Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 4

Artikel: Pour une histoire de la caricature en Suisse : "Un peuple qui ne comprend rien à l'humour est ébranlé dans ses fondements mèmes."

Autor: Kaenel, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393864

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PHILIPPE KAENEL

Pour une histoire de la caricature en Suisse

«Un peuple qui ne comprend rien à l'humour est ébranlé dans ses fondements mêmes[1].»

La dernière étude fondamentale sur la caricature en Suisse date de 1885 et ne traite véritablement que d'un siècle d'histoire artistique. Pourtant, de 1500 à nos jours, la Confédération en pleine mutation a donné naissance à des pamphlétaires, des dilettantes, puis des caricaturistes professionnels de qualité. Cette étude souhaite proposer un bilan provisoire de ces cinq siècles de création satirique. En effet, d'abord associées aux luttes confessionnelles, les caricatures vont très tôt servir les intérêts politiques des divers cantons et villes. D'un point de vue artistique, elles suivent les grandes tendances européennes, s'inspirent des modèles dominants issus d'abord de l'Angleterre, puis de la France. Caricature suisse ou en Suisse? Il s'agit d'un faux problème, car la caricature n'a pas une identité nationale, mais elle met en scène, en image les identités.

Il faut se rendre à l'évidence: la première et la dernière étude synthétique sur la caricature en Suisse date de 1885[2]. Elle est l'œuvre d'un étonnant polygraphe parisien: John Grand-Carteret (1850–1927). Fils de banquier, parent par sa mère d'Antoine Carteret, homme politique genevois, il débute dans le journalisme à Genève, puis Paris, avant d'organiser en 1883 la première exposition iconographique qui s'est tenue en France, sur J.-J. Rousseau[3]. *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse* compte parmi les premières publications de cet infatigable iconographe qui entretiendra sa vie durant de nombreuses relations avec la Confédération helvétique, à travers Genève, mais aussi Neuchâtel. Il s'adresse en effet à son homologue neuchâtelois, le peintre, critique, historien et iconographe Auguste Bachelin (1830–1890) auquel il demande d'être son «collaborateur pour la Suisse» dans ses recherches sur la caricature[4]. Les problèmes qu'il rencontre dans cette entreprise sont également ceux qui attendent le chercheur aujourd'hui: difficultés face à l'inventaire des publications satiriques et l'accès aux documents, complexité des idiomes et des spécificités locales[5].

Le chapitre de Grand-Carteret sur la Suisse demeure inégalé: environ soixante pages richement illustrées qui seront véritablement pillées par Eduard Fuchs dans le texte qu'il consacre à la Confédération (*Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis Neuzeit*, Berlin 1902)[6]. F. Ch. Lonchamp s'y réfère également dans les passages traitant de la satire et de l'humour de ses deux ouvrages sur le livre suisse: *L'Estampe et le Livre à Gravures* (1921) et le *Manuel du Bibliophile Suisse* (1922). En 1944, le Verein Schweizerischer Lithographiebesitzer publie *Die Lithographie in der Schweiz*, dont une partie propose des illustrations inédites de caricatures politiques et sociales. L'exposition *Karikaturen-Karikaturen?* organisée par le

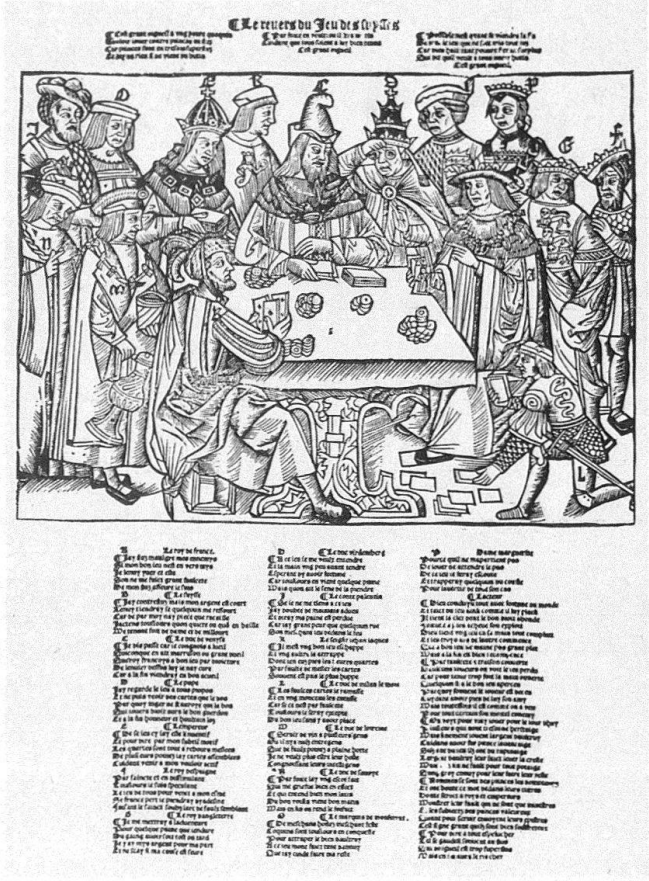
Kunsthaus de Zurich en 1972 propose un vaste choix d'images et d'artistes, mais ne donne lieu à aucune synthèse nouvelle sur la caricature suisse. Enfin, deux monographies – l'une italienne (*Storia della caricatura europea*, 1967), l'autre allemande (*Geschichte der europäischen Karikatur*, 1980) – ont des ambitions européennes; toutefois, ces ouvrages ne font qu'effleurer le domaine helvétique. Ils reprennent les noms d'artistes et souvent les images de publications antérieures dans une compilation qui, par la répétition même, devient peu à peu stérile. Au palmarès figurent généralement les noms de Rodolphe (et parfois Adam) Töpffer, de Martin Disteli, de Félix Vallotton et A.-Th. Steinlen, plus rarement de B. A. Dunker, Jean Huber, Hieronymus Hess. Et pourtant, les caricaturistes suisses qui pourraient rivaliser avec les meilleurs produits européens se comptent par dizaines, et les artistes qui ont plus ou moins activement pratiqué le genre satirique sont légion.

Grand-Carteret – toujours lui –, dans les précieuses annexes de son livre, dresse une liste de quarante-cinq caricaturistes résumant environ un siècle d'histoire puisque son étude débute vers la fin du XVIIIe siècle avec le milieu zurichois (les Usteri, Hess). Bien des notices biographiques du *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (1905–1917) de Carl Brun reposent presque exclusivement sur ce répertoire, complété par un non moins précieux inventaire de quarante-deux journaux et almanachs comportant des illustrations satiriques: un chiffre qu'il faudrait aujourd'hui multiplier plusieurs fois pour s'approcher un peu plus de la réalité. Voilà donc les bases de notre savoir actuel, auxquelles viennent toutefois suppléer un certain nombre d'études plus récentes qui ont pour sujet un canton à un moment de son histoire, des journaux particuliers comme le *Nebelspalter*, des artistes importants et caractéristiques (Dunker, les deux Töpffer, Disteli, Vallotton, Carl Böckli, Lindi, etc.), ou des planches isolées et énigmatiques, sans compter divers catalogues d'expositions individuelles ou collectives, dont il n'est pas toujours facile de retrouver la trace. Cet article s'efforce également de réunir ces références bibliographiques disparates.

Histoire de l'art et histoire

Autant dire que l'histoire de l'art suisse (Rahn, Gantner et Reinle, Ganz, Hugelshofer, etc.) s'est peu préoccupée d'une production satirique datée dont le message nous échappe souvent; dont les supports principaux (dessin, gravure, impression industrielle) se situent au bas de la hiérarchie des valeurs traditionnelles où trône ce que l'on appelle le «grand art»; dont les artistes, à l'exception des quelques noms cités plus haut, ne sont gratifiés que de quelques lignes dans les dictionnaires spécialisés. Significativement, Grand-Carteret et Lonchamp ne viennent pas du «monde de l'art» légitime: ce sont des amateurs de papier, l'un iconographe, l'autre bibliophile.

Les histoires de l'art les plus récentes semblent amorcer un changement d'attitude apparent dans plusieurs catalogues d'exposition sur la peinture religieuse, sur l'impact de la Révolution française en



Suisse, sur l'iconographie de la Liberté[7]. D'autre part, H. Ch. von Tavel attribue à Disteli illustrateur un chapitre entier de son ouvrage sur l'*Iconographie nationale*, alors qu'O. Bätschmann, traitant de *La Peinture de l'époque moderne* en Suisse, intitule un de ses sous-chapitres: «Une rareté: les satires»[8]. Les quelques pages qui suivent ont également pour but de montrer que cette rareté n'est qu'apparente.

Les histoires de la Suisse ont elles aussi remis à l'honneur la caricature depuis peu; elles s'efforçent de ne plus la considérer comme l'illustration amusante d'un fait ou d'un contexte historique, mais de la traiter comme un document. L'ouvrage de G. Kreis sur le XIXe siècle, *Der Weg zur Gegenwart* (1986), regorge d'illustrations satiriques et s'achève par une réflexion sur l'«histoire par les images» que l'auteur résume ainsi: «In jüngerer Zeit hat das Bild in der Geschichtswissenschaft nun doch die nötige Aufwertung erfahren und den Rang einer eigenständigen historischen Quelle erlangt[9].» Certes, le procès de la conception simpliste de la caricature – reflet transparent d'une époque, d'un événement, d'une classe sociale, d'un parti politique, d'une idéologie – n'est plus à faire.

Cette vision ne subsiste guère que chez un auteur de l'ancienne Allemagne de l'Est, G. Piltz (1980), qui profite de l'occasion pour donner un cours d'histoire politique au sein duquel la caricature est investie d'une tâche révolutionnaire: lutte pour la liberté et avant-garde politique forment un curieux amalgame dans la littérature «engagée»[10].

1 Anonyme, Le Flüssli est un nouveau jeu, vers 1513/1514, feuille volante, 30,2×41 cm. Zurich, Zentralbibliothek. Voir page 408.

2 Anonyme, Revers du jeu des Suysses, vers 1514/1515, feuille volante, 36,2×26,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale. Voir page 408.

Une différence fondamentale subsiste cependant entre les pratiques et les objectifs des historiens par rapport à ceux des historiens d'art. Pour reprendre une distinction canonique exposée par Erwin Panofsky dans «The History of Art as a Humanistic Discipline» (1940), on pourrait dire que pour les uns l'image est *document*, alors que les autres la considèrent comme *monument*. Les critères de sélections divergent également: pour le discours historique, le rapport à l'événement, la lisibilité des figures est déterminante, tandis que l'histoire de l'art introduit des critères qualitatifs propres à la discipline. En schématisant à outrance, on pourrait dire qu'une caricature indéchiffrable, impossible à ancrer dans le cours de l'histoire, demeure digne d'intérêt pour l'historien d'art, alors que l'historien aurait tendance à l'évacuer car elle sert mal son discours. Mais les torts sont partagés. Tandis que celui-là utilise souvent l'histoire sans rendre justice à la complexité à laquelle engage la reconstruction du passé (histoire économique, sociale, politique, des mentalités, etc.), celui-ci tend à négliger la spécificité du médium «caricature» (modèles stylistiques, iconographiques, stratégies professionnelles, histoire des techniques, etc.). En définitive, le discours et les pratiques de l'historien et de l'historien d'art vont de pair en se complétant. Et l'on se plaît à rêver de ce qu'un telle collaboration pourrait donner dans le domaine de la caricature suisse [11]...

La caricature en Suisse: les débuts

La caricature suisse existe-t-elle? Le *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* (1921–34) ignore le terme. Cependant, la vocation de cet ouvrage de référence n'était guère encyclopédique, à la différence du futur *Dictionnaire historique de la Suisse* en 37 volumes qui prévoit un petit article de trente-cinq lignes sur le thème, intégré dans le domaine «Soziale Kräfte. Kunst und Literatur: Einzelne Formen und Aspekte der Konfliktkultur» [12]. La caricature suisse semble donc exister aujourd'hui – du moins un peu. Mais où donc situer les origines helvétiques du genre?

Depuis l'étude de Werner Hofmann (1956), on a coutume d'associer la naissance de la caricature aux frères Carrache et à l'émergence des académies de peinture. «Au sens étroit du mot, la caricature est née d'un caprice d'artistes» [13]. Michel Melot, développant l'idée de Hofmann, ajoute que «c'est le viol de la règle qui fait de la caricature un procédé comique» [14]. C'est durant la Renaissance, tant avide de systèmes et de lois, que la physiognomonie, «science» des déformations faciales et des analogies animales, prend son essor [15]. Dans le cas de la Suisse, les rapports entre physiognomonie et caricature se vérifieront dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, parmi les artistes qui participeront au vaste programme d'illustration des *Physiognomische Fragmente* (1775–78) du pasteur zurichois Johann Caspar Lavater.

Or si les notions de déformation par rapport à une norme, de volonté de dérision sont pertinentes, elles ne sont pas suffisantes; du moins ne rendent-elles compte que d'une des facettes des boulever-

sements qui affectent l'Europe un siècle avant l'«invention» des Carrache, vers 1500.

La Suisse (considérée ici dans ses frontières d'aujourd'hui)[16] est alors une périphérie au niveau européen, dont les divers centres urbains (Bâle, Zurich, Genève) vont cependant, avec la Réforme, jouer un rôle important dans l'histoire religieuse et politique contemporaine. La caricature, «caprice d'artistes» dans la Rome papale de la Renaissance et du Baroque, prend alors une forme spécifique à l'intérieur des luttes confessionnelles qui agitent l'Europe, et en particulier le sud de l'Allemagne, de Nuremberg à Bâle. Les images satiriques s'intègrent dans le genre du pamphlet religieux (feuilles volantes ou fascicules) qui connaîtront une fortune considérable, et traverseront la Contre-Réforme pour renaître à l'occasion de la Révolution française, puis revivre au moment du fameux *Kulturkampf*, lutte de l'Etat contre l'Eglise, qui marquera profondément la vie politique et culturelle de la Suisse au XIXe siècle.

La satire par l'image se loge ainsi dans l'espace polémique que les tensions entre pouvoir religieux et séculaire entrouvrent vers 1500. Diffusées à des milliers d'exemplaires, les gravures ont un impact immense sur les masses illettrées: polémique et didactique se rejoignent dans ces illustrations d'une violence étonnante, dont Luther comprit très tôt l'importance et l'efficacité. Dans une société où les images religieuses retiennent encore la trace «magique» du divin, à un moment où l'angoisse de la fin du monde et du Jugement dernier connaît une intensité inégalée qu'exploite le commerce des indulgences tant décrié par les réformateurs, la caricature jouit d'une force, d'un impact réel qu'il nous est difficile d'imaginer. La naissance de l'imprimerie vient à point renforcer le pouvoir des images de propagande religieuse. Bâle (et le mouvement humaniste, incarné par Erasme de Rotterdam, qui précède la Réforme), Genève, Zurich dans un moindre mesure, sont des centres éditoriaux qui occupent un place de choix au sein des luttes confessionnelles qui font alors rage (voir plus loin).

L'avènement de l'imprimerie et la Réforme promeuvent ainsi le genre du pamphlet. Or les images satiriques au service des luttes de religion proposent soit des histoires, soit des discours: ce sont des images *parlantes*, qui doivent être lues. Par là même, elles sont redevables à la pratique traditionnelle de l'allégorie religieuse, ainsi qu'au genre très vivant de l'héraldique, des devises, des proverbes, dictons et expressions courantes que Breughel mettra en image, et qui sous-tendent également l'art du Soleurois Urs Graf (voir plus loin). C'est à partir des années 1520 que le genre emblématique se répand dans les gravure satiriques avec diverses représentations du pape en antéchrist, et la fameuse «Gorgoneum caput» (1568) de Tobias Stimmer dont l'accumulation de symboles prend une ampleur véritablement archimboldesque.

Le sens de ces images plus ou moins allusives, plus ou moins déchiffrables selon la culture des spectateurs, était souvent précisé par le texte détaillé qui les accompagnait. Tel est le cas de deux gravures sur bois presque identiques, l'une française (Bibliothèque nationale,

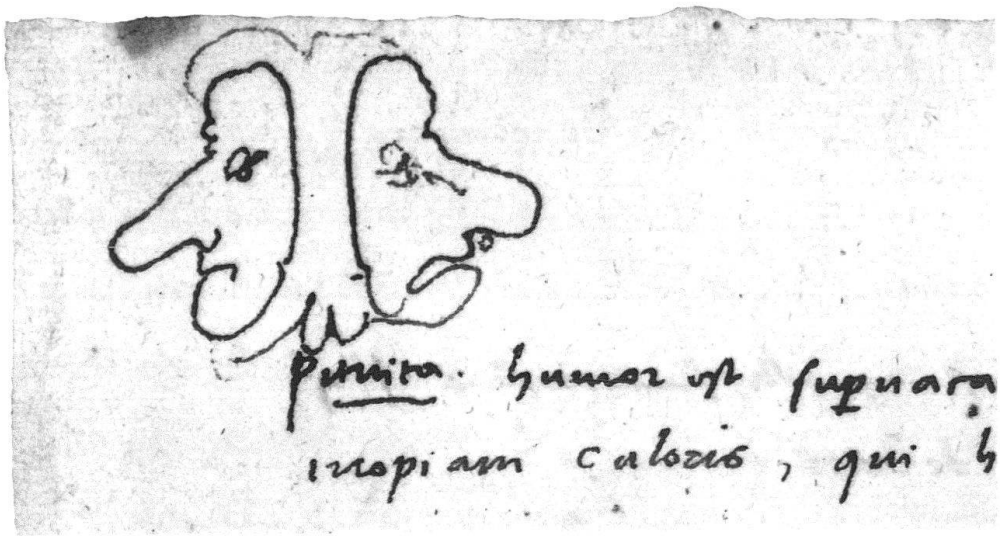
Fig. 1 et 2

Paris), l'autre suisse (Zentralbibliothek, Zurich). La première, anonyme, est intitulée «Le revers du jeu des Suysses». Champfleury, qui la date à tort de 1499, la place au début de son *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue* (1880)[17]. Cependant, il se trompe dans l'identification des personnages représentés. Des recherches récentes ont comparé cette feuille volante avec la version conservée à Zurich, intitulée «Le Flüssli est un nouveau jeu» (1513/14). Celle-ci semble inspirée d'un texte du poète et mercenaire Pamphilus Gengenbach, *Der Welsch Flusz*, imprimé à Bâle en 1513, et serait en fait le modèle de la version française, plus grossière[18].

En 1514, les Suisses sont à l'apogée de leur puissance militaire, un an après la bataille de Novarre, un an avant leur défaite à Marignan. Les deux gravures utilisent en fait la métaphore d'un jeu de cartes vraisemblablement d'origine italienne, pour mettre en scène les acteurs principaux des agissements politiques et diplomatiques relatifs au duché de Milan. La partie se joue entre le roi de France, qui annonce «flüss» et un Confédéré portant une coiffe à plumes, qui contre Louis XII en disant «cunter flüss». Alors que la gravure suisse prend plutôt parti pour les Confédérés, la copie française leur donne le mauvais rôle, les traitant d'orgueilleux et de coquins. La critique morale d'ordre général qui sous-tend la première – critique de l'arbitraire, ou du moins de la légèreté ludique qui régit le jeu diplomatique entre rois, princes et pape – tourne à la satire politique dans la seconde planche. Ces deux feuilles volantes illustrent à la fois l'extraordinaire complexité de l'histoire politique européenne et la polysémie de ces images commentées qui ne prennent sens que par rapport à un lieu et un moment donné. Au seuil de cette étude, qui a pour ambition démesurée de parcourir cinq siècles d'histoire, le «Flüssli» devenu «Revers du jeu des Suysses», nous invite à la prudence.

