

RHÉTORIQUE ANTICLÉRICALE ET ENJEUX SACRAUX AUTOUR D'UNE CARICATURE DE *JUGEND*

Laurence DANGUY

Dans le second semestre de l'année 1897, la revue illustrée *Jugend* publie sur deux pages une caricature en deux volets intitulée *Le Löwenstein, jadis et à présent* (*Der Löwensteiner einst und jetzt*) (cf. fig. 1). Cette composition, à l'organisation iconographique et rhétorique complexe, offre une visibilité exemplaire du lien qui se tisse dans *Jugend* entre politique, art et sacré. Son analyse systématique permet de révéler le rôle pivot de la religion à l'égard des enjeux d'un discours anticlérical, aussi virulent qu'omniprésent.



Fig. 1 : *Jugend* 1897/41, caricature en noir et blanc, en deux volets d'Arpad Schmidhammer intitulée « Le Löwenstein, jadis et à présent » (19 x 12 cm et 20 x 12 cm).

***Jugend*, revue à succès très anticléricale de l'Allemagne wilhelminienne**

Lors de la parution de la charge contre les Löwenstein, *Jugend* n'a pas encore achevé sa deuxième année d'existence. Née à Munich en janvier 1896 sous l'impulsion d'un éditeur et patron de presse déterminé, Georg Hirth, *Jugend* se présente comme un mélange de textes et d'images déclinés sur tous les tons, de la fable illustrée à la caricature, incluant aussi des textes polémiques et des reproductions d'un art moderne qu'il convient de divulguer au plus grand nombre. Sa devise réside dans son titre : « *Jugend* », en français « jeunesse » ; l'esthétique privilégiée est le *Jugendstil* ; sa tendance est étroitement liée aux positions de son patron, c'est-à-dire à ses idées libérales et son anticléricalisme. Le mélange de ces ingrédients, servi par une habile politique éditoriale, assure d'emblée à *Jugend* un succès considérable, en tout premier lieu auprès d'une bourgeoisie cultivée munichoise, exaspérée par l'emprise du clergé sur les sphères sociales et politiques locales. C'est exactement ce mélange des genres, incarné selon *Jugend* par le parti du Centre – *das Zentrum* –, que dénonce sans faillir *Jugend*¹ et qui en fait à cette époque la plus anticléricale des nombreuses revues de l'Allemagne de Guillaume II².

Des actualités qui ne sont pas appelées à se rencontrer

La caricature contre les Löwenstein (cf. fig. 1) figure dans un numéro daté du 9 octobre 1897. Ce numéro s'inscrit dans une double actualité : celle de l'*Oktoberfest*, la très célèbre fête de la bière munichoise qui vient juste de s'achever, et celle de la quarante-quatrième Assemblée générale des catholiques allemands (44. *Deutscher Katholikentag*) qui vient de se tenir dans la localité bavaroise de Landshut. Un événement d'importance à l'échelle munichoise s'est produit lors de la fête de la bière : les nouveaux locaux de la brasserie d'Etat de Munich, le *Staatliches Hofbräuhaus*, vénérable institution

¹ Sur tous ces points ; cf. Laurence Danguy, *L'ange de la jeunesse – La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008 et Suzanne Gourdon, *La «Jugend» de Georg Hirth : La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg*, Strasbourg, Centres d'Études germaniques, 1997.

² Friedhelm Jürgensmeier, *Die katholische Kirche im Spiegel der Karikatur der deutschen satirischen Tendenzzeitschriften von 1848 bis 1900*, Trier, Verlag Neu & Co, 1969, p. 247.

fournissant depuis 1589 sa bière à la ville, ont été ouverts au public³. Par ailleurs, non loin de là, le prince Karl Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, cofondateur du parti du Centre, puissant président du Comité central des catholiques allemands, partisan d'un retour à l'Église romaine et grand défenseur de la presse catholique⁴, vient de réunir ses partisans⁵. Le choix du lieu a été laissé au parti du Centre, qui entend faire en Basse-Bavière une démonstration de puissance face à la très influente Ligue paysanne bavaroise, un allié devenu gênant⁶. Il s'agit là de différentes actualités qui ne sont en principe pas appelées à se rencontrer.

