

La danse macabre de l'ouvrier et du soldat : Edmond Bille face à la Première Guerre mondiale

Autor(en): **Kaenel, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier**

Band (Jahr): **19 (2003)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-520262>

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 DANSE MACABRE DE L'OUVRIER ET DU SOLDAT. EDMOND BILLE FACE À LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

PHILIPPE KAENEL

Franz Masereel, artiste belge émigré à Genève, publie en décembre 1916 dans la revue *Les Tablettes* six xylographies réunies sous le titre *Une Danse macabre*, puis l'année suivante un ensemble de sept gravures sur bois intitulé *Les Morts parlent*. Peu après, le peintre valaisan Edmond Bille fait paraître à Lausanne un recueil de vingt zincographies intitulé *Une Danse macabre* (1919). Or, ces deux artistes fréquentent les mêmes milieux pacifistes. Durant la Première Guerre, la Suisse devient en effet le refuge de ceux que la guerre a chassés – tel est le cas de Masereel – et qui dénoncent ses horreurs et ses absurdités. Bille comme Masereel fréquentent Romain Rolland et surtout Pierre-Jean Jouve qui est également l'auteur d'un poème intitulé *La Danse des morts*, en 1917, issu d'un projet établi d'entente avec Edmond Bille.

Il sera surtout question de cet artiste valaisan dans les lignes qui suivent. Car la *Danse macabre* de Bille est riche en implications idéologiques et artistiques. Le recueil se place en effet à la croisée de travaux personnels et polémiques qui mettent en perspective un double arbitrage : d'une part celui, géographique et politique de la Suisse apparemment neutre mais en même temps écartelée entre tendances germanophiles et francophiles ; et d'autre part celui de la Mort même, dont la figure traditionnelle de juge égalitaire bascule dans ces années. Pour un artiste suisse tel Edmond Bille, les enjeux du recueil sont d'ordre divers. Il lui permet de prendre position, au niveau idéologique, face au militarisme, face à une certaine image du peuple, ouvrier ou paysan. D'un point de vue artistique, ce recueil propose explicitement une réflexion sur l'histoire d'un genre donné pour authentiquement helvétique. Il s'agit donc d'interroger les formes de cet engagement, à la fois politique et esthétique, pour essayer de comprendre pourquoi au même moment, dans les mêmes lieux, un poète français et deux artistes d'horizons totalement différents ont chacun imaginé une nouvelle danse macabre.

Né en 1878 à Valangin dans le canton de Neuchâtel, Edmond Bille fréquente l'École des Beaux-arts de Genève avant d'étudier à Paris, à l'École nationale des arts décoratifs (1895-96), puis à l'Académie Julian (1896-97)¹. En 1904, il fait un

¹ Sur l'artiste, voir le récit autobiographique d'Edmond Bille, *Le Carquois vide (souvenirs d'un arbalétrier) 1914-1918*, Neuchâtel, La Baconnière, 1939 ; *Edmond Bille 1878-1959*, catalogue d'exposition par Bernard

beau mariage qui le met à l'abri de tout souci économique, qui lui permettra notamment d'autofinancer ses publications satiriques et de construire à Sierre, dans le canton du Valais, une sorte de petit château néo-médiéval, lieu de rencontres durant la Première Guerre mondiale. Passionné de chevaux, Bille est officier dans la cavalerie suisse : un fait qui n'est pas sans importance pour sa carrière artistique. En effet, son antimilitarisme naît de son expérience au sein de la troupe durant les premières années de la mobilisation. Comme nombre d'écrivains et d'artistes, il s'insurge contre l'instauration de la censure : « À vrai dire nos chefs militaires sont aux anges ! écrit-il à son père le 1^{er} septembre 1914. Ils sont les maîtres de l'heure présente, tous les services publics, téléphones, télégraphes, etc. sont à leurs ordres et réservés à leurs seuls services. [...] Et la censure sévit dans toute son indignité. » « On nous a recommandé d'être neutres, de ne pas manifester nos opinions mais on n'empêchera pas notre cœur latin et français de vibrer à l'annonce de l'avance française en Alsace », ajoute-t-il².

