

De la guerre des images aux images de la guerre. De la militarisation totalitaire à travers le prisme du dessin de propagande.

Thomas LENZEN
Université de Nantes
Laboratoire CRINI EA 1162
thomas.lenzen@univ-nantes.fr

Résumé

Le présent article se propose de montrer de quelle façon l'image a été mobilisée dans les combats idéologiques qui ont existé avant et pendant la période du national-socialisme. Loin d'être neutre, la satire visuelle est un puissant vecteur de propagande, tant pour les complices de la dictature que pour leurs adversaires. Une étude sur le long terme permet d'esquisser les grandes étapes de l'évolution de l'imagerie de luttes intestines, puis de la guerre. L'évolution est doublement infléchi par l'action des puissants sur les canaux de distribution et par les limites inhérentes au genre satirique. Non seulement la censure a rapidement relégué l'expression dissidente aux organes de publication clandestine, souvent étrangers, mais encore la barbarie semble réfractaire à un traitement satirique « dont la vocation est de s'attaquer à quelqu'un ou quelque chose en s'en moquant. »¹

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel möchte zeigen, wie das Bild in den ideologischen Auseinandersetzungen vor und während des Nationalsozialismus eingesetzt wurde. Bildsatire ist keineswegs neutral, sondern ein mächtiges Mittel der Propaganda im Dienste der Anhänger der Diktatur und ihrer Gegner. Eine Untersuchung historischer Zeiträume erlaubt es, die großen Etappen der Entwicklung der Bilder der innenpolitischen Auseinandersetzung und des anschließenden Krieges zu skizzieren. Diese Entwicklung wird einerseits von der Beherrschung der Vertriebskanäle seitens der Mächtigen und andererseits von der Satire innewohnenden Grenzen beeinflusst. Die Zensur ließ den Dissidenten nur noch verbotene, häufig ausländische Publikationsorgane, außerdem scheint die Barbarei einer satirischen Bearbeitung zu widerstreben, „deren Aufgabe darin besteht, jemanden oder etwas anzugreifen, indem man sich darüber lustig macht.“

Mots clés : Allemagne, guerre, politique culturelle, propagande, satire visuelle, totalitarisme.

Schlüsselbegriffe: Deutschland, Krieg, Kulturpolitik, Propaganda, Bildsatire, Totalitarismus.

¹ B. TILLIER 2005, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

Introduction

Tristement universel, le spectre de la guerre accompagne l'être humain depuis la nuit des temps, tantôt le hantant, tantôt l'enflammant, toujours laissant des blessures profondes. Lors de l'essor des totalitarismes de la première moitié du XX^e siècle, les appareils militaires (et paramilitaires)² ont déployé une énergie dévastatrice inouïe au détriment de sociétés entières livrées à leurs ravages. Bien souvent, les faits d'armes ont été précédés de luttes symboliques qui installent la violence au sein de la société. L'aspiration au contrôle illimité de la société a rapidement amené les affidés des idéologies englobantes à s'intéresser aux médias, y compris aux moyens de la communication visuelle. S'adressant davantage aux émotions qu'à la raison, l'image – fixe ou animée – a été amplement sollicitée, d'abord lors du combat d'idées, puis au service de l'établissement et de la consolidation du pouvoir totalitaire.

Nos observations se cantonneront à un des prototypes du totalitarisme, à savoir au national-socialisme allemand à travers le prisme du dessin satirique. Pour des raisons évidentes, les années troubles de la République de Weimar, puis de la dictature et de la guerre sont fort bien documentées. En dépit de la somme des connaissances historiques accumulées, il paraît opportun de se confronter encore aux sources de ces années sombres, sources parmi lesquelles figurent de nombreuses œuvres relevant de la satire visuelle. Au-delà des formes, il convient de s'interroger sur les fonctions – esthétiques et politiques – de ces productions, qu'elles émanent des tenants du totalitarisme ou de leurs adversaires.

Puisant dans un corpus d'œuvres publiées en partie dans des revues politiques, en partie diffusées clandestinement, publiées à l'étranger ou de façon posthume après l'effondrement de la dictature, nous serons amenés à étudier successivement trois périodes distinctes progressivement dominées par la lutte, la guerre et l'anéantissement. Ces périodes auxquelles nous consacrerons respectivement une sous-partie sont les suivantes :

- 1° la guerre des images/la lutte (pas seulement) symbolique (1919 à 1933)
- 2° les guerres intestines (1933 à 1939)
- 3° la guerre d'expansion (1939 à 1945)

Les documents commentés l'ont été en raison de leur usage au service de la propagande, entendue comme « ensemble des stratégies visant à donner un sens politique, à orienter l'opinion et la perception³ ». Le corpus étudié est composé d'un certain nombre d'œuvres individuelles ainsi que de dessins de presse provenant des organes de publications suivants :

À gauche (jusqu'en 1933)	Opportunistes (depuis 1933)	D'extrême-droite
« <i>Der (rote) Knüppel</i> »	« <i>Fliegende Blätter</i> »	« <i>Völkischer Beobachter</i> »
« <i>Der Eulenspiegel</i> »	« <i>Simplicissimus</i> »	« <i>Der Stürmer</i> »

² Une des caractéristiques des sociétés totalitaires est justement le caractère non contrôlé de l'exercice de la contrainte.

³ U. DANIEL et W. SIEMANN DANIEL (dir.), *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1994. Ma traduction de „Propaganda umfasst das Ensemble der Strategien zur politischen Sinnstiftung, Meinungs- und Wahrnehmunglenkung [...]“.