Deux pages d'un numéro d'octobre 1897 sous le contrôle d'Arpad Schmidhammer

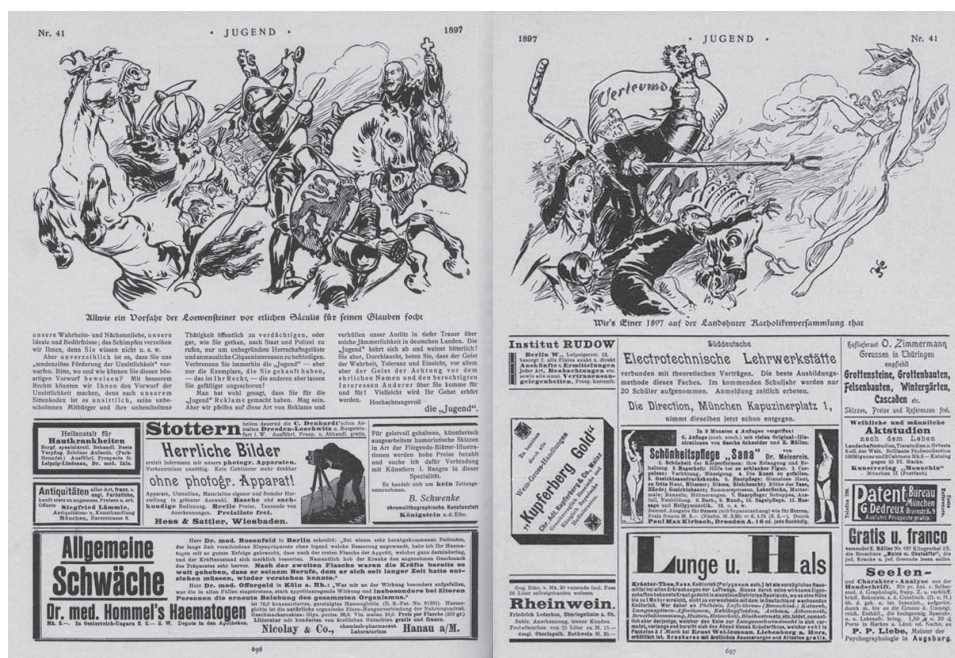


Fig. 2 : Jugend 1897/41, p. 696-697 (22,5 x 29 cm).

- ³ Hans F. Nöhbauer, *München – Eine Geschichte der Stadt und ihrer Bürger*, München, Süd-deutscher Verlag, 1982, p. 148-150.
- ⁴ Karl Siebertz, *Karl, Fürst zu Löwenstein – Ein Bild seines Lebens und Wirkens nach Briefen, Akten und Dokumenten*, Kempten, Josef Kösel & Friedrich Puster, p. 415-441.
- ⁵ L'audience des assemblées des catholiques allemands est alors en pleine expansion ; Marie-Emmanuelle Reytier, «Die Fürsten Löwenstein an der Spitze der deutschen Katholikentage : Aufstieg und Untergang einer Dynastie (1868-1968)», in Günter Schulz / Markus A. Denzel (dir.), *Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, St. Katharinen, Scripta Mercura, p. 467.
- ⁶ Karl Buchheim, *Ultramontanismus und Demokratie – Der Weg der deutschen Katholiken im 19. Jahrhundert*, München, Kösel Verlag, 1963, p. 503.

Les deux volets de la charge contre les Löwenstein (cf. fig.2) sont placés en vis-à-vis dans la partie supérieure de deux pages conjointes, parmi les dernières du numéro. Le volet gauche surplombe un texte entamé sur la page précédente, faisant état des dénégations de la revue face aux accusations d'encouragement aux mauvaises mœurs qui auraient été proférées à son encontre durant l'Assemblée générale des catholiques allemands⁷. Le «grand inquisiteur»⁸, le «non-plus-ultramontain Prince Löwenstein de Bavière»⁹, ainsi nommé par *Jugend*, aurait désigné celle-ci comme un ennemi à combattre, la traitant de «feuille de chou» et de «torchon»¹⁰, taxant aussi son nom d'insolent¹¹ ; ce à quoi l'intéressée entend répondre «avec les armes de l'humour et de la satire»¹². Il est à noter que le texte est signé, en bas à droite, non pas du nom de son rédacteur, mais de celui de la revue, selon une tendance récurrente de *Jugend* à se présenter comme une personne¹³. La caricature est en outre signée d'un monogramme placé dans le coin inférieur droit de son volet droit.

