



BOUC ÉMISSAIRE ? L'EMPEREUR GUILLAUME II DANS LES CARICATURES DE GUERRE EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE

GUILLAUME II – EMPEREUR ALLEMAND ET ROI DE PRUSSE DE 1888 À 1918 – compte jusqu'à nos jours parmi les personnalités controversées et aptes à polariser le débat parmi les historiens : il lui a été reproché, d'une part, sa tendance à avoir géré de manière « byzantine » un style de gouvernement centré sur sa personne, que l'on désigne sous le terme de *persönliches Regiment*. Il est cependant difficile de mesurer exactement la responsabilité personnelle du dernier empereur allemand dans ses actions, car, à un certain degré, il s'est fait le porte-parole d'une cour influente qui le manipulait en le protégeant contre toute perception inaltérée des évolutions réelles¹. D'autre part, la façon de gouverner de Guillaume II, reconnue comme charismatique, et sa capacité à allier présence et popularité auprès du peuple dans le respect de sa fonction et de sa personne ont été saluées comme un atout créatif qui avait la vertu de stabiliser la société². Paradoxalement, ce sont précisément la conscience exacerbée de son rang, la soif d'autoreprésentation, couplée à un certain penchant pour le faste militaire, de même qu'un caractère inconstant mais doté de vives capacités intellectuelles qui ont permis aux princes de Hohenzollern d'élaborer et de mettre en place une nouvelle forme de « gouvernement impérial populaire » (*Volkskaisertum*). À travers la pleine exploitation des éléments de représentation de la dignité impériale ébauchés dans la constitution de 1871, Guillaume II fit aimer l'Empire aux Allemands et le fit connaître à l'étranger.

Amoureux de la technique, l'empereur se servit de la photographie et, vers 1900, du tout nouveau média filmique comme soutien à la domination qu'il exerçait³. Ses contemporains étaient alors déjà conscients qu'il projetait d'utiliser ces outils de communication dans le cadre d'une diffusion de masse de son image en tant que chef autoritaire et patriarcal de l'Empire. En couverture de la revue *Simplicissimus*, qui en 1913 évoquait les festivités organisées pour les vingt-cinq ans de règne de Guillaume II, Thomas Theodor Heine montre l'empereur en uniforme de parade, assis sur une énorme bobine de film Kodak et se reposant d'un éprouvant et continu travail de tournage et de prises de vue photographiques (fig. 13, p. 72).

Cependant, la caricature n'en était pas moins importante pour la popularisation de l'image impériale, pour la durable assimilation de la représentation du chef de l'Empire dans le quotidien profane : Guillaume II fut, en son temps, le dirigeant de la vieille Europe le plus caricaturé, en Allemagne comme à l'étranger. Plusieurs recherches récentes montrent que cela ne put se produire contre la volonté de Guillaume II⁴. En effet, les paragraphes 94 à 105 du Code pénal impérial de 1871, qui portent sur l'infraction de lèse-majesté, donnaient à l'empereur des moyens juridiques efficaces contre les rédacteurs, journalistes et dessinateurs gênants. Pourtant, il s'avère que Guillaume II ne forma que rarement recours contre les dessins satiriques du *Kladderadatsch* et du *Simplicissimus*⁵. En fin de compte, il se montra indulgent à l'égard de nombreuses caricatures le mettant en scène et les collectionna même en partie. Fin 1905, il autorisa la traduction en allemand et la commercialisation dans l'Empire

Hendrik Ziegler

Page 68

De gauche à droite

D'après Claude-Charles BOURGONNIER, *Le Briseur de chaînes*, et Maurice NEUMONT, *Le Bon Apôtre!* (détails du cat. 38 et de la fig. 12, repr. p. 70 et 71)

¹ Isabel V. Hull, *The Entourage of Kaiser Wilhelm II, 1888-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; John C. G. Röhl, « Kaiser Wilhelm II., Großherzog Friedrich I. und der "Königsmechanismus" im Kaiserreich », in John C. G. Röhl, *Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. und die deutsche Politik*, Munich, C. H. Beck, 1987, 1995, 4^e éd., p.116-144; John C. G. Röhl, *Wilhelm II.*, vol. 1 : *Die Jugend des Kaisers*, Munich, C. H. Beck, 1993, 2^e éd., 2001, vol. 2 : *Der Aufbau der persönlichen Monarchie*, Munich, C. H. Beck, 2001, vol. 3 : *Der Weg in den Abgrund 1900-1918*, Munich, C. H. Beck, 2008; Wolfgang J. Mommsen, *War der Kaiser an allem schuld? Wilhelm II. und die preußisch-deutschen Machteliten*, Munich, Propyläen, 2002.

² Elisabeth Fehrenbach, *Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918* (Studien der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, 1), Munich, Vienne, R. Oldenbourg, 1969, p. 226; Nicolaus Sombart, *Wilhelm II. : Sündenbock und Herr der Mitte*, Berlin, Volk & Welt, 1996, p. 113 sqq.

³ Cat. exp. *Der Kaiser im Bild : Wilhelm II. und die Fotografie als PR-Instrument. Der fotografische Nachlass des letzten deutschen Kaisers aus Haus Doorn*, Amsterdam, Huis Marseille, Stiftung für Fotografie, Zaltbommel, Europese Bibliotheek, 2002; cat. exp. *Der Kaiser und die Macht der Medien*, Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 2005-2006, Berlin, Jaron, 2005.

⁴ Jost Rebentisch, *Die vielen Gesichter des Kaisers. Wilhelm II. in der deutschen und britischen Karikatur (1888-1918)*, Berlin, Duncker & Humblot, 2000; Susanne Peters, *Ansichten eines Kaisers. Wilhelm II. in der deutschen Karikatur. Eine Studie zur Mentalität im wilhelminischen Zeitalter*, Sankt Katharinen, Scripta Mercaturae, 2003; Martin Kohlrausch, *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie, (Elitenwandel in der Moderne, 77)*, Berlin, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2005.

⁵ Hendrik Ziegler, « Crimen laesae majestatis », in Uwe Fleckner, Martin Warnke et Hendrik Ziegler (dir.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 vol., Munich, C. H. Beck, 2012, vol. 2, p. 123.

Le Briseur de Chaînes



Cat. 38

Claude-Charles BOURGONNIER

Le Briseur de chaînes

1916

Héliogravure sur papier Japon impérial

64,8 × 49,9 cm

Reims, musée des Beaux-Arts

1914 !

N° 4

Composition inédite de Maurice Neumont.



A GUSTAVE TÉRY
POUR SON BEL ARTICLE SUR LE BOMBARDEMENT
DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Maurice NEUMONT
Paris
Le 21 Sept. - 1914.

