

# REPRÉSENTER LA GUERRE EN SUISSE: DU SOLDAT AU GÉNÉRAL

PHILIPPE KAENEL, FRANÇOIS VALLOTTON

«Aux autres les guerres, les révolutions, les crises! C'est ainsi dans tous les domaines, en art comme en politique. Mais la Suisse n'est pas seulement une ferme modèle, elle est aussi un carrefour. Ces deux aspects de notre vie nationale se montrent aussi dans les beaux-arts. Nous avons eu d'une part, à Zurich et à Bâle, les expositions de ces grands étrangers, comme Picasso ou Léger, qui ont causé une vraie révolution en art. Et nul pays de l'Europe n'a fait autant que nous pour familiariser le public avec l'œuvre de ces grands révolutionnaires. – Nous avons, d'autre part, nos expositions officielles de peinture et de sculpture suisses, où toute allusion à l'art abstrait ou surréaliste semble être abhorrée comme la peste. D'un côté on veut être européen, de l'autre on pose en berger.»<sup>1</sup>

**E**n 1939 paraît, en allemand et en français, l'ouvrage *Art et armée. Notre esprit militaire exprimé par l'art* sous les auspices d'un Comité «Schweizer Wehrgeist in der Kunst». Rédigé notamment par le Lucernois Paul Hilber, membre de la Commission fédérale des Beaux-Arts et éditeur de la *Chronique* de Diebold Schilling, cet ouvrage articule sur plus de 300 pages les liens qui unissent, depuis les débuts de la Confédération, l'armée et la production artistique helvétiques. Son caractère d'ouvrage officiel est souligné par les préfaces de trois conseillers fédéraux, Rudolf Minger, Philipp Etter et Enrico Celio, et l'introduction de l'intellectuel fribourgeois Gonzague de Reynold, éminence grise de la droite catholique de l'époque.

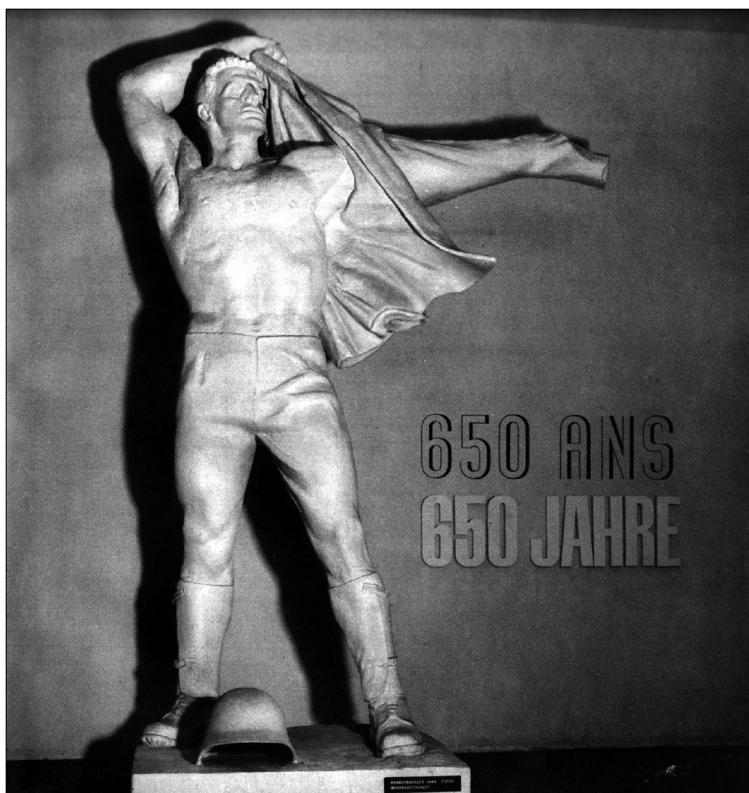
1. Xavier von Moos dans la revue *Werk* en 1936, autour de l'exposition zurichoise *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, cité dans *Neue Sachlichkeit in der Schweiz*, p. 84).

Cet ouvrage ne nous intéresse pas ici comme simple répertoire des différentes représentations de l'armée en Suisse depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Il est l'expression d'une certaine vision contemporaine de l'armée, et plus globalement de la guerre, dont les divers supports convoqués – dessins, gravures sur bois, tableaux, peintures murales, statues, etc. – sont à la fois la traduction mais aussi et surtout les vecteurs. À travers la célébration d'une alliance mythique entre art et armée, c'est ainsi toute une relecture de l'histoire suisse qui est proposée, soulignant le rôle de la guerre dans la construction identitaire helvétique. Le conseiller fédéral Philipp Etter le précise dans sa préface: «Nous sommes une nation guerrière. Affirmer le contraire, c'est ignorer tout de notre passé, c'est méconnaître l'héritage d'une longue lignée d'ancêtres, la vigoureuse tradition que notre jeunesse, ardente à servir, a dans le sang. Douter de cet esprit guerrier, c'est encore révéler une singulière ignorance de l'histoire de l'art suisse.»<sup>2</sup>

Cette «mobilisation iconographique» est à replacer dans un contexte historique bien précis<sup>3</sup>. Depuis 1874 et l'inscription du service obligatoire dans la nouvelle Constitution, l'armée de milice devient l'une des pierres angulaires de la construction d'un sentiment national. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des divergences opposent toutefois les admirateurs du modèle militaire prussien aux partisans d'une armée authentiquement républicaine. Des tensions auxquelles s'ajoutent, durant la Première Guerre mondiale, le fossé entre Alémaniques et Romands, ainsi que la dégradation du climat politique et social. Une forme d'antimilitarisme est en outre alimentée par plusieurs scandales qui atteignent le commandement militaire, ainsi que par le rôle de certaines troupes dans la répression de la grève générale de 1918. Le recours à la milice sur le front de la politique intérieure est illustré de manière tragique quelques années plus tard, lors des événements de Genève du 9 novembre 1932: de jeunes recrues tirent sur la foule lors d'une manifestation antifasciste, provoquant 13 morts et plus de 80 blessés. Avec l'arrivée au pouvoir de Hitler en 1933, un consensus s'opère autour de l'armée, matérialisé par un emprunt militaire exceptionnel d'un montant de 235 millions souscrit par

2. Philipp Etter, «L'art et le peuple en armes», in *Art et armée. Notre esprit militaire exprimé par l'art*, Bâle: Rohde, 1939, p. 11.

3. Voir aussi Hans Ulrich Jost, «La Suisse, un pays neutre en guerre», in *Le XX<sup>e</sup> siècle des guerres*, Paris: Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 2004, pp. 150-157.



Hans Brandenberger, *Volonté de défense*, 1939, photographie extraite de *Un peuple s'affirme. L'Exposition nationale suisse de 1939, vue par Gottlieb Duttweiler*, Zurich, 1939.

la population en 1936 et par le ralliement du Parti socialiste à la défense nationale. En outre, le discours de la « Défense nationale spirituelle » va faire une large place aux valeurs militaires en tant que remparts de l'indépendance du pays mais également comme socle essentiel de la culture politique confédérale. Définie par Philipp Etter dans un arrêté fédéral du 9 décembre 1938, cette doxa patriotique oppose aux propagandes totalitaires une idée de la liberté humaine dont la défense incombe prioritairement à chaque individu. Autrement dit, tout citoyen suisse est donc nécessairement le soldat d'une cause supérieure, spirituelle. Cette idée est incarnée de manière emblématique au sein de l'Exposition nationale de 1939, la *Landi*<sup>4</sup>, par la statue de Hans Brandenberger, « Volonté de défense », située au cœur de la Voie suisse : représentant une forme de paysan-ouvrier endossant la vareuse militaire, elle veut traduire aussi bien la capacité de la Suisse à se défendre que la « superposition » parfaite du citoyen (à lire ici exclusivement au masculin) et du soldat géant (près de six mètres). La figure de Brandenberger occupait le fond d'un local fermé orné, sur la paroi de gauche, par les armoiries des cantons primitifs et une citation du pacte fédéral, et, sur la droite, par le drapeau suisse accompagné de la phrase sculptée en quatre langues, commandement constitutionnel : « Tout Suisse est tenu au service militaire. »<sup>5</sup> L'illustration de cette même œuvre est placée en conclusion du volume *Art et armée* comme du catalogue de la manifestation de 1939 rédigé par Gottlieb Duttweiler (1888-1962), le fondateur de la coopérative Migros et du Parti des Indépendants (1935) orienté vers un capitalisme à but social. Précisons encore que la fameuse Voie suisse – appelée aussi « Höhenweg » (Voie surélevée) – était souvent traduite par l'expression « Chemin de Ronde », transformant ipso facto les visiteurs suisses en observateurs postés le long d'une cité idéale helvétique, au fil de laquelle l'architecture alternait avec un paysage naturel et identitaire composé d'un lac, d'une cité, et des Alpes dans le lointain.

