

La Grande Guerre du Nebelspalter zurichoïse ou l'art consommé de la litote

Autor(en): **Danguy, Laurence**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **69 (2019)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-842284>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La Grande Guerre du *Nebelspalter* zurichois ou l'art consommé de la litote

Laurence Danguy

The *Nebelspalter's* Great War, or the Consumate Art of Understatement

At the outbreak of the First World War, the *Nebelspalter* had existed for almost four decades. This satirical magazine, published in Zurich, was a «heavyweight» in the Swiss press, though its influence was mainly felt in the German-speaking part of the country. As was true of other European satirical magazines at the time, it faced a number of complicated questions. How can we comment about a war we are not involved in? What position should we take that does not jeopardise Swiss national cohesion, though citizens sympathized with both sides? Which part of the publication should be reserved for domestic affairs? How can one communicate a discourse despite censorship? How can war be shown? Is it possible to laugh about this war, and if so, how? What attitude should one adopt in the face of unprecedented violence? In the face of what was, at times, a fluctuating view of events, of military organization, and with respect to Swiss neutrality and its consequences, the *Nebelspalter* – literally, the «fog-splitter» – created pictorial worlds which drew on older iconography while inventing new pictorial worlds. It used both domestic and international models, and from the start of the conflict tilted in favor of Germany. After 1916, it took an openly pro-German position, one which was more in line with the position of the federal authorities.

Au déclenchement de la Première Guerre mondiale, le *Nebelspalter* paraît à Zurich depuis 1875, et compte près de quatre décennies d'existence. L'hebdomadaire satirique de huit feuillets montre alors un graphisme un peu vieillot. Il est resté tout à la fois fidèle à sa tendance libérale, sa promesse de veiller aux affaires locales et nationales ainsi qu'à une inclination très particulière à l'ambiguïté et à la mesure, plutôt inhabituelles dans le monde de la satire. L'image, caricatures politiques et de mœurs, et dessins humoristiques, a pour fonction, comme le texte d'ailleurs, de divertir et instruire le lecteur sans le froisser. Dans la presse helvétique, et malgré un tirage modeste, indiqué à 4100 exemplaires en 1913, le *Nebelspalter* demeure un «poids lourd». Son influence se limite cependant pour l'essentiel aux cantons alémaniques, où la revue propage une certaine identité suisse, conditionnée par le regard porté sur la société, un mélange de libéralisme, de patriotisme et de conservatisme, ajustable selon l'actualité.¹ La guerre rebat les cartes. Plus de la moitié des dessins – soit plus de 150 – concerne désormais le conflit et, parmi le reste, une bonne partie, ses conséquences. La guerre remet en

1 Laurence Danguy, *Le Nebelspalter zurichois (1875/1921) – Au cœur de l'Europe des revues et des arts*, Genève 2018, pp. 89–104. Indiquons ici que deux fonds archivistiques (les successions Nötzli et Boscovits) permettent de documenter certains aspects artistiques, économiques et réticulaires du *Nebelspalter*, mais ne compensent pas l'absence d'archives unitaires, qui laisse des lacunes importantes sur le fonctionnement éditorial et financier du périodique.

question l'identité d'un pays pris dans une tourmente dont il entend se protéger, interrogeant notamment les principes de la neutralité et du droit d'asile. Le conflit avançant, le pays repense sa position, d'autant que le choix de la neutralité ne protège pas la population de sévères restrictions et encore moins de comportements opportunistes ou violents, menaçant la cohésion sociale. Le traitement de la guerre est donc chose compliquée et ce sont une série de questions qui se posent incessamment à la rédaction et aux dessinateurs de la revue zurichoise. Comment rendre compte d'une guerre à laquelle on ne participe pas? Quel point de vue adopter qui ne mette en danger la cohésion de la nation? Quelle part réserver aux affaires intérieures? Comment transmettre un discours malgré la censure? Comment montrer la guerre? Est-il possible d'en rire et, si oui, comment? Quelle attitude choisir face à une violence inédite? Pour soutenir un discours parfois flottant, la revue génère une imagerie qui adapte des schémas iconographiques anciens, en invente de nouveaux, infléchit également des modèles endogènes et exogènes. Aux défis représentationnels, elle répond invariablement par la distance: distance critique pour la ligne idéologique; distance de l'objet sur lequel s'exerce le rire; distance conceptuelle et formelle vis-à-vis de la violence. Une violence qui ne sera, du reste, jamais explicitement corrélée à un événement.²

Se situer vis-à-vis d'un conflit étranger

Le 1^{er} août 1914, le *Nebelspalter* consacre, comme à l'accoutumée, sa couverture à la fête nationale (fig. 1).³ Celle-ci adopte, néanmoins, une apparence singulièrement dramatique. Deux hommes, au milieu des montagnes, se tiennent devant un feu énorme qui colore de rouge l'image entière. Il s'agit, en fait, bien davantage d'une référence à une Europe qui s'enflamme aux portes de la Suisse qu'au feu qu'on allume ce jour-là sur tout le territoire, en signe de fête. Plusieurs semaines se passent avant que la revue ne paraisse à nouveau, le 15 septembre. Un texte explicatif a été publié début août pour en exposer la raison, la mobilisation de certains membres de la rédaction, comme cela a été le cas entre le 3 et le 7 septembre 1914 pour l'ensemble des Suisses en âge de combattre.⁴ La couverture du numéro daté du 15 septembre offre une organisation visuelle encore plus inhabituelle que celle du numéro du 1^{er} août (fig. 2).⁵ Dépourvue de couleur, elle allie un texte du rédacteur en chef, Paul Altheer, et une image

2 Danguy, *op. cit.*, pp. 145–177; Laurence Danguy, L'immédiat après-guerre dans la revue satirique suisse *Nebelspalter* (1918–1921), in: *Ridiculosa* 20 (2014), pp. 27–45.

3 *Nebelspalter* 1914/31, couverture de Fritz Boscovits (junior) intitulée «Le premier août» (*Der erste August*).

4 *Nebelspalter* 1914/30, feuillet; Jean-Jacques Langendorf, Pierre Streit, Face à la guerre. L'armée et le peuple suisse 1914–1918/1939–1945, Gollion 2007, pp. 84–85.

5 *Nebelspalter* 1914/32, couverture non signée intitulée «Veillez!» (*Wacht!*).



Fig. 1 *Nebelspalter* 1914/31, couverture de Fritz Boscovits (junior) intitulée «Le premier août» (*Der erste August*).

Crédit photographique : Bibliothèque nationale suisse.

présentant un soldat suisse devant un paysage alpin. Le dessin réactive pour l'occasion la figure emblématique de la sentinelle, qui sera régulièrement présente dans la culture visuelle de l'époque.⁶ Le texte, intitulé «Veillez!» (*Wacht!*), en appelle à la mobilisation des patriotes devant le danger que constitue une guerre. La peur que relaie alors le périodique est que les belligérants prennent la Suisse en tenailles.

Ces deux dessins annoncent le traitement singulier d'un conflit qui ne concernera jamais militairement la Suisse, protégée par sa Déclaration de neutralité du 4 août 1914. Selon la Convention de la Haye de 1907, souveraine en la matière, la neutralité d'un État ne s'impose pas à la presse.⁷ La Confédération s'emploie donc à organiser la censure. Le 1^{er} août 1914, la liberté de la presse est suspendue et la communication d'informations militaires dépend du bureau

⁶ Philippe Kaenel, François Vallotton, Représenter la guerre en Suisse: du soldat au général, in: P. Kaenel, F. Vallotton (éds), *Les images en guerre*, Lausanne 2008, pp. 17–22.

⁷ Georg Kreis, *Zensur und Selbstzensur. Die Schweizerische Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg*, Frauenfeld 1973, p. 249.