« <i>Der wahre Jakob</i> » ⁴/« <i>Lachen links</i> »	« <i>Kladderadatsch</i> »	« <i>Die Brennessel</i> »
---------------------------------------------------------	---------------------------	---------------------------

Le tableau fait entrevoir des déséquilibres. Dès 1933, la presse de gauche est frappée de censure. Restent des artistes à sensibilité de gauche, artistes qui sont dorénavant privés de réseaux de diffusion. Dès 1933, certains organes de publication tentent de « s'adapter » à la nouvelle donne politique en se compromettant avec le régime. Avant 1933 déjà, l'extrême droite avait constitué un pouvoir médiatique fort qu'elle pouvait ensuite mettre au service du nouveau régime : « Avant la "prise du pouvoir", le *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) disposait de 121 journaux et magazines avec un tirage global de plus d'un million d'exemplaires⁵. »

1. La guerre des images/la lutte (pas seulement) symbolique (de 1919 à 1933)

1.1 Une constitution libérale... rapidement minée par ses adversaires

Se plaçant dans la tradition de la Constituante de 1848, la constitution de la République de Weimar crée un État libéral, et les articles 109 à 165 garantissent les droits fondamentaux. Pendant les années de l'éphémère République de Weimar, le combat d'idées se déroule essentiellement dans le cadre de l'État de droit qui garantit la liberté d'expression⁶.

1.2 Polarisation des milieux politiques et culturels

Après les troubles suivant l'armistice (1918 à 1923), puis la phase de consolidation (1924 à 1929), le paysage politique allemand a subi une brusque polarisation dont profitèrent essentiellement les partis d'extrême-droite. En deux années seulement, ce courant marginal a su porter son score de 3,6 % à 46,1% des suffrages exprimés. Dans ce contexte, la guerre des images fait figure d'un prélude d'une guerre idéologique avant d'être intra-, puis interétatique. S'ensuit un effet de raz-de-marée de la Grande Dépression qui frappait l'Allemagne d'autant plus fort que la reprise avait été financée par des crédits américains à court terme et que, suite au retour du protectionnisme, l'industrie allemande perdait l'accès à de nombreux marchés étrangers.

1.3 L'ombre du Traité de Versailles

Rappelons que la délégation allemande n'avait pas été conviée à participer aux négociations sur les suites de la guerre. Dès la signature, le 28 juin 1919, du Traité de Versailles, ce document devait occuper une place centrale dans le débat politique allemand. La désapprobation se focalisa notamment sur l'article 231 qui attribua à la seule Allemagne la

⁴ Proche du SPD, fondé en 1879, interdit en 1933.

⁵ R. MERKER, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln, DuMont, 1983. Ma traduction de „Vor der „Machtergreifung“ verfügte die NSDAP über 121 Zeitungen und Zeitschriften mit einer Gesamtauflage von mehr als einer Million Exemplaren.“

⁶ Voir sur ce point Art. 118 de la Constitution de Weimar.

responsabilité de la guerre. Très nombreux sont les documents visuels qui s'en prennent au traité ressenti comme un *diktat* ainsi qu'à ses auteurs.

La presse revancharde attaque le Traité de Versailles et les puissances qui l'ont imposé à l'Allemagne. Ainsi le 14 décembre 1921, le *Simplicissimus* montre un soldat allemand emmené par deux soldats de couleur. Sous les ordres d'Aristide Briand, l'un des deux agrippe la chevelure du captif et le traîne à l'aide de sa chaîne, tandis que l'autre lui enfonce la crosse de son fusil dans les côtes. Ce dessin véhicule une vision raciste du conflit dans la mesure où le mauvais traitement semble d'autant plus scandaleux qu'il est infligé par des non-Européens.

Même le *Wahrer Jacob*⁷, proche du SPD, a du mal à admettre que le peuple allemand, y compris les mutilés de guerre, soit amené à assumer les conséquences, non pas de la défaite de l'ancienne élite, mais des dégâts causés par la guerre. La presse de droite se fait couramment la porte-parole du désir de voir réviser le Traité de Versailles. Sur un dessin publié le 31 septembre 1930 par *Kladderadatsch*, Germania en Belle au bois dormant est gardée par un soldat enchaîné à la tête baissée, une araignée a tissé une toile de barbelé autour d'elle. La légende annonce l'éveil proche de la belle. Le décor emprunté au conte de fées ne témoigne guère d'une approche réaliste du problème abordé.

La France et, plus tard, l'Union soviétique font figure d'adversaires les plus déterminés d'une renaissance allemande. Fréquemment, la France est dépeinte comme étant animée d'un esprit de vengeance, à l'instar d'une scène sadomasochiste imaginée par le *Kladderadatsch* du 22 février 1920 qui montre Marianne agitant un fouet et un soldat allemand attaché à un poteau. Le contraste entre la femme âgée, lascive et à moitié dénudée et le soldat immobile joue sur des clichés francophobes assez classiques et une image de soi présomptueuse. La légende (« Die Rache des Weibes », en français « La revanche de la femme ») joue de surcroît sur des stéréotypes sexistes.

Le désir de sécurité de la France est souvent dépeint comme étant exagéré. Seul le mensuel *Der Wahre Jacob*⁸, proche du SPD, voit une possibilité de rédemption pour l'Allemagne au sortir de la guerre. Citant un poème de Goethe, il met en avant le travail pour la paix. Cette note d'espoir et d'exigence franche vis-à-vis du lectorat germanophone tranche avec des postures plus gratuites qui semblent donner tort aux seules puissances victorieuses.