4. Sur la Landi, voir notamment le catalogue l'exposition *Dreissiger Jahre Schweiz: ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich: Kunsthhaus, 1981, ainsi que *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation*, Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, 1998; Hans Ulrich Jost, « Expositions nationales et autoreprésentation de la nation », in *À tire d'ailes. Contributions de H. U. Jost à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne: Antipodes, 2005, pp. 77-94; Georg Kreis, « Glanz und Elend der Moderne. Die beiden Ufer der Landesausstellung von 1939 », *Schweiz. Monatshefte*, N° 69, 1989, pp. 267-270.

5. Voir le développement sur cette œuvre dans *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948, op. cit.*, pp. 427-430.



Observatoire et forteresse – comme l’indique l’image du « chemin de ronde » – mais soumise aux appareils de propagande des puissances belligérantes voisines, la Suisse va développer ses propres images et stéréotypes militaires en conformité avec le rôle purement défensif – pour ne pas dire passif – de son armée. À bien des égards, et dans une période où la neutralité politique doit être fortement aménagée en fonction d’intérêts et de nécessités économiques, l’armée suisse constitue de fait un rempart idéologique inversement proportionnel à la réalité de sa fonction stratégique. Dans le même temps, la Suisse, en tant que lieu de refuge mais aussi carrefour éditorial et artistique, se trouve au centre géographique d’une forme de champ de bataille iconographique. Reste à savoir quels effets ces transferts et migrations ont produits tant au niveau des représentations que de la reconfiguration du champ artistique national.

#### **DÉVELOPPEMENT D’UNE MYTHOLOGIE GUERRIÈRE**

Valeurs et représentations militaires sont déjà légion dans l’Ancienne Confédération. Les alliances confédérales sont l’occasion de s’assurer l’entraide des cantons voisins pour se préserver des menaces intérieures comme extérieures. De nombreux vitraux armoriés, mais aussi les grandes chroniques illustrées du XV<sup>e</sup> siècle, rappellent ces épisodes belliqueux sous la forme de personnages en armes ou de scènes de batailles<sup>6</sup>. Par ailleurs, le service étranger nourrit des représentations multiples : des figures souvent statiques de lansquenets propres aux dessins d’Urs Graf ou Niklaus Manuel Deutsch aux portraits d’apparat commandités par les commandants de régiments. Mais avec la défaite de Marignan, avec le repli de la Confédération sur ses frontières et son extension géopolitique par conventions et annexions, les représentations militaires helvétiques tendent à se limiter à l’iconographie du serment, de la paix, d’où ressortent la figure légendaire de Guillaume Tell et celle allégorique d’Helvetia. Par ailleurs, les souverainetés cantonales, l’idéologie républicaine et les ordonnances somptuaires régissant

6. Sur l’iconographie nationale, en particulier : Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich : Atlantis, 1973 ; Hans Christoph von Tavel, *L’iconographie nationale*, Disentis : Desertina/Pro Helvetia, 1989 (Ars Helvetica X) ; Dario Gamboni, Georg Germann (éds), *Emblèmes de la liberté. L’image de la république dans l’art du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Berne : Staempfli, 1991.

les divers cantons réformés n'ont pas encouragé l'éclosion du registre héroïque qui, dans le reste de l'Europe, est associé aux hauts faits du prince, du roi ou de l'empereur, général en chef et incarnation de l'État. Cependant, sous l'impact des idéaux de la Révolution, la Suisse opère une révision et une réactualisation de son iconographie militaire. Tell devient alors une figure de libérateur tyrannicide que les Jacobins s'approprient et instrumentalisent. Il connaît aussitôt une fortune européenne (ses hauts faits seront mis en musique par Rossini trente ans plus tard), tandis qu'Helvetia devra attendre la Régénération (1830-1848) et surtout la Constitution de 1848 pour accéder au rang de figure emblématique d'une nation nouvellement constituée après des années de luttes politiques et confessionnelles. Celles-ci, à défaut de donner naissance à une peinture d'histoire, ont stimulé l'inventivité des dessinateurs et caricaturistes dont l'un des plus célèbres est le peintre et homme politique radical Martin Disteli (1802-1844)<sup>7</sup>. Bientôt la Suisse radicale victorieuse va faire corps autour de la personne du général Henri Dufour, vainqueur de la guerre civile dite du «Sonderbund» en hiver 1847. Helvetia en armes, mais pacifiquement assise, marque de son empreinte les nouvelles pièces de monnaie confédérales. Peu après, en 1856, le peintre d'histoire genevois Jean-Léonard Lugardon, sur le modèle de la *Liberté sur les barricades* de Delacroix (1830), la transforme en une sorte de République walkyrienne vêtue d'une cotte de mailles, brandissant le drapeau rouge à croix blanche, l'épée ou les chaînes brisées pour mobiliser la nation menacée dans sa liberté par les vues de la Prusse sur le canton de Neuchâtel, son ancienne principauté. Les deux lithographies de Lugardon, *Schweizer zum Kämpfe* et *La Libre Helvétie* accompagnent la mobilisation générale décrétée à cette occasion, sous la haute autorité de Dufour<sup>8</sup>.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la critique d'art naissante ne cesse d'en appeler au «grand genre», la peinture d'histoire et la sculpture monumentale, comme à une forme de civisme artistique, depuis le fameux lion de Lucerne (1821) réalisé par Bertel Thorwaldsen et commémorant le massacre des gardes suisses aux Tuileries en 1792. Conçu sur l'initiative du colonel Karl Pfyffer, ce monument,

7. Sur Disteli, voir Lucien Leitess, Irma Nosedà, Bernhard Wiebel, *Martin Disteli... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern*, Olten: Kunstmuseum, 1977.

8. Philippe Kaenel (éd.), *1848; le carrefour suisse. Le pouvoir des images*, Zurich; Lausanne; Bellinzzone: Chronos Verlag/Payot/Daddò, 1998.

à l'origine « lieu de mémoire » et de ralliement des Conservateurs, accède dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle au rang de monument national<sup>9</sup>. Diverses initiatives ont suivi : concours de peinture d'histoire à Genève en 1824, projets pour un monument au héros martyr, Winkelried, dès 1853, ou encore pour la décoration de la chapelle de Tell achevée par Ernst Stückelberg entre 1878 et 1882. Il faut toutefois attendre l'après-guerre de 1870 pour que la peinture d'histoire se renouvelle et se contemporanéise sous l'influence de l'histoire militaire. Cette « révolution » esthétique (préparée par les arts graphiques et la presse illustrée depuis les années 1830) prend la forme d'un panorama circulaire de 112 mètres commémorant l'accueil des 87 000 soldats défaits du général français Bourbaki à la frontière jurassienne des Verrières, le 1<sup>er</sup> février 1871. L'œuvre achevée en 1881 met en valeur le rôle de la Croix-Rouge, l'humanisme solidaire assimilé à la neutralité helvétique. L'action a pour décor peint un grand paysage hivernal où défilent des troupes épuisées tandis qu'un faux terrain en trois dimensions (animé par des mannequins, des armes réelles, des wagons de chemin de fer...) assure de manière illusionniste l'implication du spectateur et de son espace dans la scène peinte à 360 degrés. Un Genevois, Édouard Castres, entreprend cette œuvre avec une équipe de jeunes artistes parmi lesquels celui qui va incarner le renouveau de la peinture d'histoire autour de 1900 : Ferdinand Hodler<sup>10</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'armée devient l'un des piliers de la construction identitaire de la Suisse<sup>11</sup>. Le nouveau règlement militaire de 1817 débouche sur la constitution d'une armée fédérale constituée de contingents cantonaux. En 1874, le service obligatoire, inscrit dans la Constitution de 1848, entre véritablement dans les faits : la durée de la formation s'allonge et l'armée devient le lieu de formation par excellence pour tout citoyen helvétique. Cette valorisation de l'institution s'exprime notamment à travers plusieurs sociétés. La Société des carabiniers, créée en 1824, peut être considérée à bien des égards comme à l'origine des premières manifestations de

9. Paul-André Jaccard, *La sculpture*, Disentis : Desertina/Pro Helvetia, 1992 (Ars Helvetica VII).

10. Sur les panoramas, voir Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris : Adam Biro, 1993, et sur celui de Lucerne, voir : Heinz Dieter Finck, Michael T. Ganz, *Le panorama Bourbaki*, Besançon : Éditions Cêtre, 2002.

11. Sur les réformes de l'armée suisse, voir Rudolf Jaun, *Preussen vor Augen. Das schweizerische Offizierskorps im militärischen und gesellschaftlichen Wandel des Fin de siècle*, Zürich : Chronos, 1999.

masse: les fêtes de tir, qui sont organisées sous son égide, constituent de véritables meetings politiques au cours desquels les orateurs aiment à rappeler les liens qui unissent défense nationale et valeurs républicaines<sup>12</sup>. De son côté, la Société suisse d'utilité publique promeut la diffusion de scènes patriotiques dans les lieux publics dont l'imagerie recourt bien souvent aux grandes heures de la puissance militaire helvétique. Outre le fait que la valorisation picturale des grandes batailles se retrouve dans de très nombreux pays européens, celle-ci était particulièrement adaptée à la construction identitaire d'un État pluriculturel et multilingue<sup>13</sup>. L'essor de la peinture historique, mais aussi des musées d'histoire, des sociétés d'art et de la critique artistique renforce cette volonté de développer un art national, susceptible de rappeler et d'enseigner les principaux épisodes qui ont fait la Suisse moderne. Ce mouvement coïncide avec la structuration du champ artistique suisse<sup>14</sup>. En effet, avec les arrêtés fédéraux de 1886 et 1887 sur la protection du patrimoine artistique et pour la promotion des beaux-arts, l'État fédéral se dote des premiers instruments d'une politique culturelle. Ils se concrétisent notamment avec la constitution de la Commission fédérale des Beaux-Arts qui préside au lancement de divers concours pour la décoration de monuments publics<sup>15</sup>.