Ce monogramme figurant une grenouille est connu des lecteurs de *Jugend* pour être l'un de ceux dont dispose Arpad Schmidhammer, dessinateur de *Jugend* se distinguant par une activité intense et un crayon particuliè-



Arpad Schmidhammer (Selbstbildnis)
 „Was Hilse von einem verlangt steht: Da überlebe mir die Behakken!
 Dieser Herr Schmidhammer! Bitte schicken Sie uns schnell eine Kartekarte
 auf den Centroparteitag mit 20 bis 40 porträthilfen Figuren.
 Es wäre uns lieb, wenn der Hote gleich darauf warten könnte.“

Fig. 3 : *Jugend* 1905/1, caricature en noir et blanc d'Arpad Schmidhammer intitulée «Arpad Schmidhammer (autoportrait)» (9 x 24 cm).

⁷ *Jugend* 1897/41, pp. 695-696, *La Jugend au bûcher* (Die «Jugend» auf dem Scheiterhaufen).

⁸ «Inquisitor» ; *Jugend* 1897/41, p. 695

⁹ «nonplusultramontane Fürst Löwenstein aus Bayern» ; *ibid*

¹⁰ Respectivement «Schundblatt» et «Schmutzblatt» ; *ibid*.

¹¹ «welch'frecher Name» ; *ibid*.

¹² «mit der Waffe des Humors und der Satire» ; *ibid*.

¹³ Laurence Danguy, *Jugend et son ange : regards croisés de l'anthropologie religieuse et de l'histoire de l'art sur la figure de l'ange dans la revue Jugend (1896-1920)*, EHESS/Université Konstanz, 2006, p. 92-97 (thèse de doctorat).

rement mordant. A l'occasion d'un autoportrait farce de l'année 1905, le caricaturiste fournit la légende suivante¹⁴ :

Voilà tout ce que l'on attend de moi : la rédaction m'écrit ceci : Cher Monsieur Schmihammer, faites-nous s'il vous plaît parvenir une caricature des Assises du parti du Centre avec 30 à 40 figures ressemblantes. Il nous agréerait que le coursier puisse en attendre livraison.

De tels propos tenus près de dix années après le début de la parution de *Jugend* nous renseignent sur la constance de l'activité anticléricale de celle-ci et sa focalisation sur le parti du Centre, tout comme sur l'implication d'Arpad Schmidhammer dans ces œuvres. Il s'agit d'ailleurs d'une affaire documentée par maintes caricatures.

Le Löwenstein, jadis et à présent, première lecture

Si l'on s'en tient à la légende, la caricature de l'année 1897 (cf. fig. 1) est dans la droite ligne de la confession d'Arpad Schmidhammer en 1905. On lira ainsi pour le volet gauche : « Comment un ancêtre des Löwenstein maniait quelques siècles auparavant l'épée au nom de sa foi » ; et pour le volet droit : « Comment l'un d'entre eux agit en 1897 lors de l'Assemblée générale des catholiques à Landshut ». A ce texte correspondent deux scènes de combat en noir et blanc, rendues dans un trait très animé.

La première scène montre un guerrier protégé par une armure combattant à l'épée un homme en costume oriental, armé d'un sabre. Le heaume laisse apercevoir un visage aux traits fins, presque efféminés¹⁵. Les deux hommes sont à cheval ; la monture de l'homme d'armes est protégée par un écu orné d'un lion passant, c'est-à-dire allongé selon la terminologie héraldique ; son casque porte au cimier un plumet en forme de lion ; la pique qu'il dispute à l'Oriental enfourche une sorte de crinière et un croissant¹⁶. Alors que l'homme d'armes est sous la seule protection d'un ecclésiastique bran-

¹⁴ L'activité artistique d'Arpad Schmidhammer, peintre, caricaturiste et illustrateur, se déploie pour l'essentiel dans *Jugend* ; je tiens d'Ursula Koch qu'il fait partie des rares caricaturistes munichois de l'époque dont on sait avec certitude qu'ils écrivaient les légendes de leurs caricatures ; sur cet artiste, cf. Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 30, Leipzig, E. A. Seemann, 1936, p. 131 (Thieme und Becker).

¹⁵ Je remercie Guillaume Doizy de m'avoir fait remarquer le caractère insolite du visage.

¹⁶ Je remercie Nicolas Padiou et Alban Poirier d'avoir attiré mon attention sur le croissant, l'oriflamme et la gestuelle des deux protagonistes.

dissant une croix dans le coin supérieur droit de l'image, les visages serrés d'une foule nourrie se distinguent en contrebas, derrière l'oriental. Tout à fait à droite, se détache la figure grimaçante d'un homme à la peau sombre, coiffé d'un turban.

