

DE PARIS À ZÜRICH VIA MUNICH: LE SALON CARICATURAL DU *NEBELSPALTER* OU LE RENVERSEMENT DES VALEURS

LAURENCE DANGUY

Pendant du Salon officiel apparu dans les années 1840, le Salon caricatural est réputé phénomène parisien. Il gagne en popularité à mesure que l'événement référentiel, le Salon, prend de l'importance, puis régresse ensuite symétriquement, du moins sous sa forme première. Ses différents avatars jusqu'à la Première Guerre mondiale sont liés à la recomposition des champs artistique et de la presse, *Le Charivari*, journal satirique fondé en 1832 par le dessinateur et journaliste Charles Philippon (1800–1862), jouant dans son histoire un rôle majeur. La cible des Salons caricaturaux est, en fait, de deux ordres: esthétique, au travers de la parodie des œuvres, et sociale pour ce qui est de la valorisation ou non-valorisation de leur créateur par le jury, puis par le public.

Basées sur la "blague", culturellement prégnante au XIX^e siècle, les charges en sont réputées inoffensives et auraient même été recherchées par les artistes pour la publicité qu'elles leur assurent. Celles-ci font appel à des procédés visuels, une succession étagée de petites scènes où la déformation est reine et le commentaire acide, une présentation des œuvres encadrées lorsqu'il s'agit de peintures, ainsi qu'à des procédés rhétoriques. Ces derniers consistent dans le renvoi au livret, un rappel du titre des œuvres, parfois de leur numérotation, la communication de la lettre d'un connaisseur, la conversation hors cadre, la parodie pédagogique, l'amélioration du modèle, le blasphème, l'enfantin, etc. Le Salon caricatural, c'est là un point essentiel, ne fonctionne que de manière référentielle: la réception des dessins requiert la connaissance de l'exposition "réelle" et du livret l'accompagnant (Riout 53).¹

Le Salon caricatural publié dans la presse illustrée est rassemblé sur un feuillet, éventuellement une double-page. Il adopte le schéma visuel du mur d'exposition, se limitant *de*

facto à la peinture et négligeant la sculpture. Le dessin et la légende entretiennent un lien très dense. Selon l'avis général, le Salon caricatural reflèterait la réception populaire (Chabanne 9)² et ne créerait qu'*a minima* de la valeur esthétique, en soulignant des travers formels et en interrogeant sans grande corrosivité certaines valeurs (Heinrich Talon-Hugon Schaeffer),³ dont celle du goût (Bihl 52). Cette appréciation, commune dans la littérature scientifique, se voit contredite par l'étude de plusieurs revues illustrées européennes et même violemment contestée par celle du *Nebelspalter* zurichois.

LE PRODUIT D'UN CONTEXTE ARTISTIQUE SINGULIER

Le *Nebelspalter* est aujourd'hui la plus ancienne revue satirique du monde. *Der Nebelspalter*, selon son titre originel doté d'un article, est l'iconisation d'un jeu de mots. "*Nebelspalter*" désigne deux choses: d'une part, dans la langue parlée, un tricorne, qu'aime volontiers à porter le bourgeois du XIX^e siècle; tandis que, d'autre part, la décomposition des deux substantifs accolés, "*Nebel*", brouillard et "*Spalter*", dérivé du verbe "*spalten*", fendre, diviser, trancher, dédoubler, suggère que l'on taille dans le brouillard afin de débusquer la vérité, selon une métaphore usuelle. Ces deux éléments ont leur importance dans la fixation de l'identité de la revue: le chapeau, d'ailleurs transformé en bicorne, pour indiquer la cible critique d'une bourgeoisie conservatrice; la métaphore pour marquer la vocation du *Nebelspalter* dans le monde de la satire.

La naissance et surtout le succès du *Nebelspalter* sont en fait permis par la conjonction de deux facteurs: d'une part, la disparition, en 1875, d'une revue satirique de tendance libérale, le *Postheiri*, dont le *Nebelspalter* reprend le lectorat et le créneau; d'autre part, comme souvent au XIX^e siècle, la volonté d'un homme, l'éditeur Jean Nötzli (1844–1900), qui va s'allier à un artiste hongrois, fraîchement débarqué à Zurich, Johann Friedrich Boscovits (1845–1918), dit Boscovits senior. Dans un univers hautement concurrentiel, la pérennité du *Nebelspalter* n'est

cependant assurée que par la qualité de ses numéros, la continuité de son équipe rédactionnelle et de sa direction, son écoute supra-cantonale, une critique qui ne tranche pas, en conformité avec une culture du compromis, et enfin, ses capacités d'adaptation aux débats. Et, parmi ces débats, se trouve la question de l'art suisse, c'est-à-dire d'un art national.