L'un de ces concours va déboucher sur l'une des plus importantes controverses artistiques de cette période. En février 1895, la direction du nouveau Musée national suisse à Zurich suggère l'idée de fresques pour décorer la salle d'armes de la future institution. Un concours est ouvert avec des sujets « imposés »: la réception des Zurichois à Berne à l'occasion de la bataille de Morat pour la paroi est, la retraite des Suisses à la bataille de Marignan pour la paroi ouest. Le projet développé par Ferdinand Hodler pour l'épisode de 1515 suscite une polémique d'une intensité inégalée, qui va diviser le pays et mettre aux prises la direction du Musée, hostile aux

12. Manfred Hettling, «Geschichtlichkeit. Zwerge auf den Schultern von Riesen», in *Eine kleine Geschichte der Schweiz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, pp. 91-132.

13. François de Capitani et Georg Germann (éds), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität, 1848-1914* [...], Fribourg: Universitätsverlag, 1987; Hans Ulrich Jost, «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël. Le discours esthétique de l'État national», *Études de lettres*, janvier-mars 1984, N° 1, pp. 49-73.

14. Philippe Junod, Philippe Kaenel (éds), *Critiques d'art de Suisse romande: de Töpffer à Budry*, Lausanne: Payot, 1993 (Études et documents littéraires).

15. *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes/100 ans d'encouragement aux Beaux-Arts*, Bern: Bundesamt für Kulturpflege, 1988 (édition trilingue).

choix esthétiques de l'artiste, et la Commission fédérale des Beaux-Arts. En dernier ressort, le Conseil fédéral in corpore est invité à se rendre sur place pour juger sur pièce: ne voulant pas déjouer la Commission, les sept sages entérinent le projet hodlerien moyennant quelques modifications<sup>16</sup>.

Au-delà de l'esthétique moderniste de Hodler – pour qui une fresque placée en hauteur doit user d'un vocabulaire essentiellement décoratif – par-delà la soi-disant laideur des protagonistes et leur apparence sanguinolente, ses fresques innovent en refusant les canons de la peinture de genre historique, dans la tradition de la chapelle de Tell. En réponse à ceux qui lui reprochent une esthétique contraire à la vérité historique, Hodler met en avant une autre démarche: l'art n'est pas là pour documenter une réalité historique mais, au contraire, sublimer le seul cadre de l'événement pour lui conférer une portée symbolique.

Autour de 1900, ce débat artistique et institutionnel éclate alors que se transforment le rôle et les représentations de l'armée dans la société helvétique. Parallèlement à l'augmentation des budgets consacrés à la défense nationale en lien avec la situation internationale d'une part, à l'influence du modèle prussien dans les projets de réorganisation de l'armée d'autre part, l'idée de guerre prend un tour nouveau. Associé jusqu'alors à des enjeux essentiellement diplomatiques et stratégiques, le militarisme devient un instrument de politique intérieure<sup>17</sup>. Autrement dit, dans des sociétés européennes où le modèle libéral est en crise, où les tensions sociales font peser une menace sur la cohésion nationale, l'armée est valorisée par les autorités comme un nouveau modèle d'organisation politique (autoritaire et hiérarchique et non plus démocratique) mais aussi comme un modèle d'organisation sociale, la lutte des classes étant supplantée par l'esprit communautaire de la caserne. Emblématique de cette évolution, l'ouvrage de Robert de Traz, *L'homme dans le rang* (Payot, 1913), qui évoque à la fois les exploits des militaires suisses tout en développant une forme de catéchisme du militarisme et de la virilité. Sur le plan historiographique, la publication la même année du *Honneur et Fidélité* de

16. Sur l'affaire Hodler, voir notamment le chapitre « Un scandale artistique dans le sanctuaire de la mémoire nationale (1896-1900) », in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948, op. cit.*, ainsi que le chapitre consacré au sujet dans Jura Brüschweiler, *Hodler*, Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1991.

17. Hans Ulrich Jost, *Les avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne: Éditions d'En Bas, 1992.

Paul de Vallière, qui fait la part belle à l'iconographie militaire, marque un tournant dans l'interprétation qui est faite du mercenariat. Plutôt considéré jusqu'alors comme une page contrastée de l'histoire suisse – le courage des militaires ne masquant pas leur caractère vénal et leur servilité à l'égard de leurs employeurs – le service étranger est désormais présenté comme une tradition mémorable, tout à la fois héroïque et glorieuse<sup>18</sup>. L'ouvrage sera réédité en 1940 avec un avant-propos d'Ulrich Wille junior et Henri Guisan, et assorti d'une préface de Gonzague de Reynold, l'un des leaders du courant de l'helvétisme en Suisse<sup>19</sup>.

Ironie de l'histoire, après avoir été en butte à la méfiance et parfois à l'hostilité d'une partie des élites politiques et artistiques, Hodler, dès la Première Guerre mondiale, se voit promu comme le principal représentant d'un art national. Dans *Art et armée* en 1939, Paul Fink propose son analyse de ce revirement: «L'influence des scènes conventionnelles de l'époque – où les héros traités en acteurs d'opéras-comiques se mouvaient dans une ambiance tantôt douceuse, tantôt hystérique – était telle, que l'on se sentait incapable de comprendre la criante vérité de ces guerriers, la puissance qui se dégage de la simplification voulue de ces groupements, dont Hodler, avec sa géniale intuition d'artiste, avait su arracher le secret aux vieilles chroniques.»<sup>20</sup> Ou encore, pour citer Daniel Baud-Bovy dans le volume du catalogue de l'Exposition nationale de 1939 consacré à la présentation rétrospective de l'art suisse, mise sur pied par le Kunsthau de Zurich: «Comme sa vie, son œuvre, en constante évolution, est à cheval sur deux siècles. Tout le début du XX<sup>e</sup> en reste illuminé. Et Mandach a pu dire avec raison «qu'il a créé un art où l'école suisse moderne a reconnu les plus belles qualités de sa race». Je l'ai noté, je crois, à propos d'Urs Graf; il a rejoint, à travers celui-ci, les vieux illustrateurs de nos chroniques.»<sup>21</sup>

18. Chantal Lafontant, «Honneur et Fidélité». Une rupture dans l'historiographie du service étranger?, in *Gente ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*. Recueil offert à Alain Dubois, Lausanne; Zurich: Éditions d'En Bas/Chronos, 1997, pp. 347-357.

19. Alain Clavien, *Les Helvétistes. Intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Lausanne: Éditions d'En Bas, 1993; Aram Mattioli, *Gonzague de Reynold: idéologue d'une Suisse autoritaire*, Fribourg: Éditions Universitaires, 1997.

20. *Art et armée, op. cit.*, p. 226.

21. Daniel Baud-Bovy, «L'art en Suisse», in *Kunst in der Schweiz, L'art en Suisse, Arte in Svizzera*, Zurich: Atlantis Verlag, 1940, pp. 92-93.

## LE MILITAIRE SUISSE ET LA GUERRE MODERNE

En réponse à la multiplication des représentations de la guerre et du soldat au niveau international dès 1914, étant donné le rôle de la Confédération comme lieu de prédilection des propagandes étrangères, différentes figures du militaire se sont développées en Suisse, conformes à la culture politique du pays et au rôle spécifique de l'armée dans le cadre de la neutralité. La fonction purement combattante des militaires ne pouvant être mobilisée dans le contexte des conflits mondiaux, d'autres figurations vont prévaloir dans l'espace public. Ces dernières ont exercé un rôle idéologique fondamental au regard de la vulnérabilité du système défensif et de l'importance croissante des paramètres politiques, économiques et financiers assurant le maintien de l'indépendance nationale.

Depuis 1914, la figure de la *sentinelle* résume à elle seule la posture particulière de la Suisse dans l'Europe en guerre. Elle peut être vue comme une variation ou une extension prosaïques de l'allégorique Helvetia, assise avec la main gauche posée sur un bouclier en 1850, debout avec une lance et ce même bouclier en 1874. De plus, la sentinelle réactualise et civilise l'iconographie du mercenaire qui, depuis la Renaissance, dans les vitraux puis les gravures, pose de face, dans un déhanchement classique, le *contraposto*, remplacé au XX<sup>e</sup> siècle par une verticalité et une rigidité connotant l'inébranlable volonté de la défense armée.