Folie: Bâle et le sud de l'Allemagne

Au moment où Bâle entre dans la Confédération, en 1501, elle est un centre de l'humanisme en Europe. Deux personnalités occupent une place déterminante dans cette première phase fondamentale de la caricature en Suisse; il s'agit de Sebastian Brant (1458–1521) et d'Erasme de Rotterdam (1467–1536). La *Nef des fols (Stultifera navis* ou *Narrenschiff)* paraît à Bâle en 1494, puis connaîtra de nombreuses rééditions. Abondamment illustré (vraisemblablement en partie par Dürer), cet ouvrage capital modifie l'image du «fol», personnage clef aussi bien dans la culture populaire qui le met en scène dans les carnavals, jeux théâtraux et diverses processions, que pour la culture humaniste qui exploite sa figure à des fins moralisatrices[19]. Car comme l'a noté J. Lefèbvre, le «fol» *(stultus)* de 1500 n'est pas le «fou» au sens moderne et psychiatrique du terme. Coiffé du traditionnel bonnet à oreilles d'âne, couvert de grelots et la marotte en main, il possède deux visages: tantôt contre-exemple de la sagesse promue par la Bible, tantôt moraliste dénonçant la folle société humaine, tendant au peuple comme aux rois ou au pape un miroir satirique et ac-



3 Erasme de Rotterdam, Autoportrait caricatural, entre 1516 et 1536, dessin à la plume, 3,3×4,3 cm, extrait de scolies sur les lettres de saint Jérôme. Bâle, Universitätsbibliothek. – On reconnaît le petit crâne, la large bouche et surtout le long nez de l'humaniste sensible au froid et affligé par des rhumes chroniques: le premier autoportrait caricatural de l'histoire?

cusateur. Tel se présente le personnage de la *Moria*, qui du haut d'une chaire sermonne les lecteurs de l'*Eloge de la folie* qu'Erasme publie à Bâle en 1515[20]. N'oublions surtout pas que les fols existent réellement en Suisse, et non seulement en période de carnaval. «Pritschmeister», «Röllelimann», «Bajass» ou «Pattifol», ils portent les couleurs de la ville qui les emploie, et sont de toutes les fêtes publiques: jusque vers 1650 environ, ils officient à l'occasion des fêtes de tir ou abbayes qui se développent dans la seconde moitié du XVe siècle[21]. Le personnage du fol renaîtra au XIXe siècle; dans la presse illustrée, il personnifiera dès lors la caricature.

Le texte de Sebastian Brant est conservateur: il fustige, l'individualisme naissant – qui trouve son expression dans le narcissisme et la sensualité du fol –, ainsi que les excès du carnaval qui semble alors canaliser les angoisses millénaristes agitant le monde chrétien. La genèse des images satiriques est indissociable des manifestations du Mardi gras et de *Fassnacht*. Entre les pratiques du jeu théatral et la culture de l'image, les échanges demeurent constants et particulièrement vivants en Suisse où ils sont mis au service polémique de la Réforme[22]. Prenons quelques exemples de ces liens: en 1522, une poupée à tête de chat est transportée lors du carnaval de Strasbourg; elle incarne Thomas Murner (1475–1537), brillant polémiste franciscain, autrefois curé de Lucerne qui, jouant sur les composantes phonétiques et sémantiques de son nom (Murner = «miaou» en français, et signifie «chat fou»), se représente lui-même et figure sur les pamphlets réformés sous ces traits animaux. En 1523, le peintre Niklaus Manuel écrit des pièces qui seront soutenues financièrement par les autorités de la ville de Berne lors d'un carnaval anti-catholique[23]. Les mêmes procédés renaissent au XIXe siècle, alors que le carnaval devient, pour reprendre les termes de W. Röllin, un événement historico-patriotique, dont les cortèges s'inspirent à leur tour des illustrations contemporaines. Ainsi, le patronyme de Peter Ochs («bœuf»), sera une véritable aubaine pour les caricaturistes, comme pour les organisateurs de cortèges qui, en 1803, promènent l'effigie bovine de l'ancien président du Directoire helvétique dans les rues de Bâle[24].

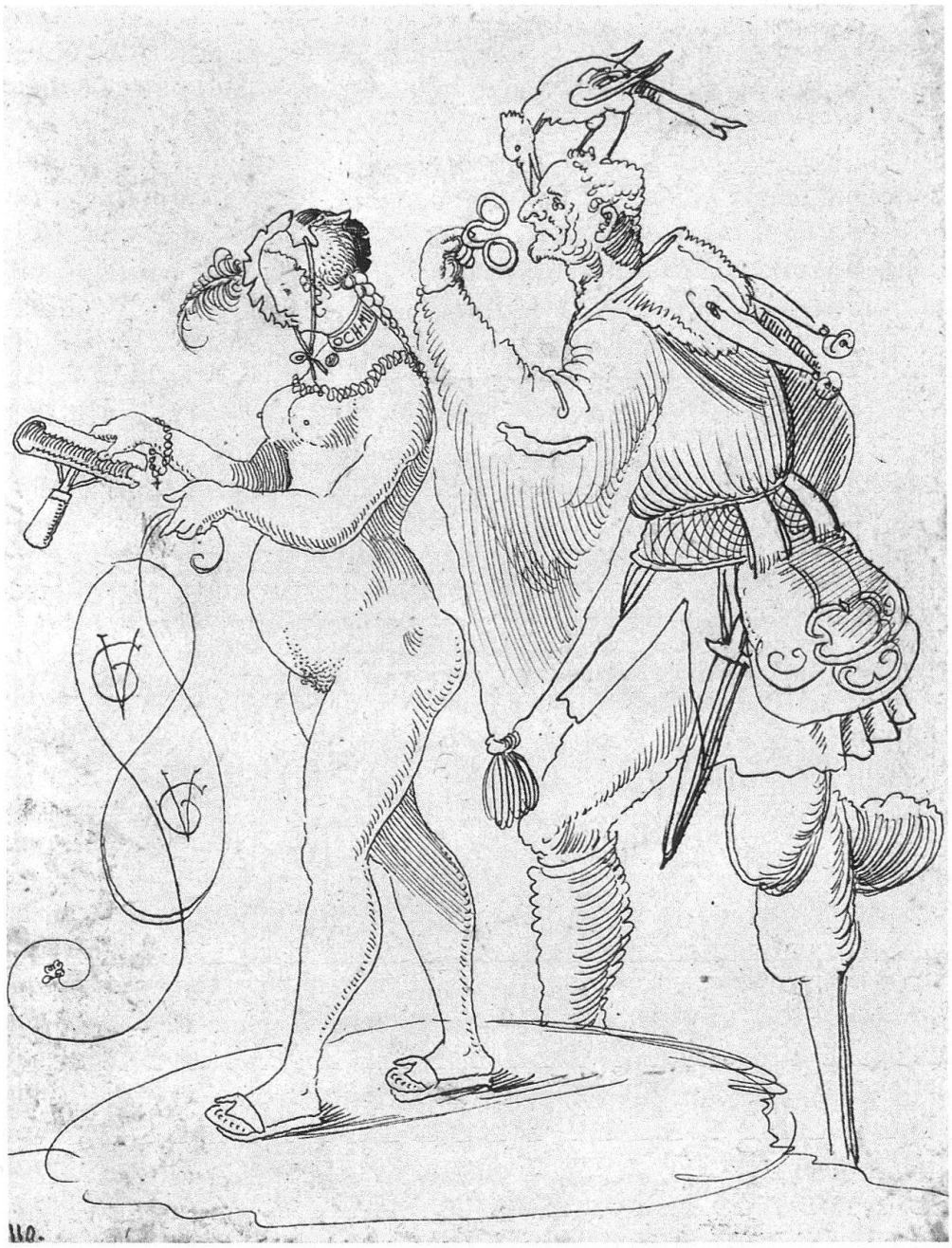
La capitale rhénane ne peut être isolée du sud de l'Allemagne, et surtout de Strasbourg[25]. Deux artistes sont associés à ces milieux éditoriaux où humanisme et Réforme s'interpénètrent; Hans Holbein (1497–1543) et Urs Graf (1485–1525) sont les premiers grands noms de la satire par l'image en Suisse. Hans Holbein (1497–1543), lorqu'il orne de dessins à la plume les marges d'un célèbre exemplaire de *l'Eloge de la folie* conservé au musée de Bâle, imagine le personnage de la Moria en s'inspirant des illustrations des ouvrages de Brant. Au même moment, la publication de la *Danse macabre* (1515), puis le fameux «Hercules germanicus» (1522), – xylographie représentant Luther en train d'assommer les ennemis de la Réforme (dont Thomas Murner) – offre à la satire morale, religieuse et politique en Suisse ses premières lettres de noblesse[26].

L'art du Soleurois Urs Graf possède des affinités évidentes avec les œuvres du bassin rhénan (H.B.Grien, H.Weiditz, H.Burgkmair, M.Gerung, etc.). Il exécute des gravures pour l'édition strasbourgeoise de l'*Exorcisme des fols* (1512), livre de Murner qui reprend soixante-huit xylographies de la *Nef des fols*. La satire grafienne s'en inspire et prend pour cibles principales les mercenaires suisses et allemands dans leurs costumes extravagants, ainsi que les courtisanes impudiques qui exercent leur pouvoir sur les soldats, les fous et les vieillards – thème proche de l'iconographie du monde à l'envers. La mort plane sur la plupart de ses dessins: elle rappelle au soldat la précarité de l'existence humaine et la vanité des jouissances de ce monde. Comme son compère, le Bernois Niklaus Manuel, Graf fut lui-même mercenaire tout au long de sa vie. Il prit directement part aux événements qui marquèrent la fin de la suprématie militaire suisse, ainsi qu'à l'enrichissement des mercenaires qui a suscité toute une iconographie opposant l'ancien au nouveau Confédéré, les antiques vertus paysannes à la corruption des mœurs contemporaines. De ce point de vue, les dessins d'Urs Graf et leur humour noir sont l'expression caractéristique et ambiguë de la nouvelle piété réformée telle qu'elle va se manifester dans la production artistique suisse (ou hollandaise) des siècles à venir: l'œuvre devient autocritique, témoin de la vanité de l'artiste, acte de contrition privé ou adressé à des pairs[27].

Réforme et Contre-Réforme: pamphlets et censures

Un des problèmes les plus épineux posé aux recherches sur la satire par l'image et les feuilles volantes illustrées réside dans la notion double de «popularité» qui soulève à la fois la question du public et des modes de consommation de ces gravures, et d'autre part interroge leur diffusion. R.W.Scribner souligne à juste titre le fait que les feuilles volantes du XVIe siècle se développent dans une société largement illettrée (5% de lecteurs en moyenne), dans laquelle la communication visuelle et orale (déclamation, commentaire des estampes) jouent un rôle essentiel[28].

Le corpus pose également problème: images peu prestigieuses, de consommation courante, liées à un contexte historique et géographi-



4 Urs Graf, Vieux fou poursuivant une prostituée, plume et lavis, 19×14,3 cm. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung. – Le bonnet à grelots ainsi que les lunettes caractérisent le personnage du fou; le coucou perché sur sa tête pourrait indiquer qu'il est cocu, malgré les attraits de sa grande bourse. La femme tient un fil dont l'arabesque entoure les initiales de Graf, ainsi qu'une étrille pour le bain, signe de domination sexuelle.

que limité, il est en effet difficile d'estimer l'ampleur de leur production. En conséquence, les études se sont essentiellement orientées selon des critères géographiques, exploitant fonds et archives *in situ* (les recherches sur le domaine allemand sont de loin les plus développées)[29]. Une analyse des centres de l'imprimerie en Suisse avec Bâle et Genève, mais aussi Zurich, Neuchâtel, Berne ou Lausanne implique la réunion des deux hémisphères germanophones et francophones, qui évoluent d'ailleurs autant en dialogue qu'en concurrence. Les critères strictement géographiques sont d'ailleurs difficilement applicables, car les artistes se déplacent, travaillent sur commande, et les lieux d'impression (lorsqu'ils figurent sur les publications) diffèrent souvent des lieux d'édition, permettant ainsi de contourner les censures locales. L'histoire de cette circulation, dans le cadre restreint

des pamphlets illustrés, reste encore à écrire[30]; or la double composante culturelle de la Confédération permettrait de poser des questions intéressantes à propos de ces échanges nord-sud entre centres d'édition.

Un dépouillement rapide de la littérature secondaire met en évidence plusieurs feuilles volantes et publications polémiques de grand intérêt, contemporaines de l'«Hercules germanicus» de Holbein. Par exemple, une poupée caricaturale à l'image du pape est promenée sur la page de titre du pamphlet *Vom alten und nüen Gott, Glauben und Ler* (Bâle 1521). «Le moulin de Dieu», gravure de titre de *Dyss hand zwen schwytzer puren gemacht* (Augsburg 1521), met en scène le Christ, Erasme et Luther qui tentent de nourrir des prélats catholiques avec la farine de la parole divine[31]. L'imprimeur Froschauer à Zurich sera particulièrement actif dans le domaine, avec notamment l'image du pape antéchrist, dont les sabots piétinent les Ecritures saintes, gravée par l'artiste strasbourgeois Heinrich Vogtherr à la fin de l'ouvrage de Rudolf Gwalter qui souleva l'émotion des cantons fidèles à l'ancienne foi: *Der Endtchrist* (1541)[32].

A côté de Bâle, Genève devient certainement le centre réformé le plus actif dans le domaine polémique avec, par exemple, le *Dialogue d'un abbé, d'un courtisan et du diable* (vers 1520)[33], et les illustrations exécutées par le graveur parisien établi à Lyon puis Genève, Pierre Cruche ou Eskrich (né vers 1518/20). Celui-ci illustre la monumentale *Histoire de la mappemonde papistique* (1566) de seize grandes planches in-folio, dont certaines sont reproduites par Champfleury et surtout par Grand-Carteret[34]. Champfleury reprend également la gravure commentée dans *Les actes et gestes merveilleux de la cité de Genève* d'Anthoine Fromment (1548), qui serait la copie d'une «figure ou ymage que fust trouvee dans Geneve en l'Eglise des Iacopins de Pallaix»[35]. L'image du pape en antéchrist et des hauts dignitaires rôtis par les diables permettait ainsi au chroniqueur-polémiste de légitimer par un précédent les satires protestantes. Dans l'*Antithèse des pseaumes contre le pape* (1557), Pierre Cruche s'inspire du *Passional Christi et Antechristi* (1521) gravé par Lukas Cranach sous la direction de Luther, et qui connaîtra d'ailleurs une édition genevoise intitulée les *Faitz de Jesus Christ et du Pape* (entre 1538 et 1544)[36]: preuve, si besoin est, des échanges entre sphères germanique et francophone, et à l'intérieur de cette dernière, entre deux centres protestants comme Lyon et Genève.

La trajectoire de Tobias Stimmer (1539–84) est exemplaire à plus d'un titre. Né à Schaffhouse, il travaille pour des éditeurs de Zurich, Strasbourg et Bâle. Son œuvre graphique est très diversifié (il contribue notamment à une réédition de l'œuvre de Brant en 1572). A Strasbourg, il est associé au poète Johann Fischart et grave plusieurs feuilles volantes anti-cléricales dont les plus célèbres sont «Le curieux et grotesque moulin» («Die Grille krottestisch Mül», vers 1573) grouillant de créatures boschiennes, et la «Tête de Méduse gorgonesque» («Der Gorgonisch Meduse Kopf», 1568), contemporaine des caprices d'Archimboldo[37]. Cette dernière témoigne de la mode de l'emblématique, lancée par la découverte en 1422 du fameux manus-

Fig. 6

5 Anonyme, Gravure d'après une fresque trouvée au couvent des Jacobins de Plainpalais à Genève, milieu du seizième siècle, xylographie, 37×28 cm (dimensions de la gravure). Bibliothèque publique et universitaire, Genève. – La fresque de Jacob Jaqueri de Turin datant de 1401 est en fait un fragment de Jugement dernier (voir DEONNA, cf. note 35). Le chroniqueur Froment (1548) y trouve la preuve que la papauté monstrueuse est bien «venu du cul du Dyable»...

crit hiéroglyphique d'Horus-Apollo, de multiples fois copié avant d'être imprimé en 1506 par Alde, puis repris par Valeriano dans ses *Hieroglyphica* publiés à Bâle en 1556[38].

H.-J. Martin a bien montré dans quelle mesure les états catholiques de France, d'Allemagne et d'Italie étaient séparés, avec la conversion de Genève, par «une ligne ininterrompue [...] de cités pro-

6 Tobias Stimmer, Gorgoneum caput, 1568, xylographie, 38×24,3 cm. – La tête papale est présentée comme un prodige découvert dans la mer. Composée d'objets liturgiques, elle est encadrée par quatre animaux satiriques (âne, loup, porc, oie). Les vers sont de Johann Fischart, beau-frère de l'imprimeur strasbourgeois Bernhard Jobin, avec lesquels Stimmer collabora souvent.

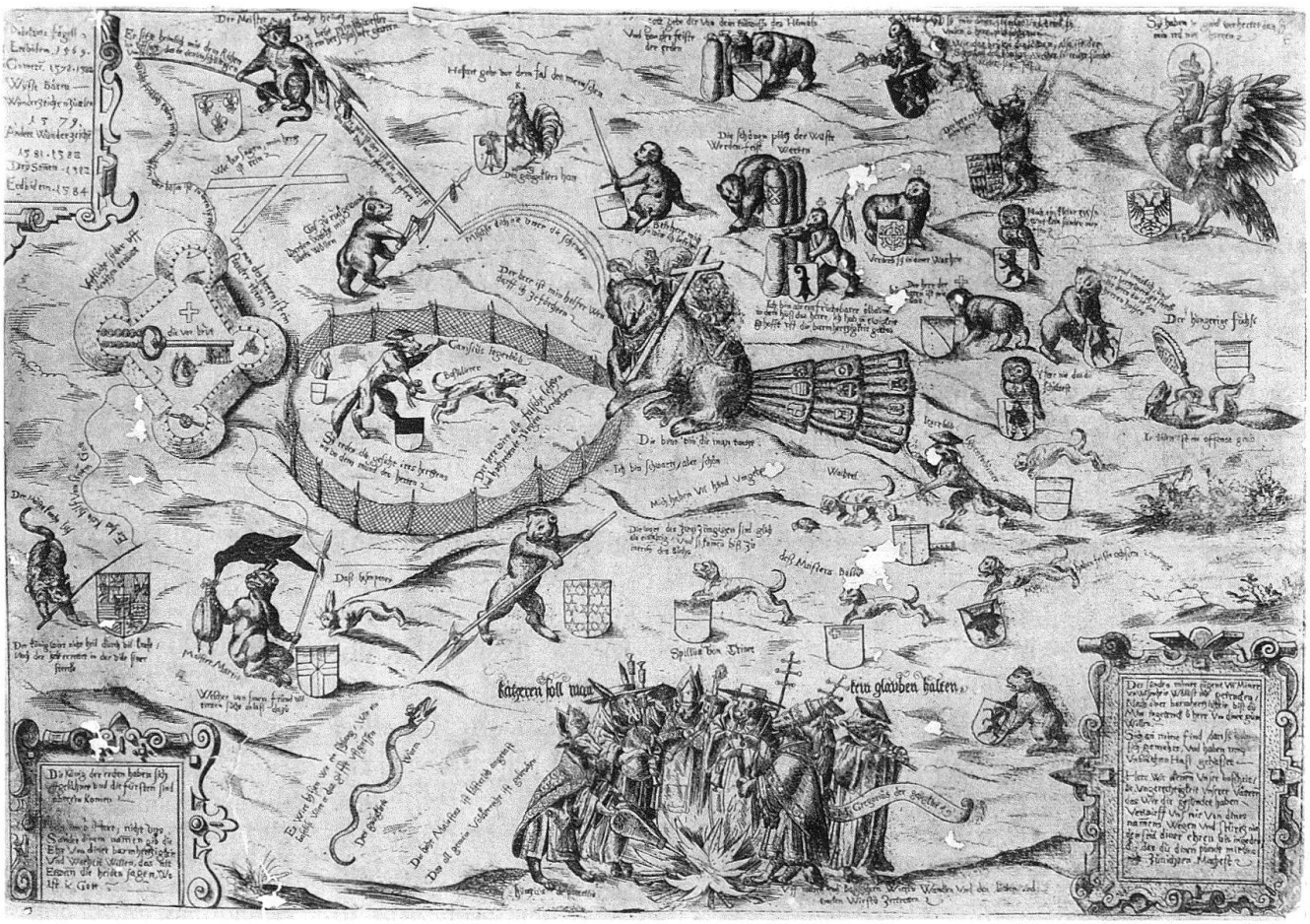
testantes dont les presses produisaient des livres hérétiques», de Francfort à Lyon, en passant par Bâle, Zurich, Neuchâtel et Genève. Dans ces différentes villes, les régimes de censures variaient sensiblement, depuis le libéralisme humaniste de Bâle (lois de censure en 1524), la rigueur – relative quant à l'efficacité de ses mesures préventives et répressives – de Zurich (1523), Berne (1524), Genève (1539), Fribourg (1584). Les tensions internationales provoquées par les guerres de religion qui soulèvent l'Europe (la Ligue, puis la guerre de Trente ans) vont inciter les cantons suisses à imposer des mesures de plus en plus strictes à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, afin de ne

pas froisser leurs grands voisins germaniques, et surtout français, gênés par les réseaux helvétiques, semi-clandestins, de propagande réformée (les livres genevois seront interdits en France dès 1548)[39]. La politique internationale est une chose; cependant les enjeux économiques de la censure pèsent de tout leur poids. A ce propos, une protestation des imprimeurs, relieurs et libraires bâlois en 1696 adressées aux autorités, insiste sur le fait qu'ils vivent en grande partie de ces produits d'actualité, à la différence des bibles ou psautiers, qui se transmettent de famille en famille[40].