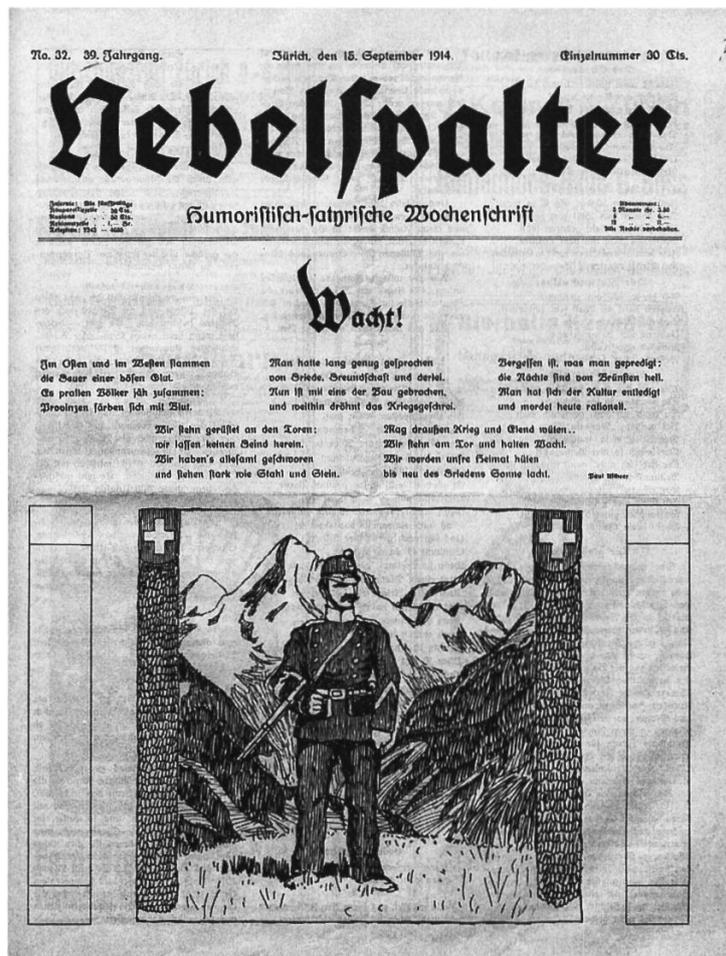


Fig. 2 *Nebelspalter* 1914/32, couverture non signée intitulée «Veillez!» (*Wacht!*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse.

de presse de l'état-major. On en appelle dans le même temps à l'autocensure. À vrai dire, cette attitude est déjà en partie intégrée par le *Nebelspalter*, puisque comme l'ensemble des revues européennes, le périodique s'est rallié au début du conflit à la défense nationale, minorant ainsi son pouvoir de subversion.⁸ Le 30 septembre 1914, un arrêté fédéral permet la suspension des journaux mettant en danger les relations avec les autres pays. Le *Nebelspalter* prend alors position dans un dessin intitulé «Sous le signe de la censure» (*Im Zeichen der Zensur*). Un groupe d'hommes réuni autour d'un canon marqué «Zensur» fait face à une troupe de journaux anthropomorphes. Le *Vaterland*, *Der Bund*, la *Neue Zürcher Zeitung*, la *Gazette de Lausanne*, le *Corriere del Ticino*, *La Suisse*, le *Zürcher Post*, le *Popolo*, ainsi que le *Nebelspalter* représentent ici la presse suisse. Deux journaux se trouvent à terre, en mauvais point: la *Schaffhauser Zeitung* et le *Gugus*. La légende en dialecte ridiculise l'opération: «Les tireurs: 'Aïe! Pourvu

⁸ Pour le contexte germanique: William A. Coupe, *German Political Satires From the Reformation to the Second World War*. New York 1987, pp. XIII–XIV.

que nous n'ayons pas touché le mauvais?». ⁹ Le dessin fait précisément référence à un arrêté fédéral en date du 7 octobre 1914, interdisant *Gugus* pour toute la durée de la guerre, sous le motif que ce titre satirique compromet les bonnes relations avec les états voisins. ¹⁰ Un avertissement est également donné à la *Schaffhauser Zeitung*, assorti d'une menace d'interdiction en cas de récidive. Au cours du mois de juillet 1915, la censure politique s'institutionnalise avec la mise en place d'une commission fédérale de contrôle de la presse. ¹¹ Cela dit, la confiscation du numéro 21 du *Nebelspalter*, en date du 22 mai 1915, titrant sur Gabriele d'Annunzio, représente une aubaine publicitaire pour le journal, qui ne manque pas l'occasion de faire intervenir son personnage: «Alors cher Nebelspalter, que dis-tu de la confiscation de ton avant-dernier numéro? Rien du tout, sinon ce numéro-ci serait aussi confisqué!». ¹² C'est pourtant l'unique fois où le *Nebelspalter* aura affaire à la censure.

Très tôt, pourtant, s'exprime dans le *Nebelspalter* une critique de la neutralité qui ne cédera pas durant tout le conflit, et qui s'étend à l'ensemble des États neutres. Début août 1915, paraît l'une des compositions les plus fortes de la guerre, «La cour faite aux neutres» (*Das Werben um die Neutralen*) (fig. 3). ¹³ Son propos premier est de dénoncer les manœuvres des belligérants à l'égard des États neutres, la Suisse mais aussi les États-Unis, le Danemark, l'Espagne, la Norvège, la Suède, le Vatican ainsi que nombre de petits pays extra-européens. Un crâne emplit l'espace d'une image dominée par la couleur rouge. Dix figures sont dispersées dans la composition où elles forment deux groupes: d'une part, quatre hommes en costume, juchés au sommet du crâne, parvenus là au moyen d'une échelle; d'autre part, six figures dispersées à l'avant-plan de l'image, un espace strié, indéterminé. Toutes les figures sont semblables, des hommes vêtus d'un costume noir, coiffés d'un chapeau noir, au visage indifférencié, sans contact visuel ni avec le spectateur ni entre eux. Seul l'orateur perché sur le crâne où il tient tribune fait exception. Des traits sont donnés à son visage, il a les yeux ouverts et sa main dépasse du cadre de l'image, dans un geste un peu ridicule. L'espace carré au sommet du crâne est une allusion au «tribunal des neutres», ¹⁴

⁹ (*Die Schützen; «Ohä»! Oh mir ietz echt nüd de falsch troffe hand?*); *Nebelspalter* 1914/38, dessin pleine page de Boscovits senior intitulé «Sous le signe de la censure» (*Im Zeichen der Zensur*).

¹⁰ Philippe Kaenel, Suisse-Allemagne (1848–1918): identités et neutralité du point de vue de la caricature, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 60 (2003), p. 103.

¹¹ Alexandre Elsig, *Zwischen Zwietracht und Eintracht. Propaganda als Bewährungsprobe für die nationale Kohäsion*, in: R. Rossfeld, T. Buomberger, P. Kury (éds), *Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Baden 2014, p. 83.

¹² («Na, lieber Nebelspalter, was sagst du denn dazu, dass deine vorletzte Nummer konfisziert wurde?» «Gar nix sage ich, sonst würde diese Nummer auch konfisziert!»); *Nebelspalter* 1915/23, dessin de Boscovits (senior) intitulé «Sur la confiscation» (*Zur Konfiskation*).

¹³ *Nebelspalter* 1915/34, dessin de Karl Czerpien intitulé «La cour faite aux neutres» (*Das Werben um die Neutralen*).

¹⁴ Selon les termes de Raoul Mortier; Raoul Mortier, *Au tribunal des neutres. À la gloire de la France*, Paris, Dunot et Pinat 1917.