Le Bon Apôtre !

Et dire que les peuples ne veulent pas comprendre que c'est au nom de la civilisation et pour le bien
de l'humanité que mes soldats les massacrent et incendient leurs villes.

Cette estampe est la quatrième d'une série intitulée :
« 1914 » qui paraîtra durant la guerre.
Estampes parues : 1. Les Assassins.
2. Bravoure Allemande.
3. Le Bataillon Sacré.

Droits de reproduction rigoureusement réservés.
A. Lacroix, Éditeur, 156, Faubourg St-Martin, Pa.

Fig. 12

Maurice NEUMONT

Le Bon Apôtre !

1914

Lithographie sur papier

51,5 × 33 cm

Reims, collection du musée du Fort de la Pompelle

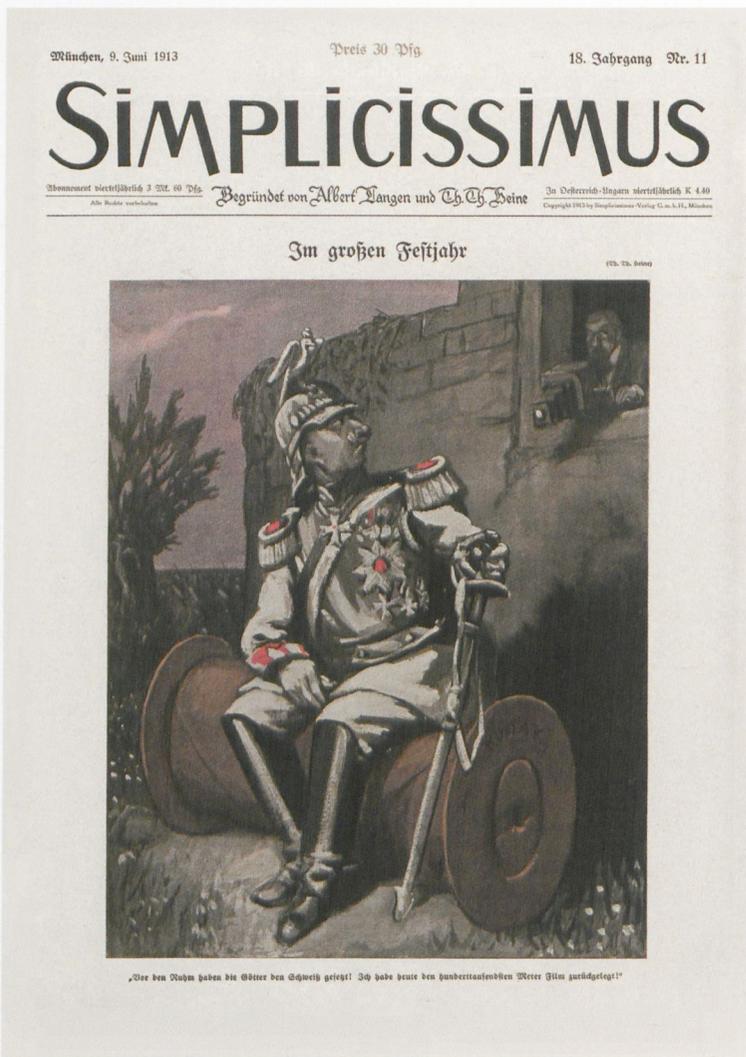


Fig. 13

Thomas Theodor HEINE

Im großen Festjahr
(Dans la grande année de célébration)

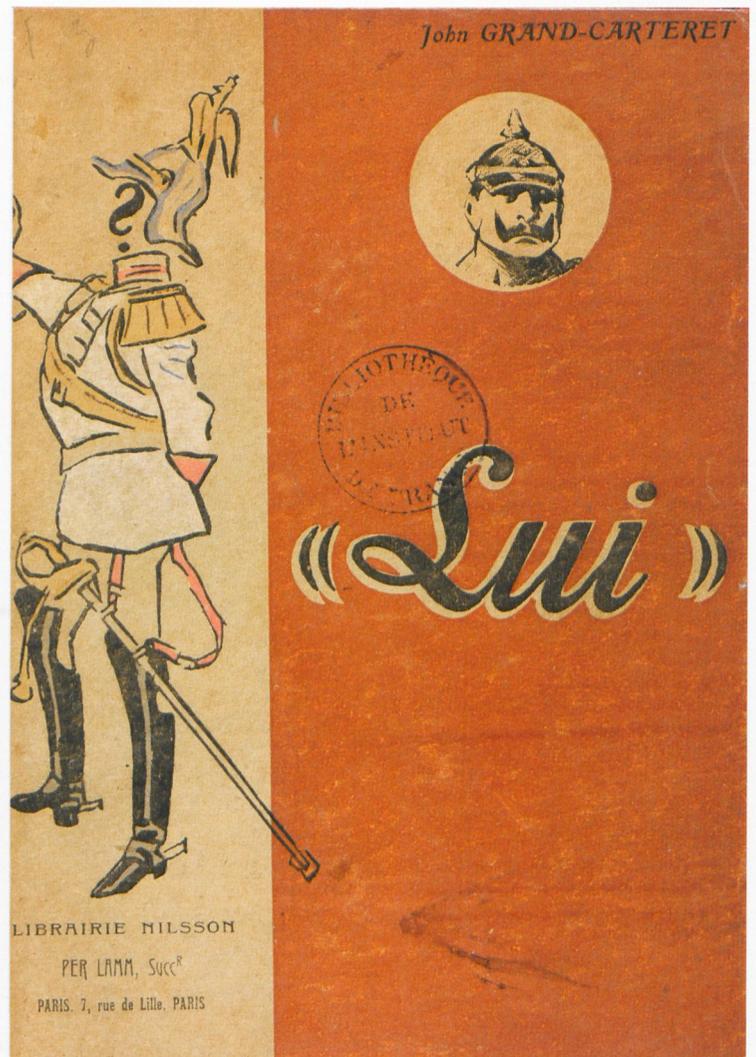
Dans la revue *Simplicissimus*
9 juin 1913
Collection particulière

Fig. 14

John GRAND-CARTERET

« Lui » devant l'objectif caricatural

Paris, Librairie Nilsson
1905
In-12
Paris, bibliothèque de l'Institut de France



du recueil intitulé « Lui » devant l'objectif caricatural, du journaliste français John Grand-Carteret, qui rassemblait trois cent quarante-huit caricatures issues de la presse européenne⁶ (fig. 14, ci-dessus). En 1907-1908, la réglementation relative à l'outrage à majesté fut assouplie à sa demande : la production caricaturale à l'encontre de sa personne atteignit cette année-là une acmé quantitative alimentée notamment par un procès, défavorable à l'empereur, contre le prince Philippe d'Eulenburg et l'affaire du *Daily Telegraph*⁷.