1.4 L'occupation de la Ruhr et la francophobie

L'occupation de la Ruhr par des unités françaises et belges en 1923 témoigne de tensions non maîtrisées par les moyens d'une politique pacifique. Elle rend palpable les tensions passées et à venir qui opposent l'Allemagne à la France et sert plus la propagande nationaliste que les tentatives de réconciliation des ennemis d'hier. *Der Wahre Jacob*⁹, quant à lui, exprime sa compassion avec les habitants de la région paralysée par la grève générale. Comme d'autres organes de presse, il accuse la Semeuse emblématique de la France de semer la discorde. À la même époque, d'autres dessinateurs sont encore moins tendres envers la France, comme sur

⁷ *Wahrer Jacob*, 1919.

⁸ *Der Wahre Jacob*, 1919.

⁹ *Der Wahre Jacob* 1923.

une affiche de 1923 qui appelle au boycott des produits français ou belges. D'autres affiches mettent en scène Marianne en personnage sanguinaire.

1.5 Le militarisme allemand

Les officiers, jadis choyés par la monarchie, sont nombreux à nourrir un esprit de vengeance, accusant les dissidents d'hier (légende du coup de poignard dans le dos) à avoir provoqué la débâcle, et cela davantage depuis le Traité de Versailles qui réduit les contingents allemands à 100000 hommes et confisque l'armement lourd. Leur discours nourrit la violence politique qui ne tarde pas à faire ses premières victimes, d'abord dans les milieux de gauche (ce sont des corps francs qui assassinent le 15 janvier 1919 Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht.), puis dans les milieux dirigeants de la jeune République (assassinat, le 26 août 1921, du ministre des Finances, Erzberger, député du *Zentrum*, puis en juin 1922, du ministre des Affaires étrangères, Walter Rathenau, député du *DDP*). Pour les milieux révisionnistes, la perspective d'une future guerre emporte l'espoir d'effacer les conséquences du Traité de Versailles.

La presse de gauche fustige plus facilement les militaristes allemands d'hier qui sont accusés d'être responsables de la misère présente. Le journal *Eulenspiegel*¹⁰ présente une tête massive ayant la forme d'une tasse. Dans la boîte crânienne ouverte du personnage décérébré flotte un cuirassé, symbole de la course à l'armement maritime de l'ancien Empereur Guillaume II qui, en 1904, avait rapproché les Britanniques des Français dans l'Entente cordiale. Les lunettes cachent les yeux, une petite croix gammée remplace la pupille. L'image de la guerre produite par cette illustration est plutôt celle de la Première que de la Seconde guerre mondiale. L'expression contestataire qui ressemble à un croquis de la main de Paul Holz, intitulé « *Wettfahren der Beinlosen* » (« Course des cul-de-jattes ») de l'année 1929¹¹, s'intéresse aux perdants de la guerre. La course frénétique à la vitesse crée un contraste grotesque avec le triste sort des nombreux mutilés de guerre.

1.6 Polémique gratuite contre les profiteurs de guerre

*Der Wahre Jacob*¹² dépeint « l'impérialisme triomphant » sous les traits d'un capitaliste américain comme issue de la guerre. Très réductrice, cette vision des choses tait la question de la (co-)responsabilité allemande quant au déclenchement, puis au déroulement de la guerre. Elle traduit non seulement une mémoire courte d'un parti qui avait eu l'imprudence de voter les crédits de guerre, mais encore une attitude peu responsable qui fera ultérieurement l'affaire de la propagande visant à obtenir une révision du Traité de Versailles. Elle sous-estime notamment le futur poids du troisième pôle d'une constellation antagoniste qui opposera, non seulement le libéralisme et l'idéologie de gauche, mais encore le fascisme naissant.

¹⁰ *Eulenspiegel*, Numéro spécial.

¹¹ AKADEMIE DER KÜNSTE, *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945*, Berlin, Akademie der Künste, 1978.

¹² *Der Wahre Jacob*, 1919.

Pour certains dessinateurs de l'extrême gauche¹³, la paix pourrait s'obtenir par la violence vis-à-vis des possédants. Cette attitude n'est certainement pas étrangère à la faiblesse de la jeune République. Après son émigration aux États-Unis, Helmuth Herzfelde, dorénavant John Heartfield, a également diffusé un discours graphique qui assimile trop facilement le fascisme guerrier au « capital ». Rompant avec le souci traditionnel d'une représentation « réaliste », le procédé innovant du photomontage insère dans une scène nouvelle des éléments prélevés à des contextes différents.

1.7 La montée du fascisme

Sous l'influence de la Grande Dépression, la bipolarisation entre gauche et droite libérale a évolué progressivement vers une constellation triangulaire, dans laquelle le fascisme naissant finit par l'emporter sur ses deux concurrents, socialistes et conservateurs libéraux. Même si la République de Weimar a pu être décrite comme « République sans républicains », la montée du nazisme a suscité de vives réactions d'hostilité dans une partie de la société.

L'approche de la guerre est ressentie par Rössing¹⁴ qui met en scène une famille lors d'un défilé des unités paramilitaires du *Stahlhelm* qui effraient alors les civils. Les têtes massives des parents, leurs petits yeux, leur regard vide ainsi que les visages abrutis de leur progéniture aux insignes militaristes en font un concentré de ridicule détestable.

