

Zeitschrift: Itinera : Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte = supplément de la Revue suisse d'histoire = supplemento della Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 23 (1999)

Artikel: L'Europe et la Suisse autour de 1848 : la question de l'imagerie politique

Autor: Kaenel, Philippe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1077994>

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: 08.02.2026

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

L'Europe et la Suisse autour de 1848: la question de l'imagerie politique

Philippe Kaenel

«*In der Schweiz handelt's sich für uns, für die Grossmächte, ganz und gar nicht um Rechte oder Unrecht in der Eidgenossenschaft, gar nicht um Jesuiten und Protestanten [...] sondern allein darum: ob die Seuche des Radikalismus, dass heisst einer Sekte wissentlich vom Christentum, von Gott, von jedem Rechte, das besteht, von göttlichen und menschlichen Gesetzen abgefallen, los und ledig ist, ob diese Sekte die Herrschaft in der Schweiz durch Mord, Blut und Tränen erringen und so ganz Europa gefährden soll oder nicht.*» (*Lettre de Frédéric-Guillaume IV à Bunsen, 4.12.1847*)

De l'Europe...

*Les révolutions de 1848: l'Europe des images*¹ est le titre d'une exposition itinérante accompagnée d'un catalogue en trois langues, née de rencontres avec des collègues historiens de l'art de France, de Belgique, d'Italie et d'Allemagne dès 1992–1994. Il s'agissait d'établir un forum de discussion international sur l'imagerie politique européenne autour de 1848, avec une hypothèse de travail faite de constats et d'une série de questions.

Les constats d'abord: en 1848, l'Europe s'embrase, de Paris à Poznan et Bucarest, du Holstein à la Sicile, en passant par Vienne, Neuchâtel, Milan, Naples, Venise, Rome, Francfort, Berlin, Stuttgart ou Dresde. Les émeutes, les insurrections, les révolutions sont suivies par une phase de réaction qui frappe à peu près les mêmes villes, les mêmes lieux. Les révolutions marquent une étape importante dans la formation des différents Etats nationaux. Ce mouvement européen, qui oscille entre révolution et réaction, coïncide avec un essor exceptionnel de l'imprimé sous toutes ses formes, et en particulier de l'édition illustrée, de la caricature et de l'image populaire – bref, de l'imagerie politique et d'actualité.

1 Philippe Kaenel, Ségolène Le Men, Rosanna Maggio-Serra, Nicole Moulonguet, Rainer Schoch, *Les révolutions de 1848: l'Europe des images*, Paris, Assemblée nationale, 4.II.1998–30.III.1998 – *Le Rivoluzioni del 1848: l'Europa delle immagini*, Torino, Museo del Risorgimento, 15.IV.1998–31.V.1998 – *Les révolutions de 1848: l'Europe des images*, Prangins, Musée national suisse, 19.VI.1998–30.VIII.1998 – *1848: Das Europa der Bilder*, Bd. 2: *Der Völker Frühling*, Nürnberg, Germanisches National Museum, 7.X.1998–20.XII.1998. Avec des contributions de Thomas Gretton, Catherine Horel, Philippe Kaenel, Ségolène le Men, Michel Melot, Rosanna Maggio Serra, Nicole Moulonguet, Philippe Régnier, Rainer Schoch, ainsi que Yasmin Doosry et Alessandro Vivanti.



Rundgemaelde von Europa im August. MDCCCXLIX.

Ferdinand Schröder, *Panorama de l'Europe en août 1849* (*Rundgemaelde von Europa im August MDCCCXLIX*), lithographie, Düsseldorf, 1849.

Cette célèbre lithographie allemande montre l'Europe en pleine réaction, après l'échec des révolutions de 1848. A gauche, la France, sous les traits du futur Napoléon III exile les opposants politiques. A droite, un Cosaque russe et l'Autriche casquée s'apprêtent à frapper la jeune Hongrie. Au centre, le roi de Prusse, d'un coup de balai, chasse les révolutionnaires badois qui vont se cacher sous le bonnet de la liberté helvétique. La Suisse, au cœur de l'Europe, est en effet un lieu de refuge politique.