Les pamphlets sont également une affaire de politique interne. La scission confessionnelle de la Confédération, accentuée par la Contre-Réforme, crée des solidarités et des alliances qui modifient la géographie politique du pays. Les procès-verbaux des différentes sessions de la Diète en témoignent largement. Ainsi, le canton de Lucerne devient le bastion principal du catholicisme en Suisse, lié aux cinq cantons primitifs restés fidèles à l'orthodoxie romaine. 1659, date à laquelle éclate la guerre de Villmergen opposant intérêts catholiques et protestants, voit la parution d'une masse de feuilles volantes qui poussent les villes de Berne et Zurich à éditer un mandat *...wider das dissmalig hochschädlich vnd Vneidgnössische Libellieren*[41]. Parmi ces publications, nous trouvons un pamphlet (inédit) racontant en plusieurs pages le *Rêve admirable d'un pieux Confédéré d'un prédicateur zurichois et de son livre païen brûlé sur la place publique à Lucerne par le bourreau* (1659). Le texte se réfère à l'autodafé de manifestes, imprimés entre autres à Zurich, qui se déroula le 28 décembre 1658 sur la Kornhausplatz de Lucerne[42]. Voici l'histoire dans ses grandes lignes; le narrateur a un rêve: il voit un arbre surmonté par la Vierge lumineuse, auquel le diable donne un coup; Luther, Zwingli et Calvin en tombent comme des fruits mûrs, et sont conduits en enfer, ainsi que le fameux prédicateur. Ce dernier voit alors le purgatoire rempli de Confédérés protestants; puis apparaissent Zwingli sur son cheval de guerre, et au loin Luther qui est en train de chanter un nouveau psaume, et se lamente sur ses erreurs passées. Le prédicateur n'aime pas trop ce qu'il voit et entend, d'autant plus que le diable le menace du même sort. Le pamphlet se termine sur une exhortation des cantons catholiques à l'unité.

L'opuscule est représentatif de l'évolution des satires et de l'illustration au XVIIe siècle. De petit format (environ 13×7,5 cm), il contient quatre eaux-fortes (technique qui s'est en partie substituée à la xylographie) dont trois en pleine page. Par conséquent, il s'agit d'un pamphlet coûteux, adressé au lecteur bourgeois et cultivé (les images ne sont pas très explicatives: elles ornent plutôt l'opuscule). La narration en plusieurs tableaux a remplacé l'exposé emblématique et descriptif du XVIe siècle. La forme du dialogue, et l'utilisation parodique de la musique s'inscrivent quant à eux dans la tradition médiévale des jeux théâtraux. Le thème de base n'est également pas nouveau, car depuis la Réforme les deux camps antagonistes ne cessent de s'envoyer mutuellement aux enfers. Cependant, le purgatoire du *Rêve* est moins celui des théologiens du XVIe siècle que le lieu décrit par Dante dans ses visions oniriques. Quant aux objectifs

7 Anonyme, Apparition de Zwingli et de Luther chantant à un prédicateur conduit aux enfers, eau-forte, 7,1×6 cm, in: *Wunderlicher Traum eines frommen Eydgnossen Von Einem Predicanten zu Zürich und seinem Un-Christlichen Buech* [...], s.l., 1659. Berne, Bibliothèque nationale. – Zwingli, tué lors des guerres de Kappel (1531) opposant cantons catholiques et réformés, est conduit par un cortège de diables portant des bannières zurichoises. Au fond, Luther chante un nouveau psaume et se lamente sur ses erreurs.



8 Anonyme, La chasse à l'ours, 1585, eau-forte, 33×47 cm. Berne, Burgerbibliothek. – L'ours bernois est entouré par deux renards catholiques sonnant du cor: Fribourg et Lucerne. Les autres cantons catholiques sont figurés par des chiens, les protestants par de petits ours, les mixtes par des chouettes, et les alliés par divers symboles (le bouquetin pour la Ligue grise, etc.). Les inscriptions sont en grande partie extraites de la Bible, alors qu'un des cartouches énumère des événements et prodiges récents. Cette carte confessionnelle anti-catholique fait allusion à des affaires litigieuses opposant Berne à Fribourg en 1585; voir MEYLAN (cf. note 43).

ou à l'enjeu de ce pamphlet, ils relèvent plus de la politique confédérée que du débat strictement dogmatique. Cette politisation du religieux, étalée dans une carte satirique contre les Jésuites de Fribourg (1585)[43], se retrouvera au cœur même de la caricature confédérale du XIXe siècle.

Révolutions: la Suisse et la caricature européenne

Le XVIIIe siècle suisse est un âge de luttes et de soulèvements des régions défavorisées – essentiellement rurales – et des classes dominées par les régimes de plus en plus absolutistes et oligarchiques des villes. De 1798 à 1813, sous la République helvétique et sous l'Acte de médiation instauré par Napoléon, la Confédération appartient aux zones d'influence de la France qui recueille l'animosité des bourgeois, notamment de Berne et Zurich. Ces années intensifient la polarisation des diverses positions politiques cantonales, et leurs confrontations trouvent un lieu privilégié dans la caricature. Celle-ci se répartit selon deux axes qui ne se recoupent pas toujours: d'une part celui des prises de position face au mouvement révolutionnaire, et d'autre part celui des attitudes face à la domination française. Les caricaturistes conservateurs les plus véhéments comptent dans leurs rangs le Bernois Balthasar Anton Dunker (1746–1807), les Zurichois Paulus (1768–95) et Johann Martin Usteri (1763–1827), Johann Heinrich

PAR PERMISSION

De Nos Magnifiques & très-honorés Seigneurs Syndics & Conseils, on trouve chez la veuve Carrillon, rue du Babil, tout près de la Place du Pot cassé, un assortiment d'Almanachs, d'Images, & de Chansons.

IMAGES.

I.

Une très-belle Image représentant cent braves Citoyens qui délibérent de se rendre.

II.

Une dite, représentant les Otages libérés, & invités par une députation de Citoyens & Bourgeois à vouloir bien faire la barbe aux vingt & un qui vont partir.

III.

Une dite, où l'on voit les Otages faisants la barbe à ces Messieurs, qui font la grimace.

IV.

Une dite, représentant les vingt & un, faisants de tendres adieux à leurs femmes.

V.

Une dite, représentant le départ de ces Messieurs; le Conseiller Major est à la tête, l'épée nue à la main; le Syndic Trésorier ferme la marche en habit de cérémonie; la populace sert de cortége.

VI.

Une superbe Image, représentant vingt & un Caporaux à moustaches, qui sont commandés pour aller consoler les Veuves des partans.

VII.

Une dite, où l'on voit la consolation des pauvres Veuves.

*On trouvera aussi dans la même Boutique l'*Almanach de la liberté, *publié par ordre de la noble Commission de sûreté; contenant les dates & époques des prises d'armes, les faits & gestes de chacun, les noms des Commandans, celui des nouveaux Bourgeois, avec leurs surnoms & qualités; & aussi une explication exacte des mots, démagogues, démagogie, démocratie, anarchie, oligarchie, &c. &c.*

N.B. *L'*Almanach du Gouvernement *est sous presse, il sera très-curieux; on s'empressera de le fournir aux Amateurs sitôt qu'il paroîtra.*

Suite de la Collection des IMAGES.

VIII.

On voit l'arrivée triomphante des vingt & un à Neuchâtel; ils ont tous la bouche ouverte, pour respirer l'air pur de la liberté.

IX.

Une dite, où l'on voit la Députation solemnelle des quatre Ministraux, faisant leur harangue de félicitation aux nouveaux arrivés.

X.

Une dite, où l'on voit la représentation du *Te Deum*, chanté à ce sujet, après lequel les deux Orateurs de la Troupe font chacun un Discours, l'un sur la vaine gloire, & l'autre sur la bravoure; le Chapelain de la troupe finit par la priere, & le Cuisinier vient inviter tout le monde à souper.

XI.

Une dite, où l'on voit une description de la fête donnée le lendemain du *Te Deum* par les vingt & un arrivans, en mémoire de l'heureuse délivrance de ces Messieurs: le Syndic Trésorier en habit de Bal ouvre la Fête.

Les Dames trouveront en tout tems chez la veuve Carrillon, *l'Histoire abrégée des femmes qui se sont distinguées dans les sieges mémorables, tels que celui de St. Jean de Lone, & diverses autres pieces relatives aux exploits guerriers du beau Sexe.*

9 Anonyme, «La marchande Genevoise», 1782, eau-forte, 28,7×22,7 cm. Zurich, Zentralbibliothek. – En avril 1782, les «natifs» de Genève se révoltent face aux «citoyens» qui jouissent de privilèges socio-politiques. En juin de la même année, l'ordre est rétabli sous la pression des troupes bernoises, françaises et sardes, et les responsables de l'émeute s'exilent. La marchande genevoise propose des images qui se moquent de ces derniers.

Lips (1758–1817) ou David Hess (1770–1843). A Neuchâtel, Abraham-Louis Girardet (1772–1820) ose s'opposer à l'Empire, alors que le Bâlois Peter Vischer-Sarasin (1751–1823) et le Genevois Wolfgang-Adam Töpffer (1766–1847) affichent ou esquissent en privé leurs sympathies républicaines, mais aussi leur animosité face aux troupes d'occupation.

Le personnage de Balthasar Anton Dunker illustre parfaitement toute la complexité d'une satire politique qui souvent vire au militantisme le plus virulent. Issu d'un milieu modeste, Dunker, après s'être formé à Paris, se spécialise dans la technique de l'eau-forte. Graveur de reproduction, vedutiste, il se lance dans l'illustration – entre autres parodique – des mœurs de la capitale française dans le *Tableau de Paris* de L.-S. Mercier (1787). A travers son *Moralisch-Politischer Kurier* (six séries de quatre gravures en 1797/98) et ses autres publications vers 1800, Dunker exploite tous les instruments que la tradition satirique a légués, et qui se sont renouvelés depuis un demi-siècle, sous l'influence notable des artistes anglais (Hogarth

10 Balthasar Anton Dunker, Lavater à la lanterne magique, in: *Das Jahr MDCCC in Bildern und Versen*, vers 1800, eau-forte, 21,5×17,5 cm. Berne, Musée des beaux-arts, Fondation Gottfried Keller. – Le physiognomiste zurichois fait défiler l'ours de Berne, et, chassés par un ange et la foudre divine, Peter Ochs (1752–1821) en bœuf urinant, et Frédéric-César de La Harpe (1754–1838) en diable harpiste: ce sont les deux promoteurs de la République helvétique tant haïe par Dunker et le patriciat bernois.

et Gillray). Il reprend l'iconographie du diable qui se trouvait au cœur de la polémique religieuse, explore le thème du monde à l'envers, s'intéresse à l'emblématique, refourbit les armes de l'allégorie, jette son dévolu sur la pratique des rébus. Bien plus, Dunker, dans une gravure d'une concision exemplaire, réunit les deux piliers de la caricature: la physiognomie, et la zoologie ou la fable animale. La lanterne magique manipulée par un Lavater ironiquement nimbé, deviendra par la suite une métaphore de l'illustration, mais aussi de la caricature, spectacle grotesque des mœurs contemporaines[44].

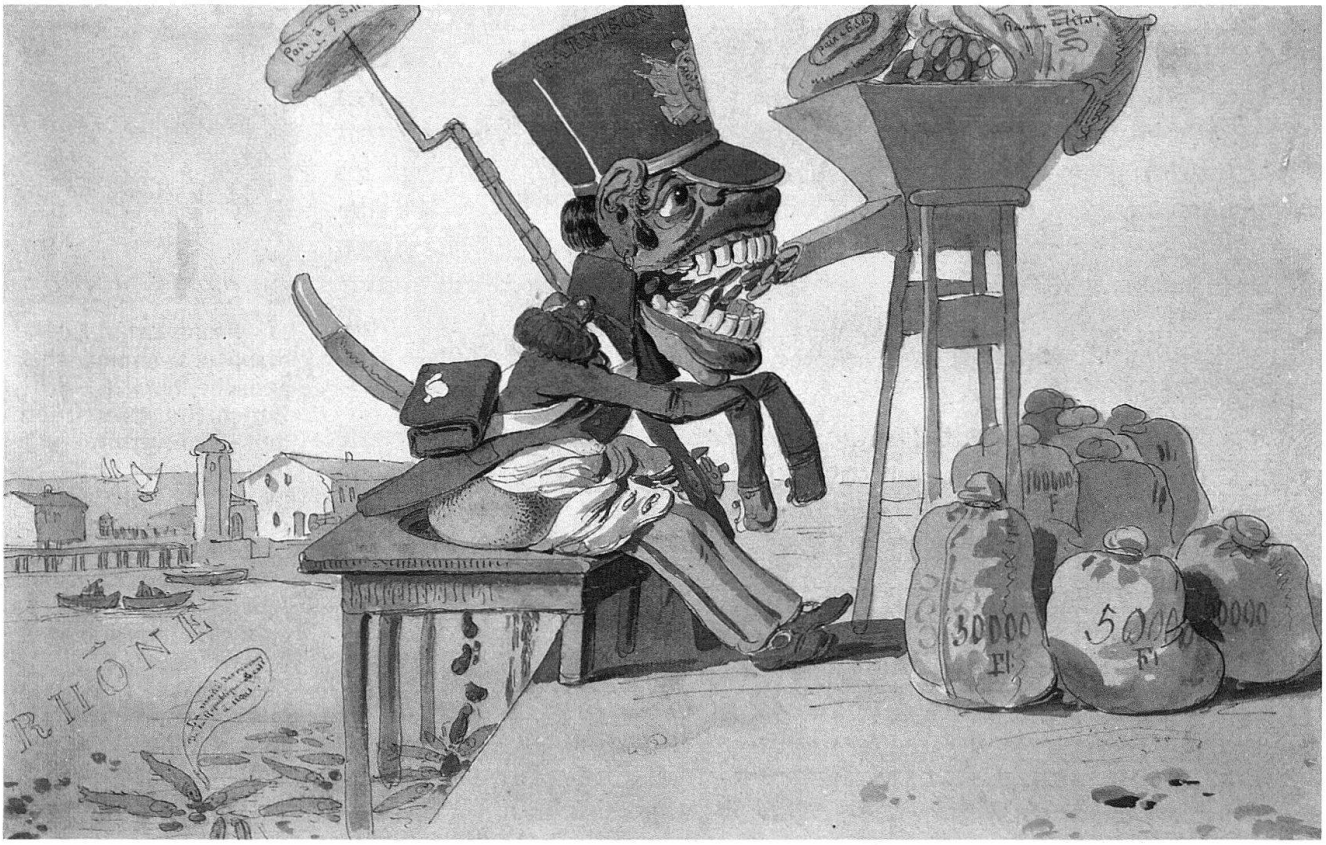
Dunker est un artiste professionnel, à la différence des Hess et Usteri de Zurich qui appartiennent à la catégorie très présente des dilettantes: marchands, écrivains, militaires et amateurs de tous bords[45]. Nous les trouvons dans les diverses sociétés des arts qui se constituent un peu partout en Suisse, à Zurich, Bâle, Genève. Celle

de Zurich, baptisée d'abord «Donnerstaggesellschaft» puis «Künstlergesellschaft» en 1803, doit beaucoup à Johann Martin Usteri[46], et réunit entre autres J.-H. Lips et David Hess qui, avec Heinrich Meyer (1760–1832) et Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806), vont fournir de nombreux dessins satiriques. Ces derniers sont réunis dans les «Malerbücher», seize volumes de 1794 à 1850, qui sont un des éléments clefs de la sociabilité qui se développe alors dans le désert, bientôt parsemé de rares oasis, de la politique artistique helvétique[47]. De manière significative, les caricatures, essentiellement anti-jacobines, ornent les volumes couvrant la période de domination française.

11 Paulus Usteri, Le diable et sa femme, 1795, gouache, 26,7×26,7 cm. Zurich, Kunsthaus (reproduit en couverture). – Ce dessin original inédit, extrait des *Malerbücher* de la Künstlergesellschaft de Zurich, fut gravé en 1829, puis redessiné par Johann Jakob Ulrich en 1845 et imprimé dans le *Wochenzeitung* (14. 1. 1845). Cette dernière copie, la plus connue, diffère cependant de l'original dans bien des détails. Ainsi, le tapis fleurdelisé sur lequel sont accroupis les deux monstres de 1795 disparaît cinquante ans plus tard; parallèlement, le sans-culotte tenu par la femme se transforme en communiste, la nouvelle bête noire des conservateurs helvétiques.

Les «Malerbücher» sont d'usage privé, mais très tôt ils ont circulé en ville de Zurich et même au-delà. Or cette diffusion restreinte, ou du moins contrôlée, offre un espace privilégié à des images d'une violence polémique qui n'aurait jamais passé le seuil des instances de censure officielle. En effet, dans les décennies qui précèdent l'avènement de la presse illustrée, il n'y a pour ainsi dire pas de marché pour la caricature. Les techniques de reproductions – l'eau-forte, puis la lithographie bientôt concurrencée par le renouveau de la xylographie dans le domaine de l'illustration – demeurent coûteuses; les tirages, eux, sont limités par l'usure naturelle des plaques de cuivre, et plus vraisemblablement par l'absence de moyens de diffusion de masse. Ainsi, une part importante de dessins satiriques helvétiques se crée, se montre et circule dans la sphère privée qui «autorise» les formes d'expression les plus agressives. Le cas de Wolfgang-Adam Töpffer est tout à fait caractéristique. A côté des aquarelles qu'il expose au Salon de la Société des Arts de Genève en 1796 et des gravures de mœurs qu'il réunit en album en 1817, Adam réalise une série de caricatures politiques corrosives demeurées inédites de son vivant. Lorsqu'il publie, en 1917, ces magnifiques dessins de grand format qui fustigent le régime oligarchique de la ville, Daniel Baud-Bovy fait encore état des résistances du petit-fils de l'artiste, Etienne Duval[48]. Curieuse histoire que celle des protections entourant ce portefeuille d'aquarelles: grâce à leur caractère confidentiel, Adam Töpffer évacue les contraintes inévitables de la censure et de l'autocensure qu'aurait impliquées une diffusion non clandestine en milieu genevois. Ses héritiers, et Baud-Bovy lui-même feront à leur tour œuvre de censeurs, car plusieurs caricatures, notamment scatologiques, sont demeurées inédites à ce jour.