Dans un dessin paru en 1932 dans le quotidien *Volksstimme* de Magdeburg¹⁵, Bruno Beye démasque visuellement les nationaux-socialistes en montrant les exactions qu'ils commettent dans la cour d'une prison sur des victimes sans défense. Dans une suite de dessins parue en 1932, Boris Angeluschew, lui, met en image les « Recettes contre le chômage » des nationaux-socialistes ainsi que leurs conséquences. Sa prédiction devait se réaliser tristement peu de temps après.

*Der Wahre Jacob*¹⁶ reproche aux Allemands d'avoir trop vite oublié la guerre. L'image fait comprendre que cet oubli est susceptible d'engendrer un nouveau conflit. D'un point de vue formel, cette image puise dans une tradition médiévale en représentant la mort allégoriquement sous la forme d'un squelette portant la faux (la « faucheuse ») arborant ici sur son brassard une croix gammée. Le danger d'un système autoritaire est raillé voire même sous-estimé par ce titre¹⁷.

¹³ *Der Knüppel*.

¹⁴ K. RÖSSING, *Der Stahlhelm zieht vorüber*, 1932 in BADISCHER KUNSTVEREIN (dir.), *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, Berlin, Elefant Press Verlag GmbH, 1980.

¹⁵ *Ibid*, BADISCHER KUNSTVEREIN, 1980.

¹⁶ *Der Wahre Jacob*, 1932.

¹⁷ *Ibid*, 1932.

2. La guerre intestine (1933 à 1939) intra-étatique et une diplomatie orientée vers la guerre

2.1 La prise du pouvoir

Deux étapes sont décisives dans le processus de sape national-socialiste. D'abord, il y a la destruction, dès le 28/2/1933, de l'État de droit et la suspension subséquente des droits les plus élémentaires. Puis, dès le 24/3/1933, celle de la Constitution par l'octroi des pleins pouvoirs à Hitler. Il en résulte une insécurité juridique totale des citoyens livrés alors au libre arbitre des puissants.

En 1934 au plus tard, Hitler s'est accaparé un pouvoir absolu. Ses acolytes lui vouent un culte du chef. Hubert Lanzinger¹⁸ le montre sous les traits d'un porte-étendard qui « sauve » l'Allemagne et les Allemands. Le chevalier portant une armure est une métaphore qui renvoie à un Moyen Âge idéalisé, celui du Premier Empire qui a duré presque mille ans. La propagande nazie s'y réfère explicitement par son slogan de l'« Empire millénaire ». Du fait de l'investissement allemand dans des armes modernes, l'imagerie déployée ici est un anachronisme.

2.2 La terreur

Dès avril 1933 est fondée la funeste GESTAPO. La violence politique procède également par des purges au sein de l'extrême-droite, comme en 1934 lors de la « nuit des longs couteaux » qui servit à éliminer l'aile « gauche » du NSDAP autour de Röhm. Les cibles des violences sont multiples. Organe fasciste de la première heure, le *Stürmer*¹⁹ s'est employé à diffuser systématiquement la propagande d'un racisme aussi haineux que primaire. Sous le titre « Nicht auslassen » (« Ne pas relâcher »), une main ferme tient un serpent aux étoiles de David. Le procédé d'animalisation traduit la volonté de déshumaniser l'adversaire afin de l'expulser, d'abord de la communauté nationale, puis de la communauté humaine. La régression de l'humain au stade animal traduit une dégradation symbolique. Depuis l'Ancien Testament, la métaphore est associée à la sournoiserie. Dans le bestiaire raciste, la métaphore attribue la sournoiserie aux Juifs. Ce stéréotype est injurieux et diffamatoire. Dans l'intention du dessinateur polémiste « l'ambition vise à modifier la perception du monde, à déplacer les valeurs, à relativiser la grandeur décrétée, à faire rire²⁰. »

Cette campagne de dénigrement et d'hostilité doit être envisagée dans la perspective de la politique menée par les Nationaux-socialistes. En effet, depuis la conquête du pouvoir, les Nazis mettent en place des discriminations toujours plus poussées à l'encontre de la minorité de confession juive, minorité accusée de tous les maux. Ce combat contre le supposé ennemi de l'intérieur est le pendant des combats à venir contre les supposés ennemis de l'extérieur. Il y a donc un lien étroit entre la violence symbolique déployée et les conflits militaires à venir. « Conçus comme des slogans, les dessins antisémites, racistes et islamophobes ont un

¹⁸ T. CLARK, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert* (traduit de l'anglais par Annette Klein), Cologne, DuMont, 1997.

¹⁹ *Der Stürmer*, mars 1935.

²⁰ B. TILLIER, in M.-M. DELGADO (édition et coordination), *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.

caractère performatif, produisant de la haine en même temps qu'ils la formulent²¹. » Renforcé par la légende, le dessin en question est une incitation à la violence raciste.

Cinq ans plus tard, en 1940, le relief d'inspiration pseudo-hellénique « *Der Rächer* » (« Le Vengeur ») d'Arno Breker, sculpteur préféré d'Adolf Hitler, reprend le motif du combat contre le serpent. Le visage carré et l'hypertrophie musculaire sont censés figurer la détermination mortelle du « héros ». Le guerrier lui-même peut être vu ici comme métaphore de l'État dont l'activité toute entière est orientée vers la lutte. Le support « noble » de la pierre vient souligner la valorisation du thème du héros. Traditionnellement, dans l'iconographie politique, la représentation personnifiée de l'État s'accompagne d'une vision hiérarchisée de la société²²; la femme ne semble guère y avoir sa place.