La seconde scène montre un homme en soutane, armé d'une fourche amalgamant un bident et une croix, dont l'extrémité est dirigée vers une figure androgyne en élévation. Par son vol, celle-ci échappe à la charge de son assaillant. La tête du combattant est protégée par un heaume dont le plumet est constitué d'un lion portant à sa gueule une chope à bière frappée au chiffre « HB ». L'écu de l'homme est orné d'un chat dressé sur des lettres identiques au chiffre de la chope. Son cheval porte une armure en accordéon, qui le fait ressembler à un dragon de carnaval. L'assaillant, aux mains crochues, a pour assistants un paysan et un homme en soutane, ce dernier arborant un visage et des mains de rapace ; le paysan brandit un fléau, l'autre un seau, sans doute rempli d'eau bénite. A l'avant du cortège dépasse une fourche, plus haut sont déployés une banderole marquée de l'inscription légèrement coupée « calomnie » (*Verleumdung*) ainsi qu'un journal au titre difficilement déchiffrable¹⁷. A la banderole et au journal font pendant les ailes de la figure en vol, dotée de l'inscription « *Jugend* », ainsi que le journal et les feuilles volantes que la jeune personne tient dans chacune de ses mains. Contrairement à son vis-à-vis, celle-ci est seule et le trait qui la dessine est fin, sans aplats, ce qui nourrit l'impression d'une corporéité réduite et d'apesanteur.

Identification des figures et symboles d'une organisation rhétorique raffinée

Comme nous l'enseigne la légende, la première image figure une scène de croisade : le chevalier y combat l'infidèle sous protection religieuse. Les deux protagonistes sont reconnaissables à leur costume : le musulman arbore un croissant fiché au bout de la pique tandis que le Löwenstein est identifiable grâce à son visage¹⁸ et à ses armes. Conforme à l'iconographie d'Ignace de

¹⁷ Le titre qui commence par « Pari » est peut-être une allusion à Paris où paraissaient deux journaux catholiques, *La vérité* et *Univers*, que Karl Löwenstein tenait pour exemplaires ; K. Siebertz, *Karl, Fürst zu Löwenstein – Ein Bild seines Lebens und Wirkens nach Briefen, Akten und Dokumenten*, op. cit., p. 420.

¹⁸ Le lecteur de l'époque connaissait le visage du Prince Karl Löwenstein-Wertheim-Rosenberg que reproduit en frontispice de son livre Paul Siebertz ; Ibid.

Loyola, l'ecclésiastique, devait être reconnu par le lecteur de l'époque comme le fondateur de l'ordre des jésuites. L'homme au visage foncé, portant un turban, était pareillement assimilé à un Maure, dont la figure est depuis longtemps popularisée par l'iconographie de l'Adoration des Mages¹⁹.

La seconde scène présente une organisation symbolique plus complexe. Elle mêle des symboles et des types caricaturaux ressortant de fonds différents. Ainsi, le paysan, mention de la Ligue paysanne (*der Bund der Landwirte*), le *schwarzer August*, incarnation péjorative du clergé, et la figure du jésuite appartiennent au langage de la caricature de l'Allemagne de Guillaume II, alors que la figure ailée provient de l'univers de *Jugend*, dont elle porte le nom. D'autres symboles populaires viennent s'agréger, l'un séculaire, tel le chat noir sur l'écu, communément tenu pour malfaisant, l'autre contextuel avec les initiales « HB », sigle depuis 1879 de la *Staatliches Hofbräuhaus* de Munich, la brasserie de la ville²⁰. Pour finir, se trouvent les éléments mimétiques des différents journaux, la presse écrite catholique en ce qui concerne le Löwenstein, la presse libre pour *Jugend*.

Au-delà du mélange d'éléments hétérogènes, ce canevas symbolique est servi par une batterie de moyens rhétoriques, dits de déconstruction de l'adversaire²¹, que l'on peut systématiser autour de cinq procédés.

Premier procédé : l'organisation typologique dévaluée

Le premier de ces procédés est l'organisation typologique²². Empruntée au christianisme médiéval, la construction typologique a pour particularité de mettre en scène des correspondances symboliques en fonction de deux temporalités sacrales, à l'origine l'Ancien et le Nouveau Testament. Forme particulière de l'analepse²³, elle représente dans le monde dévalué de la carica-

¹⁹ Depuis la fin du Moyen Age ; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien - Iconographie de la Bible – II Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 240.

