



Catherine  
Frèrejean

# L'homme-machine – L'utopie d'un Homme nouveau ?

L'homme-machine – l'utopie d'un Homme nouveau ?

# MATERIALITÄT UND PRODUKTION

BAND 4

Herausgegeben von Andrea von Hülsen-Esch

Catherine Frèrejean

# L'homme-machine – l'utopie d'un Homme nouveau ?

Regards sur la masculinité dans les œuvres des artistes  
français et allemands de l'avant-garde

**DE GRUYTER**

**d|u|p**

düsseldorf university press

D 61 Düsseldorf

Diese Publikation wurde als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf und an der Fakultät für Germanistik der Aix-Marseille Université unter dem Titel „L'homme-machine – l'utopie d'un Homme nouveau ? – Regards sur la masculinité dans les œuvres des artistes français et allemands de l'avant-garde“ eingereicht.



ISBN 978-3-11-123904-0  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-123950-7  
ISSN 2943-5897  
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111239040>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Library of Congress Control Number: 2024943121**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
d | u | p düsseldorf university press ist ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).  
Einbandabbildung: Fernand Léger, *Le mécanicien*, 1920, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
The Artchives / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024  
Satz und Repro: LVD GmbH, Berlin  
Druck und Bindung: XXXX

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)  
[dup.degruyter.com](http://dup.degruyter.com)

# Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>9</b>
Problématisation et présentation du corpus	15
État de l'art	16
Méthodologie et approche transculturelle	18
Structure de la thèse	20
Délimitation du sujet	22
<b>Chapitre 1</b>	
<b>Fernand Léger et Otto Dix : regards croisés sur le corps mécanique militarisé en France et en Allemagne</b>	<b>24</b>
Introduction	24
1. Fernand Léger : la protection de l'individu par la mécanisation	28
Introduction	28
1. La machine-soldat : un mécanisme de défense face à la guerre	29
2. Se relever après la guerre : une « amnésie » française	47
3. L'homme-machine chez Léger : motif d'espoir et de remise en marche	53
Conclusion	58
2. Otto Dix : le corps prothétique comme représentation des crises sociales et individuelles	61
Introduction	61
1. <i>Kriegskrüppel</i> : la destruction du corps – vecteur d'un ordre social bouleversé	61
2. <i>Die Skatspieler</i> : la fragilisation de l'individu par l'invalidité	73
3. Le militarisme des invalides : cristallisation d'une exclusion sociale et d'une reconquête de la virilité	84
Conclusion	93
Conclusion	95

**Chapitre 2****Dada New York et Dada Berlin : le corps comme machine sexuelle – objet sous tensions et sous dominations 100**

Introduction	100
1. Francis Picabia et Hannah Höch : la femme mécanisée et sexualisée	107
Introduction	107
1. Les femmes-machines de Francis Picabia – un processus de domination	107
2. Hannah Höch, <i>Das schöne Mädchen</i> – le mythe de la nouvelle Femme	127
Conclusion	138
2. Francis Picabia et Rudolf Schlichter : la relation sexuelle comme transaction économique	141
Introduction	141
1. Une absence d'émotion dans l'acte sexuel	142
2. La ville : un moteur de l'aliénation de l'individu ?	153
3. La valeur marchande du corps	157
4. La machine, la poupée, l'automate : une fétichisation économique et sexuelle	163
Conclusion	170
3. Dada et le mariage : entre objectification et indifférence	172
Introduction	172
1. La mariée : un objet convoité	175
2. L'union conjugale : une libération ou une soumission mécanique ?	184
3. Le mariage ou l'échec de la relation homme-femme	198
4. Une défense de la vision traditionnelle du genre : de la machine sexuelle à la machine de reproduction	201
Conclusion	205
Conclusion	208

**Chapitre 3****Robert Delaunay et Willi Baumeister : la machine-athlète – le corps au service d'une collectivité régénérée 212**

Introduction	212
1. Le sport – un loisir moderne	219
2. La régénérescence nationale à travers la pratique physique	229
3. Une course à la performance et à l'optimisation du corps	239
4. L'activité sportive – une redéfinition des fonctions femmes-hommes ?	249
5. Bâtir un corps normé, sain et collectif	261
6. Le sportif, l'incarnation de l'Homme nouveau dans le Troisième Reich et le régime Vichy	270
Conclusion	277

<b>Conclusion</b>	<b>280</b>
<b>Épilogue</b>	<b>285</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>296</b>
<b>Crédit photo</b>	<b>312</b>





# Introduction

*Our... bodies are the permeable ground of all social behavior, our bodies are the very flesh of society... human embodiment functions to create the most fundamental bond between the self and society*<sup>1</sup>.

John O'Neil, 1985

Récurrent dans les œuvres de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, l'homme-machine est un motif ambivalent, qui à la fois fascine par sa mimésis artificielle et intrigue par son étrangeté, sa « *Fremdheit* ». Encore aujourd'hui, la problématique du corps augmenté, amélioré, est au cœur des débats, notamment dans les courants post-humanistes, transhumanistes mêlant utopies de l'éternel, dystopies antihumaines, concepts féministes, conquêtes militaires, scientifiques<sup>2</sup>, etc.

Les différentes positions autour de ce sujet, qui jongle entre l'identification, projections<sup>3</sup> ou encore des angoisses individuelles et collectives, sont particulièrement visibles dans les productions artistiques française et allemande réalisées entre 1914 et 1926. Dans cette période riche en bouleversements socio-politiques, économiques et culturels, le corps mécanique crée, des deux côtés du Rhin, des résonances esthétiques et thématiques entre les artistes de l'avant-garde. Malgré d'importantes divergences qui ont été soulignées à de nombreuses reprises dans les comparaisons des courants artistiques de la modernité, les phénomènes transnationaux tels que les innovations techniques, l'industrialisation, les mouvements de lutte sociale, la montée du socialisme et du nationalisme, rapprochent les artistes allemands et français autour du motif mécanique.