Les premières positions artistiques du *Nebelspalter* s'inscrivent dans le contexte singulier en Europe d'une structuration, jusque-là quasi inexistante, du champ de l'art, avec la mise en place d'une politique nationale de subventions et de gratifications, la création de lieux d'exposition appropriés et l'intensification des manifestations. Parallèlement, se constituent des collections privées et une organisation marchande *via* les galeries, tandis que les artistes demeurent contraints d'aller se former à l'étranger, faute de structures de formation ambitieuses (von Fellenberg 247–257). Le moment est donc celui de revendications très fortes de la part des acteurs du champ de l'art.

L'entrée relativement tardive du *Nebelspalter* dans le débat artistique prend différentes formes: la sensibilisation du public aux manifestations artistiques *via* des encarts; une activité critique ainsi qu'un positionnement en faveur d'un art national et de structures adéquates au travers de caricatures et textes. On y plaide, en particulier, pour l'organisation d'un Salon réservé à l'art suisse, à l'opposé, donc, de la situation française où est réclamée davantage d'ouverture; en témoignent un éditorial de 1886 et un dessin de 1888, tous deux intitulés "*Schweizerische Kunst*" (Art suisse).⁴ Dans cet ensemble propagandiste, le Salon caricatural tient une place à part, ne serait-ce que par sa structure visuelle. Il révèle des enjeux mouvants et parfois contradictoires, très liés au contexte, et connaît trois phases, différentes cibles, un graphisme qui évolue, mais une forme-cadre qui ne change guère. Celle-ci reprend le schéma du Salon caricatural de la presse française d'un (pseudo-)mur d'exposition (Danguy, *Le Nebelspalter* 189).

PREMIER ACTE NÉO-PARISIEN EN FORME DE PLAIDOYER INTIME POUR L'ART SUISSE (1877–1886)

Boscovits senior, dessinateur fétiche et cofondateur de la revue, introduit tout d'abord le Salon caricatural à deux reprises, en 1877 et en 1886, en s'appuyant sur le modèle parisien qu'il adapte au contexte local (Strukelj Zanella 283–92).⁵

En 1877, son dessin intitulé “*In der Schweizerischen Kunstausstellung*” (Dans l'exposition d'art Suisse) n'est pas signé⁶ (fig. 1). Le fait dénote un sujet sensible, la parodie d'une exposition artistique itinérante, se tenant cette année-là à Bâle et à Saint-Gall. La manifestation itinérante appelée *Turnus* est une sorte de Salon officiel à géométrie variable, sur lequel veille un jury différent selon la ville où est organisée la manifestation (Jaccard 438–39). Elle regroupe des œuvres d'artistes suisses et étrangers, qui peuvent également varier selon les villes. Le dessin aligne huit œuvres numérotées, renvoyant au livret accompagnant l'exposition de Saint-Gall (*Schweizerische Kunstausstellung...*). À chaque numéro est associé un commentaire ironique:

Katalog 229. „Erinnerung an Sorrent“, aber eine sehr magere.—233. “Rebecca am Brunnen“oder die Jüdin in den Fesseln der Angst vor dem leicht losgehen könnenden Torpedo.—127. „Studie eines Bettlers. “Wo nur der Bettler die schönen Rahmen zu seinen Studien herbekommt.—45. „St. Markusplatz in Venedig“, sehr passend als Aushängeschild für italienische Konsulate.—290. „Der gestürzte Bock“. Der Künstler hat den Bock geschossen.—1. „Jungfrau am Wege an Mürren“. Sehr zart gedacht.—23. „Hühnerfamilie“. Recht künstlerisch aufgefasst; nur etwas zu realistische Anschauung.—115. „Unser heutiges Brod gib' uns täglich!“ Amen.⁷

L'un de ces dessins ne peut que frapper le lecteur contemporain. Placé au milieu de la page, en bas, à hauteur du spectateur dans le système référentiel de l'exposition, il consiste en un feuillet dépourvu de cadre, alors que tous les autres dessins restituent des peintures encadrées, conformément au modèle parisien. Il montre un moine en prières devant un poulet et une bouteille de vin. L'inscription qui le surplombe le désigne comme "*Der Nebelspalter*" (Le Nebelspalter). Le poulet est marqué "Abonnements" et sur la table, se lit: "*pr Quartal Fr. 3.*" (3. Francs par trimestre). L'image parodie une œuvre du peintre munichois August Heyn (1837–1920), représentant désormais oublié de l'École de Munich, spécialiste des scènes de genre avec une connotation sociale assez prononcée. Le tableau original porte le même titre que la parodie "*Unser heutiges Brod gieb uns täglich*" (un titre en dialecte bavarois signifiant "Donne-nous notre pain quotidien"), toujours selon l'usage des Salons caricaturaux parisiens. En guise de point final à la légende, est tout de même ajouté un "Amen" sardonique.