²⁰ H. F. Nöhbauer, *München – Eine Geschichte der Stadt und ihrer Bürger*, op. cit., p. 150.

²¹ Je me réfère largement dans cet article au numéro 8 de *Ridiculosa* dédié aux procédés de déconstruction de l'adversaire.

²² Ce procédé d'un réaménagement satirique de la typologie est courant dans les caricatures anticléricales de *Jugend*.

²³ « L'analepse désigne toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » ; telle est la citation de Gérard Genette par laquelle Margarethe Potocki introduit son article ; Margarethe Potocki, « L'analepse », in *Ridiculosa*, N° 8, 2001, p. 20-23.

ture un anachronisme²⁴ consistant en une « juxtaposition antithétique de deux images destinée à détruire l'objet représenté »²⁵. Support d'ambivalence²⁶ de la renégociation satirique de l'iconographie religieuse, elle permet d'obtenir une comparaison dévalorisante²⁷ par la confrontation de deux idéologies²⁸.

Deuxième procédé : la diabolisation (en chaîne) de l'ennemi

Le deuxième procédé à l'œuvre dans la caricature d'Arpad Schmidhammer est la diabolisation de l'ennemi. La trame narrative chrétienne prédispose particulièrement à la dichotomie bien/mal, gentil/méchant²⁹. La barbarisation de l'ennemi³⁰, obtenue par la mise en avant de pratiques guerrières cruelles d'un autre âge, participe de cette diabolisation. Par un effet de contamination déclenché par la construction typologique, le Löwenstein, héros des croisades, ainsi que ses associés, Ignace de Loyola et le roi Maure, se voient également barbarisés.

Dans le volet contemporain, l'animalisation du jésuite, forme hybride entre homme et rapace, est une autre forme de diabolisation ; le dessinateur dénie ainsi au jésuite toute humanité³¹, tandis que lui est attribué, du fait de ses mains crochues, le caractère de la rapacité³². La diabolisation du jésuite n'est cependant qu'un moyen de déconstruction de l'adversaire qui lui est associé. Comme souvent, le jésuite est introduit en qualité de sceau du Malin discréditant l'ensemble du clergé, et au-delà ses éventuels alliés³³. Dans la caricature d'Arpad Schmidhammer, il est néanmoins davantage qu'un cachet

²⁴ Cf. Annie Duprat, « Anachronisme », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 18-19.

²⁵ Cf. Ursula Koch, « La juxtaposition antithétique de deux images destinée à détruire l'objet représenté », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 24-25.

²⁶ Une des caractéristiques de l'image religieuse est d'être un support d'ambivalence ; Alphonse Dupront, *Du sacré - Croisades et pèlerinages, images et langages*, Paris, Gallimard, 1987, p. 113.

²⁷ Cf. Jean-Yves Le Naour, « Guillaume II et Napoléon : la comparaison dévalorisante », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 71-72.

²⁸ Cf. Annie Duprat, « Confrontation des idéologies, confrontation des symboles », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 230-231.

²⁹ Cf. Gilles Teulié, « La diabolisation de l'ennemi », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 108.

³⁰ Cf. Gilles Teulié, « La barbarisation de l'ennemi », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 37-39.

³¹ Cf. sur ce sujet, Pierre Wachenheim, « Les Jésuites animaux des ténèbres : une physiognomonie animale satirique au XVIII^e siècle », in *Ridiculous*, N° 10, 2001, p. 119.

³² Cf. Christian Moncelet, « Les ongles crochus », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 190.

³³ L. Danguy, *Jugend et son ange...*, op. cit., p. 253-255.

funeste : il habite littéralement le Prince Löwenstein qui, comme lui, porte la soutane, possède des mains crochues et brandit une lance de diabolin à la terminaison également crochue ; une lance qui trouve un peu plus bas une réplique grégaire, laissant les partisans de la Ligue paysanne comme ressortant de la même engeance.