Omniprésente dès la mobilisation de 1914 (dans l'affiche, la carte postale, la photographie, le film, l'image publicitaire également), la sentinelle a l'avantage d'associer une vision pacifique du combattant à la fonction dissuasive de l'armée face à la menace extérieure. En ce sens, de telles représentations contribuent au mythe d'une armée garante de la neutralité du pays : une idée constitutive de la mémoire collective helvétique quoique largement écornée par les recherches historiques les plus récentes<sup>22</sup>. La sentinelle permet en outre de focaliser l'attention sur certains aspects, unilatéraux, du rôle de l'armée, durant le premier conflit mondial notamment. À travers l'image du soldat en alerte, on souligne l'abnégation et l'esprit de sacrifice de la troupe et l'on relègue dans l'ombre du même coup le rôle joué par

22. Sur l'historiographie de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, Hans Ulrich Jost, « Interpretationsmuster zum Nationalsozialismus in der Geschichtsschreibung der Schweiz », in Sigrid Weigel, Birgit R. Erdle (Hg.), *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*, Zürich : Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 1995, pp. 325-346 ; se reporter aussi à *La Suisse, le national-socialisme et la Seconde Guerre mondiale. Rapport final de la Commission indépendante d'experts Suisse-Seconde Guerre mondiale*, Zurich : Pendo, 2002.

l'armée dans le maintien de l'ordre et la répression de la Grève générale en 1918 et de diverses autres manifestations politiques.

La figure de la sentinelle est convoquée lorsqu'il s'agit de commémorer la Première Guerre. Pour rappeler que près de 3000 soldats suisses sont morts... de la grippe espagnole, un monument est érigé en leur honneur en 1921 dans le parc Mon-Repos à Genève. «Il y a une nouvelle expression à trouver (...) Pas de geste de combat, de «gladiateurs expirants» puisque nos soldats ne se sont pas battus», relève un journaliste<sup>23</sup>. C'est pourquoi le décor monumental de Carl Albert Angst se limite à deux figures de face en haut-relief: deux sentinelles dans la posture de la garde, campées de face, serrant dans leurs mains un fusil, baïonnette au canon – un détail décisif qui sera repris peu après par Charles L'Eplattenier, hodlérien, artiste «national jurassien», grand promoteur du style «sapin», style local issu du renouveau des arts décoratifs.

Hodlérien dans l'âme, L'Eplattenier est en effet l'auteur de la célèbre *Sentinelle des Rangiers*, inaugurée en 1924 sous la houlette de l'association Pro Jura (voir en couverture). La statue, placée sur une sommité à 856 mètres, à la croisée des espaces nationaux suisse, allemand et français, est tournée en direction de la France, comme si la menace devait se localiser spécifiquement sur ce front. Quant au prénom allemand «Fritz» donné à la statue, il ne pouvait que heurter une population locale qui s'est généralement sentie plus proche de la culture française que de la culture allemande durant ce conflit. De fait, l'œuvre est dédiée au soldat anonyme «en témoignage de reconnaissance envers l'armée pour la garde vigilante des frontières pendant les années 1914 à 1918», lisait-on sur le monument. Taillé dans un bloc de granit erratique trouvé près de Corcelles-Cormondrèche et offert par le canton de Neuchâtel, le monument est inauguré en présence du général suisse Ulrich Wille, le 31 août 1924, et devient un lieu de pèlerinage dans l'entre-deux-guerres. «Soldat inconnu» qui répond aux monuments aux morts érigés au même moment dans toutes les communes françaises, la figure monumentale va être investie d'une tout autre signification avec le développement de la Question jurassienne<sup>24</sup>. En 1964, la

23. Paul Perret dans la *Gazette de Lausanne*, le 24 décembre 1919, cité dans Paul-André Jaccard et Nicolas Raboud, «La sculpture en Suisse romande: uniformité et foisonnement», in 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne: Payot, 1986, p. 44.

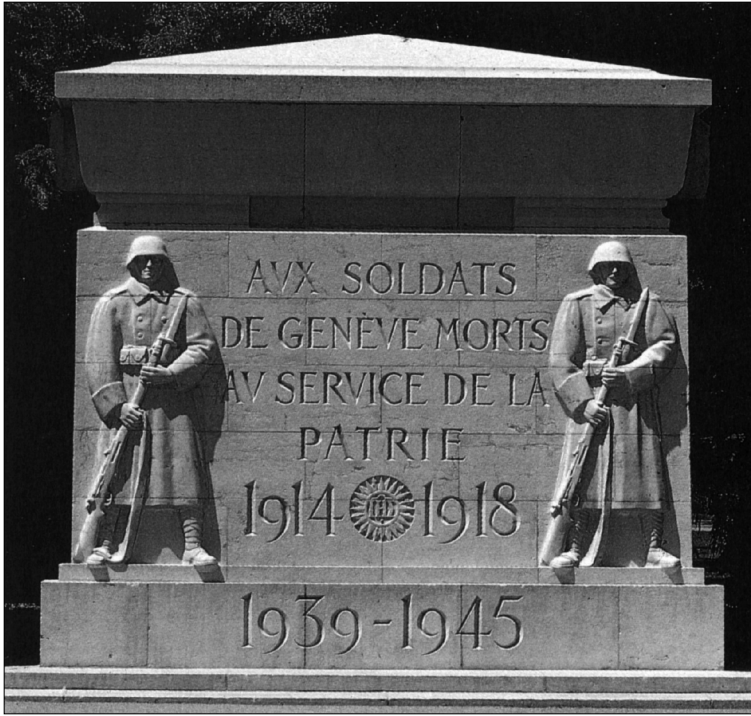
24. Claude Hauser, *L'aventure du Jura. Cultures politiques et identité régionale au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne: Antipodes, 2004.



commémoration officielle conjointe des deux mobilisations de 1914 et 1939 au pied du « Fritz » va être le prétexte à une contre-manifestation orchestrée par les milieux séparatistes au cours de laquelle le conseiller fédéral Paul Chaudet et le conseiller d'État bernois Virgile Moine sont empêchés de prendre la parole. La sentinelle, incarnation du citoyen-soldat, devient désormais une figure honnie, symbole d'un État fédéral centralisateur et militariste. La statue sera même renversée par deux fois par des représentants du groupe Bélier en 1984 et en 1989, où elle est en outre décapitée et privée de sa baïonnette. Enfin, ses restes entreposés près de Glovelier (JU) seront détruits lors d'un incendie criminel le 25 février 1990. Le 24 septembre enfin, deux autonomistes pulvériseront la tête du « Fritz », indiscutablement l'un des « lieux de mémoire » les plus contestés de la Confédération.

En lien avec la relecture historique du service étranger, la figure traditionnelle du lansquenet, devenue fantassin, est également réhabilitée au rang d'incarnation du combattant suisse dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Durant toute la période de la Renaissance, ce type de soldat était surtout décliné en opposition, dans le discours historique comme dans les représentations iconographiques, avec la figure du « *Landsknecht* » allemand. Or, en 1912, l'empereur Guillaume II, lors de sa célèbre visite officielle qui l'a vu assister aux manœuvres de l'armée suisse, évoque publiquement le rôle de modèle joué par le lansquenet pour la formation de l'armée allemande : « Alors qu'éclatait la splendeur de la chevalerie à l'automne du Moyen Âge, ce sont les fiers mercenaires confédérés qui servirent de modèle à la formation des *Landsknechte*, les premiers fantassins allemands. Car il est de notoriété publique que les fantassins confédérés ont acquis une grande renommée sur de multiples champs de bataille. Mon cœur de soldat a été touché en voyant que les Suisses d'aujourd'hui, donnant suite à cette glorieuse histoire, s'engagent hardiment en tant que soldats dans les traces de leurs ancêtres ». <sup>25</sup>

25. « Als am Ausgang des Mittelalters der Glanz des Rittertums erblasste, da sind es die tapferen Eidgenossen gewesen, welche vorbildlich wurden für die Schöpfung der Landsknechte, der ersten deutschen Fusssoldaten. Denn allbekannt ist es, dass das eidgenössische Fussvolk auf zahlreichen Schlachtfeldern hohen Ruhm geerntet hat. Dass die jetzigen Eidgenossen, dieser ruhmreichen Geschichte eingedenk, als tüchtige Soldaten in den Fussstapfen ihrer Vorfahren wandeln, das zu sehen, hat meinem Soldatenherzen wohlgetan », cité par Peter Mertens, « Schweizerische Reisläufer – deutsche Landsknechte: eine mörderische Rivalität », in Hans Rudolf Fuhrer, Robert-Peter Eyer (Hg.), *Schweizer in « Fremden Diensten ». Verherrlicht und verurteilt*, Zürich: NZZ, 2006, p. 69.



Carl Albert Angst, *Monument aux soldats genevois morts au service de la Patrie 1914-1918*, pierre de Laufon, 450 x 560 x 250 cm. Genève, Parc Mon-Repos.



Charles L'Eplattenier, *La Sentinelle des Rangiers*, 1921-1924, granit, Les Rangiers (JU) (détruit), photographie extraite de *Art et armée. Notre esprit militaire exprimé par l'art*, 1939.