Les organes de censure mis en place se veulent avant tout les garants de la neutralité helvétique, promulguée par arrêté fédéral le 4 août 1914. Mais la violation de la neutralité belge par les troupes allemandes suscite bientôt de fortes tensions entre les francophiles (globalement suisses italiens et suisses romands) et les germanophiles (plutôt suisses allemands). À partir de là se renforce dans l'opinion l'idée qu'il existe « deux Suisses » irréconciliables, dont l'une, inféodée à l'Allemagne, s'est emparée de manière antidémocratique des institutions politiques et de l'armée³. C'est alors que le journaliste et poète suisse alémanique Carl Spitteler prononce sous les auspices de la Nouvelle Société helvétique son célèbre discours intitulé *Unser Schweizer Standpunkt*, le 14 décembre 1914, pour réaffirmer la priorité des liens historiques et politiques sur les affinités linguistiques et culturelles⁴. Indépendamment des points de vue qui distinguent l'écrivain suisse allemand du peintre suisse romand, l'exemple d'un intellectuel prenant la parole pour défendre des valeurs nationales au-dessus de la mêlée a certainement stimulé Bille dans son « discours » visuel qui cherche une certaine hauteur dans son engagement qui toutefois, dans une Suisse partagée entre les «avant-gardes

Wyder, Martigny, Manoir de Martigny, 1979 ; Catherine Martinet, *Edmond Bille (1878-1959). Une Danse macabre*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1982 ; Pascal Rudein, « Edmond Bille : entre régionalisme et nationalisme », *Critiques d'art de Suisse romande, De Töpffer à Budry*, éd. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne, Payot, 1993, pp. 311-346.

² Lettre d'E. Bille à son père, 1.9.1914, Sierre, Archives Edmond Bille.

³ Voir les articles publiés par Louis Dumur dans *Le Mercure de France* entre 1915 et 1917 et repris en volume sous le titre *Les Deux Suisses 1914-1917*, Paris, Bossard, 1917 : « Notre neutralité n'est qu'un simulacre. Nous ne sommes pas neutres ; nous ne l'avons jamais été pendant cette guerre. Comment aurions nous pu l'être ? Notre haut personnel politique et militaire est germanophile. [...] Nous avons nommé ou laissé nommer à la tête de notre armée des chefs qui, par leur passé, leurs relations de famille et par toute leur mentalité, pouvaient moins encore être neutres et garantir la neutralité du pays [allusion au général Ulrich Wille] » (« Mon point de vue », pp. 16-17).

⁴ Voir entre autres François Vallotton, *Ainsi parlait Carl Spitteler. Genèse et réception du « Notre point de vue suisse » de 1914*, Lausanne, Histoire et société contemporaines, tome 11, 1991 ; Alain Clavien, *Histoire de la Gazette de Lausanne. Le temps du colonel 1874-1917*, Vevey, L'Aire, 1997, pp. 290-313.

réactionnaires »⁵ et la montée en force du parti socialiste, prend clairement parti du côté de la gauche politique.

Cet engagement est déjà apparent dans le recueil que Bille publie en 1915, *Au Pays de Tell* (Lausanne, Payot, 15 planches en zincographie, frontispice, page de titre et préface en noir et rouge). La dénonciation du militarisme, de la censure et de l'humiliation nationale face à l'Allemagne exploite le registre de l'iconographie macabre à plusieurs reprises. Par exemple, un dessin met en scène la Camarde et le paysan, incarnation du peuple victime de la guerre, en reprenant le motif traditionnel de la Mort qui recrute, ici chaussée de bottes d'officier : un thème que l'on retrouvera quatre ans plus tard dans la planche de *La Danse macabre* consacrée au « Paysan », hommage explicite aux *Simulachres de la mort* dessinés par Hans Holbein vers 1525 et gravés par Hans Lüzelburger pour la première édition lyonnaise de 1538, et variés par Alfred Rethel dans *Auch ein Todtentanz* en 1849⁶.

L'en-tête de la préface du recueil de 1915 signée par l'artiste montre l'horrible Faucheuse coupant un épi symbolique devant un paysage national qui évoque la forme trinitaire de la chaîne des Alpes bernoises, formée par l'Eiger, le Mönch et la Jungfrau. En exergue, Bille a placé une citation de Romain Rolland : « *Quelle moisson de sacrifices fauchés sous le soleil de ce splendide été.* » Ce motif traditionnel est employé à double sens puisqu'il renvoie de manière plus contextuelle à l'épi symbolique qui servait de motif principal à l'Exposition nationale suisse, fermée au lendemain de l'ouverture des hostilités. Aux yeux de l'artiste, cet abandon signale une première défaite inacceptable de la culture et de la cohésion nationale face à la guerre.