Troisième procédé : l'agrégation de symboles dévalorisants

Le troisième procédé de la caricature d'Arpad Schmidhammer est l'agrégation de symboles dévalorisants. Pour commencer, il faut relever les lance et pique des deux volets qui ressemblent davantage à des ustensiles qu'à des armes, et ceci d'autant plus si on les rapproche l'une de l'autre. Ensuite, un chat noir est placé sur l'écu du Prince Löwenstein. Par son engagement spatial, l'écu forme aussi une pancarte au jésuite et le chat noir, attribué conjointement aux deux personnages, renforce leur équivalence. Le Löwenstein, prince ou croisé, est, en outre, doté d'un autre symbole dévalorisant : le lion perché sur son couvre-chef. A dire vrai, celui-ci n'est pas à proprement parler dévalorisant mais se voit dévalorisé dans le volet droit de part sa contextualisation et sa position. Buvant de la bière, le lion est associé par son nom – *Löwe* – à la brasserie Löwenbrau qui fournit la bière de l'*Oktoberfest*³⁴, et donc à l'ivresse ; au faite d'une verticale jésuite – chat noir – tête masquée du combattant, et situé devant la banderole portant l'inscription « calomnie », le lion est de plus stigmatisé. Un quatrième élément, équivalent symbolique du masque, marque fréquente de la dans la caricature³⁵, discrédite encore davantage le Prince Löwenstein : il s'agit du heaume, qui pourrait bien cacher une face aussi abominable que celle du jésuite. Pour finir, une foule indistincte, gage de stupidité en cette fin du XIX^e siècle³⁶, est accolée au cortège clérical. Réplique de la figure du paysan, elle sert à déconsidérer le parti que celui-ci représente, *La Ligue paysanne bavaroise*. Cette foule trouve, du reste, son équivalent dans le volet gauche où, représentée d'après un procédé parallèle de réplique de la figure de l'oriental, elle signe la bêtise de son combat.

³⁴ Il s'agit de l'une des brasseries les plus importantes de Munich ; H. F. Nöhbauer, *München – Eine Geschichte der Stadt und ihrer Bürger*, op. cit., p. 152.

³⁵ Cf. Christian Moncelet, « Le masque », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 165-166.

³⁶ Cf. Jean-Claude Gardes, « Masse et indétermination », in *Ridiculous*, N° 8, 2001, p. 151.

Quatrième procédé : le détournement parodique d'images célèbres, en l'occurrence rubéniennes

Le quatrième procédé est le détournement parodique d'images célèbres. Apparentée à la parodie³⁷, cette forme de citation autorise une déconstruction raffinée par analogie et suppose une relation de connivence humaniste³⁸. Elle fonctionne ici, non comme habituellement sur le principe d'une unique image mère – une hypericone – dans laquelle sont puisés des éléments de manière sélective pour composer une nouvelle image, mais sur la mobilisation d'un corpus d'images.

La composition d'Arpad Schmidhammer retient en effet l'attention pour autre chose que son propos ou son organisation symbolique, à savoir la vivacité du trait ainsi que la construction perspective et axiale. Un élément figuratif était en outre susceptible de frapper le familier de *Jugend*, du moins le bourgeois cultivé, base de son lectorat : il s'agit des chevaux. Comme Arpad Schmidhammer, formé à l'Académie de Munich³⁹, le lecteur aura vu les nombreuses œuvres de Rubens conservées dans l'ancienne Pinacothèque de Munich⁴⁰.

Il aura ainsi reconnu dans le volet gauche de la caricature le schéma de composition fortement axialisé de la très célèbre *Chasse au lion* (cf. fig. 4), qui inspira les artistes jusqu'à Delacroix⁴¹. Il aura également repéré dans le protagoniste principal le modèle de la figure du chevalier Löwenstein. Mais, alors que chez Rubens, le héros pique à mort le lion, chez Arpad Schmidhammer, la pique n'enfourche qu'un croissant, et l'oriflamme formée d'une crinière n'est que d'apparat. Le lion des Löwenstein se révèle être un animal d'opérette et la référence à Rubens exclut tout pathos. La croisade vue au prisme de *La chasse au lion* (cf. fig. 1 et 4) est frappée de ridicule et l'on rit de la croix au nom de Rubens.

³⁷ Un terme d'un usage délicat depuis sa redéfinition par Gérard Genette dans ses *Palimpsestes*.

³⁸ Christian Moncelet, « Les parodies d'images célèbres », in *Ridiculosa*, N° 8, 2001, p. 194.

³⁹ H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, op. cit., p. 131.