Le moine est en fait le personnage allégorisant la revue, identifiable par l'inscription, par son visage aussi, mais surtout par son chapeau, un tricorne transformé en bicornes. Le pain quotidien, c'est bien sûr l'abonnement, base économique de la revue. La transgression est multiple, puisque le personnage de la revue est déguisé en un moine, dont il prend l'habit et dont il blasphème la prière, le *Pater noster*, en lui associant une bouteille de vin et un poulet. Il récite, de plus, celle-ci dans un lieu inadéquat, une revue anticléricale. La charge blasphématoire est un classique des Salons caricaturaux.

Si l'original de August Heyn n'a pu être retrouvé, faute d'indices historiographiques ou muséaux, le dessin se rapproche de la manière du peintre mais a aussi un petit air à la Honoré Daumier (1808–1879), que l'on retrouve dans bien des compositions de Boscovits senior. Il rappelle notamment une planche parue dans le *Charivari* en 1851, dédiée à M. de Montalembert, intitulée *Capucinade. La pauvreté contente*, montrant deux moines attablés

devant un poulet. Charles de Montalembert (1810–1870), rappelons-le, est un théoricien du catholicisme libéral, à l’origine du parti catholique, soit tout ce qu’exècre le *Nebelspalter*.⁸

L’objectif est multiple: inciter à l’abonnement; rappeler une posture anticléricale; affirmer la place du périodique zurichois dans l’univers visuel de la presse satirique européenne, cela sous forme d’hommage et non de parodie. En citant le maître Daumier et avec lui le *Charivari*, c’est-à-dire la référence d’élection des revues illustrées de l’époque et un haut-lieu du Salon caricatural, il y a, en effet, équivalence générique, de caricature à caricature, et donc absence de dévaluation.

Boscovits senior ne réitère l’exercice que neuf ans plus tard, en 1886, titrant sa composition, cette fois signée mais non légendée, quasiment à l’identique “*Von der schweizerischen Kunstausstellung*” (De l’exposition artistique Suisse).⁹ Le propos est différent, il s’agit, quelques mois avant l’éditorial sur l’art suisse, de dénoncer la faiblesse de l’engagement fédéral en faveur de l’art, tenue pour responsable de l’indigence des œuvres. On retrouve le principe des œuvres parodiées et celui du rejet par le public avec l’homme qui se bouche le nez. Des motifs autochtones sont cependant présents, telle que la chasse alpine, un thème très courant dans la peinture suisse ainsi que dans les images des revues satiriques, où il acquiert une dimension idiomatique: l’expression iconisée “*den Bock schiessen*” signifie, en effet, littéralement “tirer le bouc” et au sens figuré “faire une grosse bourde”. À l’opposé de la situation parisienne, il s’agit cependant de se battre contre une insuffisance institutionnelle.

DEUXIÈME ACTE D’APRÈS *JUGEND* OU LA LUTTE POUR LA MODERNITÉ (1877–1886)

Quasiment vingt ans plus tard, la trame du premier Salon caricatural du *Nebelspalter* est transposée dans la revue munichoise *Jugend*, où sont publiés des Salons caricaturaux à l’occasion de chaque exposition importante (Koreska-Hartmann 210). À cette époque, environ la moitié des pages de cette revue liée à la Sécession munichoise et organe de propagande du

Jugendstil, montre des caricatures, souvent esthétisées, dont les modèles proviennent parfois de l'étranger, telle une acculturation des vachalcades parisiennes, transformées en mascarade de carnaval, un moment important dans la culture populaire du sud de l'Allemagne.¹⁰ La revue entend représenter un contre-pouvoir dans un contexte encore différent de celui français ou suisse. La formation des artistes et l'exposition des œuvres—donc, le commerce—y sont contrôlées par des institutions officielles qui sont du ressort des capitales régionales, avec, d'une part, les Académies, aux mains de l'aristocratie, qui sont chargées d'appliquer un enseignement traditionnel; de l'autre, les Salons, tout autant mainteneurs de tradition (Hoffmann XIX), dont l'organisation est laissée à la bourgeoisie cultivée (Mommsen 49).