Les questions ensuite: l'Europe de 1848 a-t-elle pour pendant une Europe des images? Quels sont les centres et les périphéries de cette production européenne? Comment les motifs circulent-ils? Comment sont-ils repris et réinterprétés par rapport aux attentes de différents publics? Les styles et l'iconographie ont-ils tendance à s'uniformiser? Peut-on évaluer l'assimilation et la résistance face aux modèles? Dans quelle mesure leur diffusion massive est-elle propre à l'imagerie politique en 1848? Autrement dit, le «printemps des peuples», rupture majeure au niveau politique et idéologique, correspond-il à un «printemps» de la gravure politique et satirique européenne? De ce point de vue, peut-on appliquer la belle formule d'Eric John Hobsbawm: «l'année des révolutions demeure seule, telle une ouverture d'opéra coupée de l'œuvre qu'elle annonce, comme une porte d'entrée dont le style architectural ne correspond pas à celui qu'on s'attend à trouver une fois qu'on l'a franchie»²?

2 Eric John Hobsbawm, *L'Ere du capital*, Paris 1978 [1975], p. 27 (voir le chapitre premier intitulé «Le printemps de peuples»).

L'hypothèse enfin: l'imagerie politique, mieux que tout autre médium, exprime les tensions qui construisent l'espace européen contemporain. L'internationalisation des luttes politiques s'est accompagnée d'une internationalisation de l'imagerie politique et d'actualité.

L'histoire matérielle de la circulation européenne de l'imagerie politique et d'actualité, au XIX^e siècle, sous la forme de périodiques ou de feuilles volantes, reste à écrire, même si le catalogue collectif y contribue par de nombreuses informations inédites. L'imagerie politique autour de 1848 se caractérise à la fois par la grande circulation des motifs, qui tend à unifier les motifs, et par le fort ancrage géographique et culturel des événements dépeints. Il s'agit là d'une tension constitutive de l'ensemble du corpus européen. Il se distribue aussi selon deux autres pôles que l'on retrouve aussi bien dans la gravure populaire que dans les illustrés destinés à un public bourgeois plus aisé. Face au registre de l'actualité, mis en scène le plus souvent de manière descriptive (l'exemple type étant celui de la barricade), nous trouvons celui de l'allégorie, fondé sur un langage symbolique qui demande à être «lu». Ainsi, les révolutions de 1848 ont aussi bien renouvelé la gravure d'actualité que relancé l'allégorie, méprisée par nombre de contemporains, car jugée froide, désuète et obscure. Elle n'en reste pas moins l'instrument privilégié du discours politique par l'image.

D'un point de vue formel ou stylistique, on note de grandes différences «qualitatives» entre la production parisienne et les œuvres des cités italiennes ou germaniques. Paris, en concurrence immédiate avec Londres, est certes une ville pilote dans le domaine des beaux-arts, et particulier dans le secteur des arts graphiques. Les raisons de cette hégémonie sont à la fois démographiques et économiques. L'attrait exercé par la capitale française entraîne une augmentation de la population artistique qui vient alimenter les rangs de ce l'on appelle alors la «bohème». Le coût de la vie à Paris, la rareté des places dans les institutions et les expositions, le nombre limité de commandes ou de postes rémunérateurs dans la profession oriente la foule des artistes en herbe vers les éditeurs de journaux et de livres illustrés.³

Les historiens de l'art considèrent souvent que les différences formelles et «qualitatives» qui distinguent les œuvres expriment simplement un écart entre centres et périphéries, et résultent de l'absence de professionnels de l'illustrations satirique et politique dans la plupart des villes de l'Europe. Selon Georg Pilz, par exemple, les artistes allemands dessinent infiniment moins bien que les français, non parce qu'ils ne sont pas doués, mais parce

3 Sur ces conditions économiques et sociales, voir Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris 1991 [1965]; Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris 1996.

qu'ils manquent d'expérience dans un genre longtemps muselé par la censure.⁴ Cette explication prive toutefois les artistes de tout droit au choix, comme si Daumier ou Gavarni étaient nécessairement l'idéal inatteignable de tout dessinateur «provincial» vers 1848. Pourquoi ne pas imaginer des résistances personnelles ou locales face à certains modèles jugés trop étrangers ou trop cosmopolites? La netteté des détails découpés à la plume (qui s'oppose au «flou artistique» du crayon lithographique), le tracé parfois rigide des personnages pourraient traduire un désir de lisibilité et un refus d'allégeance à la virtuosité et la «légèreté» proverbiale du goût parisien.