L'année suivante, en 1941, un dessin de Willi Baumeister raille l'héroïsme affiché par le sculpteur préféré du « Führer » en transformant le pénis du lutteur en nez et les testicules en joues d'un personnage clownesque. Il faut malheureusement admettre que, face à la violence organisée du totalitarisme l'irrévérence est une arme peu efficace. Plus modestement, la caricature est libératrice, son intention ou « ambition vise à modifier la perception du monde, à déplacer les valeurs, à relativiser la grandeur décrétée, à faire rire²³. » À une période où le pouvoir totalitaire a confisqué la liberté d'expression, un rire retrouvé n'est pas rien.

Suite aux mauvais traitements dont il fut victime, l'artiste Karl Schwesig a, en 1935-1936, créé le cycle « *Schlegelkeller* »²⁴, éponyme du sinistre lieu où les bourreaux nazis torturaient leurs captifs. Le feuillet n°11 comporte un commentaire sarcastique : « Et maintenant, puisque, selon l'opinion des Nazis, j'étais un travailleur intellectuel, on a travaillé ma tête à l'aide de deux fouets garnis avec des boutons en étain ainsi qu'à l'aide d'un nerf de bœuf. »

2.3 La politique « culturelle »

Dès l'avènement du fascisme, la propagande d'extrême droite devient l'instrument privilégié de la politique « culturelle » du Reich²⁵ qui est dorénavant dirigé par un parti unique (NSDAP). Dès la « prise du pouvoir », les conditions de production et plus encore de la diffusion d'images ont été dramatiquement modifiées par la dictature. Les canaux de diffusion publics étant monopolisés par les nouveaux maîtres, l'expression d'opposition a été réduite aux organes de publication clandestins et étrangers. Toute critique, y compris par l'image, nécessite du courage et de l'habileté.

Quant à la nature artistique de l'expression, « Le national-socialisme n'a pas formulé de théorie de l'art qui lui aurait été propre ; Goebbels et la GESTAPO s'en chargeaient²⁶. » En politique « culturelle », l'antirationalisme des Nazis se reflète dans leur combat des courants

²¹ M.-A. MATARD-BONUCCI, in M.-M. DELGADO, *ibid.* Traduction de M.-A. Matard-Bonucci.

²² T. CLARK, *op. cit.*, 1997.

²³ B. TILLIER, in M.-M. DELGADO et al., *op. cit.*, 2015.

²⁴ K. KÖSTERS (dir.) *Anpassung, Überleben, Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, Münster, Aschendorff Verlag, 2012.

²⁵ P. THESING, in K. KÖSTERS (dir.), *ibid.*

²⁶ K. KÖSTERS (dir.), *ibid.* Ma traduction de „Der Nationalsozialismus hat keine eigene Kunsttheorie formuliert, dazu genügten Goebbels und die Gestapo.“

d'avant-garde (peinture abstraite, expressionnisme du « Brücke », Bauhaus, dadaïsme et surréalisme...) ²⁷ qui ont fleuri sous la République de Weimar.

2.4 Majorités moutonnières

En 1938, Magnus Zeller ²⁸ se moque littéralement de la bêtise de l'enthousiasme allemand vis-à-vis de Hitler en dépeignant la foule sous des traits animaliers. L'acclamation « bête » du dictateur rappelle les quatre « référendums » habilement organisés par les Nationaux-socialistes pour donner une pseudo-légitimité à des mesures d'une politique des faits accomplis.

2.5 Remilitarisation

Dès 1933, les nouveaux maîtres ont mis la main sur la presse. Le *Simplicissimus* fait partie des journaux opportunistes qui ont poursuivi leur activité en se soumettant aux directives du ministre de la propagande, Joseph Goebbels. La mise au pas de la presse a ainsi permis aux Nazis d'instrumentaliser la presse à leur guise en s'en prenant, entre autres, au désarmement de l'Allemagne.

A quelques jours de la remilitarisation, le 7 mars 1936, de la rive gauche du Rhin, le journal *Kladderadatsch* met en scène le scénario d'un encerclement de l'Allemagne. Alors que les puissances entourant l'Allemagne sont représentées par des hommes en armes, seuls deux personnages sont en civil : l'Allemand botté qui, debout, domine ses adversaires ainsi que le Britannique John Bull qui lui lance : « Je te dis tout de suite, Michel, qu'il ne peut être question d'encerclement ²⁹. » L'image contredit l'affirmation prêtée ici au représentant de la Grande-Bretagne. Le 8 mars 1936, c'est-à-dire le lendemain de la remilitarisation de la rive gauche du Rhin, le *Simplicissimus* a eu la hardiesse d'appeler à la « conscience du monde pour conserver la paix ». Devant les tombes des soldats inconnus se tiennent des soldats aux uniformes des ennemis d'hier. À croire le dessinateur, ils sont réunis dans le respect de la paix pour laquelle les victimes auraient donné leur vie. Cette vision naïve d'une armée « créée pour la paix » est récurrente dans la presse au service du régime nazi ³⁰.

2.6 Tentatives d'intimidation de la France

Comme d'autres organes de presse, la *Brennessel* voit la France, bien armée mais obnubilée par le « danger allemand », en proie à des agissements de « terroristes » de gauche sur son territoire. Dans un autre numéro du même organe de presse, Barthou en sème dissémine des explosifs comme si le danger de guerre prenait son origine en France. La déclaration de guerre de la part de la France suite à la division de la Pologne expose la capitale française aux attaques de l'armée de l'air allemande qui est alors supérieure à la défense aérienne française ³¹.

²⁷ R. MERKER, *op.cit.*, 1983.

²⁸ M. ZELLER, *Das Böse Buch*, 1938, in K. KÖSTERS (dir.), *op. cit.*, 2012.