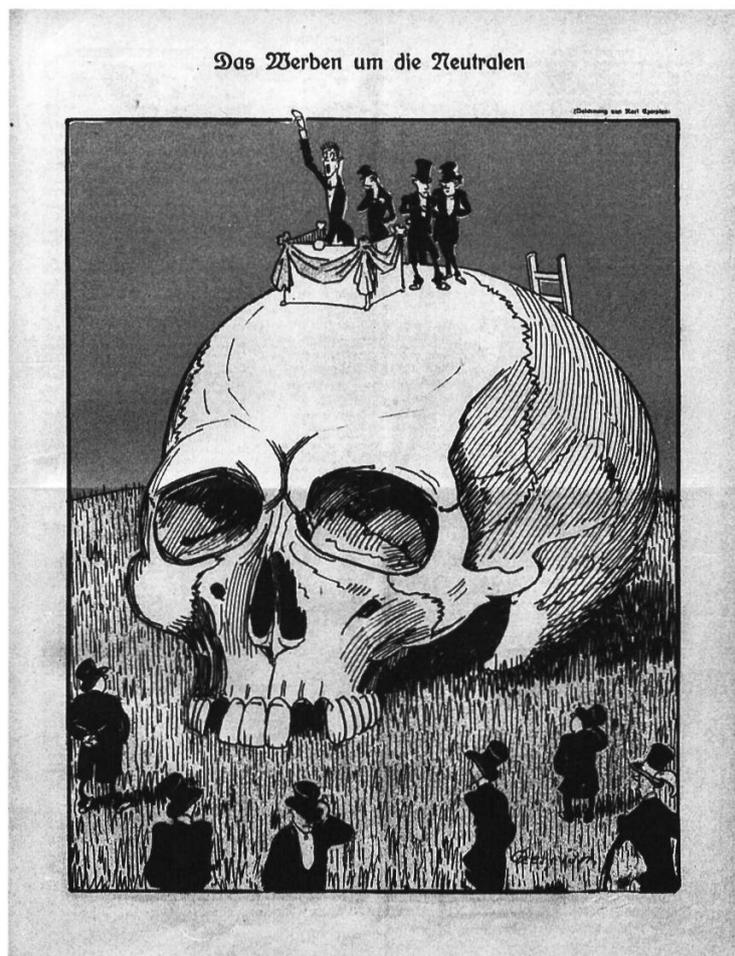


Fig. 3 *Nebelspalter* 1915/34, dessin de Karl Czerpien intitulé «La cour faite aux neutres» (*Das Werben um die Neutralen*).

Crédit photographique : Bibliothèque nationale suisse

dont on recherche la caution morale. Le crâne, issu de la tradition du *memento mori*, sert à montrer le caractère meurtrier de la guerre. D'autres éléments formels rendent le dessin saisissant : l'inversion d'échelle entre l'homme et le crâne, indiquant que c'est la mort qui domine et non l'homme ; l'usage exclusif de la couleur rouge, installant l'idée de guerre, de violence et de sang ; le caractère indifférencié de figures apparaissant comme des pantins déshumanisés ; le décalage entre le titre et l'image. Le titre ne recouvre, en effet, que partiellement la portée sémantique du dessin, la dénonciation des manœuvres en direction des neutres ainsi qu'une responsabilité des puissances neutres dans la folie meurtrière. Peu de dessins montreront aussi crûment la violence de la guerre. L'expression humanitaire d'une certaine culture de la neutralité s'inscrivant dans le cadre d'une mobilisation culturelle ne trouve pas davantage de soutien dans la revue,

qui se moque assez copieusement des initiatives caritatives, et ne tient pas davantage à participer à un discours de vérité.¹⁵

Si la neutralité diplomatique est périlleuse, celle des esprits est tout bonnement impossible. Des tensions existent dès le début du siècle entre les minorités latines et la majorité alémanique. La guerre les amplifie. Le terme «fossé» est utilisé pour la première fois par la *Gazette de Lausanne* en octobre 1914.¹⁶ Dans le *Nebelspalter*, le thème n'apparaît qu'à la fin 1915 avec «Le Lien suisse-romand». L'image s'appuie sur *L'unanimité* de Ferdinand Hodler (1913), l'œuvre d'un peintre aussi célèbre que contesté, ayant pris parti un an plus tôt pour les Alliés en condamnant les bombardements de la cathédrale de Reims.¹⁷ La légende restitue les propos d'Helvetia, l'allégorie de la Suisse, à la vue d'un groupe de figures indistinctes, levant le bras en direction du drapeau français:

J'ai désormais donné à mes fils drapeau, arme et épée et ils ont encore une main libre pour offrir leurs sympathies à l'étranger. Je vais devoir introduire une interdiction d'exportation pour cet article.¹⁸

Le dessin, qui ne thématise que les sympathies romandes – le titre est du reste en français – dénote un changement de ton en faveur de l'Allemagne. Il faut dire que les propagandes étrangères, qui se sont organisées au cours des six premiers mois en s'appuyant sur des organes locaux, contribuent à la radicalisation des esprits.¹⁹

D'autres épisodes de la guerre, tel le discours de Carl Spitteler, témoignent d'une certaine difficulté du *Nebelspalter* à se situer. Spitteler tient un discours intitulé «Notre point de vue suisse» (*Unser Schweizer Standpunkt*) le 14 décembre 1914, à l'Université de Zurich. Il s'y prononce en faveur d'une unité de la Suisse neutre, qui ne tienne pas compte des inclinations personnelles.²⁰ Le discours est perçu en Suisse alémanique comme antiallemand et très mal accueilli.²¹ Sa réception négative est somme toute tardive, le 27 mars 1915, et

15 À ce sujet: Cédric Cotter, (S')Aider pour survivre. Action humanitaire et neutralité suisse pendant la Première Guerre mondiale, Chêne-Bourg 2017.

16 Elsig *op. cit.*, p. 72.

17 Oskar Bächtli, Hodler, Ferdinand [2008, 2011], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz; <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055> (13.09.2013).

18 (*Helvetia: Jetzt habe ich meinen Söhnen Fahne, Gewehr und Schwert gegeben, und sie haben immer noch eine Hand frei, ihre Sympathien ans Ausland zu verschenken; ich werde auch auf diesen Artikel ein Ausfuhrverbot setzen müssen.*); *Nebelspalter* 1915/47, couverture de Karl Czerpien intitulée «Le lien suisse-romand».

19 Alexandre Elsig, Les Shrapnels du mensonge. La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre, Lausanne 2017, pp. 301–328.

20 Alain Clavier, Les intellectuels suisses et la Grande Guerre. Un engagement vigoureux, in: R. Rossfeld, T. Buomberger, P. Kury (éds), 14/18. La Suisse et la Grande Guerre, Baden 2014, p. 106.

21 Andreas Kley, Magistrale Demonstration der nationalen Einigkeit. Politische Reden während der Ersten Weltkriegs, in: K. J. Kuhn, B. Ziegler (éds), Der vergessene Krieg. Spuren und Traditionen zur Schweiz im Ersten Weltkrieg, Baden 2014, pp. 199–200.

s'appuie sur l'animosité envers un intellectuel régulièrement présenté comme pédant, qu'il est donc aisé de figurer en «donneur de leçon» neutraliste.²² Le traitement de la très emblématique affaire des colonels, qui secoue l'opinion publique et participe à la division du pays, est plus net. Le *Nebelspalter* minore les agissements des colonels Friedrich von Wattenwyl et Karl Egli, pourvoyeurs d'informations ultraconfidentielles sur les intentions des Alliés aux attachés militaires allemands et austro-hongrois.²³ Nous sommes, ceci dit, en 1916. Un tournant s'observe. Ce qui est dit et montré avant et après cette date diffère notablement. La position pro-germanique du *Nebelspalter*, jusque là plutôt discrète, devient manifeste.²⁴ Elle procède d'un glissement progressif de tendance, à mettre en relation avec les difficultés croissantes rencontrées par le pays, l'intensification de la propagande allemande en Suisse ainsi qu'avec le durcissement des relations entre les différentes communautés linguistiques à la suite de l'affaire des colonels. Cette position est très mal vécue en Suisse romande.²⁵

Cette seconde période dénote des inquiétudes accrues quant à l'état de l'Europe. On en appelle incessamment à la raison des uns et des autres afin que puisse se conclure la paix. La césure idéologique entre la Suisse romande, pro-française et la Suisse alémanique, pro-allemande devient un thème récurrent. Une opposition s'est progressivement formée contre les infiltrations étrangères et en faveur d'une identité suisse, prémices de la notion de défense spirituelle qui se développera dans les années trente.²⁶ Le périodique reflète également la tentation d'une médiation suisse. L'affaire Grimm-Hoffmann, au retentissement international, est ainsi suivie de près. Au printemps 1917, Robert Grimm, conseiller national, membre dirigeant de la Commission socialiste internationale, se rend à Stockholm, puis à Petrograd, sous le prétexte de préparer le retour des réfugiés russes dans leur pays. Il est en fait secrètement soutenu par le conseiller fédéral Arthur Hoffmann, chef du Département politique, qui agit sans le consentement de ses collègues. Grimm entend préparer une paix séparée entre l'Allemagne et la Russie, et télégraphie dans ce sens à Hoffmann, le 26 mai. La réponse de Hoffmann est interceptée et parvient au ministre français de

22 *Nebelspalter* 1915/13, couverture de Fritz Boscovits (junior) intitulée «Galerie des orateurs célèbres» (*Galerie berühmter Redner*).