⁴⁰ Toutes les œuvres de Rubens ici citées, à l'exception des *Miracles de saint Ignace de Loyola* et des *Adoration des Mages* (non reproduites), sont à cette époque conservées dans l'ancienne Pinacothèque de Munich ; *Ältere Pinakothek München, Amtlicher Katalog mit 201 Abbildungen*, München, Gerber, 1936, p. 216, 218, 220, 231, 236.

⁴¹ Gian Lorenzo Mellini, *Alte Pinakothek München*, Wiesbaden, Ebeling Verlag, 1976, p. 70.



Fig. 4 : Pierre Paul Rubens, « La chasse au lion », 1621, huile sur toile (249 x 377 cm), Munich, Ältere Pinakothek.



Fig. 5 : Pierre Paul Rubens, « L'enlèvement des filles de Leucippe », 1617-1618, huile sur toile (224 x 210 cm), Munich, Ältere Pinakothek.
(cf. également planche couleur XVIII)

Piqué, le lecteur aura peut-être cherché trace des chevaux dans différentes œuvres rubéniennes de l'ancienne pinacothèque de Munich et remarqué que les deux chevaux de *L'enlèvement des filles de Leucippe* (cf. fig. 5), quoique inversés, ont possiblement servi de modèle à ceux d'Arpad Schmidhammer.



Fig. 6 : Pierre Paul Rubens, « Le combat des Grecs et des Amazones », 1618, peinture sur bois (121 x 166 cm), Munich, Ältere Pinakothek.



Fig. 7 : Pierre Paul Rubens, « La chasse à l'hippopotame et au crocodile », 1616, huile sur toile (248 x 321 cm), Munich, Ältere Pinakothek.
(cf. également planche couleur XVIII)

A moins que le cheval tout à fait à droite dans l'imbroglio du *Combat des Grecs et des Amazones* (cf. fig. 6) n'ait donné sa forme à la monture du chevalier Löwenstein, tandis que les têtes des chevaux, placées entre l'Ignace et le Maure de la caricature, auront sans nul doute été reprises de *La chasse à l'hippopotame et au crocodile* (cf. fig. 7).



Fig. 8 : Pierre Paul Rubens, « Les miracles de saint Ignace de Loyola », 1617-1618, huile sur toile (104,5 x 72 cm), Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Au prisme déformant de *Jugend*, l'Ignace de Loyola viennois (cf. fig. 8) de Rubens aura perdu de sa superbe et ses miracles de leur crédibilité. De même, le Maure, déchiqueté par le lion chez Rubens (cf. fig. 4), aura été remis sur ses pieds par Arpad Schmidhammer pour apparaître comme une figure étrange. Son indétermination résulte pourtant de la superposition de deux références rubéniennes : la première, profane, issue de *La Chasse au lion* (cf. fig. 4), la seconde, sacrale, de l'une des multiples *Adoration des Mages* de Rubens, qui ne sont toutefois pas à voir à la Pinacothèque. Mais un homme cultivé connaît son Rubens.



Fig. 9 : Pierre Paul Rubens, « La femme apocalyptique », vers 1610-1612, huile sur toile (548 x 365 cm), Munich, Ältere Pinakothek.

Quant à l'allégorie de *Jugend*, comment ne pas remarquer qu'elle réalise une synthèse entre le saint Michel et le personnage féminin de *La femme apocalyptique* (cf. fig. 9) du même Rubens, elle bien visible à la Pinacothèque ? Bien plus, cette œuvre de *La femme apocalyptique* constitue, au même titre que la *Chasse au lion* le modèle de la composition d'Arpad Schmidhammer (cf. fig. 1, 4 et 9). Si l'on veut bien isoler de la caricature le chevalier du volet gauche et l'accoler mentalement à l'allégorie ailée du volet droit, on en retrouvera le schéma de composition (cf. fig. 1 et 9). L'archange de Rubens, vainqueur du combat céleste, transformé en croisé chez Arpad Schmidhammer, permet à la personnification de *Jugend* d'absorber la mère et l'enfant de l'œuvre-mère. Là se trouve le véritable mot de l'affaire.