²⁹ *Kladderadatsch*, 1^{er} mars 1936.

³⁰ *Der Stürmer*, juin 1938.

³¹ *Der Stürmer*, décembre 1939.

2.7 Opérations de séduction vis-à-vis de la Grande-Bretagne

Un dessin du *Kladderadatsch* du 14 juillet 1937 s'emploie, par contre, à conjurer la fraternité entre les anciens combattants britanniques et allemands. La main tendue ne correspond guère à la réalité mais au désir des dirigeants nazis de diviser Français et Britanniques pour mieux régner sur le Continent. Cet espoir a été caressé en vain par Hitler, et cela jusqu'au refus britannique d'un traité de paix en 1940.

2.8 Propagande antisoviétique

Dès la Guerre d'Espagne³², l'Union soviétique est l'une des cibles principales de l'hostilité de la propagande nazie. C'est moins l'antagonisme idéologique entre les deux puissances que la volonté d'expansion vers l'Est, notamment au détriment des peuples de l'Union soviétique qui explique l'animosité affichée.

Le démantèlement de la Tchécoslovaquie suscite une inversion des faits dans les pages du *Stürmer*³³. L'Union soviétique y est dépeinte comme voisin menaçant alors que l'Allemagne obtiendra, quelque mois plus tard, seulement le pays des Sudètes, peuplé très majoritairement de germanophones.

2.9 Expansion par des moyens diplomatiques

L'annexion de l'Autriche suscite la raillerie du *Kladderadatsch* du 5 avril 1938. Alors qu'une jeune Autrichienne se jette au cou d'un soldat allemand, Marianne en vieille mégère s'écrie : « Au secours, il la viole ! » Là aussi, paroles et images se contredisent pour jeter le discrédit sur le discours de la France. Dans les pages du *Stürmer*³⁴, le ton est plus menaçant, les grandes puissances se voyant mises devant le fait accompli garanti par une main hyperbolique. Là aussi, le *Stürmer*³⁵ souhaiterait diviser les alliés d'hier que sont la France et l'Union soviétique.

3. La guerre interétatique (1939 à 1945)

3.1 Une guerre d'agression... travestie en défense

Alors que l'Allemagne est au faîte de sa puissance, le *Kladderadatsch*³⁶ raille les Britanniques sous les assauts des forces allemandes. Le personnage aux traits grossiers censé représenter la Grande-Bretagne se voit poursuivi par une jeune guerrière munie d'un harpon et par l'aigle aux insignes du Reich. La même fanfaronnade hautaine ressort d'un autre dessin du 17 août 1941, paru dans les colonnes du même journal. Un soldat allemand surveille ses prisonniers de guerre près de la porte de Brandebourg, porte qui, 4 ans plus tard, devait être fermée à l'issue de la capitulation allemande.

³² *Der Stürmer*, juin 1937.

³³ *Der Stürmer*, juin 1938.

³⁴ *Der Stürmer*, mars 1938.

³⁵ *Der Stürmer*, mars 1938.

³⁶ *Kladderadatsch*, 5 janvier 1941.

3.2 Disparition des restes de vie civile

Avec le déclenchement de la guerre, les civils subissent des contraintes supplémentaires liées à la militarisation croissante de la vie, au rationnement, aux restrictions de la liberté de mouvement, etc. « La guerre suspend le droit ordinaire [...] et fait entrer en vigueur un droit extraordinaire³⁷ ». De surcroît, dans une guerre qui s'étend, la perte des droits est totale.

La propagande nazie ne laisse aucune place aux manifestations d'une vie privée. Elle ne recule ni devant l'enfance, ni devant la souffrance des victimes de la guerre. Dans cette vision, « l'ennemi » doit être, non seulement vaincu mais anéanti.

3.3 Une guerre totale

Les critiques du régime en place se font de plus en plus amères. Ainsi le dessin intitulé « Der Generalstab »³⁸ de Willi Geiger, en 1943, s'en prend violemment au commandement des forces allemandes. Dans un abri anti-bombes, trois squelettes en uniformes planchent au-dessus de cartes d'état-major. Munies d'un compas, les mains décharnées du personnage central mesurent une distance ou tracent un cercle. Bien que marqués par la mort, ces officiers ne semblent avoir rien perdu de leur pouvoir de nuisance. Ils répandent encore la destruction dans une guerre qui, contrairement au premier conflit mondial, est une guerre de mouvement. Le compas dans la main du squelette du milieu détermine un périmètre d'action sur la carte d'état-major. Le jeu des contrastes clair-obscur renforce l'impression d'une situation sans issue, de guerre totale.

3.4 Postures martiales et absence d'humour

Alors que les perspectives de victoire commencent à s'éloigner, le *Stürmer*³⁹ ne change nullement de posture martiale. Une fois que la bataille de Stalingrad a renversé le rapport des forces et que les Allemands subissent de lourdes pertes, le *Simplicissimus*⁴⁰ s'obstine à prétendre que les soldats du Reich protègent « l'Europe » contre l'Union soviétique. Cette vision des choses correspond effectivement à la propagande nazie, y compris au recrutement de « volontaires » dans des pays occupés.

3.5 Jusqu'au bout des appels à « tenir »

En 1943, Herrmann Fechenbach⁴¹ dépeint Hitler en brute au torse nu qui fanatise les masses et sème la mort autour de lui. L'image met en scène la régression de l'humain vers l'état primaire, quasi-animal. L'œuvre fait référence à un dessin de Grosz paru en 1923 sur la « une » de *Die Pleite*, qui montrait « Siegfried Hitler »⁴² dans une pose similaire, mais avant ses crimes. Jusqu'au bout, l'extrême droite⁴³ divulgue sa vision raciste des relations internationales.