Adam Töpffer est qualifié par Bruun-Neegaard, dans son *Etat actuel des arts à Genève* (1802), de «Hogarth de Genève»: une manière de l'associer à un caricaturiste dont le prestige est alors énorme (et dont on pense qu'Adam possédait des planches ou du moins qu'il avait pu les voir à Genève), mais aussi de souligner les liens unissant la Suisse à l'Angleterre dans le domaine des beaux-arts. Johann Heinrich Füssli (1741–1825) illustre mieux que tout autre ces contacts dont il a donné une image particulièrement ironique: dans un dessin de 1778 (Schiff 568), il se représente en effet en train de déféquer sur la Suisse alors que ses désirs, symbolisés par un phallus ailé, s'envolent vers l'Italie. Fig. 12



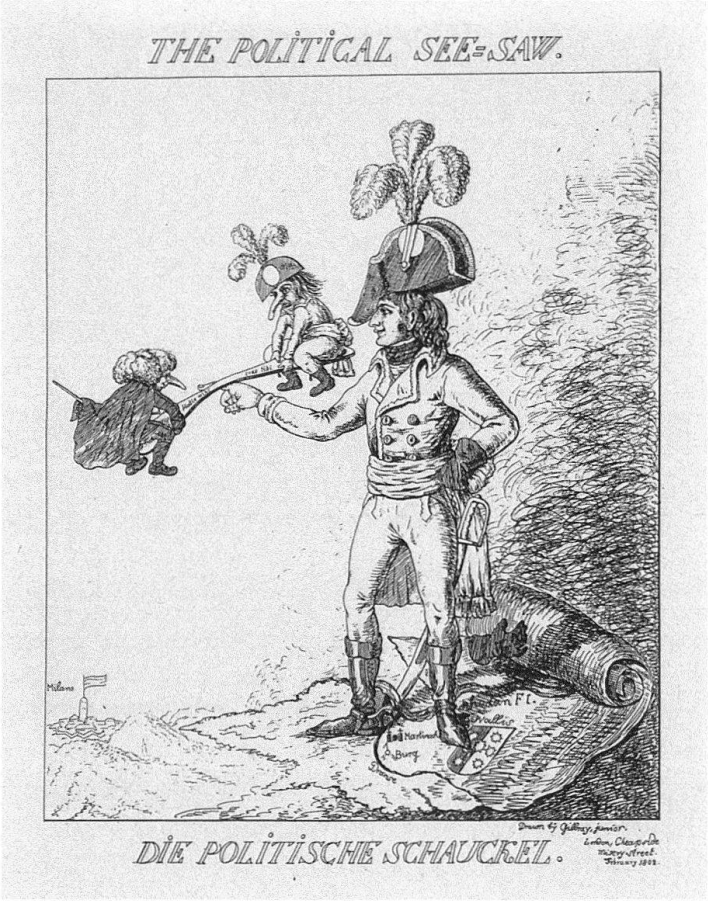
12 Wolfgang-Adam Töpffer, La garnison nourrie de pièces d'or, vers 1817, plume et aquarelle, 27,5×44 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins. – Genève, dont l'économie est ruinée, doit alors entretenir à grands frais une garnison. Töpffer, dans cette aquarelle inédite, la critique violemment à plusieurs reprises. Seuls les poissons du Rhône y trouvent leur compte: «La moitié des revenus de la République est à nous», disent-ils dans cette caricature.

Hogarth demeure, dans la fortune critique de la caricature, le modèle par excellence de celui qui a su dépasser l'anecdote historique et politique en faisant figure de moraliste. La Suisse compte au moins deux autres «hogartiens»: Abraham-Louis Girardet et Ludwig Adam Kelterborn (1811–78). On doit au Neuchâtelois deux planches complexes, l'une intitulée «Métempsychose des marchandises d'Angleterre» (1806) contre le Blocus continental imposé par la France, gravure sur cuivre qui fut saisie par la police et valut à son auteur quelques jours de prison; l'autre a pour titre «Le Sucre aux Raves, opéra pour 18081» (1808) qui a résisté à des exégètes aussi compétents qu'Auguste Bachelin[49]. Kelterborn, né à Hanovre mais Bâlois d'adoption, illustre dans les années 1830 le conflit qui oppose la capitale à la campagne, et qui aboutira en 1833 à leur séparation en deux demi-cantons[50]. La planche intitulée «Die Nottaufe» («Le baptême d'urgence»), prend pour thème la reconnaissance de Bâle-Campagne par la Diète (1833); elle est tout à fait hogartienne dans sa technique, sa mise en page, l'utilisation du décor – en bref, par la «lecture» fouillée qu'elle demande de la part du spectateur.

James Gillray, Thomas Rowlandson puis George Cruikshank influencent durablement cette première génération de caricaturistes suisses: Adam Töpffer (puis son fils Rodolphe), M. M. Usteri, mais surtout David Hess doivent beaucoup au graphisme plus rapide et plus libre de leurs eaux-fortes. Hess fait d'ailleurs porter sur cuivre sa suite intitulée *Hollandia Regenerata* (1796/97) par l'imprimeur de

13 Abraham-Louis Girardet, «Le Sucre aux Raves, opéra pour 18081», 1808, gravure sur cuivre, 31,3×19,5 cm. Repris du *Musée neuchâtelois*, 1894. – Cette planche s'attaque aux effets du blocus continental de 1806, entraînant notamment la

(à suivre p. 421)



Gillray, Humphry, à tel point qu'on la crût du maître anglais lui-même; le dilettante zurichois signe d'ailleurs ces vingt eaux-fortes satiriques, ainsi que sa planche anti-napoléonnienne, «Die politische Schauckel/The Political See-Saw» (1802), du nom de «Gillray junior»[51].

La France elle aussi s'inspire de la caricature anglaise, et Carle Vernet (1758–1836) fut un modèle pour Adam Töpffer, comme pour son compatriote, Louis-Ami Arlaud (1751–1829). Il faut attendre les années 1830, avec la parution du journal *La Caricature* puis du *Charivari*, pour que Paris devienne le leader de la caricature en Europe, avec des personnalités telles deux républicains convaincus comme J.-J. Grandville et Honoré Daumier. Les dessins zoomorphes du premier vont exercer une influence toute particulière en Suisse. Le Soleurois Martin Disteli (1802–43), dont l'engagement politique est analogue à celui de Grandville, pratique des emprunts parfois littéraux dans ses illustrations des fables de A. E. Fröhlich (1829) ou dans le dessin intitulé «Le parlement des grenouilles menacé» (vers 1833)[52]. Les idées, les modèles iconographiques circulent certes, mais leur reprise en Suisse ne va pas nécessairement dans le sens du message politique d'origine. Ainsi, Johann Jakob Ulrich II (1798–1877), de tendance nettement conservatrice, et qui séjourne pendant longtemps à Paris avant de retourner à Zurich, copie les gravures de Grandville. A la différence de Disteli ou du Bâlois Hieronymus Hess (1779–1850) qui, suite à leur formation, sont stylistiquement proches de la

hausse du café et du sucre. Le sens énigmatique de cette gravure complexe a cependant résisté aux meilleurs exégètes neuchâtelois (A. Bachelin, A. Godet, M. Boy de la Tour).

14 David Hess, The Political See-Saw/Die politische Schauckel, 1802, eau-forte, 27,2×20,2 cm, Zurich, Zentralbibliothek. – «Aujourd'hui mon tour, demain le tien»: telle est l'inscription de la balançoire sur laquelle se tiennent un aristocrate et un républicain qui, pour le moment, a le dessus. Napoléon est maître du jeu; il piétine le Valais, lieu stratégique de passage vers l'Italie et Milan, et son gant retient négligemment la carte déroulée de la région. En effet, Bonaparte entreprend en 1802 la construction de la route du Simplon, et il annexe la vallée.

15 Anonyme, «Carricatur» (profil de Goethe), eau-forte, 22,7×17,5 cm, in: J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, vol. 4, Leipzig et Winterthour 1775. – Lavater utilise cet exemple pour montrer comment des copies maladroites de portraits peuvent aboutir à des caricatures de l'original. Selon lui, seuls subsistent quelques traces du grand homme dans la lèvre supérieure et la position de la tête ...

16 D'après Jean Huber, «Différens airs en 30 Têtes de Mr Voltaire calquées sur les tableaux de Mr Huber», vers 1778, eau-forte, 30×29 cm. Genève, Institut et Musée Voltaire. – Maître des découpures, celui qui fut surnommé Huber-Voltaire fut un proche du philosophe résidant à Ferney près de Genève, qui n'appréciait d'ailleurs guère ces portraits: «il vous dessinera sur une carte avec des ciseaux, le tout en caricature. C'est ainsi qu'il m'a rendu ridicule d'un bout de l'Europe à l'autre» (Voltaire cité par CHAMPFLEURY, cf. note 13).

gravure et de la peinture allemande, Ulrich réinterprète l'œuvre du caricaturiste français dans un même esprit graphique, mais à des fins politiques autres. Il est certainement l'un des plus «parisiens», mais aussi l'un des plus brillants dessinateurs satiriques suisses du XIXe siècle.

La notion d'«influence» est problématique en histoire de l'art. Souvent, les bases documentaires nécessaires, biographiques ou archivistiques, manquent pour confirmer certaines hypothèses. Quelques artistes font exception, comme Adam ou son fils Rodolphe Töpffer (1799–1846), dont la correspondance est riche en enseignements; comme J. M. Usteri, dont la succession, mise en ordre par David Hess, contenait une collection de caricatures réformées; ou encore comme Martin Disteli, dont la bibliothèque nous est connue. Ces personnalités nous donnent des indices sur la «culture satirique» des caricaturistes helvétiques, et sur la diffusion des caricatures anglaises ou françaises dans les cantons suisses. Tout porte à croire qu'elle fut importante: il s'agirait d'en dresser la carte et d'en tracer les filiations.

Dans le mouvement d'internationalisation de modèles, les *Essais de physiognomonie* du pasteur Johann Caspar Lavater (première

17 Johann Jakob Ulrich, Dessins d'après J.-J. Grandville, 1845, crayon, 22,7×35,5 cm. Zurich, Musée national suisse. – *Les scènes de la vie privée et publique des animaux*, illustrées par J.-J. Grandville (1803–1847), sont un des plus grands succès de la librairie romantique. Ulrich, comme tant d'autres caricaturistes en Europe et en Suisse, s'inspire de cette parodie animale qui a profondément renouvelé le genre.

18 J.-J. Grandville, «Un homme très dur qui s'appelait Vautour», xylographie d'Andrew, Best et Leloir, 12,5×9 cm, in: *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris 1842.

édition Leipzig et Winterthour en 1775, suivie de multiples rééditions et traductions) marquent un tournant. De nombreux graveurs zurichois ou proches de ce milieu contribuent à son illustration. Tel est le cas de J.R. Schellenberg, spécialisé dans la représentation d'animaux, qui publie en 1772 un album d'eaux-fortes satiriques intitulé *Pour Raillerie*[53], ainsi que de J.H. Lips qui contribue aux «Malerbücher» de la Künstlergesellschaft par quelques charges anti-jacobines très intéressantes. Entreprise éditoriale prestigieuse, les *Physiognomische Fragmente* deviendront une véritable somme de modèles pour des générations de caricaturistes, le répertoire le plus complet des parallèlismes entre l'homme et l'animal, l'inventaire didactique des déformations possibles de la figure humaine. Dans ce panorama encyclopédiste, la «Carrikatur» joue un rôle non négligeable pour le physiognomoniste: verre grossissant, elle accentue les traits moraux: «Aus der Carrikatur kannst du leicht auf die Wahrheit schliessen. Carrikatur ist ein Vergrösserungsglass für blödere Augen.» Lavater pose, de manière très «réaliste» la question des rapports entre la laideur réelle et l'enlaidissement à des fins humoristiques. Les limites demeurent parfois très floues. La planche de trente têtes de Voltaire que le Genevois Jean Huber (1721–1786) dessine d'après nature, met en image la même interrogation. A côté de l'un des faciès du philosophe, il note: «très peu chargé» et «charge qui ressemble».

De l'âge des censures...

Plus que jamais depuis le XIXe siècle, l'histoire de la caricature est étroitement liée à l'histoire de la censure, de son abolition progressive, puis de son retour durant les deux guerres mondiales. Pour paraphraser Jean-Paul Sartre, on pourrait dire que, dans le cas de la Suisse, «la censure, c'est les autres». En effet, trois mois après avoir proclamé la liberté de la presse en affirmant qu'elle «dérive du droit d'acquérir de l'instruction», la République helvétique (1798) doit sévir contre la presse réactionnaire, suite à la demande de l'ambassadeur de France. Le train de mesures de plus en plus sévères prises sous

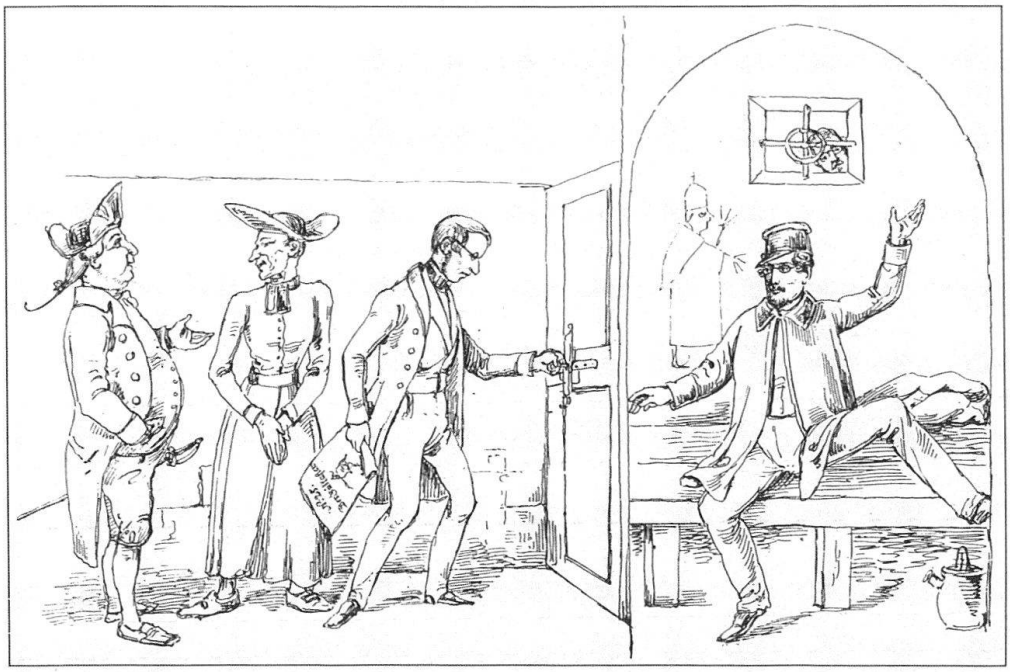
l'Acte de médiation et sous la Restauration, culmine dans le Conclusum de 1823 qui engage vivement les cantons à instaurer la censure préalable. Ces décisions sont motivées par la même crainte de froisser le puissant voisin qui voit d'un très mauvaix œil l'activité des réfugiés politiques en Suisse. Evidemment, les conditions changent de canton à canton. Les plus conservateurs, mais aussi les plus exposés aux frontières, sont les plus concernés; ainsi Bâle, contre laquelle l'ambassadeur de France porte plainte en 1813: «Des pamplets, des carricatures circulent à Bâle, l'Allgemeine Zeitung (journal allemand), toujours rempli de nouvelles fausses et éxagérées est encore plus répandu dans cette ville que dans les autres cantons, où il n'est déjà que trop recherché[54].»

Le Conclusum est aboli en 1829. Dans les années qui suivent, la plupart des cantons rétablissent la liberté de la presse. La Régénération et les deux guerres mondiales sont particulièrement intéressantes car elles mettent aux prises les libertés acquises avec les pressions censoriales et leurs mesures répressives. L'histoire de la presse satirique est ponctuée d'affaires, de procès très révélateurs de la société helvétique (conception du droit, sensibilités politiques, etc.) et de la place attribuée à la caricature dans cette société. Pour les années 1840, il faudrait étudier la réception du calendrier édité par le dessinateur républicain Martin Disteli. Il tire son *Schweizerischer Bilderkalender* (1839–44) à près de vingt mille ou même trente mille exemplaires. Confisqué à Lucerne (ou l'artiste fut amendé sans s'être déplacé pour son «procès»), violemment rejeté par l'évêque de Bâle, interdit à Zoug, il fut même brûlé en public dans divers lieux catholiques conservateurs[55]. L'homologue bâlois de Disteli, Hieronymus Hess, qui avait donné un dessin grandvillesque dans le calendrier de 1840, ne put quant à lui échapper à la cour correctionnelle de sa ville[56]. Il faudrait également consacrer un chapitre à Friedrich Jenni (1809–49), libraire, écrivain, dessinateur et surtout éditeur des *Gukkasten* (1843–49), journal satirique bernois richement illustré, et qui passa quelque temps en prison et fut même banni de son canton[57].

19 Martin Disteli, Un cureton lucernois sonne le tocsin, gravure sur bois, 13×8,5 cm, in: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1844.* – Le religieux frénétique porte un chapeau aux couleurs de Lucerne qui rappela les jésuites en 1844. Des oiseaux de nuits réveillés quittent le clocher coiffé d'un chapeau de curé.

La Constitution fédérale de 1848 affirme, dans l'article 45 qui deviendra l'article 55 de celle de 1874, que «la liberté de la presse est garantie. Toutefois les lois cantonales statuent les peines nécessaires à la répression des abus». Une certaine marge d'autonomie est ainsi concédée aux cantons[58]; par ailleurs, différents types de censure plus ou moins «doux» subsisteront des années durant, comme des contrôles de police ou de poste, comme la pratique du cautionnement ou du droit de timbre qui défavorisent la petite presse, notamment satirique, qui ne manque pas de s'en plaindre[59]. Cependant, même pendant les deux guerres mondiales, alors que la sécurité de l'Etat et le maintien de la politique de neutralité primèrent sur la liberté d'expression, la censure préventive ne fut jamais rétablie, ceci malgré les injonctions du général Guisan en 1940[60].

La censure militaire s'est également attaquée aux images. En octobre 1914, soit deux mois après l'instauration de mesures exceptionnelles, ce fut un journal humoristique illustré genevois, *Guguss'* (1894–1936), qui le premier fit les frais d'une interdiction de parution

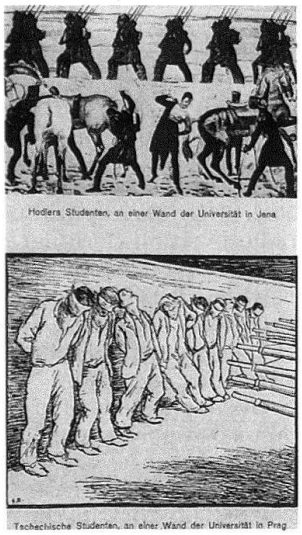


20 Heinrich von Arx (?), Friedrich Jenni en prison, autographie, 18×24,6 cm, in: *Der Gukkasten*, 30.6.1843. – De conviction radicale et anti-cléricale, Jenni fut la bête noire du patriciat, de la «noblesse de galetas» bernoise. Liée aux milieux républicains allemands, sa maison d'édition publia de nombreux pamphlets. Jenni prit en charge les *Gukkasten* dès 1843, fournissant textes et dessins. Il fut emprisonné puis banni cette même année suite à la publication d'une fausse bulle papale satirique.

pendant la durée du conflit[61]. De 1939 à 1945, tout un éventail de mesures répressives fut appliqué par l'APF, l'«Abteilung Presse und Funkspruch»: avertissement, saisie, avertissement officiel pouvant conduire à la censure préalable ou à la suspension des publications en question. Trois journaux satiriques furent entre autres incriminés: *Le Pilori*, journal frontiste genevois qui sera suspendu trois mois en 1940, le *Bärenspiegel* (Berne, 1923–1948) et le *Nebelspalter*, le fameux hebdomadaire de tendance plutôt centriste dans ces années là, mais très critique vis-à-vis de l'Allemagne. Certains de ses numéros seront saisis et il sera menacé de censure préalable. Les relations entre l'APF et le responsable de l'hebdomadaire, le conseiller d'Etat Ernst Löpfe-Benz, oscillent entre la fermeté et la courtoisie. Ce dernier gagne d'ailleurs plusieurs recours adressés à l'encontre des décisions de la censure militaire; d'autre part, il soumettra spontanément à l'APF les dessins dont il n'est pas sûr: une manière de censure préalable «volontaire»[62]...

...à l'ère de la presse

Brandstetter, dans sa *Bibliographie der Schweizerischen Landeskunde* (1896) répertorie les périodiques publiés en Suisse de 1800 à 1896; sur un total de 3213, il dénombre 108 «Blätter für Humor und Satire», soit environ 3,3% de l'ensemble. Les bibliographies nationales et cantonales font également mention de la presse satirique; hélas, ces dernières ne sont pas conçues pour les iconographes ou les historiens d'art car elles ne précisent pas le degré d'illustration des journaux. Il faut donc consulter les originaux: le chercheur se heurte alors à l'éclatement cantonal des sources, à leur caractère fortement lacunaire (rares sont les séries complètes), et rencontre souvent les références de publications fantômes[63].



21 Gregor Rabinovitch, Les étudiants d'Iéna peints par Hodler et les étudiants de Prague au mur, photogravure, 33×24 cm (dimensions de la page), in: *Nebelspalter*, 15.12.1939. – La juxtaposition de l'œuvre peinte par Hodler en 1908/1909 et du dessin d'actualité de Rabinovitch, qui évoque Goya et Manet, oppose le mouvement de libération et d'unité allemandes de 1813 à la tyrannie nazie de 1939. Suite à la parution de cette page jugée blessante pour le Reich, le *Nebelspalter* fut menacé de censure préalable par les autorités fédérales compétentes.