Certains motifs comme le coup de pied au derrière traversent l'Europe avec des variations. Le télégraphe devient un sujet particulièrement emblématique à l'âge des communications européennes.⁵ *Der Telegraph* est le titre d'une caricature des *Fliegende Blätter* en 1848.⁶ Elle montre les réactions d'un télégraphe optique sous les traits d'un roi qui réagit à l'actualité européenne et gesticule comme une poupée affolée, presque jour après jour, entre le 22 février et le 22 mars. En 1849, Nadar reprend l'idée et met en scène monsieur Réac sous la forme d'un pantin télégraphique qui assiste avec horreur aux événements de février à Paris.⁷ Le thème général du télégraphe fou remonte probablement à *Monsieur Pencil* (1840) de Rodolphe Töpffer qui décrit le déclenchement d'une révolution lorsqu'un bourgeois dérègle cette mécanique moderne en voulant récupérer son chien haut perché. Il faut citer les cas exemplaires des *Rois allant à la dérive*, en pleine tempête révolutionnaire, un sujet paru dans le *Punch* de Londres le 1^{er} avril 1848, repris dans le *Charivari* parisien le 18 avril puis dans le journal vénitien *Sior Antonio Rioba*, le 11 octobre, et le thème du *serpent de mer*, montrant les monarques européens horrifiés à la vue d'un serpent affublé d'une tête féminine coiffée d'un bonnet phrygien (*The Punch*, 29 octobre 1848, *Le Charivari*, 23 décembre, *Illustrierte Zeitung* de Leipzig, 30 décembre).

Dans le cas du thème du télégraphe, il est difficile d'affirmer la connaissance par les artistes de prototypes déterminés. Mais l'influence attestée des histoires en estampes du Genevois Töpffer sur la production satirique

4 Georg Pilz, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1976, p. 153.

5 Prenons l'exemple d'un pays central d'un point de vue topographique, comme la Suisse. De manière générale, les nouvelles étrangères, suivant les villes de la Confédération, prennent ainsi trois ou quatre jours de Paris, quatre à cinq de Londres, trois de Francfort, quatre ou cinq de Vienne, neuf à onze de Rome ou onze de Varsovie (selon Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848*, Bâle 1927, p. 134).

6 Reproduit dans le chapitre consacré à 1848 dans *Ereignis Karikaturen. Geschichte in Spottbildern 1600–1930*, Münster 1983, p. 204–206.

7 Sur Nadar et Réac, voir David Kunzle «Cham, the «popular» caricaturist» in *Gazette des beaux-arts*, décembre 1980, p. 213–224, et plus récemment le chapitre 3 de David Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.



Francesco Redenti (Cesare Vienna),
Etat politique actuel de l'Europe, xylogra-
 phie parue dans *Il Fischietto*, Turin,
 13 décembre 1849. Turin, Museo Nazio-
 nale del Risorgimento Italiano.

L'Europe est enceinte d'idéaux républi-
 cains. Louis-Napoléon, armé d'une
 hache, s'acharne contre les républiques
 déjà nées, tandis que la Russie portant une
 ceinture, tente d'empêcher l'accouche-
 ment. L'Autriche, armée d'un éteignoir,
 étouffe les flammes qui sortent de la
 tête de la malheureuse, saisie à la gorge
 par le pouvoir clérical.

parisienne (à travers Cham ou Nadar) et allemande (à travers Ferdinand Schröder), de même que la reprise presque certaine, par un dessinateur parisien, du motif télégraphique publié dans les *Fliegende Blätter* de Munich, remet en question l'idée selon laquelle les innovations partent nécessairement des centres (comme Londres ou Paris) en direction de périphéries «en retard» sur les premiers.⁸

Parmi les thèmes marquants ou nouveaux de l'imagerie politique vers 1848, à côté de l'iconographie de la femme révolutionnaire ou militante, des types nationaux ou des utopistes, les visions que l'on pourrait appeler *panoramiques* ou *cartographiques* occupent une place très particulière. Plusieurs cartes de l'Europe, plus ou moins fidèles ou partielles, servent de toile de fond aux acteurs de la révolution et de la contre-révolution.

Tant du point de vue de l'histoire que des arts graphiques, 1848 n'apparaît pas comme une «parenthèse» au milieu du XIX^e siècle. Selon E. J. Hobsbawm,

⁸ Voir à ce propos Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, p. 51-72 (version nouvelle de «Centro e periferia», paru dans le premier volume [*Questioni e metodi*] de la *Storia dell'arte italiana*, Turin 1979).