Ces phénomènes d'avant-guerre, ébauchés ici, nous permettent d'introduire le thème de cette contribution. En comparant les productions graphiques française et allemande à caractère politique et propagandiste pendant la Première Guerre mondiale, nous remarquons, en France, une forte concentration de l'attention des artistes autour de la figure de l'empereur sur l'ensemble des années de guerre. Dès le début des opérations de guerre, Guillaume II devint la cible la plus importante des artistes français – notamment vis-à-vis de l'invasion, contraire au droit international, de la Belgique, neutre, et du bombardement de la cathédrale de Reims. Le chef de l'État allemand conserva cette peu glorieuse « place d'honneur » dans la caricature de guerre française bien après que sa marge de manœuvre militaire effective eut fortement diminué, au plus tard dès 1916 et la convocation du troisième commande-

⁶ Jost Rebentisch, *op. cit.*, p. 58. Voir John Grand-Carteret, « Lui » devant l'objectif caricatural : 348 images de tous les pays, Paris, Librairie Nilsson, 1905, et John Grand-Carteret, « Er » im Spiegel der Karikatur : 348 Zeichnungen aus allen Ländern, Vienne, Wiener Verlag, 1906, complété par John Grand-Carteret, *Le César allemand devant les siens et devant ses alliés, ce que la caricature pense de lui, ce qu'il en pense, lui...*, Paris, L'Édition, 1909, de même que les recueils de caricatures de l'empereur sous forme livresque, parus avant la guerre : Harold Morrè, *20 Jahre S. M. : heitere Bilder zu ernsten Ereignissen*, Berlin, Verlag der « Lustigen Blätter », 1909; Gustav Kahn, *Europas Fürsten im Sittenspiegel der Karikatur*, Berlin, Schmidt, 1910.

⁷ Jost Rebentisch, *op. cit.*, p. 64.

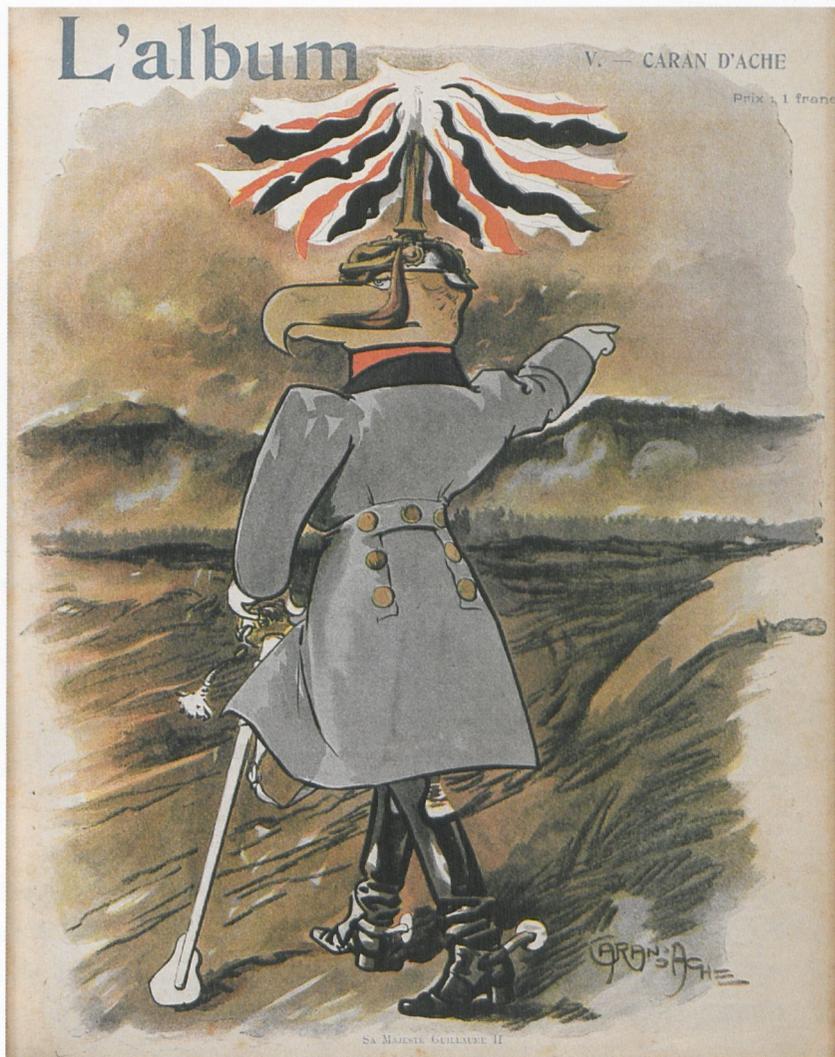


Fig. 15

CARAN D'ACHE

Sa Majesté Guillaume II

Dans *L'Album*, n° V

Octobre 1901

Paris, Montgredien et C^{ie}

Impression sur papier

32 × 33 cm

Rennes, bibliothèque de Rennes Métropole

ment suprême des armées sous l'égide de Paul von Hindenburg et d'Erich Ludendorff. À l'automne 1918, avec la fin des opérations militaires et l'exil de Guillaume II aux Pays-Bas, une « Germania », symbole du voisin à présent vaincu et conséquemment fustigé, prit le devant et devint le motif préféré des caricaturistes français⁸.

Le fait que l'empereur allemand ait occupé une place si importante dans la propagande artistique française (et de ses alliés) ne s'explique que par sa présence aiguë déjà avant la guerre. Pour le public français, l'empereur était et reste – avec sa moustache retroussée caractéristique et ses accessoires militaires : casque à pointe, bottes d'équitation et sabre – le symbole du militarisme et de l'expansionnisme allemands⁹ (fig. 15, ci-dessus). Toutefois, cette image subit avec le début de la guerre un niveau de distorsion jusqu'alors inconnu : l'empereur se transforma en colosse aux dimensions exagérées, en vampire assoiffé de sang, en bête sauvage ou en fantomatique compagnon de la mort. Diabolisé et animalisé de la sorte, il fit office de symbole, facilement reconnaissable, sur la base duquel pouvait être catégoriquement désigné le responsable de la catastrophe. De telles transformations perfides de la figure du chef de l'État révélaient le visage prétendument dédaigneux et barbare de la *Kultur* allemande et servaient de contre-image aux partisans d'une supposée supériorité de la « civilisation » française¹⁰.