23 *Nebelspalter* 1916/9, couverture de Fritz Boscovits (junior) intitulée «Il parle d'expérience» (*Er spricht aus Erfahrung*).

24 À l'exception de Marco Ratschiller qui exclut une germanophilie manifeste et continue, il s'agit d'un point mal estimé dans la littérature, rendant schématiquement compte de la position pro-germanique du *Nebelspalter* durant la Première Guerre mondiale; Marco Ratschiller, *Bedrohte Schweiz: nationale Selbstbilder, Fremdbilder und Feindbilder in der «Nebelspalter» – Karikatur des 20. Jahrhunderts: eine semiotische Untersuchung*, Université de Fribourg 2004 (mémoire de licence), p. 80.

25 Elsig, *op cit.*, pp. 303–305.

26 *Ibid.*, p. 71; Josef Mooser, *Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren. Profile und Kontext eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47 (1997), pp. 685–708.

l'armement, Albert Thomas, en visite à Pétrograd, qui transmet celle-ci au gouvernement provisoire russe. Grimm est prié de quitter immédiatement la Russie. Le 18 juin, le Conseil fédéral est saisi de l'affaire. Le lendemain, Hoffmann démissionne. Les Alliés voient dans l'initiative suisse une grave entorse à la neutralité et critiquent vivement le pays. L'affaire est très mal perçue en Suisse romande et au Tessin.²⁷ Si la motivation de Hoffman était de sauver économiquement le pays,²⁸ elle n'a pas partout convaincu. Le numéro du 30 juillet 1917 de *L'Arbalète* ouvre ainsi sur une couverture de Edmond Bille, l'un de ses fondateurs, intitulée très ironiquement «Fleurs et regrets».²⁹ La position du *Nebelspalter* est tout autre, et on ne peut plus claire. Comme pour l'affaire des colonels, le *Nebelspalter* montre une bienveillance qui n'est pas partagée par la presse romande. Le 30 juin, le périodique fait sa une avec un Hoffman à terre, représenté en Achille, une flèche plantée dans son talon marqué de l'inscription «Amour de la paix» (*Friedensliebe*). La légende du dessin, intitulé «Hoffmann-Achille» (*Hoffmann-Achilles*), est empathique: «C'est le seul endroit où il était vulnérable».³⁰ La page suivante, un texte intitulé «Les conditions de Monsieur Ador» (*Die Bedingungen des Herrn Ador*), dénote une tonalité particulièrement hostile à l'élection quelques jours plus tôt, le 26 juin, du remplaçant et successeur de Hoffman, pourtant saluée quasi-unanimement dans la presse, y compris alémanique, comme celle du seul homme en mesure d'apaiser la situation.³¹ Paul Altheer, rédacteur en chef du périodique, y présente Ador comme un opportuniste sans mérite ni carrure.³²

Rire en guerre

L'encart informant le lectorat des raisons de la suspension de la publication déplore également un manque général d'inclination au rire, nécessaire à la lecture d'une «littérature humoristique» (*humoristische Literatur*).³³ La guerre et le rire ne font pas bon ménage, l'évidence est ici rappelée. Impossible, cependant, pour une revue satirique de renoncer à cette composante identitaire. Qu'il y ait plusieurs rires est connu, comme l'est aussi le potentiel de désacralisation du

27 Catherine Guanzini, «Grimm-Hoffmann, affaire», in: Dictionnaire historique de la Suisse: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F17333.php> (17/07/2007).

28 Ibid.

29 *L'Arbalète* 1917/1, couverture de Edmond Bille intitulée «Fleurs et regrets».

30 (*Es war die einzige Stelle, an der er verwundbar war.*); *Nebelspalter* 1917/26, dessin de Boscovits (senior) intitulé «Le talon d'Achille d'Hoffmann» (*Hoffmann-Achilles*).

31 Urs Altermatt (dir.), Die Schweizer Bundesräte. Ein biographisches Lexikon, Zurich 1992, pp. 333–338.

32 *Nebelspalter* 1917/26, texte de Paul Altheer intitulé «Les conditions de Monsieur Ador» (*Die Bedingungen des Herrn Ador*).

33 *Nebelspalter* 1914/30, encart.

rire.³⁴ Or, la guerre est « chose sacrée », par respect des morts et vertu patriotique, deux valeurs intégrées par le *Nebelspalter*. L'équation du rire est, en fait, résolue par la distance vis-à-vis de l'objet. Mais celle-ci va se modifier au fil du temps. Au début de la guerre, le choix est fait de ne rire que de ce qui ne concerne pas la guerre. En soi, cela montre la difficulté, formelle, psychique et morale, pesant sur la représentation de la guerre. Très vite, cependant, des sujets et figures « risibles », liés à la guerre émergent. Ceux-ci sont d'abord largement majoritaires par rapport aux représentations négatives de la guerre, même si leur impact comique est incertain. En 1914 et 1915, le rapport est de quatre dessins humoristiques pour un dessin qui ne l'est pas. En 1916, le rapport s'inverse d'un à deux, passant d'un à trois en 1918, où la légèreté devient marginale. Autant les représentations négatives de la guerre vont massivement s'appuyer sur des schémas « nobles » et anciens; autant le rire s'en tient pour l'essentiel à l'imagerie « ordinaire » des revues populaires.

La Suisse en guerre est une manne pour les humoristes qui en font une guerre d'opérette. Jusqu'au début de 1916, il s'agit du thème préféré des dessinateurs. Tant le soldat que l'armée en général sont l'objet de moqueries, avec toutefois une limite posée par une sorte de « tabou patriotique », lié au processus de construction identitaire de la Suisse après la Constitution de 1874. Dans l'iconographie satirique, l'armée est ainsi une entité vague³⁵ et, sauf scandale, dont la fameuse affaire des colonels, les gradés sont épargnés. Le second semestre de 1914 est émaillé de compositions où l'on voit les soldats jouer à la guerre, comme dans « Le perpétuel exercice » (*Die ewige Übung*) (fig. 4).³⁶

Lors des premiers mois de guerre, on rit franchement de la neutralité. Dans « La journée d'un neutre strict » (*Tagesordnung eines streng Neutralen*), un personnage plutôt bonhomme se sustente en lisant successivement le *Times*, *Le Figaro* et la *Berliner Zeitung* avant de s'attaquer, une fois dans son lit, aux titres suisses (allemands), le *Züricher Post*, la *Neue Zürcher Zeitung* et *Der Bund*.³⁷ Le rire se grippe cependant dès l'automne 1914 lorsque les conséquences de la guerre commencent à peser sur la population: la neutralité n'est plus ressentie comme protectrice. L'autruche de la « Confédération » (*Eidgenossenschaft*) plonge la tête dans le tas de sable de la « neutralité » (*Neutralität*) (fig. 5).³⁸

Alors que les conséquences de la guerre économique ne prêtent guère à rire, l'un des instruments de celle-ci, la Société suisse de surveillance économique (SSS), est l'objet de railleries nourries. Constituée en octobre 1915 pour éviter que

³⁴ Henri Bergson, *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris 1956.

³⁵ Kaenel, Vallotton, *op. cit.*, pp. 11–16.

³⁶ *Nebelspalter* 1915/2, dessin pleine page de Emil Huber intitulé « Le perpétuel exercice » (*Der ewige Übung*).

³⁷ *Nebelspalter* 1914/36, dessin pleine page de Fritz Boscovits (junior) intitulé « La journée d'un neutre strict » (*Tagesordnung eines streng Neutralen*).

³⁸ *Nebelspalter* 1914/40, couverture de J. F. Boscovits (senior) intitulée « Neutralité » (*Neutralität*).