«1848 ne fut pas qu'un épisode sans lendemain. [...] Les défenseurs de l'ordre social durent apprendre la politique du peuple. Ce fut là la principale innovation qu'apporta 1848. Cette année-là, même les plus réactionnaires des junkers prussiens admirèrent la nécessité d'un journal capable d'influencer «l'opinion publique» – en soi une idée directement liée au libéralisme et incompatible avec la hiérarchie traditionnelle.»⁹ Cet essor de la *publicité* au sens premier, qui se traduit en allemand par la notion d'«Öffentlichkeit», est aussi la grande révolution de 1848.¹⁰

... à la Suisse

L'autre exposition, également accompagnée d'une publication en trois langues, *1848: Le carrefour suisse. Le pouvoir des images*¹¹ ne formait à l'origine que le complément helvétique destiné à accompagner le passage de l'exposition européenne en Suisse, au château de Prangins – Musée national suisse, au moment de son inauguration en juin 1998. A la demande de la Confédération et du comité d'experts désigné pour soutenir les projets liés à la commémorations de 1998, ce complément se transforma en une exposition itinérante présentée au printemps à Bellinzone, en été à Prangins et en hiver à Schwyz.

La période considérée était plus large que celle de l'exposition européenne. Comme l'écrit avec justesse Jean Sigmann: «De 1830 à 1831 la Suisse accomplit, sur le plan cantonal, sa «Révolution de 1848»»¹² En effet, la Suisse est en révolution depuis les années trente. La guerre civile de 1847, la guerre du Sonderbund, est suivie avec grande attention par les autres nations.

9 Hobsbawn, op. cit., p. 45–46.

10 «En examinant de près les adresses des éditeurs, il devient facile d'imaginer l'extraordinaire champ de diffusion des images. De grands éditeurs de lithographies parisiens comme Goupil et Vibert, Bulla et Jouy, ont leurs succursales ou leurs correspondants à Londres (Gambart et Colnaghi), à New York (parfois Knoedler), à Berlin; on peut citer telle planche de Goupil et Vibert, un portrait de Garibaldi, qui a été publié simultanément dans les quatre villes [...]. A l'inverse, ce sont parfois des documents d'origine étrangère qui nous renseignent sur les événements de la France: des caricatures sur le coup d'Etat du 2 décembre sont éditées en Belgique, quelques jours après; en Angleterre, l'*Illustrated London News*, auquel collaboraient de graveurs français, publie des planches sur le même sujet. [...] Les pays étrangers observent entre eux les mêmes lois d'échange. [...] De tels faits contribuent à évoquer la quasi simultanité des mouvements révolutionnaires qui secouent, à ce moment, l'Europe toute entière.» (François-Louis Bruehl, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe 1770–1871. Collection de Vinck*, Paris 1995, tome 7, p. XV).

11 Philippe Kaenel (dir.), *1848: Drehscheibe Schweiz. Die Macht der Bilder – 1848: Il crocevia svizzero. Il potere delle immagini – 1848: Le carrefour suisse. Le pouvoir des images*, Chronos Verlag, Editions Payot, Dadò Editore, 1998 (Prangins, Musée national suisse, 19.VI.–31.VIII.1998; Bellinzona, Castelgrande, 9.IV.–31.V.1998; Schwyz, Forum der Schweizer Geschichte, 15.X.1998–14.II.1999); avec des contributions de Carlo Agliati et Lucia Pedrini Stanga, Ernst Bollinger, François de Capitani, Sylvie Henguely, Philippe Henry, Philippe Kaenel, Georg Kreis, Martin Leuenberger et Hans Rudolf Schneider; avec une chronologie et une bibliographie.

12 Jean Sigmann, *1848. Les révolutions romantiques et démocratiques de l'Europe*, Paris 1970, p. 91.



Der Postheiri. Illustrierte Blätter für Gegenwart, Oeffentlichkeit und Gefühl, lithographie, Soleure, 1850.

Voici le *Postheiri*, ce personnage qui se présente parfois sous le pseudonyme d'Henri de la Poste ou d'Enrico della Posta. Il est l'incarnation de ce journal soleurois de tendance libérale qui, chose exceptionnelle en Suisse, paraît durant trente ans, de 1848 jusqu'à 1875. Autour de lui s'agitent des diabolins et des lutins, symboles de la satire et de l'humour. Au bas de la lithographie sont réunis en cortège quelques types sociaux de la Suisse: le bourgeois conservateur, coiffé d'un bonnet de nuit, le jésuite jouant un air de flûte machivélique, le vagabond, le soldat ou le paysan armé de sa fourche.