⁸ Essentiels pour opérer un parallèle iconographique entre la Marianne française et la Germania allemande : Ursula E. Koch, « Marianne und Germania : 101 Pressekarikaturen aus fünf Jahrhunderten im deutsch-französischen Vergleich », in Marie-Louise von Plessen, *Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland, zwei Welten – eine Revue*, Berlin, Argon, 1996, p. 69-81; Ursula E. Koch, « Germania – ein facettenreiche Nationalfigur im Dienst des politischen Meinungsstreits. Selbst- und Fremdbild in der deutschen und französischen Pressekarikatur im Wandel der Jahrhunderte. Ein Forschungsbericht », in Dietrich Grünwald, *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, Weimar, VDG, 2002, p. 52.

⁹ Voir cat. exp. *Du duel au duo. Images satiriques du couple franco-allemand de 1870 à nos jours/Vom Duell zum Duett. Satirische Seitenblicke auf das deutsch-französische Paar von 1870 bis heute*, Strasbourg, musée Tomi-Ungerer – Centre international de l'illustration, 2013, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013, reproduction p. 76.

¹⁰ À propos de la stigmatisation de la *Kultur* allemande dans la caricature de guerre française, voir Franck Knoery, « Lieux communs. Une histoire des échanges culturels franco-allemands à travers l'imagerie satirique (1870-1939)/Gemeinplätze. Die Geschichte des deutsch-französischen Kulturaustauschs im Lichte der satirischen Bilderwelt (1870-1939) », in *Du duel au duo/Vom Duell zum Duett*, op. cit., p. 15.



Fig. 16

DESBARBIEUX

Le Gorille Wilhem

1915

Lithographie sur papier Japon impérial

50 × 64,4 cm

Reims, musée des Beaux-Arts

Fig. 17

Gustave WENDT

**Six Produits variés de « Gross-Kultur »
impériale et royale**

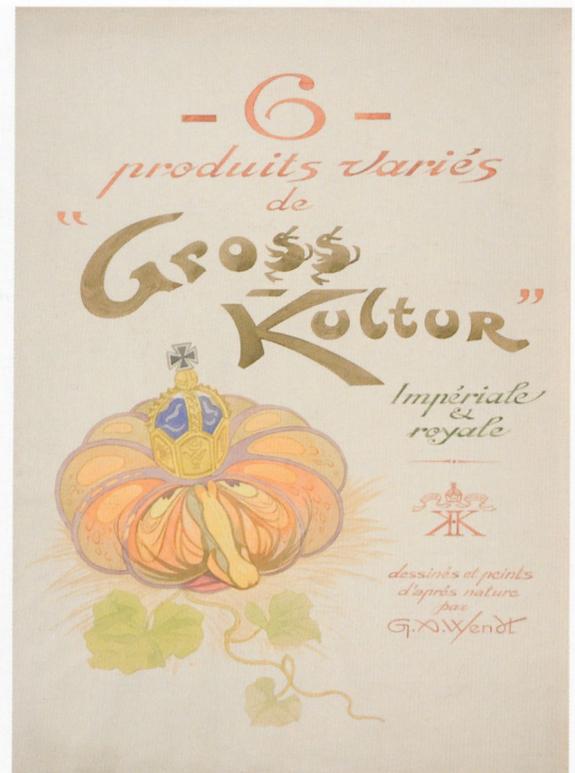
Octobre 1915

Aquarelle et crayon graphite sur chemise

en papier vélin ocre clair

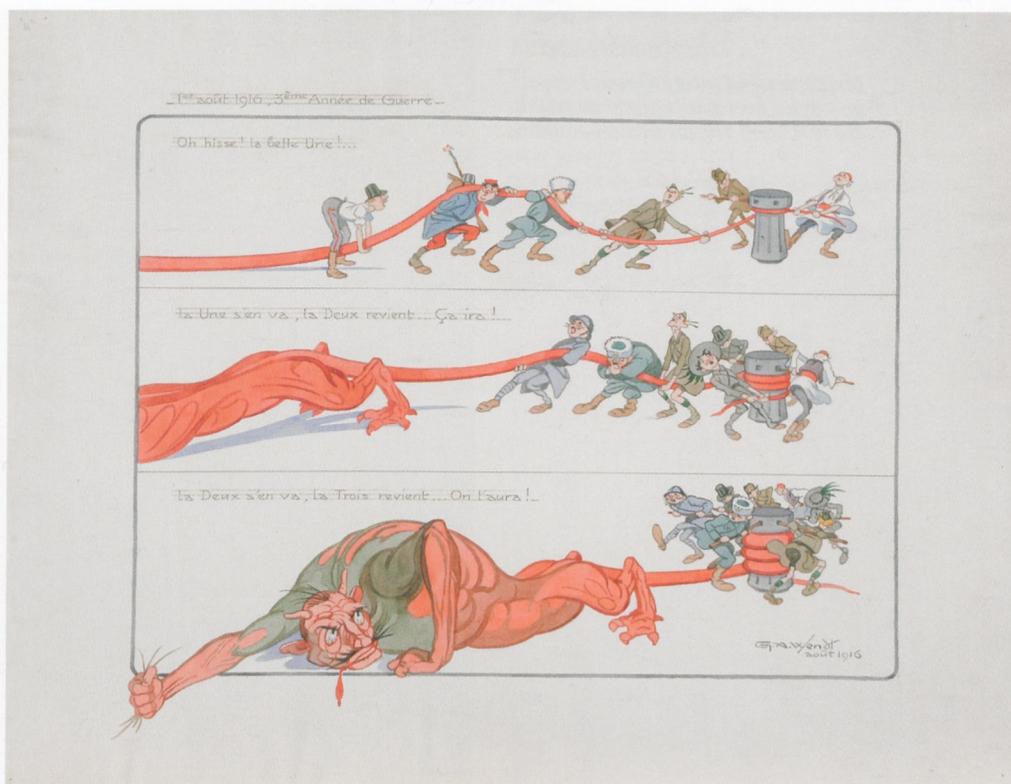
99,4 × 66,7 cm

Reims, musée des Beaux-Arts



Maurice Neumont essaya dès septembre 1914 de confondre Guillaume II en tant que « faux apôtre » qui, alors qu'il prêchait la *Kultur*, n'apporterait que la mort et la destruction. De la silhouette de la cathédrale de Reims en flammes sortaient ainsi les griffes d'un empereur gigantesque revêtant pour l'occasion les traits d'un oiseau, qui contrastait avec l'agressivité de la position des bras de l'empereur, les membres tendus d'un soldat tombé à ses pieds (fig. 12, p 71). Les exemples iconographiques où il est présenté comme un animal ou un monstre sont légion : sur une lithographie, datée de 1915, de l'artiste Desbarbieux (inconnu au demeurant), Guillaume II devient un énorme et stupide gorille, aveuglé par la colère, trépignant dans des champs, effrayant la population rurale et renversant dans sa fuite un crucifix devant lequel se trouve une femme agenouillée (fig. 16, ci-dessus). En 1916, sous le pinceau de Gustave Wendt, l'empereur se mue en un dangereux dragon, qui, sous l'action conjuguée des Alliés, est toutefois saisi par la queue et « pelotonné », se laissant ainsi dompter (fig. 18, ci-contre). Plus rarement, l'empereur se métamorphose en un fruit ou un légume. Sur la couverture d'une série d'aquarelles en six pages, Wendt change l'empereur en une courge couronnée, terrassée par la fatigue (fig. 17, ci-dessus). La série originale, qui n'a cependant pas été publiée, montre les six fils des princes de Hohenzollern : le prince héritier Guillaume, qui dès le début de la guerre commanda en personne la cinquième armée occidentale, ouvre la ronde en tant que navet « scélérat » (cat. 39, ci-contre).