Fig. 4 *Nebelspalter* 1915/2, dessin pleine page de Emil Huber intitulé «Le perpétuel exercice» (*Die ewige Übung*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

des marchandises en provenance de l'Entente ne parviennent aux empires centraux *via* la Suisse, elle est surnommée par la population «Souveraineté suisse suspendue». ³⁹ «La nouvelle entreprise ou Beaucoup de bruit pour rien» (*Die neue Firma oder Viel Lärm um nichts*) montre Marianne (pour la France) et Iwan (pour la Russie) au travail dans la «Boucherie charcuterie Entente» sous la surveillance de John Bull (pour l'Angleterre), selon les indications du dessin. Les trois crochets en «S», suspendus au-dessus de l'étal portent les trois «S» de la «Société Suisse de Surveillance comique» (fig 6). ⁴⁰

Quelques personnalités choisies concentrent les attaques. Sympathie germanophile obligeant, l'empereur Guillaume II perd sa primauté parmi les cibles

³⁹ Roman Rossfeld, Seul le puissant à des droits. L'économie suisse pendant la première guerre mondiale, in: Rossfeld, Buomberger, Kury (éds.), *op. cit.*, p. 148.

⁴⁰ *Nebelspalter* 1916/8, couverture de Karl Czerpien intitulée «La nouvelle entreprise ou Beaucoup de bruit pour rien» (*Die neue Firma oder Viel Lärm um nichts*).



Fig. 5 *Nebelspalter* 1914/40, couverture de J. F. Boscovits (senior) intitulée «Neutralität» (*Neutralität*).
 Crédit photographique : Bibliothèque nationale suisse

satiriques,⁴¹ pour disparaître complètement. Au fil des événements, les figures changent mais certaines dominent, tels le Président américain Wilson, Gabriele D’Annunzio, Nicolas II, Ferdinand Ier de Roumanie, Elefthérios Venizélos ainsi que le Président français Georges Clémenceau. La cible d’élection est Wilson. Des années durant, celui-ci sert de bouc émissaire, bien avant que les États-Unis ne rentrent officiellement en guerre, le 6 avril 1917.

Les figures soustraites à l’empathie représentent une autre catégorie. Le rire est agressif à l’égard des noirs, des profiteurs et des monarques déchus, toutes figures échappant à l’identification. Le «nègre» – selon la terminologie de l’époque – est jusqu’en 1916 au centre de nombreuses caricatures contre les puissances coloniales alliées. On montre volontiers les indigènes en cannibales, comme dans les «Réflexions cannibales» (*Kannibalistische Bedenken*). Le but est de dénier aux Alliés les concepts de civilisation et de culture – et donc de charger ceux-ci sans attaque frontale – que se disputent les deux parties. On se moque

41 Kaenel, *op. cit.*, pp. 99–111.

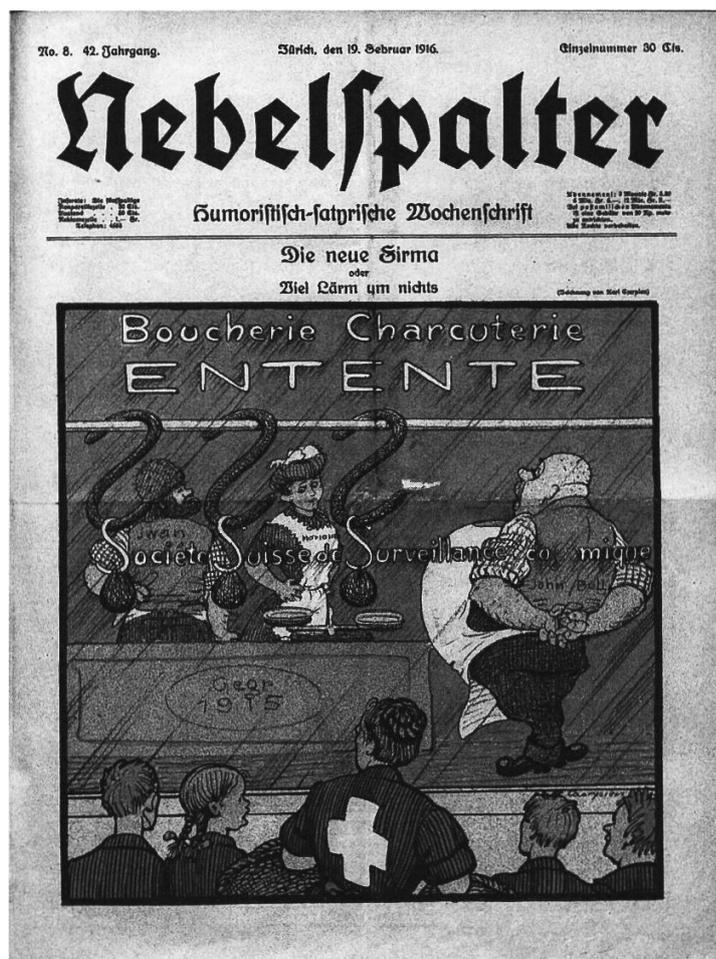


Fig. 6 *Nebelspalter* 1916/8, couverture de Karl Czerpien intitulée «La nouvelle entreprise ou Beaucoup de bruit pour rien» (*Die neue Firma oder Viel Lärm um nichts*).

Crédit photographique : Bibliothèque nationale suisse

sans retenue des profiteurs, incarnant l'amoralité. Ce rire, impliquant très souvent des capitaines d'industrie, est très grinçant. «Et l'on érigea au royaume des profiteurs un monument à la gloire du nouveau dieu du commerce», telle est la légende du «Mercure modernisé» (*Der Modernisierte Merkur*), un dieu du commerce énorme, juché sur un piédestal, tel le veau d'or.⁴² L'effet comique est assuré par l'attitude et le grotesque de la figure, et sans doute aussi par la composante antisémite, classiquement associée au veau d'or. À partir de 1917, lorsque les monarchies et les empires chancellent, les rois et empereurs déchus deviennent une source comique quasi-inépuisable, flirtant parfois avec le tragique. Dans «Les rois» (*Die Könige*), le rouge est la seule couleur d'un dessin montrant les monarques regroupés sur une île, au milieu d'une mer de squelettes: «C'est une époque, où les rois doivent être solidaires (Extraits de la

⁴² (Und es wurde dem neuen Gottte des Handels ein Denkmal im Reiche der Schieber errichtet); *Nebelspalter* 1918/35, dessin de S. Mohr intitulé «Mercure modernisé» (*Der Modernisierte Merkur*).

soi-disant lettre de l'empereur Charles au roi Ferdinand)», indique la légende.⁴³ Le comique ne tient ici qu'au texte et à la posture précaire des monarques.

Montrer la guerre et renoncer au rire

Le versant opposé au rire est la monstration de la violence, impliquant, la plupart du temps, de renoncer au rire. Pour figurer cette guerre irréprésentable, du fait de sa dimension industrielle, son caractère statique, sa violence extrême,⁴⁴ les moyens formels et psychiques manquent.⁴⁵ Une revue illustrée, liée à l'actualité, ne peut pourtant ignorer la guerre et se doit même de la montrer.⁴⁶ Dans le cas du *Nebelspalter*, il s'agit de représenter une guerre qui se passe ailleurs, dans laquelle le pays n'est pas directement impliqué et dont il faut se tenir à distance idéologiquement. Il ne sera jamais question de restituer la réalité. Un système de représentation s'installe, pourtant, qui va donner une visibilité au conflit et en dénoncer la folie meurtrière. Différents leviers iconographiques et rhétoriques, plusieurs référentiels, religieux, mythologiques et humanistes, sont mobilisés. Ceci autour d'un nombre restreint de genres et thèmes, revivifiés pour l'essentiel, très souvent combinés à une rhétorique basée sur la litote. Les représentations négatives (et pas nécessairement violentes) de la guerre sont plutôt rares jusqu'en 1917, pour soudain croître. Sans doute sont-elles à comprendre dans un contexte général de fortes démobilisations culturelles, touchant cette-année-là l'ensemble des belligérants.⁴⁷ C'est à ce moment que s'invite vraiment une violence qui n'est auparavant que sporadiquement montrée.