L'Helvétie, traditionnelle «terre de liberté», est en effet perçue tantôt comme un modèle tantôt comme un foyer révolutionnaire, du début de la Régénération en 1830, jusqu'à l'«affaire de Neuchâtel», vers 1856: premier geste marquant de la nouvelle Confédération face aux pressions étrangères.

L'exposition comporte trois parties principales. Après une courte introduction sur la presse illustrée autour de 1848, suit le premier volet: *La Suisse en révolution 1830–1846*, qui souligne combien la vision touristique d'une Suisse idyllique et «sans histoire» est une illusion. *De la guerre civile aux révolutions européennes* montre la coïncidence entre la guerre du Sonderbund à la fin 1847 et la vague de révoltes qui envahit l'Europe à partir de février 1848. La haine des jésuites, le culte qui se développe autour du général Dufour, les disputes à propos des monnaies du nouvel Etat fédéral, les tensions sociales et politiques de ces années sont mis en scènes dans l'imagerie. *Le temps de la réaction: face aux puissants voisins*, dernier volet de l'exposition, dresse un premier bilan de l'aventure de 1848. Ce chapitre illustre les violentes polémiques sur la présence de réfugiés en Suisse, et s'attache à deux dossiers particulièrement révélateurs: le cas du Tessin et ses implications dans les révolutions italiennes, et la question de Neuchâtel, canton revendiqué par la Prusse, ce qui provoque en Suisse une mobilisation générale par les armes, mais aussi par les images.

Pourquoi l'intituler «le carrefour suisse»? Parce que la Confédération, dans ces années là, est une plaque-tournante au centre de l'Europe: lieu d'immigration internationale, tremplin d'actions révolutionnaires menées en Savoie, en Italie ou en Allemagne, mais aussi centre d'édition et de diffusion de publications politiques dirigées contre les régimes conservateurs des puissants voisins.

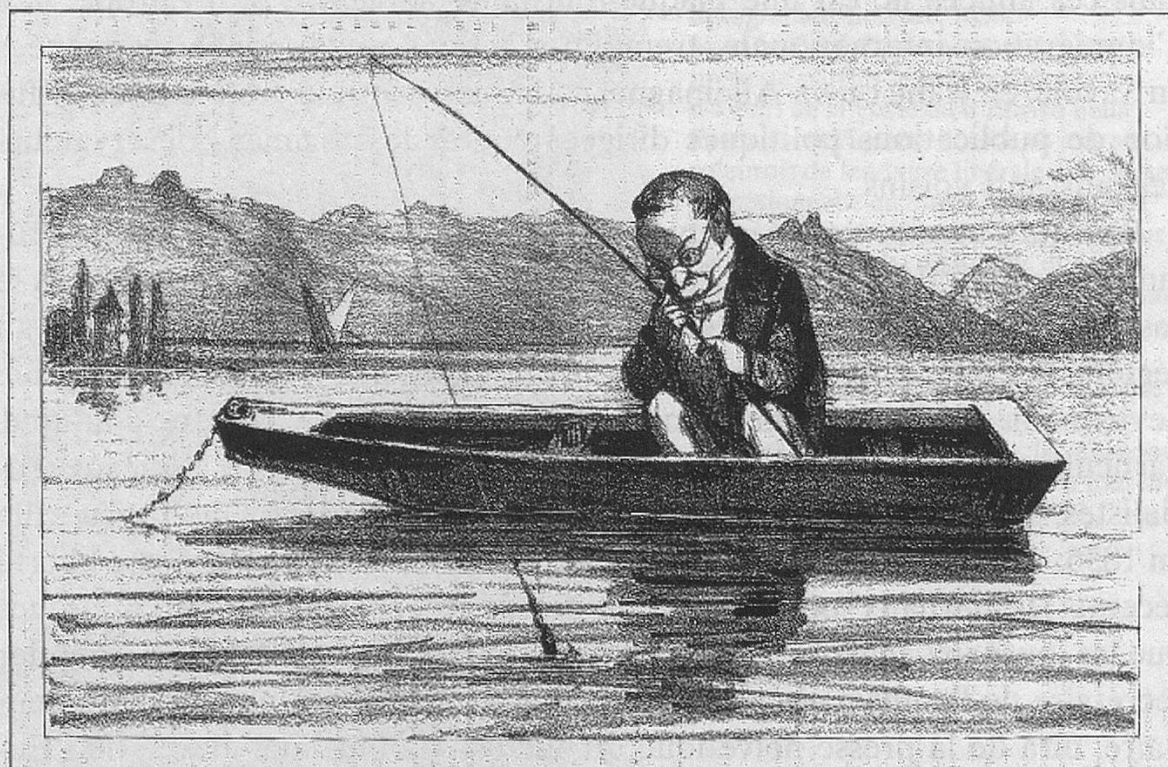
Pourquoi insister sur le «pouvoir des images»? Parce que l'actualité brûlante se traduit dans l'imagerie, qu'elle soit satirique ou «sérieuse» (dans le cas de l'image du général Dufour ou de la figure d'Helvetia). Grâce au régime libéral de la Régénération, la lithographie, puis la xylographie deviennent en dix ans l'instrument de prédilection de la lutte politique, particulièrement dans les mains des journalistes de gauche, radicaux, socialistes, sympathisants républicains. Comme l'écrit Alexis de Tocqueville en 1836: «Les Suisses abusent de la liberté de la presse comme d'une liberté récente; les journaux sont plus révolutionnaires et beaucoup moins pratiques que les journaux anglais.»¹³ En 1849, le comte de Salignac-Fénelon, premier secrétaire de l'ambassade de France à Berne, et futur ministre plénipotentiaire, dira de la presse helvétique qu'elle est «la plus mal élevée de l'Europe».¹⁴ L'ambassadeur de France en Suisse, Charles-Edmond de Bois-le-Comte, une douzaine de jours avant la révolution parisienne, relève surtout de la part de radicaux «un art singulier d'agir sur la presse et par la presse» et leur «parfaite appréciation de cette force principale de notre temps».¹⁵ Comme le note déjà la *Neue Zürcher Zeitung*, le 10 novembre 1841, à propos du *Schweizerischer Bilderkalender* (1839–1845): «Disteli hat an seinem Kalender eine Waffe in den Händen.» Il est vrai que le *Distelikalender* atteignait alors des tirages records de vingt mille exemplaires.