En 1916, Bille est responsable de la place d'internement de Sierre qui accueille surtout des blessés militaires, placés dans diverses institutions valaisannes. C'est vers la fin de l'année qu'il fait la connaissance de l'écrivain français Pierre-Jean Jouve, réformé pour des raisons de santé. Une relation amicale se noue aussitôt, qui débouche sur une collaboration. En premier lieu, Bille dessine la couverture du *Poème contre le grand crime*, paru en 1916 aux éditions de la revue pacifiste *Demain*, éditée à Genève. À la demande de Jouve, Bille choisit une nouvelle fois le motif biblique de la Mort faucheuse et triomphante : un hommage au dessin de Dürer de 1505 représentant le quatrième cavalier de l'Apocalypse sur son cheval pâle. L'œuvre satirique de Bille prend un tournant plus politique en 1916 et 1918, années durant lesquelles l'artiste édite une revue illustrée bimensuelle baptisée *L'Arbalète*, du nom de « l'arme symbolique de la Suisse primitive, l'arme de la liberté », pour reprendre l'expression de l'avertissement qui sert de manifeste au

⁵ Hans-Ulrich Jost, *Les Avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne, Éditions d'en bas, 1992.

⁶ Ce dessin est repris dans l'ouvrage de John Grand-Carteret, *La Kultur et ses hauts faits. Caricatures et image de guerre*, Paris, 1916. Grand spécialiste de l'imagerie politique européenne, Grand-Carteret entretint des relations privilégiées avec la Suisse.

journal, et qui est de la plume de Jouve lui-même⁷. Comme le recueil *Au Pays de Tell*, *L'Arbalète* a provoqué les ciseaux d'une censure particulièrement sensible aux attaques menées contre la soldatesque helvétique et contre les couardises de la classe politique. Une gravure de Bille dans le numéro 3 de 1917 montre l'allégorie de la liberté poignardée par une baïonnette militaire, un motif que l'artiste reprendra presque tel quel dans sa *Danse macabre*. Certains sujets, comme celui d'un Premier Mai « *d'inspiration pseudo-révolutionnaire* » selon les propres termes de l'artiste, ne sont pas passés inaperçus⁸. « *Nos ennemis... frère... les voilà* », déclare un ouvrier à un soldat auquel il désigne une usine mise en parallèle avec une caserne. Durant ces années, par l'intermédiaire de Jouve, Bille fréquente les milieux pacifistes genevois qui gravitent autour de Romain Rolland, célèbre par son article « *Au dessus de la mêlée* », paru dans le *Journal de Genève* du 22 septembre 1914. Parmi les fréquentations genevoises de Jouve, citons Jean Debrit, éditeur de la revue *La Feuille* (1917-1920) et surtout Henri Guilbeaux, cofondateur de la revue *Demain* (1916-1918) et ancien directeur de *L'Assiette au beurre* parisienne, ainsi que Claude Le Maguet alias Jean Salives, fondateur de la revue genevoise *Les Tablettes* (1916-1917).

Franz Masereel se place au centre de ces réseaux. À Paris, en 1909, il a soumis des dessins à Guilbeaux au moment où *L'Assiette au beurre* faisait faillite et c'est grâce à ce dernier qu'il trouve du travail à la Croix-Rouge internationale dès son arrivée à Genève en 1916⁹. Masereel est l'illustrateur attitré du journal *La Feuille*, mais aussi des *Tablettes* qui accueillent des textes de Jouve ou de Rolland, et qui éditent les recueils de poèmes de ce dernier en 1916 et 1917. Il dessine le frontispice du livre d'Henri Guilbeaux, *Du Champ des horreurs* en 1917, illustre *L'Hôtel-Dieu* de Jouve en 1918, ainsi que l'ouvrage de Romain Rolland *Liluli* en 1919. Cette même année, le journaliste René Arcos, écrivain français et ami de Rolland, crée avec l'artiste belge les *Éditions du Sablier* qui publient entre autres *Pierre et Luce* de Romain Rolland (1920) et bien sûr les ouvrages illustrés de Masereel. Pourtant, les partis pris idéologiques de ces différents acteurs sont loin d'être homogènes. Ils vont de l'engagement révolutionnaire anarchisant d'un Guilbeaux à la neutralité absolue et militante d'un Romain Rolland, en passant par des positions plus ou moins teintées d'anti-germanisme d'un Jouve ou d'un Masereel.