Pour parler en connaissance de cause de la presse satirique suisse, il faudrait donc passer par un inventaire systématique des sources, qui bien sûr reste à faire. Ce dernier offrirait les bases d'une histoire complexe, au cours de laquelle les journaux se multiplient, disparaissent, puis renaissent sous d'autres noms, où des centres éditoriaux se constituent, où les caricaturistes voyagent de feuille en feuille satirique. En plus de ces données quantitatives, géographiques[64] et biographiques, l'étude de leurs titres fournirait à elle seule matière à une recherche historique et sémiotique. Comment résister au plaisir d'en offrir ici un échantillon?

...*L'Ambigu, L'Ane, L'Arbalète, L'Auora, Der Bärenspiegel, Le Balai, Le Barbier populaire, Le Bavard, Die Biene, Le Bistouri, Die Bombe, Le Bossu, Il Buon Umore, Le Canard, Le Canard dessalé, Le Canard libre, La Cancoire, Le Carillon de Saint-Gervais, Il Chardun, Le Charivari de la Suisse française, Le Charivari suisse, Le Chimpanzé bleu, La Cloche, La Cravache, La Crécelle, Le Curieux, Le Diable à quatre, Le Diable boiteux, Le Diable couleur rose, Le Diogène*, etc... D'un point de vue sémantique, un ensemble de titres rappellent leurs racines historiques tout en se référant au prestigieux modèle parisien: ce sont les «charivari» qui, comme le souligne le *Charivari suisse* de Lausanne dans son premier numéro de 1841, «étaient jadis fort nombreux et très-puissants [...] Proscrits en 1806, par la loi du 10 juin, les Charivari n'ont fait dès-lors que quelques apparitions, qui sont devenues toujours plus rares»[65]. Les journaux charivariques se posent en continuateurs d'une tradition qu'ils illustrent dans leurs vignettes de titre. Mais ce rapport est plutôt d'ordre métaphorique[66].

Le tri et l'analyse sémantique des titres devrait également tenir compte des sous-titres dont certains ne manquent pas de saveur. Il faudrait encore classer ces journaux selon leur format (qui s'étend de l'in-16° à l'in-folio). Les chiffres de tirages – rarement mentionnés – devraient être pris en considération pour évaluer leur impact. Par exemple, vers 1896, le *Carillon de Saint-Gervais* tire à 2500 exemplaires, le *Nebelspalter* à 2600, le *Papillon* à 4000, les *Schweizerische Lustige Blätter* (bimensuel) à 1500[67]. D'autre part, leur périodicité (mensuelle, bimensuelle, hebdomadaire) ou leur longévité varient du tout au tout, depuis le specimen annonçant le journal qui ne paraîtra pas, au *Nebelspalter* (Rorschach) publié depuis 1875, en passant par des périodiques de longue durée comme le *Carillon de Saint-Gervais* (1854–99), *Guguss' au Grand Théâtre* (Genève, 1894–1936), le *Papillon* (Genève, 1889–1918), ou de durée moyenne (*Gukkasten*, Berne, 1843–49; *Jocko ou le Révélateur*, Berne, 1849–54; *La Guêpe*, Lausanne, 1851–53, le *Neue Postillon*, Zurich, 1895–1914[68]; le *Wochenzeitung*, Zurich, 1844–46, etc.). Les raisons de cette longévité variable sont diverses; mais on a le sentiment que les feuilles satiriques surgissent comme des réponses à des situations politiques locales bien précises, et qu'elles ont parfois de la peine à se reconvertir lorsque ces conditions changent. Les journaux en question sont souvent édités à l'initiative d'individus disposant de peu de fonds propres, soumis à la tyrannie des abonnements et des coûts de production. A moins d'être nettement politisé comme le *Carillon de Saint-Gervais*, fondé

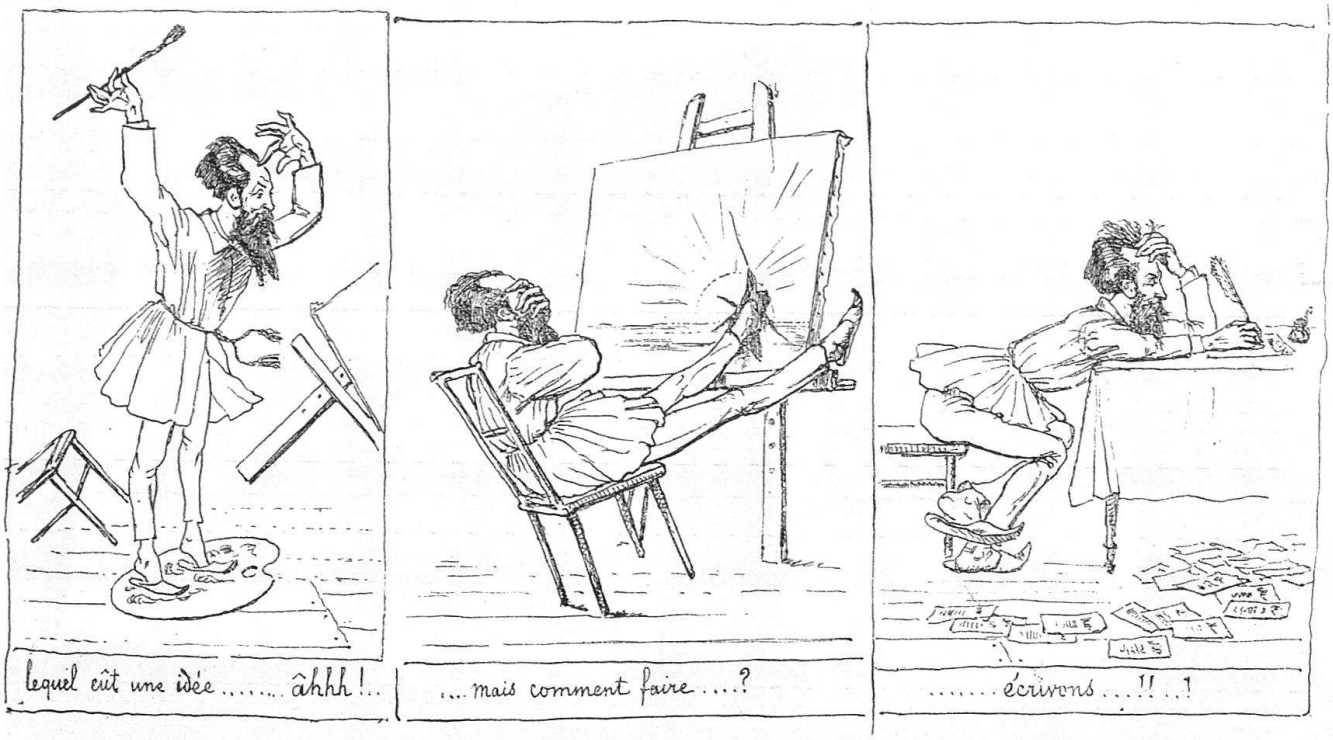
▷
22 Diverses pages et gravures de titres de journaux satiriques suisses. – Le personnage du fou ou du saltimbanque est fréquemment employé: crayon, plume, fouet sont des symboles fréquents de l'activité satirique.

Der neue Guckkasten.
9. Febr. 1850.
Jahrgang.
LUNDI 17 FÉVRIER 1851.
LA GUÊPE,
Journal charivarique vaudois, paraissant à Lausanne deux fois
Der Postheirt.
6. Bd.
№ 1.
Illustrirte Blätter
für Gegenwart, Oeffentlichkeit und Gefühl.
Das Sesselfieber heilbar!!!
Eidgenössischer Quartalzapfen-Phönix.
GENEVE, 13. SEPTEMBRE 1879.
LE CARILLON PARAIT TOUS LES SAMEDIS
CARILLON
CHARIVARI SUISSE
JOURNAL FONDÉ EN 1852 PAR PHILIPPE CORSAT
Zürich 1875.
№ 1.
1. Januar.
DER NEBELSPALTER
Illustrirtes humoristisch-politisches Wochenblatt.
Gehorsamer Diener!
Neue Zürcher Presse
1873
LE PILORI
Organe de libre critique, paraissant à Genève
MAI 1923 -- MAI 1931
Huit ans de lutte contre le mal!
Montag den 23. März 1846.
Neu-Athen
SECHSELÄUTE TAGBLATT
Harmlos und wahr.
Wirklich und fagerlich.

par le poète-barbier révolutionnaire Philippe Corsat[69], et de devenir un des acteurs du dialogue politique local, les chances de survie d'un périodique satirique sont limitées. Le cas exceptionnel du *Nebelspalter* s'explique à la fois par la qualité de ses numéros, la continuité de son équipe rédactionnelle et de sa direction, son écoute supracantonale, et surtout par ses capacités d'adaptation aux débats et aux contraintes contemporains; sa traversée de la Seconde Guerre mondiale demeure de ce point de vue exemplaire[70].

Les techniques d'impression, les caractéristiques typographiques et iconographiques des périodiques permettent aussi d'effectuer des découpages chronologiques. Les publications les moins coûteuses sont entièrement autographiées (textes et images sont inscrits à la plume sur une feuille décalquée par la suite sur une pierre lithographique). Avant le développement des procédés de reproduction photomécaniques, la xylographie est une technique coûteuse, mais pratique car compatible avec la typographie. Elle est réservée à la gravure de titre, et les bois gravés sont fréquemment réutilisés à des fins purement décoratives. A quelques rares exceptions près (comme *Guguss' au Grand Théâtre*), les textes manuscrits et lithographiés signalent des parutions occasionnelles et bon marché, car la typographie envahit la presse humoristique dès les années 1850. Il est d'ailleurs intéressant de noter que *Guguss'* est de Genève, patrie de Rodolphe Töpffer (1799–1846) dont les histoires en estampes ont fait la promotion de l'autographie. Il subsiste dans cette ville au XIXe siècle une tradition töpfférienne, dont l'un des plus vifs représentants fut Henri Hébert (1849–1917)[71].

Enfin – dernier type de classement révélateur – les imprimés caricaturaux se répartissent dans trois types de publications: la presse humoristique proprement dite, les almanachs et calendriers qui res-



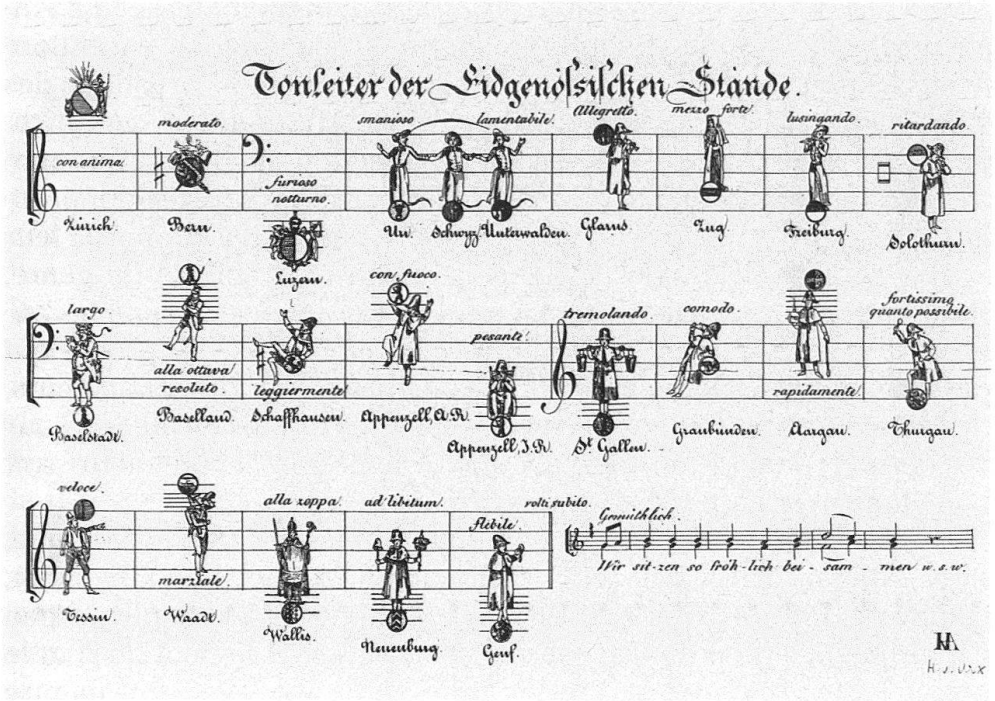
23 Henri Hébert, Le peintre romantique inspiré, autographie, 12,7×23,5 cm, in: Henri Hébert, *Histoire d'une chapelle à ses collègues et amis du Cercle des Beaux-arts*, Genève (1879?).

tent encore malheureusement peu étudiés en Suisse[72], et les occasionnels, comme les feuilles de carnaval qui, à Payerne lors de Brandons ou encore à Fribourg, changent de nom chaque année. C'est en parcourant les bibliographies de la presse suisse, et en déambulant dans les dépôts de la Bibliothèque nationale à Berne, que l'on peut se faire une vague idée de l'intérêt comme de l'ampleur des recherches possibles.

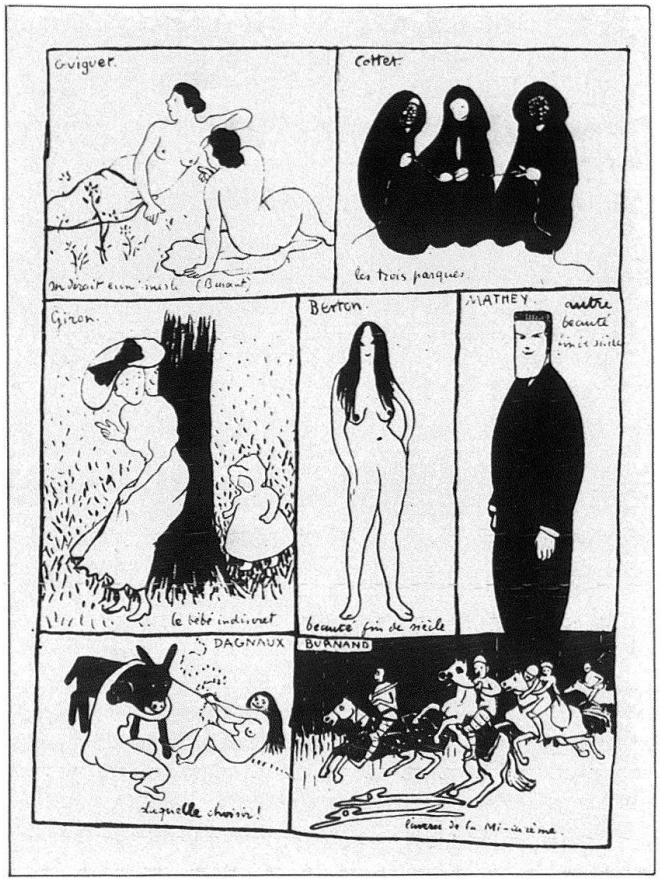
Les thèmes et leurs auteurs: artistes, caricaturistes, journalistes

Grand-Carteret avait vu juste lorsqu'il affirmait trouver dans la gravure des armoiries de cantons l'une des spécificités de la caricature suisse. La ménagerie confédérée, au sein de laquelle l'ours bernois se taille la part du lion, trouve ses origines dans l'héraldique du XVe siècle: par exemple dans les cortèges d'oursons belliqueux qui peuplent certaines images de la Chronique de Spiez par Diebold Schilling (1485), ours que l'on retrouve dans tant de projets de vitraux (de Niklaus Manuel notamment), de bordures ornementales, de sculptures décoratives (sur des fontaines) où ils se bousculent gaîment et parodient les activités humaines. La vie des cantons et leurs relations avec une Confédération en pleine mutation occupent en effet le centre de la production caricaturale du XIXe siècle. Après la Constitution de 1874, ce jeu intercantonal tend à s'effacer au profit de questions politiques, économiques, sociales et culturelles polarisées soit au niveau local, soit au niveau national.

Il serait vain d'esquisser ici une iconographie de la caricature en Suisse au cours de ces deux derniers siècles. Une étude thématique générale aboutirait nécessairement à la confirmation tautologique et schématique suivante: la caricature est un produit et un reflet de



24 Heinrich von Arx, «Tonleiter der Eidgenössischen Stände», vers 1845/46, lithographie, 19,7×32,5 cm. Berne, Bibliothèque nationale suisse. – La gamme dessinée par von Arx va des graves conservateurs aux aigus radicaux, du *furioso notturno* lucernois au *rapidamente* d'Aarau. Les armoiries des cantons sont ornées de personnages qui précisent leurs orientations politiques: jésuites (Uri, Schwyz, Unterwald), aristocrates (Bâle-Ville), soldats (Bâle-Campagne), etc. Notons Neuchâtel *(ad libitum)* qui hésite entre bonnet de la liberté et couronne prussienne.



25 Félix Vallotton, «Un tour au Champ de Mars», plume et lavis, env. 29×21 cm (dimensions de la feuille), publié dans *Le Rire*, 11.5.1895. Collection particulière. – A ses débuts dans la capitale française, Vallotton pratique la gravure et la critique d'art. Ce dessin inédit sur le Salon du Champ-de-Mars s'inscrit dans le genre des salons caricaturaux, populaires depuis les années 1840. Vallotton y réunit ses deux compétences, artistique et critique. On notera en particulier la parodie de la «Fuite de Charles le Téméraire» (1895), œuvre de son compatriote Eugène Burnand, qui devient l'«Averse de la Mi-carême».

26 Auguste Viollier, «Les déboires du caricaturiste», photogravure, 13,6×15,5 (dimensions de l'image), in: *Le Papillon*,

l'histoire, ou plutôt des histoires de la Suisse[73]. Une telle étude prendrait quelque intérêt si l'on était en mesure d'y introduire les variables décrites précédemment (techniques, diffusion, réception, circulation des modèles, etc.), auxquelles il faut encore ajouter les choix stylistiques, politiques et professionnels engagés par les producteurs eux-mêmes.

Quel fut le premier caricaturiste professionnel en Suisse? En Angleterre, grâce à une situation politique et économique exceptionnelles (la fameuse «loi Hogarth» instaurant la propriété artistique dès 1735), James Gillray (1756–1815) peut vivre entièrement de caricatures. Dans les cantons suisses, les premiers dessinateurs sont anonymes, dilettantes, ou alors se recrutent parmi les artistes qui pratiquent le genre de manière soutenue, mais annexe par rapport à leur activité principale (Adam Töpffer est avant tout peintre de genre, Dunker graveur et illustrateur). La levée de la censure dans les années 1830/1840 coïncide avec le développement de la presse qui offre un nouveau gagne-pain à toutes les catégories de dessinateurs, des amateurs plus ou moins actifs aux artistes formés en atelier. Pour ces derniers, la caricature est soit une voie de garage, un ghetto, soit une étape vers la reconnaissance artistique[74].

Etant donné le peu de considération dont jouit le dessin satirique, rares sont ceux qui, au XIXe siècle, s'y attachent définitivement, comme le Bernois Heinrich von Arx (1802–1858). En dépit du peu d'informations dont on dispose sur sa carrière[75], il se peut qu'il fut le premier professionnel de la caricature en Suisse, avec son intense

(à suivre p. 431)

participation aux *Gukkasten*, au *Neuer Berner Kalender*, et au journal soleurois le *Postheiri*. Un demi-siècle plus tard, la position d'un Félix Vallotton (1865–1925) est toute autre[76]. Les gravures sur bois qu'il exécute pour l'essentiel dans les années 1890, soit au début de sa carrière, représentent à la fois un apport financier, un instrument de reconnaissance au sein de l'avant-garde parisienne et un facteur d'intégration. C'est en étudiant les trajectoires des plus connus (Alexandre Théophile Steinlen, Charles Clément, etc.) comme des plus obscurs (Hans de Haëm, les genevois Francis Chomel, Louis-Christian Doës ou Maurice Potter qui meurt transpercé par la lance d'un indigène africain) que l'on serait peu à peu en mesure d'esquisser le profil de cette pratique artistique.