Comme “Dans l'exposition d'art Suisse”, “*Die Selbstporträts des Malers Modeslaw Manierewicz*” (Les autoportraits du peintre Modeslaw Manierewicz)¹¹ alignent huit tableaux, cette fois sur une double-page (fig. 2). La dernière image est la seule à ne pas être encadrée. L'artiste a pris la place du personnage du *Nebelspalter*. La composition de *Jugend* est indiquée comme “*Zur Verfügung gestellt durch A. F. Seligman, Wien*” (mise à disposition par A. F. Seligmann, Vienne). Il s'agit d'un joli canular, une “blague” à la française, puisque Adalbert Franz Seligmann (1862–1945), peintre, écrivain, illustrateur et critique d'art dans la revue viennoise *Neue Freie Presse* se pose en champion de la tradition (Danguy, *L'ange* 122). Les objets parodiés sont ici différents et d'ailleurs hétérogènes. Il s'agit d'une part de l'enseignement donné à l'Académie de Munich; d'autre part d'apports modernes qui ne sont pas représentés au sein de l'académie.

Huit tableaux sont répartis sur une double-page. Ce sont des caricatures “à la manière de”, pourvues d'un commentaire au verbe aguerri, parodiant successivement l'école munichoise traditionnelle; l'enseignement du peintre d'histoire munichois Franz von Defregger (1835–1921); le pleinairisme; l'impressionnisme; le très influent portraitiste Franz von Lenbach (1836–1904); le symbolisme; le pointillisme; tout ceci pour mettre en valeur le Jugendstil prôné

par la revue *Jugend*, dernier-né de cette lignée artistique et conséquemment ultime dessin: “1896: Als Titelblatt der Jugend. Selbstporträt des Künstlers nebst einer Darstellung des ganzen menschlichen Lebens und einiger angrenzender Dinge. Wundervoll seelisch vertiefte Griffelkunst vom Ende des Jahrhunderts.” (1896. En page de titre de *Jugend*. Autoportrait de l’artiste au tableau de la vie du commun et autres choses y touchant. Admirable travail gravé tout en profondeur d’âme de la fin du siècle). Comme le *Nebelspalter*, *Jugend* se sert de la forme du Salon caricatural pour prendre sa place dans le champ artistique en dénigrant ses concurrents, qu’ils soient ou non des produits de l’académie. Le Salon caricatural confirme ici un statut revendicatif s’exerçant au profit d’une revue illustrée, soit un objet complètement nouveau par rapport au modèle parisien. Pour ce dernier, la revue illustrée se cantonne à un rôle de médium (de support du Salon caricatural) mais ne constitue pas un objet artistique. La différence de fonctionnement entre les Salons caricaturaux parisien et munichois s’exerce donc au-delà des périmètres géographique et sociologique de l’art, national contre régional, aristocratique contre bourgeois, et porte sur les objets mêmes. Ce déplacement de la peinture vers le dessin de presse est permis par une modification de l’économie du Salon caricatural qui abandonne partiellement son fonctionnement référentiel en introduisant la revue comme *un objet artistique qui aurait été présenté* durant l’exposition. Une autre différence consiste dans la manière beaucoup moins dégradante à Munich qu’elle ne l’est à Paris. Il importe de montrer que l’on sait faire: le “à la manière de” affirme une situation de concurrence générique entre peinture et dessin.

L’exercice du Salon caricatural ne reprend dans le *Nebelspalter* que la même année, en 1896, entamant la deuxième phase de son existence. Il arrive à présent que les compositions soient signées par des dessinateurs, toujours les mêmes. Les procédés de déformation sont à présent outranciers et la légende se résume à un titre moqueur, comme dans le dessin intitulé “*Kinderbildnis*” (portrait d’enfant), s’appuyant sur la rhétorique enfantine des modèles parisiens.¹² L’arrangement visuel et la rhétorique sont, en fait, très proches des Salons caricaturaux de *Jugend*, quoique nettement moins esthétisés, nouvelle preuve d’une circulation

importante du genre satirique, dont on retrouve d'ailleurs des traces en Italie du Nord (Danguy Strukelj Zanella). Les tableaux se chevauchent, correspondent entre eux, parfois sur toute la hauteur, par exemple avec le liquide répandu par un équilibriste maladroit. Le sous-titre du dessin pérennise un procédé parisien, et mentionne qu'il s'agit, comme l'ensemble des œuvres caricaturées, de copies "*gegenüber den Originalen starke verbesserte Copien*" (très améliorées par rapport aux originaux).¹³

Le genre est maintenant surtout réservé aux expositions zurichoises, organisées par deux associations artistiques; le *Künstlerhaus Zürich*, fondé en 1895, ainsi que, plus rarement, le *Zürcher Kunstverein*, plus anciennement établi depuis 1853. La cible est toujours la même: les représentants de l'art moderne (*Moderne*), avec une concentration sur deux figures majeures du paysage artistique suisse, Ferdinand Hodler (1853–1918) et Cuno Amiet (1868–1961). Car, dans le champ de l'art, l'enjeu est désormais d'incarner la modernité suisse.¹⁴