Les artistes français puisèrent cependant avant tout dans le répertoire de l'art chrétien pour représenter Guillaume II en Antéchrist dont le vrai visage devait dorénavant être démasqué. L'espoir chrétien d'un Jugement dernier, qui rétablirait définitivement la justice et établirait la responsabilité de l'empereur, est également une image fréquemment évoquée. Le caricaturiste belge Louis Raemaekers montre le chef de l'Empire allemand dans ses dernières heures et anticipe l'image de la mort tant espérée de l'empereur : dans le ciel se détache la



tête couronnée d'épines du Christ, alors que le prince de Hohenzollern, désespéré, glisse sur une pierre tombale qui le précipite aux Enfers, où l'attendent les âmes de ceux qu'il a assassinés (fig. 19, p 76). En raison de son agressive iconographie antiallemande, diffusée et exposée en France et en Grande-Bretagne, Raemaekers appartient aux artistes cruellement recherchés par les autorités militaires allemandes. Le fameux dessinateur et peintre français Charles Léandre, qui pendant la guerre travailla notamment pour les journaux *Le Rire rouge* (l'édition de guerre du *Rire*) et *La Baïonnette*, publia en 1916 une série exhaustive de vingt-quatre pages sous le titre *Jours de guerre et de paix*. À plusieurs reprises, Guillaume II y est dénoncé et Germania montrée comme une matrone revenue à l'état sauvage. En marge des images crues de l'ennemi, on pouvait également trouver des scènes idylliques se rapportant au zèle des femmes de l'arrière-front ou au bonheur conjugal qu'espéraient les poilus de retour du front à la fin des hostilités¹¹. Que ce soit dans sa représentation de la descente aux Enfers ou dans celle du pacte avec le diable, Guillaume II est tenu par Léandre – comme souvent dans l'iconographie de guerre française – pour le véritable responsable des maux de la guerre, même si on lui associe des figures auxiliaires telles que son fils, le prince héritier, qui menait officiellement les troupes retranchées devant Verdun, ou encore le maréchal Paul von Hindenburg. Sur le feuillet n° 3 de la série, l'empereur allemand, représenté en faux « Dieu le Père », a pris place sur un trône aux côtés de son fils, alors que le « Mauvais Esprit » – le diable – complète la triade. Au pied du trône, la personnification de la science allemande pactise avec le malfaiteur : cela renvoie bien sûr à l'utilisation des armes chimiques dès le printemps 1915 (cat. 40, p. 77).

Trouver ou développer des symboles visuels accrocheurs ou des personnifications susceptibles de représenter un contexte réel complexe et souvent nébuleux faisait partie des stratégies les plus courantes employées par les caricaturistes. Les dessinateurs ne se

Cat. 39

Gustave WÉNDT

Le Navet impérial

Octobre 1915

Aquarelle et crayon graphite sur papier vergé

filigrané MBM Ingres d'Arches

63,4 × 47,7 cm

Reims, musée des Beaux-Arts

Fig. 18

Gustave WÉNDT

1^{er} août 1916, 3^e année de guerre

Août 1916

Aquarelle et crayon graphite sur papier vergé

à bords frangés, filigrané Ingres 1862

48 × 63,2 cm

Reims, musée des Beaux-Arts

¹¹ Charles Léandre, *Jours de guerre et de paix*, album de vingt-quatre lithographies, Paris, Vallet & Le Prince, 1916 : *La Dernière Tranchée* (n° 2) ; *Le Père, le Fils et le Mauvais Esprit* (n° 3) ; *Sur le Rhin - L'effort colossal de l'Allemagne* (n° 4), ou *La Terre française* (n° 6), *Le Mariage sur le front* (n° 7) ; *Le Permissionnaire* (n° 10) ; *La Grande Journée de la France* (n° 11).

Fig. 19

Louis RAEMAEEKERS
Mais quand la voix de Dieu l'appela
il se voyait seul sur la terre au milieu
de fantômes tristes et sans nombre