Cinquième procédé : les transferts de sacralité

Le cinquième et dernier procédé est en effet celui des transferts de sacralité. Pour en saisir la dynamique, il convient tout d'abord d'établir le constat d'une mise à mal de tous les cadres et figures religieux présents dans l'image en fonction de l'usage d'un ou de plusieurs procédés de déconstruction : ainsi en est-il du musulman, donc de l'Islam ; ainsi en est-il d'Ignace de Loyola et de la figure du jésuite, donc de l'ordre des jésuites mais aussi de l'ensemble du clergé ; ainsi en est-il de la cause des croisés et de l'Adoration – avec la moquerie opposée à Gaspard, le roi Mage venu d'Afrique –, donc du christianisme ; ainsi également en est-il des valeurs de moralité et de justesse que prétendent détenir le parti du Centre et les ultramontains, *via* la mise à l'index de la presse catholique, associée à la banderole calomnieuse et liée à des mœurs barbares ; ainsi enfin, semble-t-il, du grand Art incarné par Rubens. La construction typologique, ici dévaluée, permet de leur nier à tous une quelconque sacralité ; elle autorise pourtant dans le même temps la recharge sacrale⁴² de l'entité qui leur est opposée : *Jugend*. Située à la sortie de l'image, celle-ci s'inscrit dans un espace propre et dans une temporalité qui n'est ni le passé ni le simple présent ; elle évolue dans un lieu et un temps dépourvus de limites ; *Jugend* est sublime et intemporelle, comme l'ange dont elle prend l'habit. Dans ce contexte, l'allégorie de *Jugend* doit, en effet, nécessairement être regardée comme un ange. Elle oppose à la masse du cortège clérical un bouclier angélique lui servant à promouvoir sa cause⁴³. Mené contre l'ennemi commun des forces cléricales, du parti du Centre et de la Ligue paysanne, son combat s'appuie sur les pouvoirs qui conviennent à sa nature : la sacralité et le sublime.

De part et d'autre de la structure typologique, dans chacun des volets, *Jugend* a le dernier mot : à gauche, en clôturant le texte par sa signature, à droite, avec son incarnation angélique semblablement placée au dernier point de visibilité. Dans les deux cas, *Jugend* sert de résolution narrative. Là s'opère un emboîtement sémantique passant par le corps subtil de l'ange, une mise en abyme d'une double nature intertextuelle et intermédiaire. Ainsi se finalise la recharge sacrale de *Jugend*, seule des trois « religions » personnifiées,

⁴² Au sujet de cette notion ; A. Dupront, *Du sacré - Croisades et pèlerinages, images et langages*, op. cit., p.109, 115 et 125

⁴³ Cf. Gilles Teulié, « L'image du bouclier humain », in *Ridiculosa*, N° 8, 2001, p. 49.

avec l'islam et le catholicisme, à sortir en vainqueur du combat du Verbe ; un verbe polémique, guidé par Rubens et qui en reprend le génie du beau. Un art nouveau, l'art de *Jugend*, le *Jugendstil*⁴⁴, incarné de lui-même – il est la mère et l'enfant –, issu du médium noble de la peinture. Le drôle de Maure, mi-profane, mi-sacral, placé dans le volet gauche sur la même diagonale que l'ange du volet droit, aussi noir que *Jugend* est blanche, aura préparé, si ce n'est son Adoration, du moins sa sacralisation⁴⁵.

Conclusion

Alors que la charge contre les Löwenstein apparaît au premier regard comme une mise en scène du conflit qui oppose dans l'actualité *Jugend* au clergé et à ses ramifications politiques, l'analyse des différents procédés rhétoriques et iconographiques révèle bien d'autres enjeux. Construction typologique dévaluée, diabolisation de l'ennemi, agrégation de symboles dévalorisants, référence rubénienne et transferts de sacralité font se déplacer un discours politique et anticlérical vers une entreprise d'auto-sacralisation. Plus forte que l'ironie à l'œuvre dans la déconsidération des religions instituées, la sacralité qui leur est associée est littéralement incorporée par un ange révélant l'expression de *Jugend* comme sublime et intemporelle. L'hypericonicité rubénienne permet de saisir qu'il s'agit autant de magnifier l'art que le verbe polémique. *Le Löwenstein, jadis et à présent* par Arpad Schmidhammer permet de comprendre que la fonction ultime de l'anticléricalisme de *Jugend* est d'autoriser des transferts de sacralité.

Université de Constance

⁴⁴ Le terme sert en allemand à désigner l'expression germanique de l'Art nouveau tant pour son volet plastique que ses équivalents littéraires et poétiques.

⁴⁵ Au sujet de l'émergence d'un culte du *Jugendstil* dans *Jugend* ; L. Danguy *L'ange de la jeunesse – La revue Jugend et le Jugendstil à Munich, op. cit.*