En 1897, le *Guillaume Tell* (1897) de Ferdinand Hodler, œuvre du héraut de la modernité helvétique, rapidement devenue célèbre, est transformé en une publicité de produit pour la barbe¹⁵ (fig. 3). Son placement à hauteur du spectateur dans une installation réelle présente Hodler comme cible principale, alors que celui-ci est depuis peu membre de la *Künstler-Vereinigung* (association d'artistes) zurichoise. Hodler est au reste, l'une des cibles privilégiées des revues illustrées de l'espace franco-germanique, suisses, allemandes comme autrichiennes (Fischer 82–83). En 1901, à l'occasion du *Turnus* zurichois, le Salon caricatural lui est entièrement dédié¹⁶ (fig. 4). La composition se présente comme une lettre ouverte, garnie d'images. Elle est signée "Fritzli", une variation enfantine du prénom de son créateur, Fritz Boscovits (1871–1965), *alias* Boscovits junior et fils de Boscovits senior. Son but, nous dit-on, est pédagogique: "*Doch Kunst muss man popularisieren / Das Volk will auch nach-kritisieren*" (Il faut bien pourtant populariser l'art, le peuple veut également exercer sa critique). Tandis que la numérotation du catalogue officiel n'est pas entièrement reprise,¹⁷ les titres sont à peu près

respectés: “Hodler, Ferdinand, Genf [Genève]. 86. Printemps (291) 4000 Fr / 87. Paysage (227) 1000 Fr. / Ce que disent les fleurs (89) 1500 Fr. / 89. Épisode de la bataille de Näfels (283) 2000 Fr”.¹⁸

À ces tableaux sommairement nommés et maltraités avec zèle, le dessinateur ajoute une figure de guerrier passablement ridicule, histoire de faire comprendre au lecteur que la lettre adressée au *Nebelspalter* s’inscrit dans la polémique hodlérienne, c’est-à-dire la contestation de la domination de Hodler sur les institutions. Celle-ci traverse la Suisse et va courir jusqu’à la Première Guerre mondiale (Kaenel 237–41). La recette appliquée aux œuvres est chaque fois la même, le ridicule *via* la déformation et une légende absurde, trouvant son apothéose avec la parodie du *Printemps* (1901). Les deux jeunes gens de l’œuvre originale sont copieusement enlaidis et dotés de visages hébétés, à quoi s’ajoute une légende absurde: “*Lass dich belehren doch einmal und geh’in den Cantonspital*” (Laisse-toi donc instruire et va à l’hôpital cantonal). Tous ces procédés sont un héritage parisien.

Cuno Amiet est à peine moins maltraité que Ferdinand Hodler. Il est l’unique victime de l’un des derniers Salons caricaturaux du *Nebelspalter*, en 1905. Le prénom de l’artiste, présent dans le titre, est déformé avec un “K” en place de “C”, “*Im Künstlerhaus Kuno Amiet*” (Kuno Amiet au Künstlerhaus),¹⁹ probablement pour mettre en évidence les liens du peintre avec les pays germaniques où la lettre “K” est en train de supplanter la lettre “C” dans l’orthographe, cela alors qu’il vient d’exposer l’année précédente, en 1904, à la XIX^e Sécession viennoise (fig. 5). La composition s’appuie sur quelques-unes des quarante œuvres exposées par l’artiste. Elle en propose une satire assez méchante: *La colline jaune* (1903) est légendée “*nicht alles ist Gold was gelb ist*” (tout ce qui est jaune n’est pas or); et le *Grand hiver* (1904), “*Der Floh im Schnee*” (La puce dans la neige). Le dessin n’en constitue pas moins une critique assez fine de l’œuvre d’Amiet, une mise en relief de quelques-unes de ses caractéristiques et modèles: une réception du japonisme, un goût avéré pour le motif du jardin ainsi qu’une influence hodlérienne, à son

apogée lors de la Sécession viennoise de 1904, pointée ici au travers d'une schématisation outrancière des figures. C'est, du reste, sans doute sa proximité avec Hodler qui vaut un tel "hommage" à Amiet, et peut-être aussi un succès jaloué.