1916
Lithographie sur papier Japon
32,4 × 25,1 cm
Reims, musée des Beaux-Arts

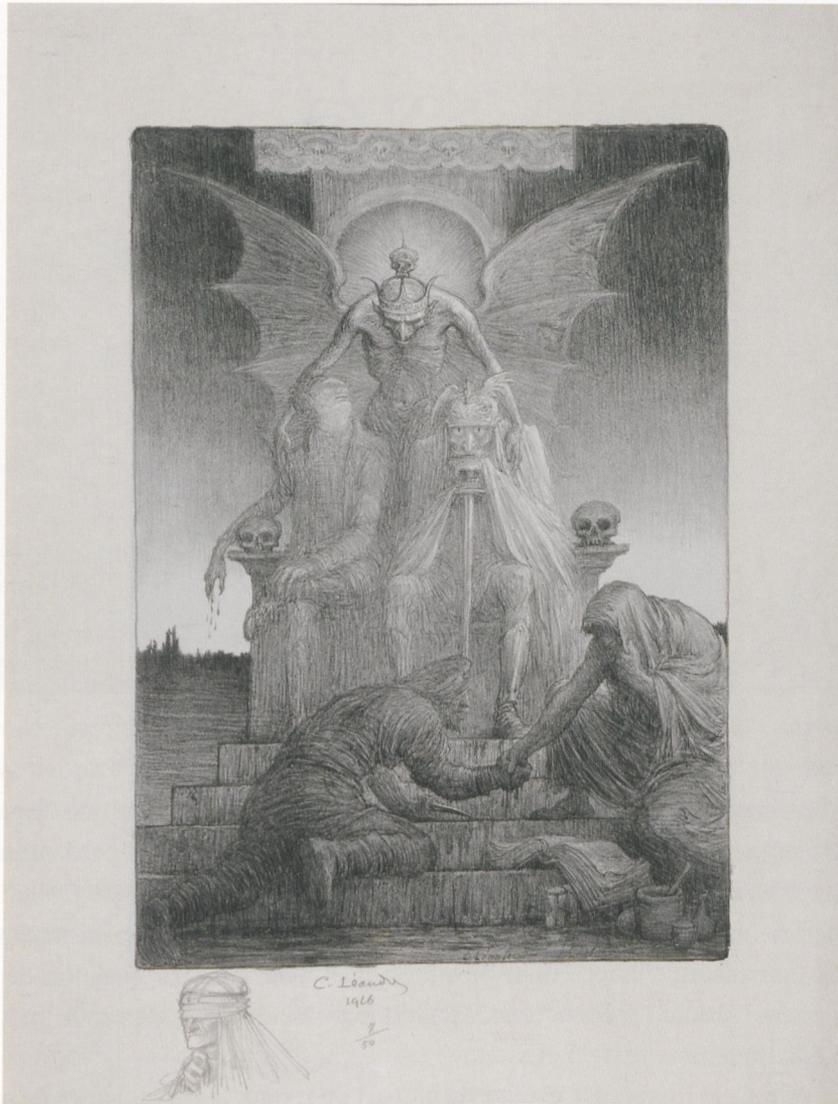


privaient que rarement de démonter et de ridiculiser les autorités, qu'il s'agît de fonctionnaires ou encore de dignitaires, au moyen de déformations graphiques afin que l'on pût en rire – un rire qui certes soulageait momentanément son contemplateur sur le plan psychique, mais qui pointait également sa propre impuissance devant les détenteurs du pouvoir¹². Les multiples causes présidant au déclenchement de la guerre, qui dès le début et de part et d'autre du front fut menée avec une brutalité inattendue, avaient besoin d'un visage : celui-ci avait été élu à l'unanimité en France par la production iconographique de guerre – l'empereur. Sans vouloir minimiser sa participation à la catastrophe, il semblerait que le rôle de bouc-émissaire ou de « paratonnerre » ait échoué à Guillaume II, qui put à lui seul être à l'origine de toutes les horreurs et de toutes les atrocités de la guerre – du moins dans la fiction de l'image.

On pourrait y opposer l'image positive que développent les différents milieux politiques français de leurs personnalités dirigeantes. Claude-Charles Bourgonnier, par exemple, prend la défense de Georges Clemenceau, qui deviendra chef du gouvernement en 1917, en le montrant comme *Le Briseur de chaînes*, acclamé par de simples poilus : dès le début de la guerre, Clemenceau avait fustigé les failles organisationnelles de l'armée française dans son organe de presse *L'Homme libre*, rebaptisé *L'Homme enchaîné* après avoir été censuré à plusieurs reprises (cat. 38, p. 70).

En comparant la production artistique allemande sur la même période, on s'aperçoit que l'image de l'empereur n'y est en aucun cas figée et qu'elle opère plutôt de notables changements. Dès l'éclatement de la guerre, la majorité des artistes allemands s'étaient mis au service de leur pays – tout comme leurs collègues français – et avaient soutenu les objectifs de guerre au moyen de leur production artistique : le *Burgfrieden* (équivalent allemand de l'Union sacrée française), décrété par les autorités impériales et accepté par toutes

¹² Ernst Kris, « Psychologie der Karikatur » (1934), in *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p. 145-161; Ernst H. Gombrich, « The Cartoonist's Armoury », 1962; version allemande : « Das Arsenal der Karikaturisten », in Gerhard Langemeyer et al., *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Munich, Prestel, 1984, p. 384-401.



Cat. 40

Charles LÉANDRE

Le Père, le Fils et le Mauvais Esprit

Dans l'album *Jours de guerre et de paix 1914-1916*, n° 7/50 (pl. 3) 1916

Paris, Vallet & Le Prince

Lithographie sur chine contrecollé sur papier Japon impérial ;
remarque au crayon graphite ;

serpente en fin papier vélin imprimée en typographie

57,1 × 44 cm

Reims, musée des Beaux-Arts

les fractions politiques, conduisit les artistes – même ceux qui étaient de tendance socialiste ou communiste – à se faire les avocats d'un militarisme national et expansif. Ainsi, les conservateurs de droite Gustav Brandt et Arthur Johnson, du *Kladderadatsch*, Thomas Theodor Heine et Olaf Gulbransson, du *Simplicissimus*, de gauche libérale, ou encore Max Engert, du marxiste *Der wahre Jacob*, prirent part au même phénomène. Aux journaux déjà présents sur le marché s'ajoutèrent des organismes fraîchement fondés, tels le *Kriegszeit*. *Künstlerflugblätter*, le *Bildermann* ou le *Bunte Kriegsbilderbogen*, soutenus par un graphisme d'une haute qualité artistique, bien que comprenant également une charge idéologique. Max Liebermann, par exemple, élaborà dès septembre 1914 l'une des premières couvertures du *Kriegszeit*. *Künstlerflugblätter*, journal fondé par Paul Cassirer à Berlin. Sa lithographie à la craie illustre l'énergique phrase de l'empereur : « C'est l'heure de séparer le bon grain de l'ivraie ! » Un reître sur un cheval en furie, casque à pointe sur la tête, sabre oscillant à la main, entraîne vers sa droite une foule de soldats qui, baïonnette armée, fondent sur l'ennemi à la suite du cavalier pour le « passer à tabac¹³ » (fig. 20, p. 78).

Certains motifs qui, avant guerre, renvoyaient déjà à la figure de l'empereur continuèrent à être employés dans l'Empire allemand, comme celui de l'intrépide timonier au milieu

¹³ Detlef Hoffmann, « Nun aber wollen wir sie dreschen », in *Ein Krieg wird ausgestellt. Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums (1914-18)*, Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum, 1976, p. 93.



Fig. 20

Max LIEBERMANN

**Jetzt wollen wir sie dreschen! (der Kaiser)
(Maintenant, nous voulons les battre!
[l'empereur])**

Page de titre de *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*

(*Temps de guerre. Feuilles d'artistes*), n° 2

7 septembre 1914

Berlin, Paul Cassirer

Lithographie sur papier

48,5 × 32,5 cm

Heidelberg, Universitätsbibliothek



Fig. 21

Guillaume II à la tête du royaume

Carte postale allemande

Cachet du 18 novembre 1914

9 × 14,1 cm

Berlin, Deutsches Historisches Museum Berlin

14 Le motif du timonier intrépide fut originellement développé dans le *Kladderadatsch*, fidèle à Bismarck, pour l'ancien chancelier impérial (*Kladderadatsch*, 32, 1879, p. 108); depuis sa démission en mars 1890, Guillaume II s'en était de plus en plus réclamé.

d'une mer démontée¹⁴ (fig. 21, ci-dessus). Il est toutefois évident que la présence médiatique de l'empereur diminua de plus en plus, phénomène accentué par l'enlisement de la guerre de position et, depuis 1917, par le manque grandissant de perspective d'une éventuelle paix victorieuse. Très tôt, la tendance à représenter Hindenburg en vainqueur de la bataille de Tannenberg s'établit dans l'iconographie allemande. La question de savoir dans quelle mesure l'absolue prépondérance politique de Hindenburg, dès août 1916, avait été préparée médiatiquement reste à étudier.