Bille se situe quelque peu en retrait de ces réseaux d'immigrés engagés et surtout désargentés – exception faite de Romain Rolland qui vient d'empocher le prix Nobel. Dans ses mémoires, l'artiste valaisan écrit d'ailleurs : « *Demeuré en marge de cette phalange je n'ai guère pris part à son action. La plupart de ces hommes*

⁷ Lettre autographe de l'écrivain découverte par Catherine Martinet dans le Fonds Edmond Bille. Voir Martinet, p. 39. Voir aussi Jean-Pierre Chuard, *Des journaux et des hommes. Aspects de l'histoire et de l'évolution de la presse en Suisse romande*, Morges, Cabédita, 1993, pp. 191-200.

⁸ Bille, *Le Carquois vide*, p. 115.

⁹ Anecdote rapportée par Henri Guilbeaux dans *Du Kremlin au Cherche-Midi*, Paris, 1933. Sur les débuts de Masereel, voir *Franz Masereel : Bilder gegen den Krieg*, éd. par Theo Pinkus et Bernard Antenen, Francfort, Zweitausendeins, 1981.

ne furent pour moi que des passants dont la pensée me paraissait respectable, tout en me restant étrangère¹⁰. » Parlant de Romain Rolland : « J'étais au milieu de sa cour et de ses disciples, comme une sorte de paysan du Danube – ou du Rhône ! – dont les réflexions ou la réserve au cours de nos entretiens soulignaient l'incompétence. Il s'en amusa et me traitait plaisamment de "révolutionnaire de 48", titre tant soit peu péjoratif dans la bouche de gens d'extrême gauche, mais dont je goûte fort la saveur honnête et le sens démodé¹¹. » Le *Journal des années de guerre 1914-1919* de Rolland parle occasionnellement de ce Valaisan « de manières simples et sympathiques »¹². Mais Rolland ne partage pas les partis pris du peintre et sa condamnation du dogme helvétique de la neutralité : « Partout flambe le nationalisme germanophobe, note-t-il le 23 décembre 1916. Je l'ai trouvé aujourd'hui chez le peintre Bille qui, voici quelques jours, faisait montre de sentiments antimilitaristes, et qui, depuis un mois, travaille à illustrer la *Danse des Morts de Jouve*. J'ai eu, en l'écoutant cette après-midi, la vision de ce qu'il serait (et tous les Suisses, avec lui), le jour d'une déclaration de guerre : des forcenés délirant de fureur et de joie guerrière¹³. »

Le projet de Bille et Jouve de publier ensemble une danse macabre remonte aux premiers jours de leurs relations à Sierre, en Valais. Le plan de l'œuvre est arrêté en septembre 1916¹⁴. En janvier et février de l'année suivante, l'un et de l'autre ont sensiblement progressé. Mais en mars, Jouve fait part à Bille de son impatience en argumentant du mot de Goethe : « toute grande œuvre est une œuvre de circonstance »¹⁵. Entre-temps, en décembre 1916, Masereel a publié une série de six gravures sur bois dans la revue *Les Tablettes*, qu'il intitule « Une danse macabre ». En avril 1917, Jouve propose dans le même journal des extraits de sa *Danse de morts* et donne à lire en note : « D'une œuvre à paraître en collaboration avec le peintre Edmond Bille »¹⁶. Pourtant c'est Masereel qui réalise peu après la couverture typographique du livre de Jouve. Enfin, en décembre 1917, le périodique genevois annonce en souscription *Les Morts parlent*, sept bois de Franz Masereel aux éditions des *Tablettes*. Dès lors, on en peut s'empêcher de penser que le projet de Bille a non seulement stimulé l'œuvre de Jouve mais également attiré l'attention de Masereel sur l'actualité de l'iconographie macabre. Car c'est à l'artiste suisse que revient en fait l'initiative du projet avorté, comme le reconnaît Jouve dans une lettre d'août 1917¹⁷. Dans ses souvenirs, Bille explique l'échec de cette collaboration dans les mêmes termes : « Jouve ne tarda pas à écrire ses poèmes. Il avait hâte de paraître et les publia peu après, seul. Je n'avais pas voulu ou pas

¹⁰ Bille, *Le Carquois vide*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

¹² Rolland, Romain, *Journal des années de guerre 1914-1919*, Paris, 1952, p. 826 (juin 1916).