Les référentiels religieux et mythologiques regroupent des récits anciens dont la trame narrative est organisée autour d'un moment pathétique. Reposant sur une culture classique, dont dispose le lecteur-type du *Nebelspalter*, ils offrent l'avantage d'une distance temporelle et émotionnelle. Ils ne s'équivalent pas pour autant, la référence religieuse étant émotionnellement plus proche du lecteur que celle mythologique. De tous les sujets religieux, les figures et thèmes

⁴³ (*Dies ist eine Zeit, in der die Könige zusammenstehen müssen*); (*Aus dem angeblichen Briefe Kaiser Karls an der König Ferdinand*); *Nebelspalter* 1918/31, dessin pleine page de S. Mohr intitulé «Les rois» (*Die Könige*).

⁴⁴ À tel point que celle-ci représente le tiers de l'ouvrage de Annette Becker et Stéphane Audouin-Rouzeau; Stéphane Audouin-Rouzeau, Annette Becker, 14–18. Retrouver la Guerre, Paris 2000.

⁴⁵ Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris 1996. Pour une synthèse sur les représentations et la figurabilité de la guerre, cf. Nicolas Beaupré, *Monstration de l'expérience et expérimentation artistique et littéraires dans la guerre moderne*, in: Kaenel, Vallotton (éds), *op. cit.*, pp. 39–51.

⁴⁶ Joëlle Beurrier conceptualise cette monstration de la violence dans la presse illustrée; Joëlle Beurrier, *Photographier la Grande Guerre. France-Allemagne. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, Rennes 2016, pp. 13–19.

⁴⁷ John Horn (éd.), *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War*, Cambridge 1997, pp. 195–239.

christiques sont les plus fréquents. Ceci s'explique, d'une part, par la constellation confessionnelle zurichoise, très largement protestante (Zwingli); d'autre part, par la culture visuelle de l'époque, où la figure christique s'autonomise du religieux et est volontiers caricaturée et instrumentalisée.⁴⁸ «Guerre et culture» (*Krieg und Kultur*) est typique de cette présence (fig. 7). Le fond de l'image consiste en un paysage en ruines, où l'on reconnaît une église bombardée et un bâtiment marqué «école» (*Schule*). À l'avant-plan, un colosse nu frappe à coup de marteau la statue d'un Christ en croix, manifestement soustraite à l'église. Sur le socle de la statue se lit «Aimez vos ennemis» (*Liebet eure Feinde*). La légende est un avertissement «Peuple d'Europe, prenez garde à vos biens sacrés».⁴⁹ Le dessin laisse entendre que l'ennemi est un sauvage, stigmatisé visuellement par la nudité, qui menace la *Kultur* allemande. La figure christique, présente tout au long de la guerre, évolue progressivement vers un discours empathique, quittant le domaine de la satire. C'est à nouveau un Christ de souffrance, portant couronne d'épines et croix, qui apparaît dans les cieux de «Vision» (*Vision*), à l'été 1918 (fig. 8). Sa croix fait écho à celles plantées en très grand nombre dans la terre, au bas de l'image. Le champ couvert de croix est, au reste, un motif récurrent des peintures de guerre, symbolisant la masse des vies perdues. La légende reprend un verset de l'Évangile selon saint Luc: «Que la paix soit sur la terre» (*Und Friede auf Erden!*).⁵⁰

La culture humaniste propose des références plus récentes, empruntées à la littérature et aux beaux-arts. Pour iconiser la violence, tout est bon, pourvu que le contenu soit narrativement adéquat et l'œuvre reconnaissable. Plus que tout autre artiste, Arnold Böcklin, figure tutélaire de la modernité germanique, est présent. Le célèbre tableau, *L'île des morts* (*Die Toteninsel*, 1880–1886), est ainsi adapté en 1918 au contexte de guerre (fig. 9). Du fait des déformations, il est difficile de déterminer laquelle des cinq versions a servi de base au dessin. Le dessinateur reprend la structure de la composition originale et en verticalise le format. Il rajoute une scène à l'avant-plan, une danse macabre dans la tradition des gravures de Holbein. Un squelette vêtu en gradé interpelle la masse des soldats agonisant à l'avant-plan, qui attendent d'embarquer pour l'île des morts: «Ne poussez pas; votre tour va venir!».⁵¹ Ce type de dénonciation de la guerre est rarement partisan. Ce sont ces images qui, à présent, frappent l'imagination.

⁴⁸ Alain Boillat, Jean Kaempfer, Philippe Kaenel (éds.), *Jésus en représentations – De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion 2011.

⁴⁹ (*Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter!*); *Nebelspalter* 1914/40, dessin pleine page de Walter Lillie intitulé «Guerre et culture» (*Krieg und Kultur*).

⁵⁰ Luc, 2.14; *Nebelspalter* 1918/29, dessin pleine page de Alfred Hirschler intitulé «Vision» (*Vision*).

⁵¹ (*Nur nicht drängeln: es kommt ein jeder dran!*); *Nebelspalter* 1918/33, dessin pleine page en couleur de Alfred Hirschler intitulé «L'île des morts» (*Die Toteninsel*).

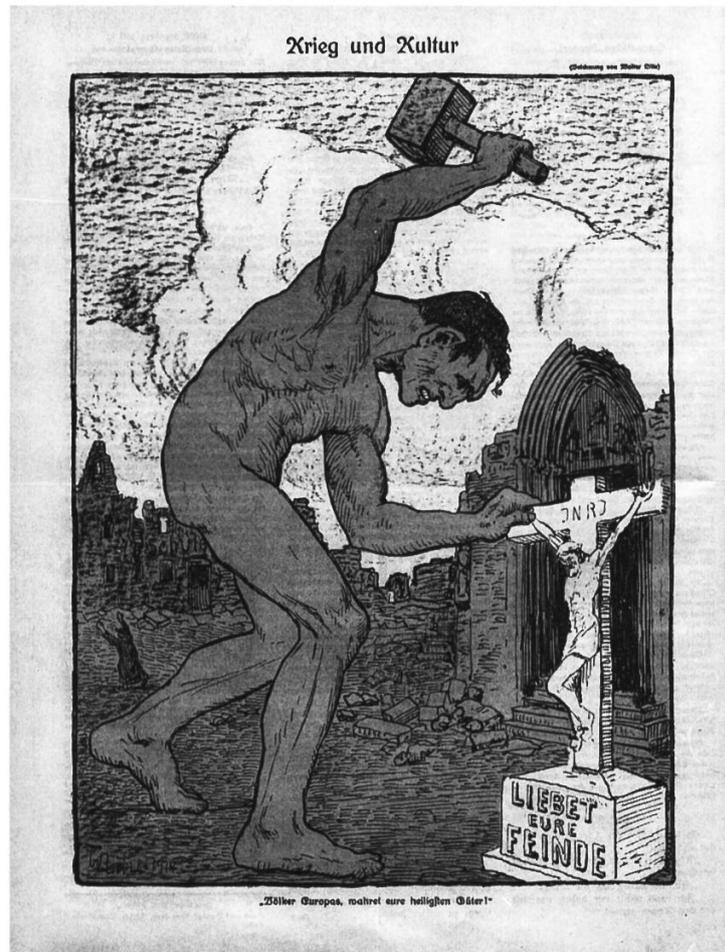


Fig. 7 *Nebelspalter* 1914/40, dessin pleine page de Walter Lilie intitulé «Guerre et culture» (*Krieg und Kultur*).

Crédit photographique : Bibliothèque nationale suisse

Il n'est pourtant pas certain que cela ait été le cas à l'époque du conflit, où l'empathie, du fait de la menace, était moindre.