TROISIÈME ACTE: L'EXPRESSION D'UN ANTIMODERNISME HELVÉTIQUE (1904–1913)

Le langage visuel et rhétorique ne connaît guère d'évolution, sauf à tendre toujours davantage vers le grotesque et une certaine vulgarité, et donc une agressivité croissante, qui va marquer la troisième phase de ce Salon caricatural. En 1905, la parodie d'une exposition du *Künstlerhaus* sous-titrée "*Mixtum compositum alles Modernen*" (Mixtum compositum de tout ce qui est moderne) cadre ainsi deux personnages accoudés sur un pont en train de vomir et de s'exclamer: "*Herrgott ist mir schlecht!—Mir auch!—*" (Mon Dieu, je me sens mal!—Moi aussi!).²⁰

Progressivement, le dessinateur émerge du dessin. Des spectateurs perplexes sont ainsi introduits dans la "*3. Serie im Künstlerhaus*" (3^e Série au Künstlerhaus), datant de 1904. L'un d'eux regarde conjointement le livret et les tableaux, tout en étant tourné vers le spectateur²¹ (fig. 6). On retrouve ici le procédé du dialogue entre les personnages ainsi que la présence du livret. Tous ces éléments se trouvent néanmoins à présent dans l'image parodique: les spectateurs, ce qui n'est pas nouveau, le dialogue qui est transformé en mimiques, le livret, enfin.

Un an plus tard, une mégère munie de gants de boxe crève l'image, prête à en découdre avec le spectateur: "*Wer lacht da?*" (Qui rit là?),²² entamant un dialogue "franc" avec le spectateur. Ceci, jusqu'à une ultime composition où deux hommes sont cadrés en gros plan devant des pastiches de Matisse, placardés comme des affiches. Intitulé "*Moderne Kunst*" (Art moderne), le dessin a pour auteur L. Marrug, l'un de ces artistes dont il est à présent impossible de retrouver la trace. La légende restitue le dialogue entre les deux personnages: "*Nein,*

Verehrtester, solche Bilder gehören in keine Kunstaussstellung, das ist keine Kunst! Die Leute können weder zeichnen noch malen. “ „Deshalb eben ist es Kunst, weil sie es nicht können. Zu machen, was man kann, ist doch keine Kunst.” (Non, très cher, ce genre d’images n’a pas sa place dans une exposition d’art, ce n’est pas de l’art! Ces gens ne savent ni dessiner ni peindre.— C’est bien pour cette raison que c’est de l’art, parce qu’ils en sont incapables. Faire ce dont on est capable est facile [est de l’art]).²³

En un titre et deux répliques, le sort de l’art moderne est scellé. Ce sera la seule fois qu’aura été intégrée ou plus exactement désintégrée une modernité dépassant les frontières helvétiques. En apparence, néanmoins, puisque les rares noms déchiffrables sont suisses, tel celui de Hermann Huber (1888–1937), peintre zurichois d’une certaine notoriété alors sous influence fauviste (SIKART 511). Le Salon caricatural du *Nebelspalter* s’achève avec un règlement de compte orchestré par des spectateurs de papier.

CONCLUSION

Ce que montre le Salon caricatural dans le *Nebelspalter* est un tout autre tableau que celui dressé dans la littérature scientifique. D’abord, il est patent que le modèle parisien a circulé à l’intérieur de l’aire germanique.²⁴ Ensuite, si l’on relève dans le *Nebelspalter* une dépendance très forte au modèle parisien, concernant l’organisation visuelle, le rapport texte/image et les procédés rhétoriques, cette dépendance n’exclut ni emprunts exogènes—à *Jugend*, en l’occurrence—ni appropriation massive des valeurs.

Les acculturations de ce genre faussement réputé parisien mettent également en évidence que le Salon caricatural est loin d’être un simple exercice de style destiné à distraire, servi par la presse comme une sorte de feuilleton, même si cette composante éditoriale existe. Non seulement sa codification évolue mais il s’y opère des jugements et des recompositions de valeurs. Le but des Salons caricaturaux n’est, en effet, pas une simple destruction de valeurs,

esthétique et sociale, mais un transfert de celles-ci vers des acteurs, œuvres et créateurs, exclus du processus de reconnaissance par les institutions officielles. Ces joyaux de la reproductibilité que sont les revues *Jugend* et *Der Nebelspalter* entendent profiter d'un renversement des valeurs esthétique et sociale accordées à la peinture au bénéfice du dessin de presse. Ce n'est pas pour rien que la sculpture, qui à l'inverse de la peinture n'est pas concurrente du dessin, est absente de ces Salons caricaturaux, au contraire de la peinture qui y est surreprésentée.

Au fil des transferts et des remaniements, ces Salons caricaturaux ne supposent plus la connaissance de l'exposition réelle—ou si peu. Celle-ci peut-être fortement tronquée, associée à des créations exogènes, voire inexistante. Le Salon caricatural se révèle alors comme un symptôme d'une modernité, où s'observe une porosité entre image populaire et art. L'ironie de l'histoire réside peut-être dans le fait que ces Salons caricaturaux, imprimés dans la presse illustrée après l'avoir été sur des livrets satiriques—deux supports peu valorisés sur le plan artistique ou littéraire—sont restés du côté de l'image populaire, et donc dans les marges d'une histoire de l'art qui continue largement de les ignorer.