27 Gregor Rabinovitch, «Dem lieben Bö zu seinem 50ten Geburtstag», photogravure d'après un dessin au crayon, 21,4×15,7 cm (dimensions de l'image), in: *Nebelspalter*, 13. 10. 1939. – A l'occasion de son cinquantième anniversaire, Carl Böckli reçoit les hommages de ses collègues caricaturistes. Ici, Rabinovitch le représente en maman tenant sur ses genoux l'enfant «Nebelspalter», entouré des instruments symboliques de sa profession.

Dans l'entre-deux-guerres, Carl Böckli, dit Bö (1889–1970) devient un des grands professionnels de la caricature en Suisse[77]. Engagé au *Nebelspalter* sur la base d'un concours en 1922, il occupe cinq ans plus tard les fonctions de «Bildredaktor» de l'hebdomadaire auquel participent des dessinateurs de tous les horizons, qui, juxtaposés, révèlent la «professionnalité» variable en matière de caricature: le lecteur du journal y découvre en effet des dessins d'Ernst Morgenthaler, Otto Baumberger, Gregor Rabinovitch, Jakob Nef, Fritz Boscovits, Fritz Gilsi, Lindi (Albert Lindegger), Heinrich Danioth, Niklaus Stöcklin, etc. Il suffit de consulter le *Künstlerlexikon der Schweiz* (1958–1967) pour constater la diversité des personnages, de leurs pratiques et de leurs stratégies professionnelles. Seuls Boscovits et Rabinovitch figurent d'ailleurs comme caricaturistes; la participation au *Nebelspalter* de ceux que l'institution artistique a consacrés s'y trouve soit minimisée (Danioth)[78], soit ignorée dans le cas d'artistes importants (Stöcklin, Baumberger), soit mise en cause (Morgenthaler). Car la caricature a mauvaise presse dans le monde de l'art.

Au cours du XXe siècle, une partie de la caricature va tendre vers le pôle journalistique, et finalement s'assimiler à cette profession. Avec l'installation de la SDN en 1920, la ville de Genève fourmille de reporters, de dessinateurs chargés de reproduire les traits des personnalités engagées dans les diverses conférences. Rolf Roth (1888–1985), mandaté par l'*Illustration*, s'y rend avec une carte du journal parisien qui le désigne comme «Collaborateur (dessin)». Du portrait, il passe rapidement à la caricature[79]. Celle-ci devient dans ces années un véritable phénomène social et local. Par exemple, la brasserie genevoise la Bavaria se fait une réputation de «potinière de la SDN», avec ses murs couverts de caricatures.

Parallèlement, les premières expositions collectives et personnelles de caricaturistes se tiennent en Suisse, timidement dans l'entre-deux-guerres, puis régulièrement dans l'immédiat après-guerre et les années cinquante, dans une atmosphère marquée par l'esprit de la «Défense nationale et spirituelle», puis par les premiers frissons de la guerre froide[80]. Ces expositions sont le plus souvent consacrées aux dessinateurs du *Nebelspalter*, dont Bö, Lindi[81] et Danioth. Il est pourtant rare que des caricatures franchissent la porte des musées des beaux-arts. A quelques exceptions près, leur présentation se déroule dans des lieux qui en prouvent l'illégitimité artistique: cafés ou

numéro spécimen, 1. 5. 1889. – Connu sous le pseudonyme de Godefroy (de Georgina), Viollier (1854–1908) se forme à Paris dans l'atelier de Gérôme. De retour à Genève, il se spécialise dans les arts graphiques (affiche, illustrations, caricature). L'artiste et caricaturiste dandy est ici confronté à un gros bourgeois qui lui dit: «Hé Hé! pas mal, jeune homme; je suppose qu'il faut une certaine intelligence même pour faire des bêtises comme ça. N. B. – Notre collaborateur venait justement de passer une nuit blanche à la recherche d'une idée, quand on lui fit ce compliment.»

28 Jürg Furrer, «Der Schweizer ist: – weltoffen, neugierig, interessiert, innovativ, fremdenfreundlich, dynamisch und sehr humorvoll», offset en couleur d'après un dessin aquarellé, 24,7×18,8 cm, in: *Wenn der Alpfirn sich rötet ...*, Rorschach 1991. – Extrait d'un album publié par le *Nebelspalter* à l'occasion du 700e anniversaire de la Confédération.

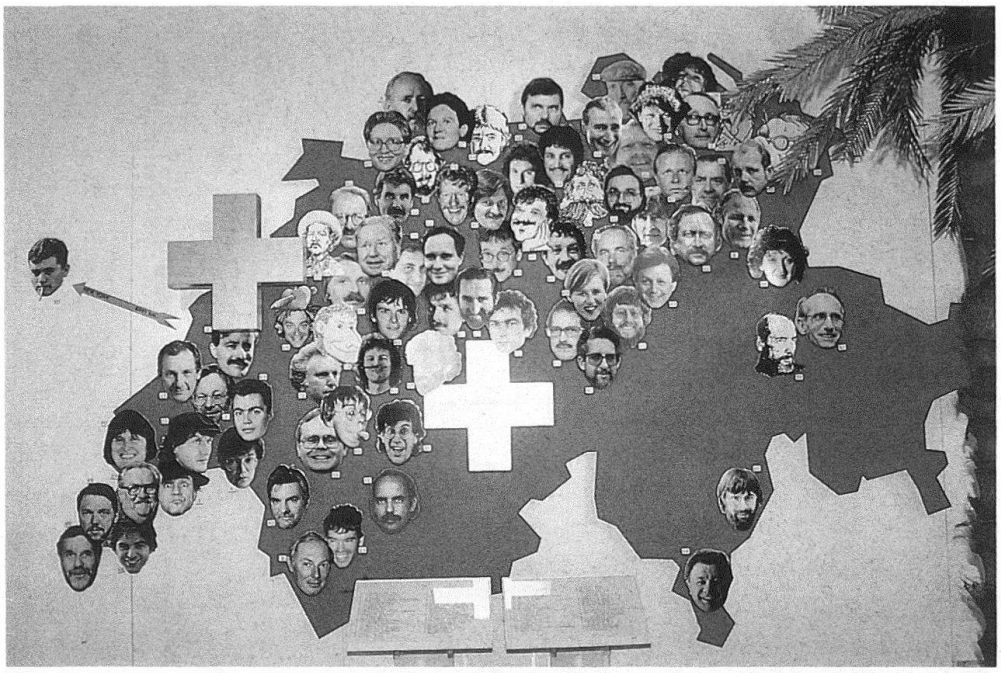
restaurants, musées des sports, casernes, vitrines de banques, maisons communales et hôtels de ville, etc. Seuls les grands noms de l'histoire de la caricature européenne réussirent à cautionner leur présence au Kunsthaus de Zurich en 1972, avec une exposition demeurée unique en son genre pour la Suisse[82].

Depuis les années 1970, les manifestations internationales et helvétiques (salons, biennales, etc.) se sont multipliées. Les villes de Berne ou de Morges (VD), par exemple, organisent régulièrement l'une des expositions collectives substantielles, assorties de catalogues[83], l'autre des salons regroupant les dessinateurs de presse romands. Le catalogue de la dernière exposition bernoise intitulée *1291 und eine Nacht* est intéressant à plus d'un titre. Cette publication présente en effet les résultats d'une enquête adressée à 110 artistes, dont 72 figurent dans l'exposition[84]. Quelle est l'image de la profession qui s'en dégage?

Cinquante caricaturistes interrogés viennent de Suisse allemande, dix-huit de Suisse romande, deux du Tessin: parmi eux, seules huit femmes. La majeure partie se définit comme cartoonistes (43%), mais seule une minorité (17%) se voit en caricaturistes et 19% en artistes et peintres. Prenons l'exemple de Lausanne: deux caricaturistes, Thierry Barrigue (*1950) et Raymond Burki (*1949) sont employés par deux quotidiens; ils ont statut de journalistes à part entière, et se définissent volontiers comme dessinateurs de presse. André-Paul (*1919), lui, travaille comme indépendant quoiqu'il fournit régulièrement des caricatures à la presse depuis une trentaine d'années. Martial Leiter (*1952) s'est peu à peu retiré du monde journalistique depuis une dizaine d'années. Telles sont les positions du caricaturiste suisse, pris à l'intérieur des tensions entre champ de la presse et champ artistique[85]. Barrigue et Burki s'investissent complètement dans le dessin de presse, et, mettant à profit leur réputation, luttent pour leur statut et leur autonomie[86]. Leiter (comme Frédéric Studer, dit «Urs», né en 1926) joue sur les deux tableaux, mais tend à s'orienter vers le marché de l'art.

Cette polarité structurale se retrouve apparemment au nivau géographique: les dessinateurs de Suisse allemande, plus volontiers «cartoonistes» ou illustrateurs, ont plutôt un statut indépendant, alors que les Romands, employés par les journaux, exécutent essentiellement des dessins éditoriaux, commentaires sur l'actualité[87]. Alors que les références stylistiques des uns renvoient à la sphère allemande et au *Nebelspalter* (style linéaire, utilisation de techniques artistiques comme le collage, l'aquarelle pour des caricatures de mœurs), les autres lorgnent du côté de la France, jouant volontiers sur les mots, les métaphores et la causticité, dans la tradition des Topor ou Cabu.

L'exposition récente de Berne avait pour thème la Suisse et ses mythes: un thème particulièrement populaire depuis une vingtaine d'années, qui a connu une inflation incroyable à l'occasion du 700e anniversaire de la Confédération. Avec les différents scandales qui ont secoué le monde politique à la fin des années 1980 (affaire Kopp et la question du blanchissement de l'argent «sale» de la drogue,

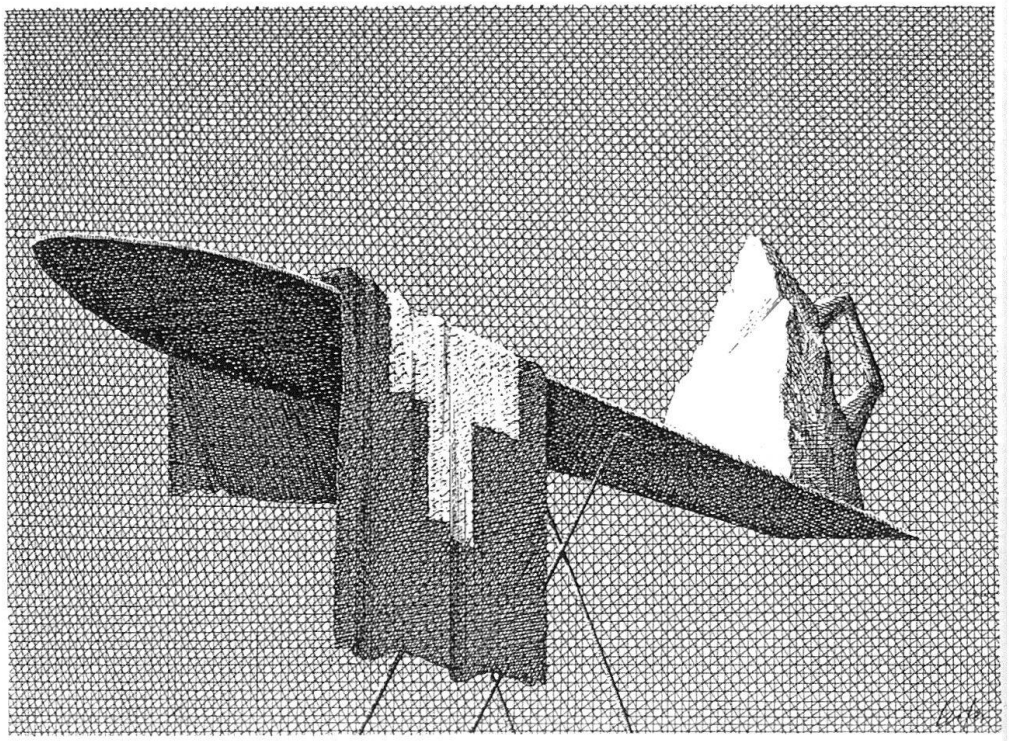


29 Carte de la Suisse caricaturale, réalisée dans le cadre de l'exposition du 700e anniversaire de la Confédération, *1291 ... et une nuits* (Berne, Kornhaus), 1991. – La géographie de la caricature en Suisse est dominée par les zones urbaines (Lausanne–Genève, Berne–Zurich–Bâle) qui correspondent évidemment aux centres de presse et d'édition.

scandale des fiches et de la police politique fédérale), avec la question de l'intégration européenne du pays, la Suisse est devenue un thème de prédilection pour bon nombre de caricaturistes. Car tel est bien l'enjeu fondamental de la caricature: elle ne possède pas une identité nationale, helvétique, mais à un second degré elle met en image et en scène les discours sur ces identités. Ses fonctions sont à la fois réflexives et critiques.

Ces affaires n'ont pas été sans conséquences juridiques pour plusieurs membres de la presse intimés par les personnes mises en cause. Aucun journaliste n'est cependant allé aussi loin que les dessinateurs de presse: représenter le mari de la conseillère fédérale Elisabeth Kopp, en train de laver des billets de banque dans sa baignoire équivaut à pratiquer l'insinuation. Or ceux-là ne sont pour ainsi dire jamais inquiétés. C'est tant mieux, mais pourquoi donc? Les images auraient-elles perdu de leur force depuis le temps (en 1835) où Louis-Philippe instaurait des lois de censures pour les réprimer?[88]

En 1934, l'ancien secrétaire de la Commission fédérale du contrôle de la presse, reconnaissait déjà qu'il est «difficile de fixer un cadre dans lequel doivent se mouvoir la satire, l'humour, la caricature et la sainte colère!»[89] Assurément, le sens des images n'est pas toujours clairement définissable en terme d'intentionnalité: le caricaturiste «pense-t-il» ce qu'il dessine, ou joue-t-il de l'ironie? Difficile de fixer des limites. D'autre part, attaquer la caricature, c'est entrer dans son jeu; le plaignant risque de se voir (tacitement) reprocher son manque d'humour et justifier, à posteriori, le bien-fondé de la satire. Enfin, l'humour est toléré, et les caricaturistes ont très vite compris quels avantages ils pouvaient tirer de leur assimilation – sans cesse répétée par tant d'autoportraits et de frontispices illustrés – au personnage traditionnel du *fou:* d'abord au service des rois, puis des



30 Martial Leiter, «Paysage suisse I», offset d'après un dessin à la plume, 13,1×18 cm, in: Martial Leiter, *Du monde moderne. Dessins*, Lausanne 1989. – Le tracé rigide du dessin contraste avec la fragilité et le déséquilibre de cette planche à repasser: la montagne (le Cervin) au service du drapeau suisse.

bourgeoisies de l'ancienne Confédération, il a troqué son bâton, sa «Pritsche», contre un crayon acéré, toujours dirigé, comme au temps d'Erasme et Holbein, vers les folies et les ridicules de ce monde.

Zusammenfassung

Die letzte grundlegende Untersuchung über die Karikatur in der Schweiz stammt aus dem Jahre 1885 und behandelt den künstlerischen Aspekt nur über ein Jahrhundert. In der Zeit von 1500 bis heute hat sich die Eidgenossenschaft jedoch stark gewandelt und hat Pamphletisten, Dilettanten, aber auch qualitativ hochstehende Karikaturisten hervorgebracht. Diese Studie möchte vorläufige Ergebnisse über diese fünf Jahrhunderte satirischen Schaffens vorlegen. Sind diese Karikaturen zuerst von den konfessionellen Auseinandersetzungen geprägt, so dienen sie sehr bald den politischen Interessen der verschiedenen Kantone und Städte. In künstlerischer Hinsicht folgen sie den starken europäischen Tendenzen und zeigen sich so von den grossen Vorbildern aus England, später aus Frankreich inspiriert. Schweizerische Karikatur oder Karikatur in der Schweiz? Die Frage lässt sich so nicht stellen, denn die Karikatur besitzt keine nationale Identität, sie bringt die Identität vielmehr ins Bild und setzt sie in Szene.

Riassunto

L'ultimo studio fondamentale sulla caricatura in Svizzera risale al 1885 e si occupa soltanto di un secolo di storia artistica. Dal 1500 ad oggi la Confederazione ha pero subito profondi mutamenti e ha dato nascita a scrittori satirici, a dilettanti, ma pure a caricaturisti professionisti di qualità. Questo studio vuole proporre un bilancio provvisorio di questi cinque secoli di creazione satirica. Se in un primo tempo le caricature erano legate soprattutto alla problematica delle lotte di confessione, ben presto serviranno gli interessi politici dei

cantoni e delle città. Dal punto di vista artistico seguono le grandi tendenze europee e s'ispirano ai modelli dominanti, che sono dapprima quelli inglesi e più tardi quelli francesi. Caricatura svizzera oppure caricatura in Svizzera? Posta così, la domanda non trova risposta, poichè la caricatura non ha un'identità nazionale, ma è la stessa identità ad essere messa in scena ed in immagine.

Notes

[1] «Ein Volk, welches keine Witze versteht, ist in seinen Grundfesten erschüttert», Armeestab, Abteilung Presse und Funkspruch, signé: Oberstlt. Chapuisat (31.1.1942). Le 20 janvier 1942, le journal satirique le *Nebelspalter* est saisi par la censure militaire pour avoir repris, dans son numéro 3 du 15 janvier, une caricature du *Münchener illustrierte Presse* se moquant de la défense armée suisse. Le directeur de l'hebdomadaire suisse va soumettre un recours qui sera accepté. Cette phrase est extraite du procès-verbal de la séance de recours, le 31 janvier 1942 (Archives fédérales, Berne, E 4450, 227).

[2] JOHN GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*, Paris 1885.

[3] *Dictionnaire de biographie française*, t. 16, Paris 1985, p. 948–949.

[4] Grand-Carteret se tourne également vers Alfred Hartmann, directeur du *Postheiri* (Soleure, 1844–75). La Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel possède un important fond Bachelin, avec une abondante correspondance. Le 22 janvier 1881, Grand-Carteret écrit à Bachelin pour savoir s'il lui serait possible de donner également à Neuchâtel un cycle de conférences sur l'art suisse; il annonce encore son projet: «Il s'agit de faire une collection de volumes sur l'étranger, texte et planches. Sous peu, je serais à même de vous faire des offres, mais dès à présent je vous considère comme mon collaborateur pour la Suisse.» Par la suite, il lui soumettra toute une série de questions concernant les dates de parutions de journaux satiriques, leur illustration. Il lui adresse notamment pour corrections et compléments la liste des publications qu'il a pu répertorier, ainsi que les épreuves de son chapitre sur la Suisse (BPU, ms 1722 h, neuf lettres en tout). Grand-Carteret entretient également d'autres relations avec l'écrivain, professeur et journaliste neuchâtelois Philippe Godet (1850–1922), auquel il demande de rédiger des articles sur ses publications dans la *Bibliothèque universelle* de Genève. Je remercie la Bibliothèque publique et universitaire (Mme Maryse Schmidt-Surdez) pour l'envoi de cette documentation.

[5] «Ce qui m'est peu familier, ce n'est point l'allemand d'Allemagne, mais bien le patois suisse. Ainsi *Lach!* m'inquiète un peu, mais *Benz* m'échappait comme *Heiri* comme *Joggeli*, et les Allemands que j'ai pu consulter ici n'en savaient pas plus que moi sur ce point» (lettre de J. Grand-Carteret à A. Bachelin, 9.4.1885, BPU, Neuchâtel, Ms. 1722 h).

[6] Voici les références de ce paragraphe: EDUARD FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Berlin 1901–03. – FRÉDÉRIC CHARLES LONCHAMP, *L'Estampe et le Livre à Gravures. 1730–1830: un siècle d'art suisse*, Lausanne 1921, surtout le chapitre IX sur «L'art humoristique et satirique au XVIIIe siècle [...]», p. 79–84. – Du même, *Manuel du Bibliophile Suisse*, Paris et Lausanne 1922, surtout le chapitre IX: «L'Art macabre, satirique et humoristique du XVe au XIXe siècle», p. 165–171. – *Die Lithographie in der Schweiz und die verwandten Techniken. Tiefdruck, Lichtdruck, Chemigraphie*, Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Vereins Schweizerischer Lithographiebesitzer, Zurich 1944 (nombreuses illustrations aux pages 110–135). – GEC (ENRICO GIANERI), *Storia della caricatura europea*, Florence 1967. – *Karikaturen-Karikaturen?*, catalogue d'exposition, Zurich, Berne 1972. – Voir également: FELIX ANDRES BAUMANN, *Eine Wegleitung durch die Ausstellung Karikaturen-Karikaturen*, Berne 1972. – GEORG PILTZ, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1980.