La guerre emprunte, enfin, très largement à la tradition du *memento mori*,⁵² renfermant, notamment les modèles anciens de la danse macabre, de la grande faucheuse et du crâne. Cette iconographie, abondante et variée, n'est, à vrai dire, pas nouvelle dans les pages du *Nebelspalter*; elle s'est progressivement installée au fil des conflits, notamment les deux guerres des Boers. Les danses macabres sont volontiers modernisées, tel «Celui qui danse sur la terre» (*Der Erdballtänzer*), s'activant sur la terre, au milieu de l'univers.⁵³ «L'enjôleur» (*Der Rattenfänger*) fait, pour sa part, référence à la légende du joueur de flûte de Hamelin, popularisée par les frères Grimm. La mort en personne ouvre ici un cortège disparate. Elle joue de

⁵² Frank Link (éd), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993; Benjamin Delmotte, *Le «memento mori» comme thème esthétique*, Paris 2010; Susanne Warda, *Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Cologne 2011.

⁵³ *Nebelspalter* 1918/34, couverture de S. Mohr intitulée «Celui qui danse sur la terre» (*Der Erdballtänzer*).



Fig. 8 *Nebelspalter* 1918/29, dessin pleine page de Alfred Hirschler intitulé «Vision» (*Vision*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

la flute, avançant, tel un funambule, sur une corde tirée au-dessus d'un précipice, alors que les personnages choient les uns après les autres.⁵⁴

Plus souvent, encore, la figure de la grande faucheuse est montrée seule. Elle apparaît tôt, après l'hécatombe de la première bataille de la Marne, à l'origine des premières représentations de la violence. Dans «Jour de récolte» (*Erntetag*), elle emplit l'espace entier du dessin; à ses côtés, des soldats minuscules gisent ou s'agitent, telles des fourmis dans un paysage dévasté et en flammes.⁵⁵ La grande faucheuse n'en finit pas de se montrer. Celle de «Diplomatie», créé pendant la bataille de Verdun, en 1916, bascule sur une immense faux, rougie par le sang d'hommes, tous semblables (fig. 10). Elle brandit une couronne de laurier marquée «au vainqueur» (*Dem Sieger*), en direction des diplomates et rois, perchés de part et d'autre.⁵⁶ Les deux tiers inférieurs de «Mort» (*Tod*), publié

⁵⁴ *Nebelspalter* 1918/39, couverture de Alfred Hirschler intitulée «L'enjôleur» (*Der Rattenfänger*).

⁵⁵ *Nebelspalter* 1914/35, dessin pleine page de Walter Lilie intitulé «Jour de récolte» (*Erntetag*).

⁵⁶ *Nebelspalter* 1916/38, dessin pleine page de Karl Czerpien intitulé «Diplomatie».

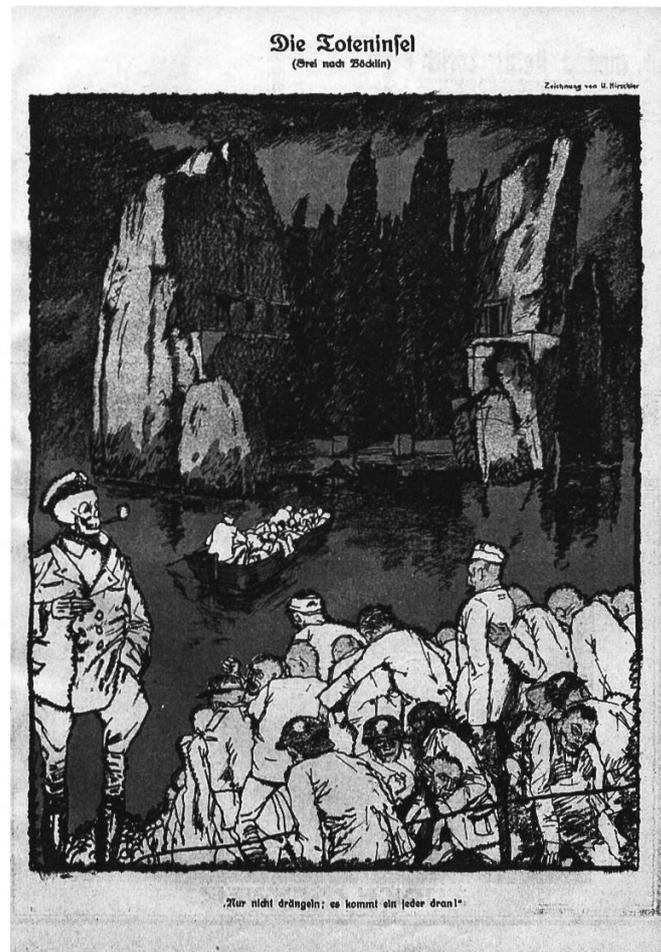


Fig. 9 *Nebelspalter* 1918/33, dessin pleine page en couleur de Alfred Hirschler intitulé «L'île des morts» (*Die Toteninsel*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

mi-juin 1918, après quatre années de guerre, sont rouge vermillon (fig. 11). Il s'agit de la mare de sang dans laquelle s'enfoncent la mort et sa règle. La dame adopte une pose et un accoutrement donquichottesques. Elle pointe sur la règle un chiffre avec son épée. À l'arrière-plan, se détache un paysage en ruines. La légende est explicite: «Ça ne suffit toujours pas!».⁵⁷ Le jeu des couleurs, le caractère émacié des figures, anthropomorphes et architecturales, la légende, l'aspect grotesque – mais en rien risible – de la mort, la disproportion des accessoires, épée et mesure, participent de l'efficace de cette image, parmi les plus impressionnantes de la guerre. La dernière variante iconographique consiste en l'insertion d'un crâne, parfois accompagné d'autres indices morbides. La répétition du motif a sans doute permis de marquer les esprits. «Printemps de guerre 1918» (*Kriegsfrühling 1918*) de Arthur Treichler est stupéfiant: un couple

⁵⁷ (*Noch nicht genug!*); *Nebelspalter* 1918/24, dessin pleine page de Alfred Hirschler intitulé «Mort» (*Tod*).



Fig. 10 *Nebelspalter* 1916/38, dessin pleine page de Karl Czerpien intitulé «Diplomatie».

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

s'embrasse gentiment au sommet d'un crâne géant (fig. 12).⁵⁸ C'est ici moins la présence du crâne qui agit que l'incongruité de son association à une scène intime et à un titre léger. L'un des ressorts de ces représentations consiste, en effet, dans le décalage entre une image à l'iconographie et aux moyens formels peu agressifs, et une légende ou un titre au ton et à la teneur radicalement inverses; ou bien le contraire. Cet usage aigu de la litote est rare. Dans le *Nebelspalter*, réputé consensuel, il provoque un certain effroi.

Conclusion

Durant la guerre, les images du *Nebelspalter* se distinguent de celles d'autres revues européennes, moins en raison d'une censure plutôt accommodante que par le fait qu'elles émanent d'une revue paraissant dans un pays qui n'est pas en

⁵⁸ *Nebelspalter* 1918/19, dessin pleine page de Arthur Treichler intitulé «Printemps de guerre 1918» (*Kriegsfrühling 1918*).

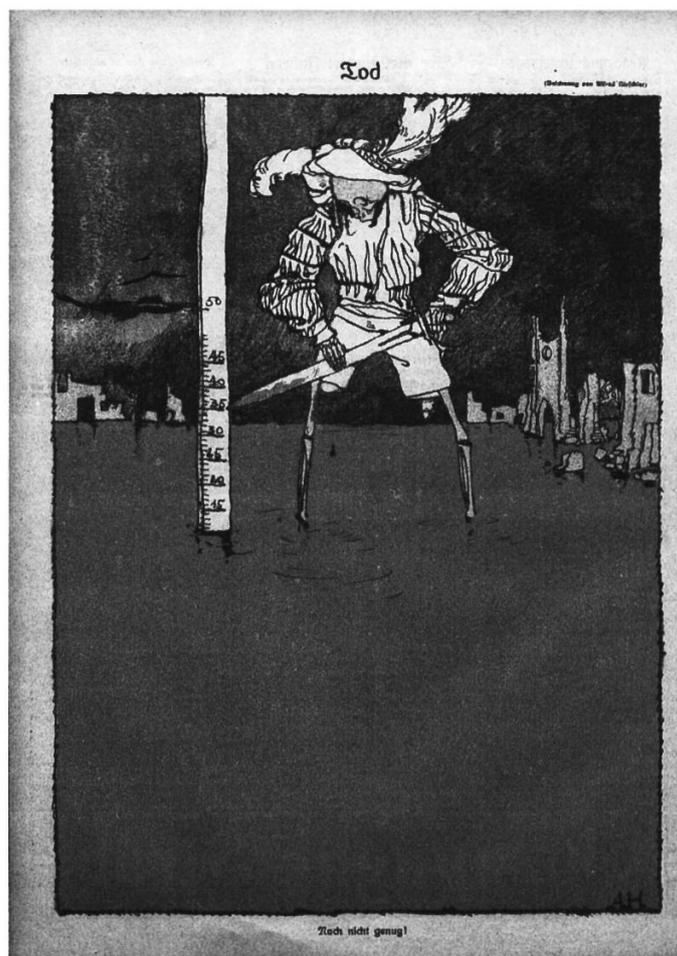


Fig. 11 *Nebelspalter* 1918/24, dessin pleine page de Alfred Hirschler intitulé «Mort» (*Tod*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