Ce qui est frappant, c'est que, la plupart du temps, les organismes de publication nommés ci-devant ne firent, à partir du milieu de la guerre, plus qu'évoquer indirectement l'empereur. Celui-ci fit d'ailleurs l'objet de plus en plus de critiques – critiques cependant toujours contenues. Toutefois – et c'est ce qui est remarquable –, ces dernières n'émanèrent pas seulement des cercles libéraux ou de gauche, qui exigeaient une paix à l'amiable, mais aussi du camp des conservateurs de droite, celui des élites dirigeantes politico-militaires. Ceux-ci reprochaient à l'empereur (déjà avant guerre) son attitude laxiste et réclamaient un durcissement de sa politique de guerre. Sur une lithographie prenant une page entière et publiée fin février 1916 dans *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, le fameux sculpteur animalier August Gaul représente une vigoureuse mouette qui vient becqueter sur la tête d'un phoque émergeant des flots marins. Le phoque symbolise la puissance maritime britannique, tandis que l'oiseau agressif est identifiable, grâce à la légende, en tant qu'impérial « bateau de Sa Majesté » (« S. M. S. = Seiner Majestät Schiff ») (fig. 22, ci-contre). Le feuillet de Gaul rend compte d'une prise de position récente pour la guerre sous-marine illimitée que Guillaume II, du reste, n'avait pas voulu autoriser initialement. En revanche, l'utilité d'une telle démarche avait été soutenue par le chef de la marine impériale, le grand amiral Alfred von Tirpitz, afin de mieux pouvoir bloquer les voies de ravitaillement des Alliés. Le journal suggère la connivence de l'empereur allemand lors de l'accélération de la guerre maritime, qu'il n'approuva qu'un an plus tard, début janvier 1917, ce qui eut des conséquences dramatiques

avec l'entrée en guerre des États-Unis. Comme en témoigne le travail graphique de Gaul, le *Kriegszeit. Künstlerflugblätter* de Paul Cassirer prit part très tôt à la campagne de presse, lancée début 1916 par les chefs de la marine, pour convaincre l'empereur et la population de la nécessité d'un durcissement de la guerre sous-marine.

À regarder plus attentivement la presse illustrée proche des milieux de gauche, nous remarquons que, à l'instar du journal satirique, jadis marxiste, la revue *Der wahre Jacob*, qui pendant la guerre resta fidèle au régime impérial, s'est attachée à propager la conviction généralisée d'une victoire qui mettrait à nu les prétendues faiblesses de l'ennemi et ferait des « belliqueux » Alliés les véritables va-t-en guerre. Toutefois, notons que la quatrième de couverture du journal comportait à chaque numéro – principalement dans les suppléments – quelques remarques plus critiques qui permettaient de prendre de la distance par rapport à la simple héroïsation des événements de guerre et à la propagation des paroles d'encouragement. Ainsi, dans le supplément du numéro 774 du 17 mars 1916, un poème d'Eugen Fritsch évoque sans ambages la métamorphose de la Champagne en une terre désolée où règne la mort :

Champagne

D'Eugen Fritsch, au front

Haillonneux villages, dont s'échappent encore des flammes,
Sur la lande se dressent moult croix sans ornement,
Les champs pilonnés et fouillés de grenades infâmes,
Dans des forêts atomisées joue d'une tempête le vent.

[...]

Et sur la terre, labourée par la mort,
Retentit le sourd écho d'une complainte de l'aurore...
La tempête berce les soucis de sa chanson,
En Champagne, où la guerre a frappé la région¹⁵.

La couverture du même numéro montre le ministre d'État français Raymond Poincaré déguisé en Napoléon, à l'occasion des fêtes de carnaval, pour dicter la guerre à l'Europe, prise dans une fausse folie des grandeurs¹⁶. Quelques pages après, la métaphore est poussée plus loin et le chef de l'État français est à nouveau figuré, avec le président du Conseil et ministre des Affaires étrangères, Aristide Briand. Le mercredi des Cendres, les deux hommes d'État se réveillent avec surprise de leur torpeur. Marianne, personnification de la République française, leur fait des remontrances : plutôt que de les laisser jouer à être Napoléon, elle leur enjoint de faire la paix avec les « Boches » (fig. 23, p. 81). Le fait que, malgré la guerre, la revue

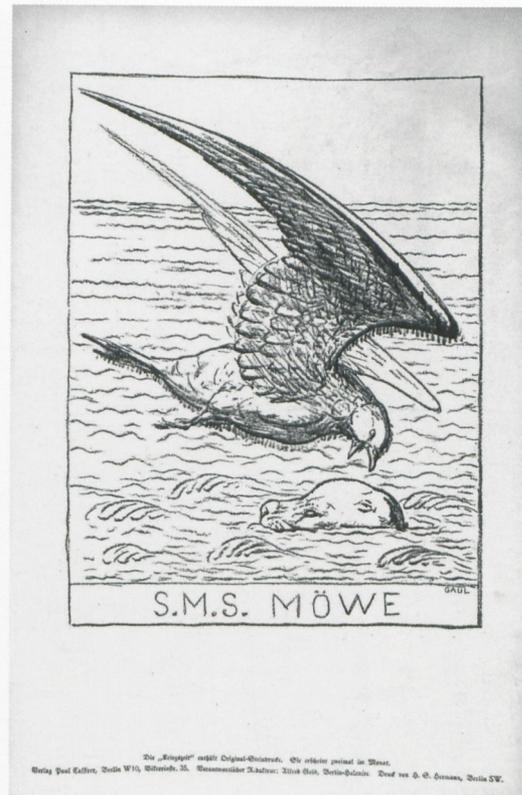


Fig. 22

August GAUL

S. M. S. MÖWE

Page 4 de *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*
(*Temps de guerre. Feuilles d'artistes*), n° 63
Fin février 1916

Berlin, Paul Cassirer

Impression sur papier

Heidelberg, Universitätsbibliothek

¹⁵ Eugen Fritsch, *Champagne*, in *Der wahre Jacob*, 33^e éd., n° 774, 17 mars 1916, annexe de la revue *Der wahre Jacob*, p. 8946. Nous donnons ici une traduction du poème rédigé en allemand.