³⁷ D. CUMIN, *Histoire de la guerre*, Paris, Ellipses, 2014.

³⁸ BADISCHER KUNSTVEREIN, *op. cit.*, 1980.

³⁹ *Der Stürmer*, avril 1942.

⁴⁰ *Simplicissimus*, novembre 1943.

⁴¹ BADISCHER KUNSTVEREIN, *op. cit.*, 1980.

⁴² L. BARIDON et M. GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

⁴³ *Der Stürmer*, janvier 1944.

3.6 Mensonges par omission

L'imagerie déployée par la droite revancharde est notamment caractérisée par le mensonge par omission. Jamais elle ne montre les petites mains du travail forcé, les prisonniers de guerre soviétiques livrés à la famine, les victimes des camps de la mort. Le silence sur le crime obéit aux instructions données par le ministre de la propagande, Josef Goebbels : « Quant aux consignes données à la presse concernant le racisme et l'antisémitisme, elles imposaient le principe d'une propagande ininterrompue sans information sur des mesures concrètes prises vis-à-vis des Juifs⁴⁴. » Le silence est l'ultime manifestation de mépris vis-à-vis des victimes. Il témoigne de la perte absolue de l'exigence la plus élémentaire de vérité.

3.7 Récolte amère

Dans « Caïn ou Hitler en enfer », de George Grosz, Hitler dans les décombres semble attendre le jugement dernier. Abattu après son forfait, Hitler se retrouve seul dans un univers en flammes. Il est englué dans une boue de sang et de feu, alors que de minuscules squelettes montent comme des fourmis le long de ses bottes.

Sur le dessin « Der letzte Befehl »⁴⁵ (« Le dernier ordre ») de 1945, Herrmann Bibow présente la main d'un cadavre qui sort de la terre, main qui tient un combiné téléphonique. Dans un paysage en ruine, il n'y a plus personne, ni pour écouter, ni pour obéir à des ordres dénués de tout sens.

Conclusions

Notre survol des documents iconographiques rassemblés, issus de la période allant de 1919 à 1945, a fait entrevoir l'évolution de l'imagerie de lutte depuis la fin de la Grande Guerre jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pendant les années de la République de Weimar, cette lutte est d'abord métaphorique, même si les Nationaux-socialistes cherchent à créer un climat d'insécurité auquel ils se proposent ensuite de « remédier ». Dès leur prise de pouvoir, ils s'emploient à étouffer tout discours opposé à leurs visées, puis ils mettent en œuvre leurs sinistres dessins.

Au terme de cet exposé, je souhaite retenir un petit nombre de constats. Je débiterai par l'expression « guerre des images », qui est métaphorique. Tant que l'application de la constitution de Weimar protégeait la liberté d'expression, la violence était essentiellement symbolique. Pendant cette période préfasciste, nous avons observé une importante restructuration du champ discursif au profit de positions réductrices et extrêmes.

Il existe cependant des différences de nature entre la violence graphique qu'emploient respectivement les adhérents de deux camps diamétralement opposés. Dans un cas, elle sert à glorifier la violence physique ou à faire miroiter des gains d'une victoire promise, dans l'autre cas, elle sert à combattre cette même violence et ses conséquences.

⁴⁴ R. MERKER, *op. cit.*, 1983. Ma traduction de „Was den Rassismus und Antisemitismus der Pressevorschriften betraf, galt das Prinzip ununterbrochener Propaganda ohne Nachrichten über konkrete Maßnahmen gegen Juden.“

⁴⁵ BADISCHER KUNSTVEREIN, *op. cit.*, 1980.

Les positions intermédiaires qui auraient pu faire (sur)vivre la République se sont tristement étiolées. Il est étonnant de voir à quel point un organe social-démocrate, comme *Der Wahre Jacob*, privilégie souvent une posture idéologique plutôt qu'un engagement ferme en faveur de la République en danger.

Deux étapes décisives dans le processus de sape national-socialiste sont la destruction, dès le 28 février 1933, de l'État de droit et la suspension subséquente des droits les plus élémentaires, puis, dès le 24 mars 1933, celle de la Constitution par l'octroi des pleins pouvoirs à Hitler. En résulte une insécurité juridique totale des citoyens livrés alors au libre arbitre des puissants.

Dès le début de l'année 1933, on observe un assèchement net du champ discursif. Le musèlement de l'expression par le biais de la censure n'est qu'une des multiples formes de violence instaurées par le régime totalitaire. L'expression dissidente a vite été reléguée, soit aux organes des presses situés dans des pays ou zones non occupés, soit à la publication souterraine. Le paysage médiatique allemand a donc rapidement été monopolisé par la presse aux ordres du parti unique. Les restes de culture visuelle s'en trouvent fortement appauvris.

L'ombre portée par la Grande Guerre sur toute la période analysée semble donner raison à l'historien britannique Ian Kershaw⁴⁶ qui décrit « Une guerre de trente ans »⁴⁷ avant l'heureux changement de paradigme initié par la construction européenne.