¹ Sur le Salon caricatural dans la presse, voir aussi: Emmanuel Pernoud, "Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque"; Marie Luise Buchinger-Früh, *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des „Charivari“ zwischen 1850 und 1870*.

² Cet avis général est résumé par Thierry Chabanne.

³ On souscrit sans le détailler ici à une conception plurielle des valeurs de l'œuvre d'art.

⁴ *Nebelspalter* 1886/49, texte anonyme en couverture intitulé "L'art Suisse" (*Die schweizerische Kunst*); 1888/14, dessin pleine page de Heinrich Jenny intitulé "Art suisse" (*Schweizerische Kunst*).

⁵ Cette acculturation du Salon caricatural parisien suppose la recherche d'un nouveau lexique, adapté au lieu de la réception.

⁶ *Nebelspalter* 1877/27, dessin pleine page non signé intitulé "Dans l'exposition d'art Suisse" (*In der Schweizerischen Kunstausstellung*); Boscovits senior est alors l'unique dessinateur, ce qui ne laisse aucun doute sur sa paternité.

⁷ Catalogue 229 "Souvenir de Sorrent" mais très mince. 233 "Rebecca à la fontaine" ou la juive ligotée par la peur devant la possibilité d'un léger jet de torpille.—127. "Étude d'un mendicant". Où seul le mendiant se procure de beaux cadres pour ses études.—45 "La place Saint-Marc de Venise", tout à fait adaptée comme enseigne des consulats italiens.—290. "Le bouc renversé". L'artiste a abattu le bouc. [L'artiste a fait une grosse bourde]—1. "Vierge sur le chemin de Mürren". Pensé avec beaucoup de douceur.—23. "Famille de poules". Vraiment très artistiquement réalisé. Vue cependant un peu trop réaliste.—115. "Donne-nous notre pain quotidien!" Amen.

⁸ Sur Montalembert: David Bellamy, *Geoffroy de Montalembert (1898–1993). Un aristocrate en République*; Sylvain Milbach, "Les catholiques libéraux et la presse entre 1831 et 1855"; Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien / Art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e–XX^e siècle*.

⁹ *Nebelspalter* 1886/17, double-page de Boscovits senior intitulée "De l'exposition artistique Suisse" (*Von der schweizerischen Kunstausstellung*).

¹⁰ *Jugend* 1900/9, p. 148 sq, caricature double page en couleur d'Adolph Münzer intitulée "Mascarade de *Jugend*" (*Maskenzug der "Jugend"*); sur les Vachalcades; Laurent Bihl, "L'Armée du chahut': les deux Vachalcades de 1896 et 1897".

¹¹ *Jugend* 1896/43, double page en noir et blanc, non signée, intitulée "Les autoportraits du peintre Modeslaw Manierewicz" (*Die Selbstporträts des Malers Modeslaw Manierewicz*); le nom Modeslaw Manierewicz est un pseudonyme agrégeant les mots "Mode" (mode) et "Manier" (manière).

¹² *Nebelspalter* 1896/11, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Dans la maison de l'art—Le meilleur de nos artistes modernes" (*Im Künstlerhaus. das beste im Künstlerhaus*)

¹³ *Nebelspalter* 1897/7, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Dans l'exposition d'art de la Zürcher Kunstverein" (*In der Kunstausstellung des Zürcher Kunstvereins*).

¹⁴ Un autre enjeu, non traité dans cet article, est la défense d'un musée des beaux-arts, le Kunsthaus de Zürich.

¹⁵ *Nebelspalter* 1897/51, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Exposition d'artistes suisses au Künstlerhaus de Zürich" (*Ausstellung der Schweizerkünstler im Künstlerhaus Zürich*).

¹⁶ *Nebelspalter* 1901/21, dessin pleine page non signé intitulé "Une lettre" (*Ein Brief*).

¹⁷ Elle l'est à deux exceptions près.

¹⁸ L'intitulé exact des œuvres est *La bataille de Näfels, Ce que disent les fleurs, Le printemps et Paysage d'été*.

¹⁹ *Nebelspalter* 1905/7, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Kuno Amiet au Künstlerhaus" (*Im Künstlerhaus Kuno Amiet*).

²⁰ *Nebelspalter* 1905/40, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Depuis le Künstlerhaus. *Mixtum compositum de tout ce qui est moderne*" (*Aus dem Künstlerhaus. Mixtum compositum alles Modernen*).