¹⁶ *Während der Faschingszeit* (Pendant le temps de carnaval), couverture du *Wahre Jacob*, 33^e éd., n° 774, 17 mars 1916. Légende : *Die Zeit ist günstig, – ich wag's* (« Le temps est favorable – je m'y risque »); *So könnte ich Europa den Frieden diktieren!* (« Je pourrais ainsi dicter la paix à l'Europe! »).

Fig. 23

Aschermittwoch (Mercredi des Cendres)

Dans *Der wahre Jacob*, n° 774
17 mars 1916
Impression sur papier
Heidelberg, Universitätsbibliothek

Fig. 24

Einst und jetzt! (Jadis et maintenant!)

Friedrich Ebert et Gustav Noske
en maillot de bain dans la mer Baltique
1919
Carte postale éditée par la Deutschen Tageszeitung
Berlin, Deutsches Historisches Museum Berlin

Der wahre Jacob évoque la républicaine Marianne majoritairement dans un rôle positif et la représente comme une femme belle et indépendante (contrairement à la presse illustrée française qui donne à voir Germania comme une laide matrone) a déjà été élucidé¹⁷.

Dans ce contexte, il est cependant intéressant et significatif de noter que les dernières pages de ce journal satirique, proche des milieux de la gauche radicale, se permettent de recourir, subrepticement, à un ton critique et distancié, pour parler non seulement de la guerre mais aussi de la politique impériale. Fin 1917, Wilhelm Blos, rédacteur en chef du journal, publia dans le supplément du numéro 819, sous son pseudonyme « A. Titus », un poème intitulé *Revenant*, qui chantait la fin de la politique impériale « de coulisses ». La nomination, début novembre 1917, du politicien centriste Georg von Hertling comme chancelier – poste qui ne pouvait plus être attribué simplement par l'empereur mais devait dès lors faire l'objet de l'approbation de la majorité parlementaire – signifiait précisément pour la social-démocratie un pas en avant vers l'affirmation de la responsabilité parlementaire du chancelier. De même, la constitution du cabinet ne put plus, par conséquent, avoir lieu dans les « coulisses » de la résidence impériale du château de Berlin. Le poème joue sur ce thème :

Revenant

Dans le vieux château de Berlin
Beaucoup de choses se jouent en secret,
S'y manigancent dès le matin
Des revenants de jeux insidieux.
[...]
Ils étaient tous jadis si joyeux,
L'excitation ne s'éteignait jamais,
Rires et plaisanteries régnaient
Dans la maison des secrets.
[...]
Comment cela s'est-il produit,
que, désormais, personne ne plaisante ni ne rie ?
On ne fait plus de ministre désormais
Dans les coulisses, en secret!¹⁸

¹⁷ Franck Knoery, *op. cit.*, p. 16. À propos de l'image de la France dans le *Wahre Jacob* : Jean-Claude Gardes, « Le peuple français est un allié. L'image de la France dans l'organe satirique socialiste *Der Wahre Jacob* (1884-1914) », in Helga Abret et Michel Grunewald (dir.), *Visions allemandes de la France (1871-1914)/Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 119-138.

¹⁸ A. Titus (alias Wilhelm Blos), *Gespenster (Revenant)*, *Der wahre Jacob*, 34^e éd., n° 819, 7 décembre 1917, annexe du *Wahre Jacob*, p. 9400. Nous donnons ici une traduction du poème rédigé en allemand.

Guillaume II – apprécié pendant plusieurs décennies par les dessinateurs humoristiques allemands – avait disparu de la presse illustrée durant la phase finale de la guerre. Après la guerre, les créations iconographiques visant sa personne réapparurent toutefois dans des recueils polémiques, qui tentaient d'en tirer un bilan historique *a posteriori*. Du côté allemand,



il conviendrait sur ce point de mentionner l'exposé intitulé *Das Bild als Narr. Die Karikatur in der Völkerverhetzung* (*L'Image comme diabolin. La caricature dans l'incitation à la haine des peuples étrangers*), publié en 1918 par Ferdinand Avenarius – l'éditeur du célèbre magazine *Der Kunstwart*. Avec son étude, ce pacifiste convaincu espérait en effet alerter tous les anciens opposants à la guerre sur le danger de la caricature comme procédé d'incitation¹⁹. Friedrich Wendel, rédacteur en chef du journal *Der wahre Jacob* depuis 1927, publia en 1928 un recueil intitulé *Wilhelm II. in der Karikatur* (*Guillaume II et la caricature*), où les stratégies de diffamation qui, depuis l'avant-guerre, avaient connu une certaine longévité, furent dévoilées²⁰. Du côté français, Frédéric Régamey qualifia, dès 1921, la production allemande de caricatures de guerre de dégradante et de diffamante à l'égard de la France²¹.

Toutefois, l'image de Guillaume II émergea de nouveau partiellement dans la presse politique. Les cercles nationaux conservateurs y eurent recours par opposition aux nouveaux chefs du gouvernement de la jeune et démocratique république de Weimar : dès 1919, sa fringante image s'opposait à une représentation du bedonnant président du Reich Friedrich Ebert en maillot de bain (fig. 24, ci-dessus). Une certaine présence médiatique autour de la personne de l'ancien empereur exilé à Doorn, aux Pays-Bas, lui était nécessaire pour garder la face²². Elle ne disparut qu'à la mort du dernier prince de Hohenzollern régnant, en 1941.

¹⁹ Ferdinand Avenarius, *Das Bild als Narr. Die Karikatur in der Völkerverhetzung, was sie aussagt – und was sie verrät*, Munich, Callwey, 1918.

²⁰ Friedrich Wendel, *Wilhelm II. in der Karikatur*, Dresde, Artemis, 1928.

²¹ Frédéric Régamey, *La Caricature allemande pendant la guerre*, Paris, Berger-Levrault, 1921. Pendant la guerre, de semblables recueils parurent de part et d'autre du front, voir *Germania. Les Allemands peints par eux-mêmes et par les neutres*, Paris, Édition française illustrée, 1916, ou Eduard Fuchs, *Der Weltkrieg in der Karikatur*, vol. 1 : *Bis zum Vorabend des Weltkrieges*, Munich, Langen, 1916, et *Der Bosch. Sein Bild nach den maßgebenden Urkunden. Mit Abbildungen nach französischen Originalen*, texte d'Erwin Berhaus, numéro spécial des *Süddeutsche Monatshefte*, vol. 21, n° 12, septembre 1924.

²² Cat. exp. *Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*, Munich, Stadtmuseum, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1991-1992, Gütersloh, Munich, Bertelsmann-Lexikon-Verl., 1991.