[7] *«Ich male fromme Gemüter». Zur religiösen Malerei im 19. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Luzern, Lucerne 1985 (voir «Katalog V/1–9. Satire und Spott», p. 203–217). – *La Suisse et la Révolution française. Images, caricatures, pamphlets*, catalogue d'exposition, Musée Historique de Lausanne, Lausanne 1989. – *Révolutions genevoises 1782–98*, catalogue d'exposition, Maison Tavel, Genève 1989/90. – *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, catalogue d'exposition, Zurich, Aarau et Winterthour, Zurich 1981 (en particulier l'étude d'EVA KORAZIJA, «Zeitbilder in der Schweizer Graphik», p. 364–383). – *Emblèmes de la Liberté. L'image de la république dans l'art du XVIe au XXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'histoire et Musée des beaux-arts de Berne, Berne 1991 (voir le chapitre «La lutte des images; la caricature à l'époque des révolutions», p. 645–701).

[8] OSKAR BÄTSCHMANN, *La peinture de l'époque moderne* (Ars Helvetica VI), Disentis 1989. – HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *L'iconographie nationale* (Ars Helvetica X), Disentis 1992.

[9] Chapitre intitulé «Geschichte in Bildern», dans GEORG KREIS, *Der Weg zur Gegenwart. Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert*, Bâle, Boston et Stuttgart, 1987, p. 241. – *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, 3 vol., Lausanne 1983. – Il faut également citer ici les travaux de FRANZ BÄCHTIGER, «Freiheit – Gleichheit. Zur Devise des letzten bernischen Schultheissenthrons 1785–1832», in: *Jahrbuch des bernischen historischen Museums* 53/54, 1977, p. 79–103; du même, «Zur Revision des Berner Christoffel», in: *Jahrbuch des bernischen historischen Museums* 59/60, 1980, p. 115–185. – *Ein Kanton im Wandel. Bern 1750–1850*, catalogue d'exposition, Berne, Berne 1982 (texte: FRANZ BÄCHTIGER, FRANÇOIS DE CAPITANI, QUIRINUS REICHEN). – Voir également: MARIANNE BERCHTOLD, *«Der Neue Postillon», eine illustrierte satirische Arbeiterschrift von 1895–1914*, mémoire de licence, université de Berne, mars 1984. – PAUL OBERHOLZER, *Rote und Schwarze St. Galler. St. Gallische Politik 1855–1861 in den Karikaturen des Jakob Albrecht*, Saint-Gall 1985.

[10] PILTZ (cf. note 6).

[11] Le catalogue d'exposition intitulé *Politique et polémique. La Caricature française et la révolution, 1789–1799*, Los Angeles et Paris, Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery et University of California, Los Angeles 1988, offre un exemple heureux de cette collaboration.

[12] Je remercie Pierre Chessex, rédacteur responsable de l'illustration du *Dictionnaire*, pour cette information. Sur le *Dictionnaire historique de la Suisse*, consulter le *Bulletin du DHS*, 3, 1991 (en particulier l'article de JOHANNA GISLER, «Der Inhalt der HLS – Balanceakt auf dem historischen Hochseil», p. 14–15).

[13] WERNER HOFMANN, *La caricature de Vinci à Picasso*, Paris 1958, p. 16 (éd. originale: Vienne 1956). Hofmann développait une idée de Rudolf Wittkower dans son catalogue de dessins du Bernin en 1931. Il serait vain de donner ici une bibliographie de l'histoire de la caricature. On pourra toujours se référer à celle qui figure à la fin de KLAUS HERDING et OTTO GUNTER, *Nervöse Auffassungsorgane des inneren und äusseren Lebens: Karikaturen*, Giessen 1980. En plus des classiques du XIXe siècle comme CHAMPFLEURY, *Histoire générale de la caricature*, 5 vol., Paris 1965–80, et les livres de GRAND-CARTERET (cf. notes 1 et 34), relevons deux ouvrages importants: MICHEL MELOT, *L'œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Paris et Fribourg 1977, et *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Munich 1984.

[14] MELOT (cf. note 13), p. 21.

[15] Voir entre autres: JURGIS BALTRUSAITIS, *Aberrations. Les perspectives dépravées*, Paris 1983 (première éd. 1957).

[16] Caricature suisse ou en Suisse? L'adjectif épithète a fait couler beaucoup d'encre ces derniers temps, à l'occasion du 700e anniversaire de la Confédération qui a indirectement stimulé les recherches relatives à la géographie artistique. Mon étude rejoint les conclusions de DARIO GAMBONI (*La géographie artistique*, Ars Helvetica I, Disentis 1987, p. 4: «En prenant soin de ne pas postuler une unité là où il n'y en avait pas, il est donc légitime de prendre en compte ‹la Suisse avant la Suisse›.»

[17] Elle est notamment reprise par M. MELOT (cf. note 13, p. 165–166), et EDWARD LUCIE-SMITH (*The Art of Caricature*, Londres 1981, p. 35) qui la décrit comme «the earliest political caricature».

[18] Voir JOACHIM STAEDTKE, *Anfänge und erste Blütezeit des Zürcher Buchdrucks*, Zurich 1965, p. 34, et surtout: PETER F. KOPP, «‹Flüsslis› – Vom politischen Kartenspiel der Mächte zum Trinkspiel der Muotataler», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)* 35, 1978, p. 101 sq. – FRANZ BÄCHTIGER, «Das neue Kartenspiel ‹Flüsslis›», in: *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum, Berne 1979, p. 153–154, et ill. 1. – THIERRY DEPAULIS, «Un jeu de cartes du XVIe siècle: le Flux», in: *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, fasc. 284, avril 1982, p. 301–311. – *Basler Buchillustration 1500 bis 1545. Oberrheinische Buchillustration 2*, éd. par FRANK HIERONYMUS, catalogue d'exposition, Bâle, Bâle 1984; les notices n° 196 et 197 de ce catalogue affirment que la troisième version connue du même sujet (conservée à Gotha) précède les deux autres.

[19] Pour une introduction sur le *Narrenschiff*, *voir:* HORST KUNZE, «Sebastian Brants Narrenschiff 1494», in: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*, Leipzig 1975 sq., p. 382–401. – Sur la participation de Dürer: FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 36), Berlin 1951.

[20] JOËL LEFÈBVRE, *Les fols et la folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris 1968. – P. Mesnard a attiré l'attention sur le fait que la Moria dessinée par Holbein correspond moins au personnage du texte qu'à celui des fols du *Narrenschiff;* voir PIERRE MESNARD, «Erasme et la conception dialectique de la folie», in: *L'umanesimo et «la Follia»*, Rome 1971, p. 43–61; du même, *Erasme ou le christianisme critique*, Paris 1969, surtout p. 59–61. – Sur l'iconographie du fou au moyen âge: HADUMOTH MEIER, «Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters», in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 8, 1955, p. 1–11.

[21] Voir MICHEL THEODOR, *Schützenbräuche in der Schweiz*, Frauenfeld et Stuttgart 1983, surtout p. 41–50. – EUGÈNE MOTTAZ, «Le patifou», in: *Revue historique vaudoise* 5, 1897, p. 283–285. – Sur l'importance des fous dans la culture populaire suisse, voir: HEINZ WYSS, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*, Berne 1959.– Pour une synthèse: ENID WELSFORD, *The Fool. His Social and Literary History*, Londres 1935.

[22] Sur le phénomène culturel du carnaval, on consultera surtout: ROBERT W. SCRIBNER, «Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down», in: *Städtische Gesellschaft und Reformation*, éd. par INGRID BATORI, Stuttgart 1980, p. 234–264. – Du même, *For the Sake of Simple Folks. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981. – LEFÈBVRE (cf. note 20), pp. 23 sq. – Et en ce qui concerne la Suisse: WYSS (cf. note 21), et l'excellente synthèse anthropologique de WERNER RÖLLIN, «Le Carnaval et les Mascarades en Suisse», in: *Archives suisses des traditions populaires* 83, 1987, p. 60–74 (avec bibliographie).

[23] Sur Murner, voir entre autres: HENRI PLARD, «Folie, subversion, hérésie: la polémique de Thomas Murner contre Luther», in: *Folie et déraison à la Renaissance* (Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme V), Bruxelles 1976. – Sur Manuel et le carnaval, voir: F. VETTER, «Über die zwei angeblich 1522 aufgeführten Fastnachtsspiele Niklaus Manuels», in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 29, 1904, p. 80–117. – CONRAD A. BEERLI, «Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVIe siècle», in: *Les fêtes de la Renaissance*, éd. par J. JAQUOT, Paris 1956, p. 361–365.

[24] BURKHARDT-WERTHEMANN (cf. note 50), p. 38.

[25] Voir entre autres le récent livre d'ALFRED BERCHTOLD, *Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle*, 2 vol., Lausanne 1990.

[26] Sur cette feuille volante: HANS REINHARDT, «Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren», in: *ZAK* 34, 1977, p. 242 sq. – SCRIBNER 1981 (cf. note 22), p. 33–35. – BRUNO WEBER, «Martin Luther als Hercules germanicus 1522. Der keulenschwingende Evangelist von Wittenberg», in: *Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung*, éd. par ALFRED CATTANI et BRUNO WEBER, Zurich 1989, pp. 39–41. – Et surtout la notice très complète du catalogue *Basler Buchillustration 1500–1545* (cf. note 18), n° 353, p. 360–362.

[27] Sur Graf, ses thèmes et la diffusion de ses dessins, voir: CHRISTIANE ANDERSSON, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Bâle 1978. – EMIL MAJOR et ERWIN GRADMANN, *Urs Graf*, Bâle s. d.

[28] Scribner 1981 (cf. note 22).

[29] La littérature sur le sujet est immense. En guise d'introduction, voir STEVEN OZMENT (éd.), *Reformation Europe. A Guide to Research*, St. Louis (USA) 1982. – *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, catalogue d'exposition, Nuremberg, Francfort-sur-le-Main 1983. – *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483–1546*, catalogue d'exposition, Detroit, Detroit 1981.– Sur les feuilles volantes et leurs procédés: DAVID KUNZLE, *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1973. – MICHAEL SCHILLING, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990. – Sur Bâle, voir *Basler Buchillustration 1500–1545* (cf. note 18). – Sur Berne: *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann*, catalogue d'exposition, Berne, Berne 1979. – *450 Jahre Berner Reformation. Beiträge zur Geschichte der Berner Reformation und zu Niklaus Manuel*, Berne 1980/81. – Sur Genève, voir note 35. – Sur Zurich, voir les catalogues d'exposition *Hans Asper* (cf. note 32) et *Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein*, catalogue d'exposition, Bâle, Bâle 1984.

[30] Pour une synthèse de la question, voir l'ouvrage de référence de LUCIEN FÈBVRE et HENRI-JEAN MARTIN, *L'apparition du livre*, Paris 1958. – La question des échanges géographiques est au centre du livre de PETER G. BIETENHOLZ, *Basle and France in the Sixteenth Century. The Basle Humanists and Printers in Their Contacts with Francophone Culture*, Genève 1971, qui développe les recherches de HANS KOEGLER, «Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts», in: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums*, Bâle 1936, p. 159–230. – Voir également: ADOLF FLURI, «Die Beziehung Berns zu den Buchdruckern in Basel, Zürich und Genf 1476–1536», in: *Beilage zum Jahresbericht 1912 der Schweizerischen Gutenberstube*, Berne 1913.

[31] CHRISTINE GÖTTLER, *Die «Göttliche Mühle». Ikonographische Untersuchung zum geistes- und sozialgeschichtlichen Hintergrund einer frühreformatorischen Flugschrift*, mémoire de licence, université de Zurich, 1985.

[32] Reproduit dans *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit*, catalogue d'exposition, Zurich, Zurich 1981, cat. n° 157 (voir en particulier BRUNO WEBER, «Die zürcherische Buchillustration im 16. Jahrhundert», p. 21–26). Sur l'édition zurichoise, on consultera les ouvrages de référence de PAUL LEEMANN-VAN ELK, *Die zürcherische Buchillustration von den Anfängen bis 1850*, Zurich 1952. – Du même, *Die Offizin Froschauer*, Zurich et Leipzig 1940.

[33] MARIUS BESSON, *L'Eglise et l'imprimerie dans les anciens diocèses de Lausanne et de Genève jusqu'en 1525*, Genève 1938, p. 247–250.

[34] JOHN GRAND-CARTERET, *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document (1450–1900)*, 5 vol., Paris 1927/28, vol. 2, p. 122–123.

[35] Sur l'*Antithesis de praeclaris Christi et indignis papae facinoribus* de 1557, voir PAUL CHAIX, «Un pamphlet genevois du XVIe siècle: l'«Antithèse» de S. Du Rosier. Recherche iconographique», in: *Mélanges offerts à M. Paul-Emile Martin*, Genève 1961, p. 468–482. – Voici le titre complet et très rabelaisien de l'autre pamphlet: *Histoire de la mappemonde papistique en laquelle est déclairé tout ce qui est contenu et pourtraict en la grande table ou carte de la Mappe-monde, composée par M. Frangidelphe Escorche-Messes.* Imprimé en la ville de Luce nouvelle [Genève], par Brifaud Chasse-diable; cité d'après PAUL CHAIX, ALAIN DUFOUR et GUSTAVE MOECKLI, *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600*, Genève 1966.– CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue, Louis XIII à Louis XIV*, Paris s.d. (1880), p. 45–48. – EUGÈNE DOUMERGUE (*Iconographie calvinienne*, Lausanne 1909) reproduit la fameuse image trouvée à Plainpalais à Genève (voir ill. 5), ainsi que WALDEMAR DEONNA, «De quelques peintures à Genève avant la Réforme. 1: Une prétendue peinture satirique au couvent des Dominicains», in: *Genava* 24, 1946, p. 75–89. – Voir la notice d'ALFRED CARTIER, «Cruche, Pierre», in: CARL BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, 4 vol., Frauenfeld 1905–1917, vol. 1, p. 330–332.

[36] MONIQUE DROIN-BRIDEL, «Poèmes polémiques contre le Pape (1551)», in: *Musées de Genève*, n° 290, novembre–décembre 1988, p. 25–29.

[37] La question des influences entre Arcimboldo et Stimmer reste discutée; voir *Tobias Stimmer 1539–1584* (cf. note 29). – *Spätrenaissance am Oberrhein*, catalogue d'exposition, Bâle, Bâle 1984, surtout les articles de HANS R. GUGGISBERG, «Zur Basler Buchproduktion im konfessionellen Zeitalter», p. 163–169, ainsi que les notices par PAUL TANNER sur les feuilles volantes (cat. n° 147–161), p. 253–269.

[38] En 1569/70, Stimmer se rend à Côme, à la demande de l'imprimeur bâlois Pietro Perna, pour y copier la collection de portraits d'hommes célèbres rassemblée par l'historien Paolo Giovo (PAUL TANNER, «Paolo Giovo, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtswerke», in: *Tobias Stimmer* (cf. note 29), p. 223–225). Or ce dernier est l'auteur d'un ouvrage sur les *Imprese militari e amorosi* (1551), dont le «discours par l'image» est analogue au fonctionnement de la tête de Méduse. – Voir entre autres: LUDWIG VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923. – RUDOLF WITTKOWER, «Hieroglyphics in the early Renaissance», in: *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres 1977, p. 113–128. Voir également: A. P. DE MIRIMONDE, «Le langage par l'image et ses modalités», in: *Le langage secret de certains tableaux du Musée du Louvre*, Paris 1984, p. 11 sq.

[39] PAUL CHAIX, *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564*, Genève 1954 (chapitre II: «La censure», p. 78–86). – Pour une synthèse de la censure en Suisse, consulter l'ouvrage de BOURQUIN (cf. note 54), et KARL MÜLLER, «La censure», in: *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel 1924, t. 2, p. 454–458. – Sur Bâle: RUDOLF THOMMEN, «Zensur und die Universität in Basel bis 1799», in: *Basler Jahrbuch*, Bâle 1944, p. 49–82. – Sur Berne: KARL MÜLLER, *Die Geschichte der Zensur im alten Bern*, Berne 1904. – Sur Zurich: PAUL LEEMANN-VAN ELK, *Druck Verlag Buchhandel im Kanton Zurich von den Anfängen bis um 1850*, Zurich 1950, et GEROLD MEYER VON KNONAU, «Geschichte der Censur in Zurich», in: *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*, 1859, p. 1–16.

[40] RUDOLF MEYER, *Die Flugschriften der Epoche Ludwigs XIV. Eine Untersuchung der in schweizerischen Bibliotheken enthaltenen Broschüren (1661–1679)*, Bâle 1955, p. 19 sq.

[41] KARL J. LÜTHI, «Das bernische Zeitungswesen», in: *Das Buch der schweizerischen Zeitungsverleger 1899–1924*, Zurich 1925, p. 526–528. La production imprimée de la Contre-Réforme en Suisse est peu étudiée, et les gravures semblent rares. Il faut dire que les villes suisses imposent des mesures de surveillance et de censure de plus en plus sévères au cours du 17e siècle. Ainsi, dans le cas de Zurich étudié par MEYER VON KNONAU (cf. note 39), les autorités exigent en 1695 que les calendriers et les gravures soient également contrôlés.

[42] «Doch kenne man das Papir wol, es sige Zürich Papyr, und daselbsten gemachet. Es sigend bücher da eins 12 bögig, und standind gar grusamme lesterungen darinn, dan Got und die L(ieben)Heligen und vorus die H. Jungfrau Maria, werdind so grüwlich gelesteret, geschmecht und geschent [...] ja sy sigend ganz Kätzerisch, und man sölle alle dise Kätzerbücher zusammen tragen, und dem Profoss oder Bettelvogt zustellen, werde dan selbiger solche dem Hencker bringen [...]». Sur l'«exécution» de ces livres, voir WILLY BRÄNDLY, «Bericht über die Verbrennung evangelischer Bücher in Luzern anno 1658», in: *Zwingliana* 8, 1944–48, Zurich 1948, p. 171–172. – Du même, *Geschichte des Protestantismus in Stadt und Land Luzern*, Lucerne 1956, p. 143–145.

[43] HENRI MEYLAN, «Chasse à l'ours. Gravure satirique dirigée contre les Jésuites de Fribourg (1585)», in: *Aspects de la propagande religieuse*, Genève 1957, p. 352–360.

[44] Sur Dunker: HANS HERZOG, «Balthasar Anton Dunker, ein schweizerischer Künstler des 18. Jahrhunderts», in: *Neujahrs-Blatt der Litterarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr*

1900, Berne 1899. – MARIA LANCKORONSKA et RICHARD OEHLER, «Balthasar Anton Dunker, ein Berner Illustrator», in: *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Leipzig 1933, vol. 2, p. 181–192.– FRANÇOIS DE CAPITANI, «Die Stellung des Künstlers im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel von Balthasar Anton Dunker», in: *ZAK* 47, 1990, p. 165–170. – *Balthasar Anton Dunker 1746–1807*, catalogue d'exposition, Berne, Berne 1991.

[45] Voir LANCKORONSKA et OEHLER, «Die Schweizer Buchillustration des ausgehenden 18. Jahrhunderts» (cf. note 44), vol. 3, p. 93–107.

[46] Sur J. M. Usteri: ALBERT NÄGELI, *Johann Martin Usteri 1763–1827*, Zurich 1907.

[47] Sur le phénomène des sociétés au XIX^e^siècle, voir ULRICH IM HOF, *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften*, Munich 1982. – HANS ULRICH JOST, «Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration. Ein Beispiel der sozio-politischen Funktion des Vereinswesens im Aufbau der bürgerlichen Öffentlichkeit», in: NICOLAI BERNARD et QUIRINUS REICHEN (éd.), *Gesellschaft und Gesellschaften*, Festschrift zum 65. Geburtstag von Pr. Dr. Ulrich Im Hof, Berne 1982, p. 341–368.– LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der Schweizerische Kunstverein – La Société Suisse de Beaux-Arts 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Berne 1981. – Les «Malerbücher» de Zurich ont récemment été étudiés par BRUNO WEBER, «Dem Vergnügen und Nützen gewidmet, aus den Malerbüchern der Künstlergesellschaft», in: *Turicum* 7, 1976, p. 13–20, ainsi que RUTH NOBS-GRETER, *Die Malerbücher der Künstlergesellschaft in Zürich 1794–1850*, mémoire de licence, Zurich, mai 1979.