Durant l'entre-deux-guerres, le fantassin suisse en vient ainsi à incarner dans l'historiographie militaire helvétique une armée de milice qui oppose au surarmement et à l'esprit de caste des troupes étrangères son caractère populaire et sa cohésion. Dans un ouvrage commémoratif daté de 1929, *L'armée suisse. Ses origines et traditions, son état présent, sa raison d'être*, les Suisses sont ainsi présentés comme les créateurs de l'infanterie moderne : « Pour vaincre la chevalerie, il fallait la naissance d'un peuple indépendant, l'éclosion d'un sentiment national, l'alliance des villes et des campagnes, l'effort commun des seigneurs et du peuple contre l'oppresser étranger. [...] Les corps de bataille des Suisses tiraient leur force intérieure et leur cohésion de la nature même de leur composition. Toutes les classes du peuple étaient confondues dans les rangs. Au lieu de se recruter dans la seule bourgeoisie des villes, comme on l'avait vu chez les Flamands ou dans les républiques italiennes, l'infanterie suisse réunissait sous les mêmes bannières, coude à coude, paysans, bourgeois, artisans et nobles.»<sup>26</sup> Parallèlement, ce modèle ancestral et mythique se modernise avec l'avènement de la figure du soldat paysan, déclinée sous différentes formes. Dès 1911, le sculpteur Richard Kissling soumet, à l'occasion d'un concours pour l'élaboration d'un monument national à Schwyz, l'ébauche d'une statue monumentale représentant un natif de la région, armé de la hache d'armes des anciens Confédérés<sup>27</sup>. S'il ne verra finalement pas le jour, ce monument sera prolongé, tant dans l'esthétique que par son sujet, par la statue de Brandenberger évoquée plus haut, qui est offerte à la Confédération en 1941, après l'Exposition nationale, par les Suisses de l'étranger, puis sera installée devant les Archives fédérales, sanctuaire du pacte de 1291. Les formes du fantassin de Brandenberger renvoient de toute évidence au modèle hodlérien (la peinture monumentale, le *Départ des étudiants d'Iéna pour la guerre de libération de 1813*, commandée par l'Université d'Iéna en 1907), mais aussi au *Guillaume Tell* de Hodler (1897), réalisé en vue de la décoration des murs extérieurs de la salle d'armes du Musée national. Dans cette œuvre, le héros légendaire figure en citoyen qui a pris les armes, sorte de sentinelle

26. *L'armée suisse. Ses origines et traditions, son état présent, sa raison d'être*, ouvrage publié sous la direction du Colonel E. M. G. Léderrey, Genève: Éditions de la Société anonyme d'Éditions artistiques, 1929, p. 42.

27. Voir Hans-Christoph von Tavel, *op. cit.*, p. 138; Theophil Fritz Wiget, «Ein Nationaldenkmal zu Schwyz», *Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz*, Heft 58, 1965, pp. 55-76.



Ber, *L'Oasis dans la tourmente*, lithographie, affiche du film de Georges Depallens, Cinévox, Montreux, 1941.

active, la jambe gauche avancée, esquissant d'une main un geste signifiant «halte!» et empoignant de l'autre une arbalète tenue verticalement pour connoter la neutralité armée. Le personnage de Brandenberger exprime le même message politique qui se traduit dans l'ambiguïté sémaphorique du geste et des attributs: il enfile sa veste sur son torse nu (une entorse à la vraisemblance pour mettre en valeur la force virile du Suisse) tandis qu'à ses pieds repose un casque (et non un fusil). D'un point de vue esthétique, l'œuvre monumentale se distingue peu des anatomies et des physionomies prônées par les régimes fascistes voisins. La figure sculptée est l'incarnation de cette modernité «moyenne» caractérisant les retours à l'ordre qui marquent les arts visuels en Europe depuis la Première Guerre mondiale. Il est aussi l'incarnation du *Schweizer Typ*, le type suisse si problématique à réaliser sur la base de cette mixité «raciale» et culturelle qui fonde l'idéologie de la défense nationale spirituelle et que l'on s'ingénia d'abord à découvrir dans la figure du lacustre avant de poser l'hypothèse d'un *homo alpinus*<sup>28</sup>.

Les figures féminines associées à l'engagement militaire recouvrent deux types principaux: celui de *l'infirmière* et celle de la *femme-soldat*. La première se situe dans la continuité des représentations qui se multiplient à la suite de la Première Guerre mondiale<sup>29</sup>. Par exemple, l'infirmière devient l'héroïne d'un film de fiction intitulé *Loasis dans la tourmente* (Cinévox, Montreux, 1941), qui raconte les amours bourgeonnantes et brisées par la guerre de Louis, un jeune Français mobilisé, et de Jeanne qui s'engage au CICR peu avant de succomber à une attaque d'artillerie. Jeanne figure en buste sur l'affiche promouvant le film, en habit d'infirmière<sup>30</sup>. Avec sa robe blanche immaculée, la croix rouge sur coiffé blanche, son voile bleu, son beau visage tourné vers la lumière, elle ressemble plus à une vierge qu'à une héroïne combattante, morte dans le feu de l'action.

La figure de la *femme-soldat*, elle, émerge au cours de la Seconde Guerre mondiale. Le 3 avril 1939, le Conseil fédéral publie une ordonnance créant le Service complémentaire féminin (SCF) en

28. Georg Kreis, «Der *homo alpinus helveticus*. Zum schweizerischen Rassendiskurs der 30er Jahre», in Marchal, Mattioli (Hg.), *Erfundene Schweiz*, pp. 175-190; Christoph Keller, «Ob es den reinrassigen Schweizer gebe. Otto Schlaginaufen und die Rassen Frage», in *Die Erfindung der Schweiz...*, pp. 350 ss.

29. Voir l'étude de Céline Schoeni dans ce volume.

30. Voir Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse: films de fiction 1896-1965*, Lausanne: Éditions de la Cinémathèque suisse, 1987.

tant que branche de l'armée, sans armes, ouverte aux femmes sur la base du volontariat<sup>31</sup> : un service qui sera officialisé au mois de février 1940, la phase de recrutement débutant quelques semaines plus tard. Si l'idée de la militarisation des femmes n'est pas inédite – une armée régulière féminine avait été notamment instaurée en Finlande – elle bénéficie d'une médiatisation importante en Suisse, via la presse illustrée notamment, mais aussi via le Service des films de l'armée qui consacre un documentaire de propagande aux premiers cours mis sur pied au début de la Seconde Guerre mondiale<sup>32</sup>. Au-delà du caractère idyllique de certaines de ses représentations, de ses aspects transgresseurs et modernistes par rapport à certains stéréotypes liés à la condition féminine helvétique, le SCF sera loin de constituer un vecteur pour le renversement de l'ordre sexué traditionnel. Associées le plus souvent à des tâches secondaires, en phase avec l'activité quotidienne des femmes de l'époque (nettoyage, soins, cuisine, secrétariat et aide sociale), les femmes SCF se verront surtout privées de toute reconnaissance officielle dès les hostilités terminées. En août 1945, lors de la prise de congé officielle des troupes par le général Guisan, elles ne pourront pas lever leur propre drapeau, sous prétexte que leur troupe ne constitue pas un véritable régiment. Leur rôle, ainsi que celui des nombreuses femmes actives durant cette période, restera longtemps occulté, tandis qu'il leur faudra attendre 1971 pour se voir reconnaître le droit de suffrage au niveau fédéral.

## REGARDS SUR L'EUROPE ET MÉMOIRES DE LA GUERRE

La neutralité armée a imposé à la Suisse contemporaine le rôle ambivalent de spectateur actif des conflits mondiaux. De tout temps, elle a joué un rôle de plate-forme, de refuge et de propagande relancé, après 1848, par l'absence de censure préventive (même pendant les deux guerres), et stimulée par une structure fédéraliste encourageant l'autonomie et la multiplication locales des organes de presse. Alors que Zurich accueille les débuts du mouvement Dada, la Suisse romande et Genève en particulier reçoivent nombre d'artistes et

31. Sur l'image de la femme dans les deux guerres et le SCF, voir Monique Pavillon, *Les immobilisées. Les femmes suisses durant la Seconde Guerre mondiale: essai historique*, Lausanne: Éditions d'En Bas, 1989.

32. «Cours d'introduction au SCF» («Einführungskurs F.H.D.»), in Hans Ulrich Jost, Monique Pavillon, *Clics et déclics sur les temps modernes*, Lausanne: Production Ciné-Clio/Antipodes, 1998.

intellectuels souvent proches de la Croix-Rouge et des milieux pacifistes (Romain Rolland, Pierre-Jean Jouve, Franz Masereel, ...) qui poursuivent leurs activités littéraires et artistiques militantes, et qui éditent des périodiques<sup>33</sup>. Avec l'installation de la Société des Nations en 1920, la ville fourmille de reporters rendant compte des diverses conférences et de dessinateurs chargés de reproduire les traits des personnalités. Mais partout en Suisse, plusieurs journaux satiriques adoptent un ton d'une liberté qui, dans les années 30 et surtout durant la guerre, ne subsiste que dans la presse britannique.