guerre et dont l'identité éditoriale et graphique est très affirmée. Elles se singularisent aussi par une inclination progermanique prononcée, faisant du périodique une tribune du pouvoir fédéral dans le monde de la satire helvétique. Archaïsme et novations se côtoient dans une alternance de jeux de contrastes et de bichromie, d'allégories et de citations. Au terme du conflit, suspension de la publication et «rappel au rire» se répètent. Après la signature de l'armistice, le 11 novembre 1918, la revue ne paraît à nouveau pas durant trois semaines, sans qu'on en connaisse la raison.⁵⁹ On ne peut ainsi exclure une conséquence de la grève générale ou de la grippe espagnole, qui est en train de sévir avec une virulence extrême.⁶⁰ Un même parallèle s'observe quant à un réflexe de repli

⁵⁹ Le numéro 45 est daté du 9 novembre; le numéro 46 est daté du 23 novembre.

⁶⁰ Roman Rossfeld, Tobias Straumann (éds.), *Der vergessene Wirtschaftskrieg. Schweizer Unternehmen im ersten Weltkrieg*, Zurich 2008, pp. 43–44; Thomas Buomberger, *Rhétorique de combat, peur de la révolution et gardes civiques. La grève générale de novembre 1918*, in: Rossfeld, Buomberger, Kury (éds.), *op. cit.*, pp. 336–365.; Christian Sonderegger, *Grippe*, in: *Dictionnaire historique de la Suisse*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22714.php> (10.12.18).

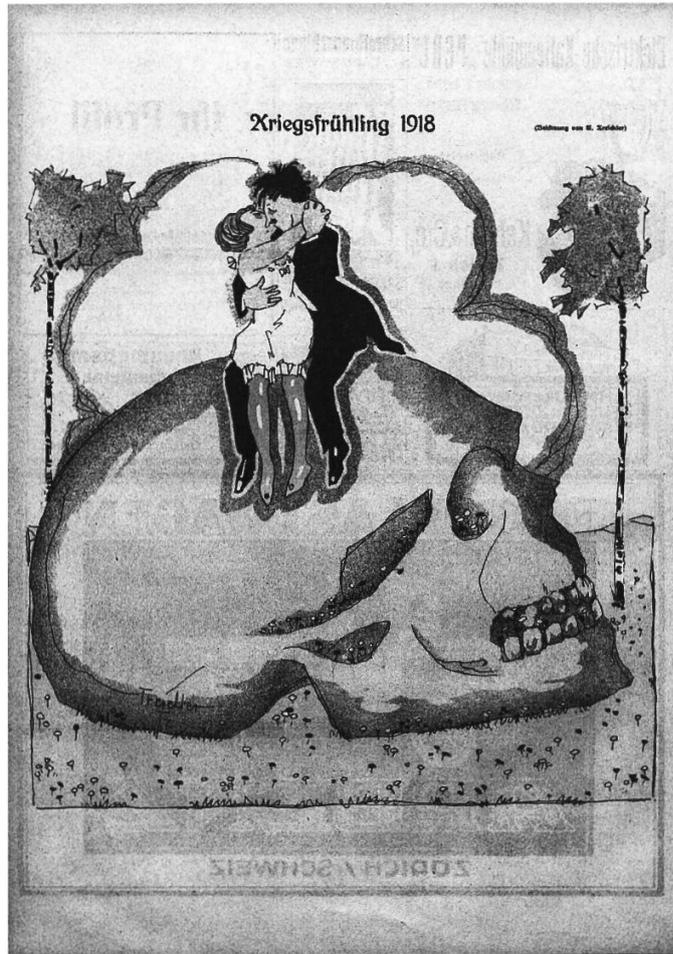


Fig. 12 *Nebelspalter* 1918/19, dessin pleine page de Arthur Treichler intitulé «Printemps de guerre 1918» (*Kriegsfrühling 1918*).

Crédit photographique: Bibliothèque nationale suisse

patriotique. Une fois l'armistice signé, la revue se recentre un court temps sur les affaires intérieures, avant que la guerre ne reprenne, très vite, ses droits. En 1919, la moitié des images y est de nouveau consacrée, soit une proportion égale à celle des années de conflit. Le parallèle entre les périodes de guerre et d'après-guerre s'arrête toutefois ici. Si certains thèmes qui ont traversé la guerre continuent d'exister sur une tonalité comparable, c'en est définitivement fini d'une ambiguïté qui a marqué de nombreuses compositions de guerre. Le discours tenu à l'endroit des profiteurs, des «gauchistes» de toute sorte, des actes et tractations des désormais ex-belligérants, de la désagrégation de l'Europe, de l'horreur de la guerre est à présent univoque. Un soutien indéfectible envers l'Allemagne s'affiche. Au jeu de quilles, la Suisse et ses habitants ne sont pas épargnés. Le numéro clôturant l'année 1918 renferme deux compositions montrant les augures sous lesquels s'ouvre l'année 1919: l'une, pathétique, montre la figure

d'Europe en haillons devant un champ de ruines;⁶¹ l'autre combine la légèreté du Jugendstil avec la représentation crue de squelettes et crânes.⁶² Les maux de l'époque y sont égrenés: la misère (*Elend*), la guerre (*Krieg*), les épidémies (*Seuchen*), la famine (*Hungersnot*). À l'inverse de nombreuses images des années de guerre, ces deux images reflètent la violence du conflit, à la manière mesurée du *Nebelspalter*, certes. Peut-on pour autant y voir une levée de la réserve liée à la neutralité? Sans doute pas. Plus probablement, cette agressivité est-elle à mettre au crédit d'un ressentiment, dont on ne sait s'il vaut pour un monde blessé, pour la Suisse ou pour une revue montrant à ce moment de son histoire les stigmates du déclin.

Résumé

Au déclenchement de la Première Guerre mondiale, le *Nebelspalter* compte près de quatre décennies d'existence. La revue satirique zurichoise demeure un « poids lourd » dans la presse helvétique, même si son influence s'exerce surtout dans les cantons alémaniques. Ralliée à l'idée de défense nationale à l'instar des revues satiriques européennes, elle se voit confrontée à une série de questions. Comment rendre compte d'une guerre à laquelle on ne participe pas? Quel point de vue adopter qui ne mette en danger la cohésion de la nation? Quelle part réserver aux affaires intérieures? Comment transmettre un discours malgré la censure? Comment montrer la guerre? Est-il possible d'en rire et, si oui, comment? Quelle attitude choisir face à une violence inédite? Pour soutenir un point de vue parfois flottant sur les événements, l'organisation militaire ainsi que la neutralité et ses conséquences, le périodique génère une imagerie qui adapte des schémas iconographiques anciens, en invente de nouveaux, infléchit également des modèles endogènes et exogènes. Sa posture progermanique, d'abord latente puis ouverte à partir de 1916, le rapproche des autorités fédérales.

Laurence Danguy, Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne, Bâtiment Anthropole, 1015 Lausanne, laurence.danguy@unil.ch.

⁶¹ *Nebelspalter* 1918/51, couverture de Alfred Hirschler intitulée « En avant vers la nouvelle année » (*Ins neue Jahr hinein*).

⁶² *Nebelspalter* 1918/51, dessin pleine page de Fritz Boscovits (junior) intitulé « 1919 ».