²¹ *Nebelspalter* 1904/15, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "3^e Série au Künstlerhaus" (*3. Serie im Künstlerhaus*).

²² *Nebelspalter* 1905/36, dessin pleine page de Boscovits junior intitulé "Du beau en provenance du Künstlerhaus" (*Schönes aus dem Künstlerhaus*).

²³ *Nebelspalter* 1913/37, dessin en couleur de L. Marrug intitulé "Art moderne" (*Moderne Kunst*). On joue ici sur l'expression "*Das ist keine Kunst*" signifiant littéralement "ce n'est pas de l'art" et au sens figuré "c'est facile".

²⁴ Christian Bachmann a tout récemment traité de cette question.

Bibliographie

Bachmann, Christian A. *Bilder /Rahmen. Rahmungen in visueller Satire, Bildergeschichte und Comic um 1900*. Hannover: Wehrhahn, 2018.

Bellamy, David. *Geoffroy de Montalembert (1898–1993). Un aristocrate en République*. Rennes: PU de Rennes, 2006.

Bihl, Laurent. "L'Armée du chahut': les deux Vachalcades de 1896 et 1897" *Sociétés & Représentations* 27 (2009/1): 167–191.

_____. *La Grande Mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*. Université de Paris I, 2010.

Buchinger-Früh, Marie Luise. *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des „Charivari“ zwischen 1850 und 1870*. Francfort-sur-le-Main: Peter Lang, 1989.

Chabanne, Thierry. *Les salons caricaturaux*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

Danguy, Laurence. *L'ange de la jeunesse ou le Jugendstil à Munich*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2009.

_____. *Le Nebelspalter zurichois (1875/1921)—Au cœur de l'Europe des revues et des arts*. Genève: Droz, 2018.

_____, Vanja Strukelj et Francesca Zanella. "Circulations de modèles entre l'aire germanique et l'Italie au début du XX^e siècle: ouvrir un champ de recherches". In *L'Europe des Revues II (1860–1930)*. Ed. Evangelhia Stead et Hélène Védrine. Paris: PU de Paris-Sorbonne, 2018.

Fellenberg (von), Valentine. "Die nicht realisierte Schweizerische Kunstakademie". In *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848–2006*. Ed. Juerg Albrecht. Zurich: Benteli, 2006.

Fischer, Mattias. *Ferdinand Hodler in Karikaturen und Satire—Par la caricature et la satire*. Sulgen: Benteli, 2012.

Heinich, Nathalie, Carole Talon-Hugon et Jean-Marie Schaeffer. ed. *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*. Rennes: PU de Rennes, 2014.

Hoffmann, Werner. *La peinture allemande à l'époque du romantisme*. Paris: Éditions des musées nationaux, 1976.

Jaccard, Paul-André. "Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFPSD, Expositions Nationales Suisses: listes des expositions et des catalogues" *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Revue Suisse d'art et d'archéologie, Rivista svizzera d'arte e d'archeologia* 43, 4 (1986): 436–459.

Kaenel, Philippe. "La réception de l'œuvre de Hodler en Suisse romande et en France". In *Ferdinand Hodler. Die Forschung. Die Anfänge. Die Arbeit. Der Erfolg. Der Kontext*. Ed. Oskar Bätschmann, Matthias Frehner et Hans-Jörg Heusser. Zurich: SIK-ISEA, 2009. 231–248.

Koreska-Hartmann, Linda. *Jugendstil—Stil der Jugend—Auf den Spuren eines alten, neuen Stil und Lebensgefühls*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.

Milbach, Sylvain. “Les catholiques libéraux et la presse entre 1831 et 1855” *Le mouvement social* 215 (2006): 9–34.

Mommsen, Wolfgang J. *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870–1918—Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*. Berlin: Propyläen Verlag, 1994.

Pernoud, Emmanuel. “Les beaux-arts à l’épreuve du kiosque”. In *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Ed. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant. Paris: Nouveau Monde, 2011. 1569–77.

Riout, Denys. “Les salons comiques”. *Romantisme* 75 (1992): 51–62.

Schweizerische Kunstausstellung in St. Gallen 1887 vom 20. Mai bis 10. Juni. Katalog der ausgestellten Kunstwerke. Saint-Gall: Buchdruckerei von M. Kälin, 1877.

Saint-Martin, Isabelle. *Art chrétien / Art sacré. Regards du catholicisme sur l’art. France, XIX^e–XX^e siècle*. Rennes: PU de Rennes, 2014.

SIKART. Dictionnaire biographique de l’art Suisse. Zurich: NZZ, 1998.

Strukelj, Vanja et Zanella, Francesca. *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell’Italia dell’Ottocento*. Parme: Monte Università Parma, 2011.