Le plus célèbre d'entre eux, fondé en 1875, est le *Nebelspalter* qui, dans ces années, atteint un tirage compris entre vingt et quarante mille exemplaires. De 1939 à 1945, ce journal, comme tant d'autres, subira tout un éventail de mesures répressives appliqué par la DPR, la Division presse et radio, placée sous la houlette de l'armée et du général Guisan en particulier: avertissement, saisie, avertissement officiel pouvant conduire à la censure préalable ou à la suspension des publications en question<sup>34</sup>. Deux épisodes sont exemplaires des relations entre armée et presse. Ils montrent la complexité des regards croisés sur les représentations de la guerre et des enjeux politiques qui leur sont liés.

En 1939, le *Nebelspalter* publie un dessin de Gregor Rabino-vitch sur les étudiants de Prague fusillés, mis en parallèle avec le tableau de Hodler, comparaison assortie des légendes respectives: «*Tschechische Studenten, an einer Wand der Universität in Prag*» versus «*Hodler's Studenten, an einer Wand der Universität in Jena*». Le journal oppose ainsi l'oppression à la libération, sur la base de l'œuvre de l'artiste qui fut banni des sphères culturelles germaniques après ses prises de position condamnant le pilonnage de la cathédrale de Reims, un peintre qui incarne alors plus que tout autre l'art suisse et l'identité nationale. La menace de censure préventive brandie par la DPR restera toutefois sans suites.

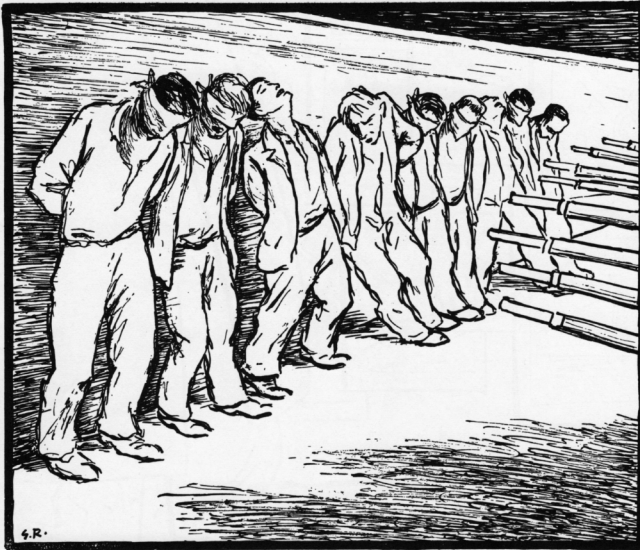
33. Sur ces interactions artistiques, voir Claire Basquin, *Romain Rolland et l'agence des prisonniers de Genève (1914-1916)*, Paris: thèse de l'École des Chartes, 1999; Philippe Kaenel, «Illuser la mort: Romain Rolland, Pierre-Jean Jouve, Edmond Bille, Franz Masereel et le genre de la danse macabre», in *Le livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris: Kiné, 2005, pp. 247-263.

34. Georg Kreis, *Zensur und Selbstzensur. Die Schweizerische Pressepolitik im zweiten Weltkrieg*, Frauenfeld; Stuttgart: Huber, 1973; Christoph Graf, *Zensurakten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Eine Analyse des Bestands E 4450, Presse und Funkspruch 1939-1945* (Schweizerisches Bundesarchiv: Inventare), Bern, 1979; Daniel Bourgeois, «La presse suisse et son contrôle pendant la Seconde Guerre mondiale», in Daniel Bourgeois, *Business helvétique et Troisième Reich. Milieux d'affaires, politique étrangère, antisémitisme*, Lausanne: Éditions Page deux, 1998, pp. 135-163.





Hodlers Studenten, an einer Wand der Universität in Jena



Tschechische Studenten, an einer Wand der Universität in Prag

Gregor Rabinovitch, « Tschechische Studenten, an einer Wand der Universität in Prag/Hodler's Studenten, an einer Wand der Universität in Jena », *Der Nebelspalter*, N° 3, 1939. Collection privée.

Un autre dessin paru en 1942 se contente de reproduire une illustration satirique imprimée en 1939 dans la *Münchener Illustrierte*, qui se moquait des soldats et de l'armée suisses. On y voit un gros capitaliste portant arbalète et morceau de fromage qui s'apprête à se réfugier dans un abri militaire («Schwyzer Hüsli/Willkommen, O Held», lit-on sur la porte). La reprise de l'illustration par le *Nebelspalter* assortit toutefois la reproduction de la légende ironique suivante: «Comment la *Münchener Illustrierte* voit l'armée suisse.» Malgré cela, l'édition sera saisie sur ordre de la DPR, insensible à la lecture de l'image au second degré<sup>35</sup>. Une nouvelle fois, l'éditeur s'en sortira en argumentant subtilement selon la ligne de défense de ses propres juges militaires: exposer des événements indiscutables et des œuvres existantes, et faire œuvre de critique à leur propos, c'est se montrer patriote et donc agir précisément dans le sens de la Défense nationale spirituelle...

Ce même programme idéologique à usages multiples fut aussi intégré et instrumenté par d'autres médias, comme la photographie et le cinéma. La presse illustrée par la photographie a connu en Suisse comme en Europe un âge d'or durant l'entre-deux-guerres, et tout particulièrement à partir de la fin des années 20. En Allemagne sont fondés la *Berliner Illustrierte* (1923), la *Münchener Illustrierte Presse* (1926), la *Kölnische Illustrierte Zeitung*, et surtout, dès 1925, l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ); en France, le magazine *Vu* (1928), en rupture avec les grands illustrés classiques comme *L'Illustration*, sera le modèle explicite de *Life Magazine* (1936). En Suisse aussi, un renouvellement esthétique touche les organes les plus traditionnels de la presse illustrée. Ces derniers appartiennent pour la plupart au groupe Ringier (la *Schweizer Illustrierte Zeitung*, *L'Illustré*, *Sie und Er*), tandis que la *Zürcher Illustrierte*, créée en 1924 et imprimée par Conzett & Huber, change peu après de politique graphique suite à la nomination d'Arnold Kübler (1890-1982) à la rédaction<sup>36</sup>. Ambitionnant de devenir la vitrine de l'imprimerie suisse, ces mêmes éditeurs zurichois lancent dès 1941

35. Peter Métraux, *Die Karikatur als publizistische Ausdrucksform untersucht am Kampf des «Nebelspalters» gegen den Nationalsozialismus 1933-1945*, Berlin: Druck Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1966.

36. Sur la presse illustrée suisse et Ringier, voir Peter Meier, Nicole Gysin, *Vom heimischen Herd an die politische Front. Die Rolle der Ringier-Zeitschriften in den Krisen- und Kriegsjahren 1933-1945*, Bern: Institut für Medienwissenschaft, 2003 (Berner Texte zur Medienwissenschaft; Bd. 8).

un mensuel de qualité, en héliographie et en couleurs. *Du. Schweizerische Monatsschrift*, sous la direction de Kübler, occupe le créneau laissé libre par les revues étrangères (*Illustration*, *London Illustrated News*, *Leipziger Zeitung*) qui ne sont plus diffusées en Suisse à cause de la guerre. Recourant peu aux agences, Kübler engage des photographes qui vont marquer l'histoire du photoreportage, parmi lesquels Hans Staub (1894-1990), Gotthard Schuh (1897-1969) ou Paul Senn (1901-1953)<sup>37</sup>.

L'engagement pacifiste du rédacteur, communiste déclaré, se traduit par le ton militant du journal qui provoque parfois des remous, à l'exemple du numéro spécial confié à Werner Bischoff, intitulé *Europa im Aufbau* (N° 5, 1946). Sa couverture (le visage d'un enfant hollandais mutilé par l'explosion d'une mine) provoque un scandale à sa sortie. Kübler répond aux critiques dans le cahier de juillet 1946 où il présente la photographie comme «une sorte de test pour le peuple suisse» et comme un message adressé au public en vue de la création d'une institution pour recueillir les enfants: «*Helft Europas Kindern! Helft dem Kinderdorf Pestalozzi!*»<sup>38</sup> Dans l'éditorial de mars 1941 justifiant le curieux titre de mensuel (*Du*, «Toi») <sup>39</sup>, Kübler définissait l'objectif de son journal: «Voilà notre sujet: la vie commune en Suisse, la communauté, le voisinage, la camaraderie suisses, l'honneur, l'État, l'armée suisse, non pas ses armes, mais son esprit communautaire.»<sup>40</sup> Une telle profession de foi résume toutes les ambiguïtés idéologiques d'un projet éditorial de ce type en régime de neutralité armée. Le rédacteur y professe un engagement social avant d'être socialiste (les termes «*Kamerade*» et «*Gemeinschaft*» ont à la fois un sens large, militaire, et un sens politique plus retreint); une défense nationale spirituelle mais non pas un nationalisme guerrier; le soutien de

37. Sur le photoreportage en Suisse voir *Photographie in der Schweiz - 1840 bis heute Schweiz 1840 bis heute*, Berne: Benteli Verlag, 1992, et récemment: Markus Schürpf, Matthias Frehner (Hg.), *Paul Senn. Fotoreporter*, Bern: Scheidegger & Spiess, 2007 et l'article de M. Schürpf dans ce volume.