L'imagerie déployée par la droite revancharde est notamment caractérisée par le mensonge par omission. L'horreur enfanté par le totalitarisme résiste à toute velléité de représentation de la part des dissidents et autres adversaires : « Les horreurs de la guerre et de la dictature totales ont fixé des limites à toute satire⁴⁸. »

Tous les dessins du corpus ne sont pas satiriques. Les dessins du *Stürmer* notamment n'incitent guère à rire. Il serait plus judicieux de le qualifier de polémique. Le dessin polémique est l'un des vecteurs de la propagande nazie, de la manipulation, de l'endoctrinement, de l'intoxication d'une population privée de toute information digne de ce nom. La propagande accoutume les esprits aux violences actuelles et les prépare à celles à venir en lavant les cerveaux, en les rendant insensibles, en déshumanisant l'adversaire avant de l'exterminer. La lutte symbolique présente des liens fonctionnels avec la guerre au sens militaire que la presse d'extrême droite a contribué à préparer.

Soulignons les qualités esthétiques très divergentes des dessins formant notre corpus, que ce soit au niveau des sujets abordés ou encore de la forme graphique. S'il y a des caricatures de qualité artistique, toutes les caricatures ne sont pas des œuvres d'art. Nombre des dessins du *Stürmer*, par exemple, s'inscrivent dans une tradition assez classique du dessin ; dépourvus d'originalité, ils font appel aux bas instincts ou à la peur pour divulguer des contrevérités. Certaines œuvres (de Herrmann Bibow, Willi Geiger, etc.) ont, par contre, incontestablement

⁴⁶ I. KERSHAW, *To Hell and Back. Europe, 1914-1949*, New York, Viking, 2015.

⁴⁷ *Le Monde des Livres* du 4 novembre 2016, p. 10.

⁴⁸ W. HOFMANN, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hambourg, Europäische Verlagsanstalt, 2007. Ma traduction de „Die Schrecken des totalen Krieges und der totalen Diktatur haben jeglicher Satire Grenzen gesetzt.“

une qualité artistique qui rappelle en partie la peinture expressionniste d'un Otto Dix ou les collages de George Grosz. En dépit de leur crudité, elles font entendre le cri sourd de l'humanité.

Le temps imparti ne permet pas d'approfondir nos observations. Un tel approfondissement devrait s'intéresser à l'utilisation par la propagande du nouveau media que fut le film, suivre, dans le cadre d'une étude plus approfondie, des ruptures et continuités au-delà de la défaite allemande, en matière de dessin politique en Allemagne. Il devrait par ailleurs établir des comparaisons avec la satire visuelle produite dans des pays occupés. À ce titre, l'ouvrage sur « Les crayons de la propagande » de Christian Delporte nous ouvre des perspectives intéressantes sur la France de Vichy.

Bibliographie

- AKADEMIE DER KÜNSTE, *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945*, Berlin, Akademie der Künste, 1978.
- BADISCHER KUNSTVEREIN (dir.), *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, Berlin, Elefant Press Verlag GmbH, 1980.
- BARIDON, Laurent et GUÉDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.
- CLARK, Toby, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert* (traduit de l'anglais par Annette Klein), Cologne, DuMont, 1997.
- CUMIN, David, *Histoire de la guerre*, Paris, Ellipses, 2014.
- DANIEL, Ute et SIEMANN, Wolfram (dir.), *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1994.
- DELGADO, Marie-Mélie (édition et coordination), *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.
- DELPORTE, Christian, *Les crayons de la propagande. Dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- FLECKNER, Uwe, WARNKE, Martin et ZIEGLER, Hendrik (dir.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, Munich, C.H. Beck, 2011, 2 tomes.
- GERVEREAU, Laurent, *La propagande par l'affiche*, Paris, Syros-Alternatives, 1991.
- GRÜNEWALD, Dietrich, *Karikatur im Unterricht. Geschichte – Analysen – Schulpraxis*, Weinheim/Bâle, Beltz Verlag, 1979.
- HEINISCH, Severin, *Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft*, Vienne, Böhlau Verlag, 1988.
- HOFMANN, Werner, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hambourg, Europäische Verlagsanstalt, 2007.
- KERSHAW, Ian, *To Hell and Back. Europe, 1914-1949*, New York, Viking, 2015.
- KEYSERS, Ralph (dir.), *Der Stürmer. Instrument de l'idéologie nazie. Une analyse des caricatures d'intoxication*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- KOSCHATZKY, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Munich, dtv, 1999 (9^e édition).
- KÖSTERS, Klaus (dir.) *Anpassung, Überleben, Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, Münster, Aschendorff Verlag, 2012.

KRÜGER, Herbert et KRÜGER, Werner (dir.), *Geschichte in Karikaturen. Von 1848 bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1981.

LANGEMEYER, Gerhard, UNVERFEHRT, Gerd, GURATZSCH, Herwig et STÖLZL, Christoph (dir.), *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, Munich, Prestel-Verlag, 1984.

MERKER, Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Cologne, DuMont, 1983.

PHILIPPE, Robert, *Affiches et caricatures dans l'Histoire*, Paris, Fernand Nathan, 1981.

SCHNEIDER, Franz, *Die politische Karikatur*, Munich, C.H.Beck, 1988.

SEIDLER, Franz W., *Das Militär in der Karikatur*, Munich, Bernard & Graefe Verlag, 1982.

TILLIER, Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

Notice biographique

Né en 1959 à Krefeld en Allemagne, Thomas Lenzen devient traducteur diplômé de l'Université de la Sarre (R.F.A.) avant de s'installer en France. En 1994, il passe l'Agrégation d'Allemand, puis sa thèse de doctorat. Depuis l'année 2000, il exerce les fonctions de Maître de Conférences à l'Université de Nantes. Il est également Expert judiciaire d'allemand auprès de la Cour d'appel de Rennes, agréé par la Cour de cassation.