¹³ *Ibid.*, p. 1016.

¹⁴ Lettre de Pierre-Jean Jouve à Edmond Bille, le 25.3.1917. Sion, Archives Edmond Bille.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Les Tablettes*, n° 7, avril 1917, p. 4.

¹⁷ Lettre de Pierre-Jean Jouve à Edmond Bille, le 9.8.1917. Sion, Archives Edmond Bille.

*pu le suivre*¹⁸. » Si l'impatience du poète explique que Bille n'ait pas *pu* le suivre, les raisons expliquant qu'il n'ait pas *voulu* sont peut-être d'un autre ordre. Elles tiennent probablement à la différence de ton, de contenu et de références des deux œuvres. Certes, on retrouve chez Bille comme chez Jouve des types modernes et des thèmes communs, comme par exemple celui de l'usine et des ouvriers. Mais les regards du peintre et du poète diffèrent. De son côté, Jouve donne une vision multiple et dantesque du travail industriel :

*La forge vomit dix ciels noirs sur les plaines [...]
 Les convois d'explosifs traversant les faubourgs
 Fracassent le ciel triste [...]
 Au-dessus des fours et des tours, bondissent
 Les araignées métalliques
 Des ponts
 Les torrents d'étincellements
 Fusent
 Dans les cathédrales cuirassées. [...]*

Bille traite du même sujet dans la planche intitulée « Les ouvriers », qu'il accompagne du commentaire suivant : « L'usine comme une goule insatiable, happe sa pitance quotidienne de chair que la Mort amène d'un fouet impitoyable dès les premières lueurs de l'aube, pour les reprendre à la nuit. » Une Mort géante dessinée en rouge fouette la ronde sans fin des ouvriers qui ne sortent des usines fumantes que pour y entrer à nouveau, non sans avoir au préalable passé entre les jambes du squelette qui dessinent une porte macabre. Une telle gravure ne saurait « illustrer » le poème pluriel de Jouve qui se montre particulièrement sensible à cette planche en 1919 : « *J'ai reçu la Danse Macabre. Affectueusement merci. Il y a pour moi, là-dedans, beaucoup d'heures anciennes, dont le souvenir m'a assailli un peu brutalement l'autre jour chez vous. Vous ne m'en avez pas voulu et vous avez parfaitement compris ce mélange de sentiments. Pour moi le passé est toujours une chose terrible. – L'œuvre est telle, dans son ensemble, pleine de vie et de brutalité. Je pense avec vous que la technique crue des couleurs est ce qui convient le mieux à ce genre d'imagerie. [...]* Et sur l'ensemble plane la malédiction de ces ouvriers – vu d'en haut, comme il convient¹⁹. » Cette vue d'en haut se réfère explicitement à l'illustration de Gustave Doré montrant la prison de Newgate dans *London : a Pilgrimage* (1872), un motif repris par Van Gogh, grand admirateur de Doré, dans une peinture de 1890 représentant des prisonniers (Moscou, Musée Pouchkine). Par le biais de ces emprunts, Bille renforce l'assimilation de l'ouvrier au forçat.

Même si le message que Jouve et Bille cherchent à traduire est en substance le même (l'usine comme instrument de mort pour les ouvriers), le poète de son côté

¹⁸ Bille, *Le Carquois vide*, p. 168.

¹⁹ Lettre de Pierre-Jean Jouve à Edmond Bille, le 18.5.1919. Sion, Archives Edmond Bille.

déploie en séquence de multiples associations sémantiques, tandis que l'artiste travaille en profondeur sur des effets de résonances iconographiques en choisissant un point de vue unique et une mise en scène qui lui permettent de condenser un ensemble de significations. Romain Rolland révèle un second niveau de signification, plus contextuel, en faisant l'éloge de cette planche dans une lettre à Bille : « *Votre saisissante gravure m'a fait grand plaisir. Je pense que vous n'avez pas eu loin à aller pour trouver l'inspiration de ces "damnés de la terre", et de l'inférieure usine où ils s'engouffrent. Combien la démoniaque Chippis en a-t-elle dû engloutir. Le plus triste n'est pas encore la mort de ces malheureux, mais l'abîme d'indifférence où elle tombe. Voyez déjà l'oubli qui commence à recouvrir les quinze millions de cadavres de la guerre ! Sacrée espèce humaine²⁰ !* »