38. La Fondation Village d'enfants Pestalozzi est une initiative de Walter Robert Corti lancée dans *Du* en août 1944, qui se concrétisera à Trogen en 1946.

39. «Wir leben in einer Zeit grössten Umwälzungen und Verschiebungen (...) Wir erleben Krieg um uns, Verarmung um uns und bei uns (...) Alle Tage rufen es uns zu: Du bist nicht allein! Du bist nicht für dich allein da. Du hast Verantwortungen und Aufgaben jenseits deiner Persönlichen Neigungen und Abneigungen. Von allem redet unser Titel» (extrait de l'éditorial d'Arnold Kübler dans *Du*, mars 1941).

40. «Da ist unser Thema: das schweizerische Zusammenleben, die schweizerische Gemeinschaft, Nachbarschaft, Kameradschaft, Ehe, Staat, die schweizerische Armee, nicht ihre Waffen, sondern ihr Gemeinschaftsgeist» (*ibid.*).

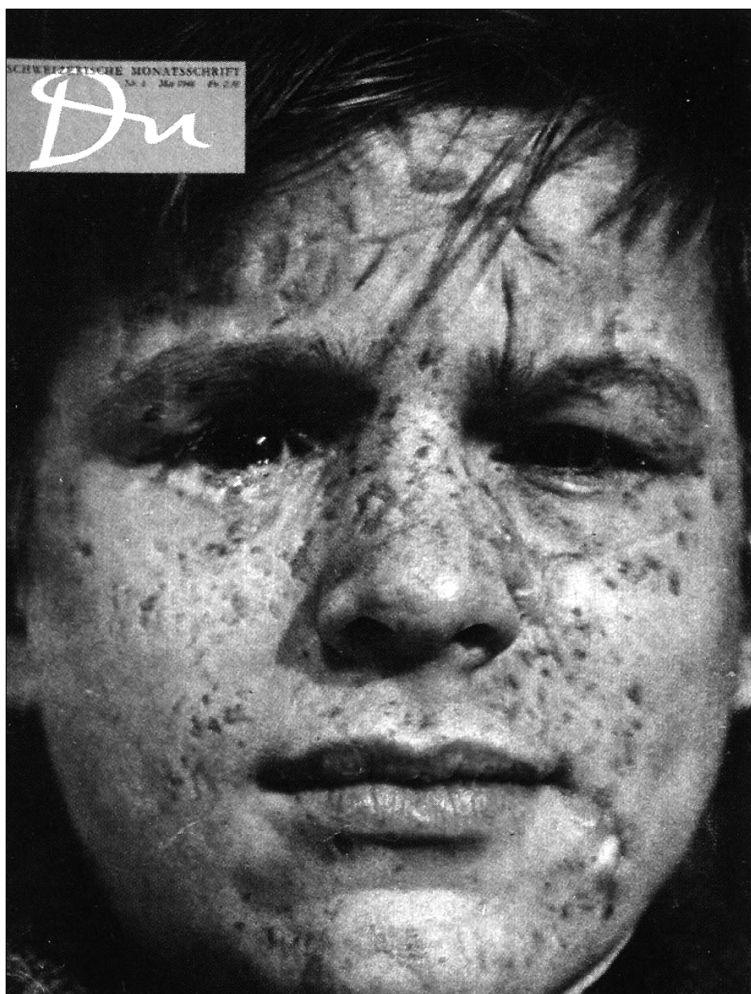
l'armée, mais non le militarisme. *Du* réussit le pari d'une revue apparemment non partisane, prônant le général, le moral, l'humain, tout en conservant une dimension militante, sociale, mais aussi nationale, affirmée dans son sous-titre.

La production cinématographique suisse, dès ses origines, a repris les répertoires visuels développés en peinture, en gravure et dans les arts du spectacle (notamment les fameuses représentations théâtrales historiques, les *Festspiele* qui se multiplient vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Ainsi trois versions de la saga de Guillaume Tell sont produites entre 1912 et 1914 (la seconde, en 1913, est en fait une production de la Deutsche Mutoscope). Très tôt, pour faire pièce à la guerre de propagande qui envahit les journaux mais aussi les salles de projection, le Département militaire fédéral mobilise le nouveau média dans un documentaire intitulé *L'armée suisse* (1918). Le cinéma se structure au cours des années 20, avec la multiplication des lieux de projection, des maisons de production (Praesens-Film en 1924), des revues et notamment avec la fondation d'un premier Ciné-Journal suisse en 1923<sup>41</sup>. Interrompu en 1936, le Ciné-Journal sera relancé parallèlement au projet de Chambre suisse du cinéma de 1938. Inauguré le 1<sup>er</sup> août 1940, soumis à la censure militaire, il jouera un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire national en période de guerre puisqu'il sera imposé dès 1940, par arrêté du Conseil fédéral, dans toutes les salles du pays.

L'une des œuvres les plus célèbres de la production helvétique est sans aucun doute *Le Fusilier Wipf* (Praesens-Film, 1938), adaptation d'un roman de l'auteur alémanique Robert Faesi publié lors de la Première Guerre mondiale<sup>42</sup>: un million deux cent mille spectateurs verront le film lors de sa sortie en Suisse! L'intrigue débute le 1<sup>er</sup> août 1914, jour de la fête nationale, et raconte l'éducation militaire et civique (et amoureuse) d'un apprenti coiffeur mobilisé. L'histoire est recommandée au producteur par un certain Arnold Kübler, mise en image par Hermann Haller, un monteur suisse, et surtout par Leopold Lindtberg, juif, communiste réfugié qui devient ainsi le coauteur de l'un des films exemplifiant l'une

41. Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne: Antipodes/Société d'Histoire de la Suisse romande, 2003.

42. Rémy Pithon, «Le cinéma suisse et les mythes nationaux (1938-1945)», in *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identité suisses au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne: Histoire et société contemporaines 6/1987, pp. 39-61; Hans Ulrich Jost, «Cinéma et politique en Suisse», in *Le cinéma au pas*, Gianni Haver (dir.), Lausanne: Antipodes, 2004, pp. 13-23.



Werner Bischoff, «Europa im Aufbau», couverture de *Du*, N° 5, 1946, héliogravure en couleurs. Collection M. Schürpf.

des manifestations emblématiques de la Défense nationale spirituelle (alors même que l'armée a refusé de prêter ses troupes comme figurants pour cette vulgaire œuvre de fiction...<sup>43</sup>). L'affiche photographique du film montre incidemment les acteurs alignés se préparant à une revue, qui présentent autant de variations sur la posture classique de la sentinelle monumentalisée par la sculpture des Rangiers (voir plus haut). Peu avant, l'affiche du film *Notre armée*, « tourné sous les auspices du Département militaire fédéral », reprenait la même attitude, soulignée par une contre-plongée, le fusil tenu en diagonale d'une main puissante, le tout encadré par la croix suisse sur fond rouge. Le film portait comme sous-titre en allemand « *Die Landesverteidigung der schweizerischen Eidgenossenschaft* » et en français « *La sentinelle des Alpes* », une allusion aux scènes canoniques montrant les soldats en observation, perchés sur les pentes enneigées des Alpes.

On a dit du *Fusilier Wipf* qu'il « anticipait » le début de la Seconde Guerre mondiale. Il serait plus juste de relever que son statut est équivalent à la sculpture monumentale de Brandenberger sur le « chemin de ronde » de l'Exposition nationale. Il s'agit d'une œuvre de défense, à la fois rétrospective puisqu'elle met en scène la mobilisation de 1914, et, de ce fait, prospective, puisqu'elle se donne à voir au regard de l'actualité de 1939. Ce jeu de réinterprétation active et contrastée de la mémoire historique et de ses représentations anime de manière similaire la comparaison entre les figures des deux généraux qui furent à la tête de l'armée lors des deux guerres mondiales, Ulrich Wille et Henri Guisan. On l'analysera ici en se focalisant sur leurs postures équestres, attitude emblématique du commandant en chef militaire<sup>44</sup>.

Fils d'un journaliste appartenant à la vague d'immigration de 1848, lieutenant dans l'armée suisse à 19 ans, commandant de la cavalerie suisse en 1891, Wille a été instructeur en chef de la cavalerie. Il établit en 1893 un *Règlement de Cavalerie*, règlement fondateur qui va faire autorité durant la Première Guerre mondiale et

43. Le colonel Masson, chef du service de renseignements, estime, dans une lettre au Département militaire fédéral du 1<sup>er</sup> juillet 1938, que Wechsler, le chef de la Praesens, est « moralement peu qualifié pour patronner une œuvre placée sous les auspices de la Défense spirituelle de l'armée; le moins qu'on puisse dire de cet individu est qu'il s'agit d'un juif étranger qui s'est servi de l'auteur Robert Faesi pour réaliser une affaire commerciale », cité par Dumont, *Histoire du cinéma suisse*, op. cit., p. 219.