[48] «Pour les avoir montrées autrefois, dans les réunions mondaines, il (Etienne Duval) s'était attiré d'assez gros ennuis» (DANIEL BAUD-BOVY, *Les caricatures d'Adam Tœpffer et la Restauration genevoise*, Genève 1917, p. 10).

[49] Sur Girardet et Neuchâtel, voir: AUGUSTE BACHELIN, *Iconographie neuchâteloise*, Neuchâtel 1878. – Du même, «Les Girardet. Abraham-Louis Girardet», in: *Musée neuchâtelois* 7, 1870, p. 30–34. – MAURICE BOY DE LA TOUR, *La gravure neuchâteloise*, Neuchâtel 1928, p. 67 sq. Les deux gravures ont été reproduites dans le *Musée neuchâtelois* de 1865, et surtout en 1894 (ALFRED GODET. «Une caricature de 1808», in: *Musée neuchâtelois*, 1894, p. 153–155.) – Sur la caricature de Neuchâtel et du Jura, voir le court chapitre «Caricature» dans GUSTAVE AMWEG, *Les arts dans le Jura bernois et à Bienne*, Porrentruy 1937, ainsi que diverses notices du *Musée neuchâtelois:* ALFRED CHAPUIS, «De quelques caricatures concernant les événements de 1856», in: *Musée neuchâtelois* 11, 1924, p. 148–154. – A. PIAGET, «Les cerfs de montagnes», in: *Id.* 13, 1926. – A. PIAGET est l'auteur de cinq études sur «La Révolution de 1831. Caricatures», parues dans le *Musée neuchâtelois* de 1935 (p. 97–99), 1936 (p. 49–51), 1937 (p. 89–92, p. 185–186), 1939 (p. 3–5).

[50] Sur la caricature à Bâle, voir: DANIEL BURKHARDT-WERTHEMANN, *Die politische Karikatur des alten Basel*, Bâle 1903. – Sur Kelterborn: DANIEL BURKHARDT, «Kelterborn, Ludwig Adam», in: Carl Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. 2, p. 165/166. – MARGERETE PFISTER-BURKHALTER, «Kelterborns frühe Basler Jahre», in: *ZAK* 7, 1945, p. 128–134.

[51] Sur David Hess: ERNST EICHMANN, *David Hess. Sein Leben und seine Werke*, Aarau 1911.

[52] Voir les publications de référence de GOTTFRIED WÄLCHLI, *Martin Disteli 1802–1844. Zeit – Leben – Werk*, Zurich 1943. – LUCIEN LEITESS, IRMA NOSEDA et BERNHARD WIEBEL, *Martin Disteli ... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern*, catalogue d'exposition, Olten 1977, et dernièrement mes notices dans le catalogue *Emblèmes de la liberté* (cf. note 7).

[53] PAUL LEEMANN-VAN ELK, «Joh. Rud. Schellenberg, der schweizerische Chodowiecki», in: *Stultifera navis*, 1/2, 1947, p. 92–100.

[54] Cité par WERNER GYSIN, *Zensur und Pressefreiheit in Basel während der Mediation und Restauration*, Bâle 1944, p. 39. L'*Allgemeine Zeitung* fournissait en effet aux Confédérés les informations dont la censure les privait systématiquement, qui concernaient aussi bien l'étranger que le pays même. – L'histoire de la censure de la presse en Suisse jusqu'en 1848 a fait l'objet d'un bon nombre d'études historiques et juridiques; voici quelques références générales: M. BÜHLER, «Pressefreiheit und strafrechtliche Verantwortlichkeit der Schweizerischen Presse», in: *Die Schweizer Presse*, Berne 1896, p. 185–202. – EDUARD HIS, *Geschichte des neueren Schweizerischen Staatsrecht*, 3 vol., Bâle 1920–1938 (surtout vol. 1, p. 440–460, et vol. 3, p. 552–559). – MÜLLER (cf. note 39). – JACQUES BOURQUIN, *La liberté de la presse*, Lausanne 1950 (surtout p. 88–105, 308–333). – DENIS BARRELET, *Droit suisse des mass media*, 2e éd. revue et augmentée, Berne 1987.

[55] Voir WÄLCHLI (cf. note 52), p. 53 sq. – JULES COULIN, *Der Anti-Philister. Maler Distelis Kalender*, Bâle 1920.

[56] L'épisode est raconté par COULIN (cf. note 55) et HEINRICH KUHN, *Hieronymus Hess. Ein Basler Karikaturist des 19. Jahrhunderts*, Bâle 1980. Hess répondit à son inculpation par un nouveau dessin dans lequel il se représentait face à des juges animalisés.

[57] Voir HANS GUSTAV KELLER, *Die politischen Verlagsanstalten und Druckereien in der Schweiz. Ihre Bedeutung für die Vorgeschichte der deutschen Revolution von 1848*, Berne et Leipzig, 1935, p. 79–93.

[58] Le degré de tolérance (politique, religieuse) des cantons varie considérablement. La loi ne fait pas explicitement la distinction entre les textes et les images imprimées, à la différence de certains cantons qui introduisent la notion de «liberté de la représentation par l'image» (Thurgovie en 1849, Schaffhouse et Aarau en 1852, Berne en 1893). Notons enfin que la censure, pendant les deux guerres mondiales, ne tient compte que des images multipliées (gravure, photographie, cinéma), et ignore les œuvres ou manifestations uniques (peinture, sculpture conférences, théâtre).

[59] Voir par exemple les critiques du *Charivari vaudois* (Lausanne) face au fisc dans son numéro de novembre 1839.

[60] Sur la Première Guerre mondiale, voir: A. WELTI, «Die Pressezensur während der Kriegszeit», in: *Das Buch der Schweizerischen Zeitungsverleger* (cf. note 41), p. 271–294. – EUGÈNE BROYE, *La censure politique et militaire en Suisse pendant la guerre 1914–1918*, Paris et Neuchâtel 1934. – Sur la Seconde Guerre mondiale: GEORG KREIS, *Zensur und Selbstzensur. Die Schweizerische Pressepolitik im zweiten Weltkrieg*, Frauenfeld et Stuttgart 1973. – CHRISTOPH GRAF, *Zensurakten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Eine Analyse des Bestands E 4450, Presse und Funkspruch 1939–1945* (Schweizerisches Bundesarchiv: Inventare), Berne 1979. – Voir également les ouvrages de BOURQUIN et de BARRELET (cf. note 54), ainsi que GOTTFRIED WÄLCHLI et OSKAR THEILER, *Zehn Jahre Weltgeschehen in Schweizerischen Karikaturen 1935–1945*, Saint-Gall 1947.

[61] Mentionné par WELTI (cf. note 60), p. 274. Voir le procès-verbal du Conseil fédéral en date du 7.10.1914 (Berne, Archives fédérales, E 27/13788). Je remercie M. Ch. Graf, qui m'en a aimablement transmis une copie.

[62] Berne, Archives fédérales, E 4450, 227 et 766.

[63] A la recherche d'imprimés, mais aussi de feuilles volantes et de dessins originaux d'artistes, j'ai effectué des repérages dans les villes et les institutions suivantes: Bâle (Öffentliche Kunstsammlung), Berne (Archives fédérales, Bibliothèque nationale), Genève (Bibliothèque publique et universitaire, Musée d'art et d'histoire, Institut et Musée Voltaire), Lausanne (Bibliothèque cantonale et universitaire, Archives de la Ville, Musée historique), Zurich (Graphische Sammlung der ETH, Kunsthaus, Musée national suisse, Zentralbibliothek), Olten (Kunstmuseum). Je remercie vivement ces différentes institutions de leur accueil et de la documentation qu'elles m'ont permis de rassembler. Je reste par contre pris de vertige à la pensée des dizaines d'autres collections, musées, bibliothèques et journaux, et des milliers d'images qui m'ont échappé...

[64] Dans la carte de la caricature en Suisse, le Tessin est la region la plus négligée. Au XIXe siècle, la presse satirique est notamment représentée par *Il Buon umore* (Bellinzona, Lugano et Locarno, 1859–1862), *L'Aurora. Giornale politico, ridicolo e scherzevole* (Lugano, 1859–1860), *Il Governo delle Cuccagna* (Lugano [?], 1875), *Il Palancone* (Mendrisio, 1895), et même *La Vespa*, journal anti-catholique tessinois publié à Genève (1884–1889). En 1908, l'*Eco del Gottardo* offrait à ses abonnées un recueil de dessins: *Raccolta di bozetti e caricature*. Le cas du *Mefistofele* (Lugano, 1877) est étudié à travers le caricaturiste M. Cometta, dans ce même cahier, par LUCIA PEDRINI STANGA, «Massimo Cometta e l'arma caricatura».

[65] Les charivaris s'en prenaient traditionnellement aux couples qui se mariaient une seconde fois; ils étaient le fait de «participants déguisés de diverses manières et feignant d'être ivres, portant des instruments bruyants, clochettes de vaches et sonnettes, cousues aux cuisses et aux fesses, tambours et cymbales, etc.» (LOUIS JUNOD, «Le charivari au pays de Vaud dans le premier tiers du XIXe siècle», in: *Archives suisses des traditions populaires* 47, 1951, p. 114–129).

[66] Métaphorique: voilà l'adjectif qui caractérise l'essentiel des titres. A côté des diables et satyres, la presse humoristique suisse a engendré une horde d'animaux bornés, désagréables ou insaisissables *(L'Ane, Le Canard, La Cancoire, La Guêpe, Le Papillon, La Vespa, ...)*; un groupe qui se veut agressif et décapant *(L'Arbalète, Le Balai, La Bombe, La Gifle, La Griffe, La Férule, La Fronde, Der Nebelspalter, Le Pilori ...)*; un autre qui souhaite se faire entendre et évoque les attributs du charivari, des saltimbanque ou des fous *(Le Carillon de Saint-Gervais, La Cloche, La Crécelle, Le Grelot, Le Gueulard, Le Pierrot, Le Pi ... ouit!, Le Polichinelle, Der Narrenspiegel ...)*; d'autres prétendent apporter la lumière de la raison, et renouent avec la métaphore de la lanterne magique *(L'Aurora, Le Diogène, l'Etincelle, Le Falot, Gukkasten, Jocko ou le Révélateur, La Lanterne de Pétoillon, Le Panorama ...)*; d'autres s'incarnent en un personnage comme l'*Almanach Balthasar, Le Barbier populaire, Guguss', Le Bossu, Panurge, Pinocchio, Le Pippo*, ou le *Postheiri*. Cette nomenclature et ce classement sommaire sont loin d'épuiser le corpus.

[67] Chiffres donnés dans *Die Schweizer Presse* (cf. note 54), p. 240 sq.

[68] BERCHTOLD (cf. note 25).

[69] JEAN-PIERRE CHUARD, «Philippe Corsat (1809–1874), éditeur du ‹Carillon de Saint-Gervais› et ses amis vaudois», in: *Revue historique vaudoise*, 1981, p. 127–150.

[70] PIERRE MÉTRAUX, *Die Karikatur als publizistische Ausdrucksform untersucht am Kampf des «Nebelspalters» gegen den Nationalsozialismus 1933–1945*, Berlin 1966. – GEORG THÜRER, «Unser Nebelspalter. Ein munterer Streifzug in der Pressekunde», in: *Rorschacher Neujahrsblatt*, 1957, p. 36–55. – BRUNO KNOBEL, «Karikaturisten im ‹Nebel-

spalter», in: *Karikaturen-Karikaturen?* (cf. note 6), p. 55–57. – Du même, *Die Schweiz im Nebelspalter. Karikaturen 1874 bis 1974*, Rorschach 1974. – HANS A. JENNY, *111 Jahre Nebelspalter. Ein satirischer Schweizerspiegel*, Rorschach 1985.

[71] LÉONARD MORAND, «L'œuvre humoristique et satirique d'Henri Hébert (1849–1917)», in: *Revue du Vieux-Genève*, 1983, p. 68–76. – Citons également le cas de Charles DuBois-Melly (1821–1905) étudié par PAUL CHAIX, «Trois générations de caricaturistes amateurs genevois du 18e au 19e siècle. Louis-Albert DuBois, Jean DuBois et Charles DuBois-Melly», in: *Revue du Vieux-Genève*, 1990, p. 33–43. – Sur Rodolphe Töpffer et les histoires en estampes, voir MANUELA MASCHIETTO, *Rodolphe Töpffer. Trois histoires en images*, Paris 1962. – GISELA CORLEIS, *Die Bildergeschichten des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer. Ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jahrhundert*, Francfort 1979. – Et dernièrement les études de DAVID KUNZLE, notamment *The History of the Comic Strip*, vol. 2, Berkeley 1990.

[72] MARIANNE SCHWEIZER, *L'almanach catholique de la Suisse française et quelques autres almanachs édités à Fribourg au XIXe siècle*, mémoire de licence (Etudes et recherches d'histoire contemporaines), Fribourg 1982.

[73] Telle est l'image de la caricature qui découle des deux albums publiés par le *Nebelspalter* en 1974 et 1985 (cf. note 70).

[74] Il n'existe pas à ma connaissance d'analyse socio-historique des professions artistiques en Suisse. Bien que les paramètres institutionnels et historiques diffèrent d'un pays à l'autre, il serait possible de tracer des parallèles entre les carrières de caricaturistes et illustrateurs français, et celles de leurs homologues helvétiques – entre Grandville ou Doré, et Disteli par exemple. Sur un cas typique, voir: PHILIPPE KAENEL, «Le plus illustre des illustrateurs ... le cas Gustave Doré (1832–1883)», in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 67/68, 1987, p. 35–46.

[75] M. GISI, «Arx, Heinrich von», in: CARL BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Frauenfeld 1905–1917, vol. 1, p. 53–54.

[76] *Vallotton dessinateur de presse*, introduction d'ASHLEY ST-JAMES, Paris 1979.

[77] Sur Bö voir: EDUARD STÄUBLE, *Das Bö-Buch*, Rorschach 1975, et récemment: ERNST KINDHAUSER et al., *Carl Böckli. Bö, seine Zeit, sein Werk*, Rorschach s. d.

[78] Son œuvre satirique est étudié par KARL ITEN dans *Die Erdrosselung der freien Muse. Der satirische Heinrich Danioth*, catalogue d'exposition, Altdorf, Zurich et al., Altdorf 1983.

[79] *Rolf Roth. Maler, Karikaturist, Poet*, Derendingen 1988. – Voir plus loin, dans ce même numéro, l'article de EUGEN NAEF. Je remercie Mme Barbara Roth pour sa collaboration.

[80] Leur liste exhaustive reste à dresser; en voici quelques-unes: *Schweizerische Karikaturen*, Kunsthalle, Berne 1938; *Die Schweizerische politische Karikatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Graphische Sammlung der ETH, Zurich 1943; *Karikaturisten von heute*, Helmhaus, Zurich 1959.

[81] FRED ZAUGG, *Lindi. Künstler, Kritiker, Komödiant*, Zurich 1987. – *Albert Lindi*, catalogue d'exposition, Kunsthalle, Berne 1972.

[82] *Karikaturen-Karikaturen?* (cf. note 6).

[83] *Wieder einmal schmunzeln. 44 Schweizer Karikaturisten über Bern und Bernisches*, catalogue d'exposition en deux langues. Kornhaus, Berne 1987. – *1291 und eine Nacht ... et une nuits. Märchen und Wahrheit über unsere Eidgenossenschaft aus der Sicht von 70 Schweizer Cartoonisten und Karikaturisten*, catalogue d'exposition en deux langues, Kornhaus, Berne 1991. A titre de comparaison: *Wenn der Alpfirn sich rötet ... Schweizer Karikaturistinnen und Karikaturisten sehen die 700jährige Schweiz*, Rorschach 1991.

[84] A titre indicatif, les bases de données du *Künstlerverzeichnis der Schweiz – Dictionnaire de artistes suisses – Dizionario degli artisti svizzeri 1980–1990*, Frauenfeld 1991, répertorie 130 caricaturistes et/ou cartoonistes, dont seul un certain pourcentage figure dans la publication (listing aimablement transmis par M. Karl Jost, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich). Il serait intéressant d'analyser les implications des critères de sélections des différents dictionnaires en étudiant les recoupements et les absences; en plus des classiques édités par CARL BRUN (*Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Frauenfeld 1905–1917), EDUARD PLÜSS et HANS CHRISTOPH VON TAVEL (*Künstlerlexikon der Schweiz*, Frauenfeld 1958–1967), et HANS-JÖRG HEUSSER (*Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler*, Frauenfeld 1981), voir entre autres: *Dictionnaire des illustrateurs suisses de livres d'images 1900–1980*, Disentis et Mustér 1983. – HANS PETER MUSTER, *Who is who in Satire and Humor. Biographisches Verzeichnis der satirischen, kritischen und humoristischen Graphiker des 20. Jahrhunderts*, 3 vol., Bâle 1990–91 (seuls 25 artistes suisses sont mentionnés).

[85] Pierre Bourdieu présente de manière synthétique ces concepts méthodologiques dans: PIERRE BOURDIEU, «Quelques propriétés des champs», in: *Questions de sociologie*, Paris 1980, p. 113–120.

[86] Ils viennent de créer ensemble une maison d'édition baptisée «Fous du Roi» pour publier des recueils de leurs dessins.

[87] CLAUDINE BUMBACHER, RENATE KÜNZI et GABI RAUCH, *«Das Übertriebene ist das Wahre». Der Fall Kopp – Zur Kultur der politischen Karikatur in der Schweiz*, Seminarar-

beit am FSP, Université de Berne, juillet 1990 (aimablement transmis par M. Franz Bächtiger). Les discussions que j'ai eues avec quelques caricaturistes ont largement confirmé ces hypothèses. J'en profite pour remercier MM. Thierry Barrigue, Jean-François Burgener (Skill), Raymond Burki, Martial Leiter, Paul-André Perret (André-Paul) et Jürg Spahr (Jüsp) de leur collaboration.

[88] A l'occasion d'un des rares procès d'humour autour d'un dessin ridiculisant le Club Méditerranée en 1967, le tribunal donna raison au plaignant (le Club), sur la base de l'article 27 et surtout 28 du Code des obligations, relatif à la protection de la personnalité; voir BARRELET (cf. note 54), p. 186. L'auteur ajoute que selon lui «une plus grande tolérance est sans doute de mise quand il s'agit de caricatures, de billets humoristiques, de journaux de carnaval, etc. On acceptera la vivacité de ton qui convient au genre, mais également les allégations de faits qui blessent l'honneur lorsqu'on peut admettre que le public ne les a pas prises à la lettre». Un autre cas est présenté dans BUMBACHER et al. (cf. note 87), p. 41–42. En août 1991, le Tribunal fédéral a accordé un droit de réponse face à un dessin satirique, sans toutefois préciser la forme de cette réponse.

[89] BROYE (cf. note 60), p. 96. Georges Oltramare, directeur du journal frontiste *Le Pilori*, constate la même chose: «Au cours de quatre ou cinq procès, des avocats véhéments ont parlé d'*A mi-corps*, l'écume aux lèvres, et accablé d'invectives son auteur; mais leur pudibonderie, révoltée à la lecture du texte, s'accommodait fort bien des dessins. Salzmann a toujours été épargné. Et c'est justice: il ne fait pas de politique» (GEORGES OLTRAMARE, «Petite histoire anecdotique du *Pilori*. Dix années de pamphlet. Chapitre premier», in: *Le Pilori*, 1932).

Sources des illustrations

Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève: 23. – Bibliothèque publique et universitaire, Genève: 5, 26. – Bibliothèque nationale, Berne: 7, 20, 24. – Burgerbibliothek, Berne: 8. – Galerie Vallotton, Lausanne: 25. – Institut et Musée Voltaire, Genève: 16. – Kunsthaus, Zurich: 11. – Kunstmuseum, Berne: 10. – Musée d'art et d'histoire, Genève: 12. – Nebelspalter Verlag Rorschach: 28. – Öffentliche Kunstsammlung, Bâle: 4. – Philippe Kaenel, Lausanne: 18, 21, 27, 29. – Universitätsbibliothek, Bâle: 3. – SIK, Zurich: 17. – Zentralbibliothek, Zurich: 1, 9, 14.

Adresse de l'auteur

Philippe Kaenel, av. des Jordils 11, 1006 Lausanne