En parlant de « la démoniaque Chippis », Rolland fait allusion au complexe industriel installé en Valais, que l'on retrouve dans la dernière planche de la *Danse macabre*, « Civilisation », assortie du commentaire suivant : « La guerre n'est pas la seule à empourprer l'horizon de lueurs de sang. L'humanité, crucifiée sur les champs de bataille, l'est également dans ces autres champs de bataille que sont les usines. La civilisation moderne est loin d'avoir épuisé sa cruauté. L'homme reste la proie qui convoite l'éternelle meurtrière. » En 1916, la direction de l'entreprise, soumise à des pressions politiques extérieures et à un risque de grève, accorde aux ouvriers des tournus de huit heures (à la place des douze auxquelles ils étaient contraints, par des températures avoisinant parfois les 60°C). Le 1^{er} mai 1917, une bombe explose dans la fabrique qui fournit notamment les armées allemandes, incitant la Confédération à envoyer des troupes. Face à la dégradation des conditions de vie des ouvriers et à l'enrichissement de l'entreprise qui se montre intraitable, une grève est organisée le 17 juin 1917. La Confédération donne alors un ordre de marche aux ouvriers, les contraignant de reprendre le travail en habit militaire et mettant terme à la grève le 1^{er} juillet. À la fin de l'année 1918, l'usine d'aluminium de Chippis s'est singularisée en ne suivant pas le mouvement de grève coordonné par le Comité d'Olten. Surtout, l'industrie métallurgique a bénéficié de la guerre en fournissant les belligérants. Aux yeux de Bille, qui publie à ce sujet des articles véhéments dans la presse de Suisse romande, Chippis est « *un véritable instrument de guerre au service du militarisme et de l'impérialisme allemand* »²¹. Sous un ciel rouge, Bille montre l'usine en contrebas, dominée par le corps ensanglanté d'un crucifié. Par ce biais, le peintre renoue avec la tradition du christianisme social qui caractérise nombre d'artistes autour de 1900, parmi lesquels Théophile-Alexandre Steinlen, le célèbre dessinateur suisse émigré à Paris.

Plus que tout autre danse macabre au XX^e siècle, celle de Bille propose une véritable réflexion sur le genre, autant par l'image que par les textes introductifs qui diffèrent dans les deux éditions de *La Danse macabre*. La première édition de luxe,

²⁰ Lettre de Romain Rolland à Edmond Bille, le 31.12.1918. Sion, Archives Edmond Bille.

²¹ Edmond Bille, « Fêtes et trouble-fêtes », *Tribune de Lausanne*, 22.11.1918 et « Candeur et politique sédunoise – l'usine idyllique », *Tribune de Lausanne*, 13.1.1919.

tirée à dix exemplaires vendus cent francs, ne sera pas mise en librairie. Bille demande au critique d'art décadent, provocateur et réactionnaire William Ritter un texte qu'il conservera malgré son caractère critique : « *M. Bille s'en tient à la donnée internationale et un peu socialiste. Et un peu simpliste aussi : peuple, on te trompe ; soldat, on abuse de toi ; ouvrier, on t'exploite ; journalistes, vous mentez ! Eh ! je n'en disconviens pas ! Mais que fait-on donc en Russie sous prétexte d'avoir corrigé tout cela ? Et alors pourquoi deux poids, deux mesures ?* » Ritter ose même s'en prendre à l'idole de Bille : « *Holbein me fait horreur. Il est administratif, il est sérié. Esprit méthodique à la Rathenau. Ou tel encore ces officiers allemands – ô Allemagne de Goethe et de Weber [...]* ». C'est pourquoi l'artiste confie à William Matthey-Claudet l'introduction de la seconde édition publiée à cinq cents exemplaires vendus vingt-cinq francs. À l'attention d'un public moins élitare et pour lever tout malentendu, il ajoute vis-à-vis de chaque planche un court paragraphe explicatif.

Dans ses souvenirs parus à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, Bille confirme avoir voulu renouveler la danse macabre : « *Le thème était bien de chez nous ; je renouvellerai la tradition. Mais il ne s'agissait plus ici de refaire le cortège macabre, imaginé par l'Église, pour servir à l'édification des âmes dévotes [...]* Maintenant, c'était la honteuse Camarde ! La monstrueuse Mort accourue en service commandé ; mobilisée elle aussi ; élue par acclamation et entretenue comme une garce. » En effet, Bille propose une image de la mort injuste, aveugle, démente, contraire à la vision traditionnelle de la grande Faucheuse égalitaire. Ce faisant, il rend compte de l'inégalité sociale face à la mort mise en évidence par nombre d'écrivains, de peintres et de graveurs depuis la fin du XIX^e siècle.