44. Sur la comparaison entre Wille et Guisan, voir Philippe Kaenel et François Vallotton, « Le général et son cheval: figures du pouvoir militaire en démocratie, à l'exemple de la Suisse », *Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles*, revue en ligne: <http://crcv.revues.org/>

bien au-delà. La cavalerie n'en demeure pas moins le symbole, pour les tenants d'une armée « démocratique », d'un corps qui tient à maintenir – voire à prendre encore plus ses distances, tant sur un plan social que symbolique, face à la troupe. Dans ces années, Wille s'impose alors comme l'un des leaders du « Neue Geist », courant qui souhaite une orientation de l'armée suisse vers l'organisation prussienne : plus de discipline, plus d'efficacité, plus d'instruction, et par conséquent plus de *drill* militaire pour remédier à ces faiblesses. L'image d'un Wille « prussien », renforcée par le mariage du futur général avec une héritière de la famille von Bismarck, se construit dès cette période et se retrouvera de manière récurrente durant le premier conflit mondial. La personnalité du général Wille est l'objet d'une historiographie particulièrement contrastée<sup>45</sup>. Défenseur ou traître à la patrie ? Officier compétent ou sénile ? Les modèles militaires et idéologiques, les réseaux de sociabilité et la correspondance de Wille avec ses proches ne laissent en tout cas guère de doute sur son adhésion à la cause de l'Allemagne prussienne à un moment où la doctrine de la neutralité est érigée en principe politique dominant, imposé auprès des médias de plus en plus polarisés.

Contrairement à son prédécesseur Ulrich Wille, la passion de Guisan pour le cheval n'est pas associée à sa formation militaire mais recouvre un parcours biographique qui l'a amené à étudier l'agronomie avant qu'il n'acquière un grand domaine dans le canton de Vaud. Cette image de *gentleman farmer* est abondamment cultivée dans l'iconographie officielle « autorisée » : on la trouve notamment dans *La vie en images du général Guisan* du caricaturiste lausannois Gea Augsburg, qui sort aux Éditions Payot en décembre 1939, puis encore dans une séquence du Ciné-Journal suisse de 1945 (N° 247 « Une journée au PC du Général »). Admirateur de Mussolini et de Pétain, Guisan a tout spécialement veillé à la construction de son image publique. Une des premières décisions d'importance du général sera de se constituer un état-major

45. La littérature secondaire s'étend des biographies partisans (notamment celles d'Edgar Schumacher en 1940, de Carl Helbing en 1956, de Heinz Christian Rötthlisberger en 1975) aux approches violemment critiques, principalement le best-seller de Niklaus Meienberg, *Die Welt als Wille und Wahm. Elemente zur Naturgeschichte eines Clans*, Zürich : Limmat Verlag, 1987 (en français : *Le délire général. L'armée suisse sous influence*, Genève : Zoé, 1988). En 2003, un colloque intitulé *General Ulrich Wille. Vorbild den Einen – Feindbild den Anderen* (Hans Rudolph Führer et Paul Meinrad (éds), Zürich : Verlag Neue Zürcher Zeitung) s'est donné pour tâche de confronter divers points de vue.



Edmond Bille, «L'aube du 3 septembre 1916/Mais l'armée veilleait!...», zincographie extraite de *L'Arbalète*, N° 8, 15 octobre 1916 (à l'occasion d'une journée de grèves). Collection privée.





Otto Bänninger,  
*Le Général Guisan*,  
1967, bronze,  
Lausanne, Quai d'Ouchy.



Le général Guisan lors d'un défilé sur la place Neuve à Genève, face au monument dédié au général Dufour, 1943. Pully, Centre Général Guisan.

personnel, sorte de cabinet parallèle chargé de l'assister dans son commandement et dans sa communication, que ce soit par l'écrit, le son ou l'image. Le bureau de presse dispose de son propre organe de censure visant à bannir toute représentation qui s'écarterait de l'image mythologique que l'on veut associer au personnage: on estime que sur les 25 000 clichés rapportés par les photographes, près de 5600 d'entre eux ont été censurés<sup>46</sup>.

La représentation la plus connue de Wille durant le premier conflit mondial est le portrait que lui consacre Hodler à l'instigation de Willy Russ, directeur de la fabrique Suchard, et Allemand d'origine<sup>47</sup>. La rencontre est exemplaire entre les deux personnalités qui incarnent deux institutions, l'une artistique et l'autre militaire. Wille hésite toutefois à se livrer à cet exercice, avouant ne pas avoir le profil du chef militaire («*Heerführer*») car il n'a pas pu en faire la preuve. Le portrait hodlérien cadre d'ailleurs mal avec la posture traditionnelle du commandant en chef: Wille y apparaît davantage comme un grand bourgeois que dans le rôle du chef militaire. Une posture plus martiale aurait sans doute été inacceptable par la population dans la mesure où il aurait accentué l'image autoritaire et «prussienne» du personnage. Le Wille «à cheval» sera d'ailleurs avant tout la cible des caricaturistes. Quant à Guisan, sa position est la plus ambiguë. Construisant une grande part de son aura sur le registre symbolique, le Général s'efforce de soigner son image de «*conducator*» tout en soulignant sa proximité avec la population. Guisan veille avec le plus grand soin à apparaître comme une forme de leader naturel, et non comme l'incarnation d'un corps ou d'une autorité exclusivement militaire. Dans cette perspective, ses représentations équestres veulent souligner un attachement à des valeurs traditionnelles et rurales que le Général veut incarner face à l'essor de l'urbanisation, de l'industrialisme et, par tant, du socialisme.

Or, le 27 mai 1967, est inauguré en son honneur sur le quai d'Ouchy, à Lausanne, un monument équestre du sculpteur zurichois Otto Bänninger qui suscite des réactions mitigées. Quelques jours après l'inauguration officielle, un journaliste zurichois de la *Neue Zürcher Zeitung* prend pourtant fait et cause pour l'artiste:

46. Willi Gautschi, *Le Général Guisan*, Lausanne: Payot, 1991.

47. Sur les relations entre Hodler et Wille, voir Jura Brüscheweiler, *Ferdinand Hodler porträtiert General Wille*, Zürich: Kunsthau, 1975, et du même auteur: *Hodler*, Martigny: Fondation Gianadda, 1991.



### Heures sombres

Etrange coïncidence! Tout comme en 1914, l'Exposition devait se terminer dans les rumeurs d'une guerre européenne.

La Providence a permis que notre manifestation nationale fortifiât, en cet été lourd de menaces, le sentiment de notre union confédérale.

Chacun de nous, face aux images de la Patrie, a pris conscience des biens qu'il faut défendre.

Le 30 août, le pays choisissait son Général et le 1er septembre la mobilisation générale était décrétée.

Jamais le peuple suisse ne fut plus uni!

«L'assermentation du Général devant l'Assemblée Nationale», «Sentinelle devant les portes temporairement closes de l'Exposition», 1939, photographie extraite de *Un peuple s'affirme. L'Exposition nationale suisse de 1939, vue par Gottlieb Duttweiler*, Zurich 1939.

il précise que celui-ci a parfaitement rempli son contrat, à savoir offrir une représentation du général qui, tout en s'inscrivant dans une tradition iconographique classique, est conforme au moment présent et à la spécificité helvétique. Le monument, contrairement aux statues équestres qui trônent sur les places des capitales étrangères, ne joue pas sur le registre de la puissance ou de la domination: le sculpteur s'est au contraire efforcé de rendre la statue plus proche de l'observateur: «Ce Général ne monte pas de manière à ce que l'on s'exclame, en le voyant approcher, «un Général» mais de manière à apparaître comme un citoyen parmi d'autres. En ce sens, l'œuvre de Bänninger ne présente pas une image de cavalier dans une perspective traditionnelle, monumentale; elle traduit l'image du «bourgeois», du «Suisse» et transmet ainsi de la manière la plus fidèle le souvenir qu'un peuple reconnaissant veut conserver des hommes et du Général Henri Guisan.»<sup>48</sup>

Cette formule monumentale, qui est l'homologue de l'iconographie de la sentinelle qui nous a escorté tout au long de cette étude, relève d'une forme de dénégation du mode héroïque inhérent à la figure équestre traditionnelle et, certes dans une moindre mesure, à la figure du combattant. C'est ainsi que le chauffeur de Guisan a livré ce témoignage significatif à l'occasion de la polémique autour du monument équestre lausannois: «C'est ainsi qu'il [le Général] parlait parfois du monument qui s'érigerait vraisemblablement après sa mort comme ce fut le cas des autres généraux suisses. J'ai encore présentes à la mémoire ses paroles à ce sujet: «Voyez-vous, Weissbrodt, j'espère que le ou les sculpteurs sauront éviter le genre martial, «hoch zu Ross» comme disent nos compatriotes. J'ai servi une armée, un peuple avant tout. Puissent les sacrifices de toutes les Suissesses, de tous les Suisses, être avant tout rappelés aux générations futures.»<sup>49</sup>

48. *Neue Zürcher Zeitung*, 3.06.1967.

49. Lettre d'André Weissbrodt, appointé chauffeur-militaire, Lausanne, 30 mars 1966; elle figure dans un dossier concernant le «Comité monument Général Guisan», Centre d'histoire et de prospective militaires, Verte Rive (Pully/Lausanne).