Il s'agissait de montrer combien la Suisse est impliquée dans le nouvel horizon médiatique qui caractérise ces années et dans quelle mesure les emprunts formels ou iconographiques s'effectuent dans les deux sens. D'une part, les cantons pionniers de la nouvelle presse illustrée et caricaturale, Vaud, Berne et Soleure en particulier, sont les plus directement influencés par l'exemple de la France. *La Caricature*, *Le Charivari* et leurs artistes. Honoré Daumier et surtout J.-J. Grandville sont littéralement pillés par leur homologues helvétiques, tels Martin Disteli ou Heinrich von Arx. Même un Zurichois plutôt conservateur comme Johann Jakob Ulrich ne manque pas de puiser dans ce répertoire iconographique qui va façonner de manière

13 Alexis de Tocqueville, *Œuvres complètes*, vol. 8, p. 455, cité dans Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848*, Bâle 1927, p. 36,

14 Lettre de Salignac à Drouyn de Lhuys, 24.4.1849, citée dans Hans Bessler, *La France et la Suisse de 1848 à 1852*, Neuchâtel 1931, p. 94.

15 Ibid., p. 19.



Les occupations de Mr Thiers à Vevey étant de nature à compromettre sérieusement l'existence des poissons du Lac Léman, le Conseil Fédéral arrête : Article unique (sans vote) : Mr Thiers sera interné sur la dent de Jaman. M. le Préfet de Vevey est chargé de l'exécution du présent arrêté. Il est prié d'y mettre des formes.

François Bocion, *Les occupations de Mr Thiers à Vevey [...]*, lithographie, 24,5 x 36,6 cm, parue dans *La guêpe*, Lausanne, 8 septembre 1852. Collection particulière.