La tendance à moraliser le macabre caractérise en fait l'ensemble des représentations graphiques et photographiques de la guerre destinées à l'espace public. Même les quelques clichés de soldats morts publiés dans des périodiques comme *Le Miroir* tiennent un discours de type exemplaire sur l'héroïsme, la cruauté ennemie, etc.²² Or, dès 1915, les images de cadavres se font de plus en plus rares, un fait qui sanctionne l'enlisement de la guerre de tranchées et qui témoigne d'un refoulement de la mort²³. Vers la fin de la guerre, en Suisse romande, deux artistes (Bille et Masereel) et un écrivain (Jouve) ont tenté de restituer l'horreur de la mort. Jouve, dans le fragment intitulé « Cadavres », s'est probablement inspiré des récits de guerre des soldats hospitalisés en Suisse, mais aussi des photographies publiées par *Le Miroir* :

*Le voilà
Torse planté en terre, et la tête penchée,*

²² Voir *La recherche photographique*, 6, 1989 (n^o spécial sur la guerre) ; Philippe Dagen, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

²³ Joëlle Beurrier, « Voir ou ne pas voir la mort. Premières réflexions sur une approche de la mort dans la Grande Guerre », *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 1998, pp. 63-69.

*Avec le ver de ses lèvres entre ses joues,
Te regardant, d'un regard clair ! [...]
Des têtes noires, grouillant de vers,
Fémurs, dents pointues et képis,
Dans un bitume de terre paisible
Qui dévore...*

Bille et Masereel, avec des moyens graphiques expressifs et synthétiques, visent moins à provoquer l'horreur en montrant la corruption des cadavres qu'à agir par la pitié, par le pathos. L'horreur du poème de Jouve, mise en image, serait trop indécente.

Cette tension entre la volonté de montrer l'horreur pour la condamner, et le refus d'un certain voyeurisme brut auquel il s'agit de donner une portée humanitaire, travaille les danses macabres de Jouve, Masereel et Bille, dont les enjeux économiques et symboliques ne renvoient pas seulement au champ littéraire, artistique et politique contemporain. Immobilisés en Suisse, ces auteurs nouent avec les soldats immobilisés dans les tranchées des relations d'identification, d'empathie même. Les prises de positions homologues des uns et des autres caractérisent ce type d'engagement très particulier, fait d'activisme, d'emportements, de révolte, mais en même temps de pessimisme, de frustration, et d'horreur passive qui expliquent aussi l'impatience et l'urgence avec lesquelles Jouve prend la plume, et Masereel et Bille le crayon. Dans ses souvenirs, l'artiste suisse résume d'ailleurs avec lucidité ces enjeux psychologiques : « *Je composais mes dessins, peu pressé d'en finir, comme on écrirait son journal, et ce travail me devenait comme un exutoire*²⁴. » En d'autres termes, ces artistes, complices et concurrents, ont accompli une sorte d'acte de pénitence collectif par le biais du thème macabre dont l'efficacité critique et idéologique s'est doublée d'une vertu salutaire, vertu qui était d'ailleurs celle des danses macabres à l'origine.

Illustrations

en couverture : Edmond Bille, « Nos ennemis... frère... les voilà », zincographie, page de titre de *L'Arbalète*, n° 3, 1917.

Cahier photo en début de chapitre :

Edmond Bille, « Celui qui souffre », zincographie polychrome extraite de : *Au Pays de Tell*, Lausanne, Payot, 1915.

Edmond Bille, en-tête et préface, zincographie en rouge et noir, extraite de : *Au Pays de Tell*, Lausanne, Payot, 1915.

Edmond Bille, « Les ouvriers », zincographie en rouge et noir, extraite de : *Une Danse macabre*, Lausanne, Éditions Spes, 1919.

Edmond Bille, « Civilisation », zincographie en rouge et noir, extraite de : *Une Danse macabre*, Lausanne, Éditions Spes, 1919.

Commémoration de Sacco et Vanzetti. Fédération anarchiste romande, Genève 1930.

²⁴ Bille, *Le Carquois vide*, p. 168.