Suite au coup d'état de Louis-Bonaparte, le journaliste, historien et ministre Louis Adolphe Thiers devient le plus célèbre réfugié en Suisse. Le Conseiller fédéral Henry Druet ne l'aime pas et veut l'interner, comme l'exige l'arrêté du 13 février 1851, au nom du principe de l'égalité de traitement pour tous les immigrés...

significative le monde de l'illustré satirique au XIX^e siècle, de l'Angleterre à l'Italie, en passant par l'Allemagne. D'autre part, la Suisse a contribué de manière déterminante à l'histoire de l'imagerie européenne vers 1848, à travers la personnalité déjà évoquée de Rodolphe Töpffer (1799–1846). Ses «histoires en estampes», comme l'*Histoire d'Albert*, ont fait le tour du Continent, et ses techniques de mise en pages seront reprises au lendemain des révolutions française et germaniques par Nadar dans *La vie publique et privée de Monsieur Réac* (1849) et par Adolf Schrödter dans les *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer – Abgeordneten zur constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt* (1848–1849).¹⁶

¹⁶ Sur Töpffer, voir l'ouvrage collectif *Töpffer*, Genève, Skira, 1996, et sur les relations entre les albums de Töpffer et la politique, voir le chapitre sur Töpffer dans David Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, et Philippe Kaenel, «La morale politique de Töpffer: à propos de l'*Histoire d'Albert* (1845)», in *Les Cahiers Robinson*, Université de Lille, 1998, p. 49–72.

Ces années marquent un tournant dans la représentation de l'histoire en Suisse. Jusqu'à la Régénération, dans le domaine de la gravure, le passé reste le plus souvent assimilé à la Suisse primitive. C'est alors que la presse satirique et l'almanach de Disteli introduisent l'image d'actualité. Voici une révolution dont l'importance n'a pas encore été pleinement mesurée, bien qu'il ne s'agisse pas d'une invention du XIX^e siècle. L'illustration de la contemporanéité existe depuis les premières chroniques suisses. Elle a donné lieu à des pamphlets illustrés sous la Réforme, sous la Révolution française et durant l'épopée napoléonienne.

Le changement qui s'opère dans les années 1840 est à la fois d'ordre quantitatif et qualitatif. L'essor des techniques d'impression, la libéralisation de l'édition favorisée par l'absence de toute censure préventive, l'extension du public lettré ou mal-lisant stimulé par l'illustration expliquent l'apparition d'imprimés populaires, diffusés par les libraires, les kiosques, les services postaux, et qui vont donner le coup de grâce au colportage.¹⁷

La mise en scène de l'actualité dans le paysage urbain ou rural de la Confédération réunit deux genres d'imagerie, la touristique et l'historique, et c'est une nouveauté. En effet, depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle, la première a fait oublier la seconde, confortant l'idée d'un pays sans histoire – illustration naturelle des poèmes élégiaques d'Albrecht von Haller ou des récits sentimentaux de Jean-Jacques Rousseau. Mais avec la montée du radicalisme, avec l'activisme des réfugiés, les révoltes et les révolutions de la Régénération, avec l'éclatement de la guerre civile en 1847 puis des révolutions européennes, tout change. L'Histoire fait son entrée dans le paysage rural et urbain de la Confédération, transformé en champ de luttes autour de 1848.

Ces gravures et illustrations occupent la place de l'art monumental, de la peinture d'histoire, de la sculpture patriotique qui, à quelques exceptions près, verront le jour grâce à la mise en place d'une politique fédérale dans le domaine des beaux-arts vers la fin du siècle. Depuis la Régénération, les artistes intéressés par l'histoire se sont en effet heurtés au caractère aléatoire du mécénat public, comme le montre l'exemple de Martin Disteli, peintre frustré. La guerre du Sonderbund crée une première vague d'œuvres historiques qui vient s'échouer sur le rivage encore incertain de la nouvelle Confédération. Pour Ludwig Vogel, Martin Disteli, Hieronymus Hess, Heinrich Jenny, Heinrich von Arx, Gottlieb Emil Rittmeyer, Eduard Steiner, Julius Sulzer, Henri Hébert et tant d'autres, la gravure reste le principal moyen, en Suisse, pour vivre de son art, acquérir une certaine notoriété, quitter le genre inférieur du portrait et le ghetto de l'iconographie touris-

17 Selon Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848*, Bâle 1927, p. 134.

tique. Leur engagement graphique signale un fait souvent trop négligé: l'illustration, la caricature, la gravure en général sont le substitut de la peinture d'histoire au XIX^e siècle. Ils ont introduit l'actualité et la vie moderne dans les beaux-arts en Suisse. Ils ont en partie réalisé le rêve de Disteli: «ein Nationalwerk zu gründen und die schöne Kunst allem Volke geniessbar zu machen».¹⁸

Illustrations Ph. Kaenel

18 *Solothurner-Blatt*, 28.10.1838, cité dans Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentodt. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich 1973, p. 38.