---

1 O'Neil, John, *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*, Ithaca ; New York ; London, Cornell University Press, 1986, p. 22–23, in Slevin, Tom, *Visions of Human: Art, World War I and the Modernist Subject*, London ; New York, Tauris, 2015, p. 1.

2 Cf. Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

Cf. Besnier, Jean-Michel, « Le transhumanisme et la haine du corps », *Hermès, La Revue*, vol. 74, n° 1, 2016, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-214.htm>, (consulté le 14/1/2021).

Cf. Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2015, [en ligne], <https://www.cairn.info/l-adieu-au-corps--9782864247296.htm>, (consulté le 5/1/2021).

3 Dans cette étude, le terme projection fait référence au domaine de la psychologie et désigne la projection des désirs ou des peurs d'un sujet sur une image ou un objet. Ce type de projection, dont il sera régulièrement question dans ce travail, est thématiqué dans les publications suivantes : *Der Sandmann* [L'Homme au sable] (1817) d'E.T.A. Hoffmann (1776–1822), *L'Ève future* (1886) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838–1889) et *Le Surmâle. Un roman moderne* (1902) d'Alfred Jarry (1873–1907). Ces publications ont eu un impact sur les artistes de l'avant-garde et sur leur représentation du corps mécanique. Voir *Chapitre 2 : Dada New York et Dada Berlin : Le corps comme machine sexuelle – objet sous tension et domination*.

Cette représentation prend d'autant plus d'ampleur lors de la Première Guerre mondiale, dans laquelle l'individu est broyé dans une guerre de machines. Après quatre ans d'affrontement, la projection d'un corps fonctionnel, blindé, possédant une volonté inébranlable, mène à « 13 millions de morts, 11 millions d'infirmes... 6 milliards de projectiles et la production de 50 milliards de mètres cube de gaz (...) »<sup>4</sup>. Les destructions inédites du corps et les profonds traumatismes des populations meurtries par les pertes humaines et matérielles ne freinent pas pour autant le rationalisme qui continue son expansion dans le pays vainqueur et le pays vaincu. En effet, le progrès scientifique et technique symbolise non seulement les prouesses de la nation, mais permet aussi d'intégrer des notions d'ordre et de rigueur au sein de la société. En 1921, le terme « robot », qui est un dérivé du verbe « travailler » en russe, apparaît d'ailleurs dans la pièce de l'écrivain tchèque Karel Čapek (1890–1938) *R.U.R (Les Robots Universels de Rossum)*<sup>5</sup>. Trois ans plus tard, la méthode de production à la chaîne élaborée par Henry Ford (1863–1947) en 1913 s'importe dans l'usine Opel pour la production du modèle appelé « *Laubfrosch* » (raquette)<sup>6</sup>. En France, c'est en 1922, dans les usines Citroën et Berliet, que les premières chaînes de montage sont mises à profit. Dans ce processus de mécanisation du travail, la perception du corps inspiré de la machine change et incarne une certaine utopie de l'homme parfait, qui s'exécute avec précision et efficacité dans un rythme régulier. En ce qui concerne la réintégration des mutilés de guerre, véritables hommes-machines, la prothèse devient la solution pour la réhabilitation physique et psychologique. La machine ne sert donc pas seulement de réparation, mais d'optimisation du corps humain afin qu'il puisse être plus efficace dans la macro-machine industrielle.

De plus, cette mécanisation du corps se déplace vers les autres domaines de la vie moderne. Elle se calque en effet sur un idéal que l'on retrouve lors des compétitions sportives, dans le domaine militaire ou encore dans le registre privé des relations intimes. Le machinisme s'allie à la répression des sentiments en faveur de la relève du corps social. Il s'inscrit dans le paysage urbain des métropoles berlinoise et parisienne qui tendent à se transformer en un espace mouvant, simultané, dans lequel les rapports humains deviennent de plus en plus anonymes et fonctionnels. L'essor de la culture de loisir et de masse participe à une forme d'homogénéisation des pratiques culturelles conduisant à une standardisation du citoyen. Ancrée dans la mondialisation naissante, l'influence des États-Unis en matière de divertissement, de compétitions sportives et de consommation, véhicule une certaine norme physique caractérisée par un corps jeune, dynamique, dénudé et en bonne santé. La publicité, l'envolée des médias et du cinéma diffusent à l'échelle de la masse la valorisation d'un corps qui n'est plus statique mais dynamique, discipliné et en mouvement. Dans la revue *L'Esprit Nouveau* des deux technophiles Le Corbusier (1887–1965) et Amédée Ozenfant (1886–1966), le réalisateur Jean Epstein (1897–1953) constate en 1921 :

4 Source originale : « 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel... 6 Milliarden Geschosse und 50 Milliarden Kubikmeter Gas (...) », in Goertz, Heinrich, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1974, p. 18, in Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, (Hrsg.), *Kunst, Sport und Körper: GeSoLei – 1926–2002*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 2002, p. 280.

5 Clair, Jean, *Les Années 1920 : l'âge des métropoles*, (cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts, 20/6–10/11/1991), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 31.

6 Cowan, Michael, Sicks, Marcel Kai, (Hrsg.), *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld, Transkript Verlag, 2015, p. 16–17.



Figure 1 | Otto Umbehr, *Der Rasende Reporter* (Egon Erwin Kisch), 1926, National Gallery of Art, Washington

Le machinisme de la civilisation, l'instrumentation innombrable qui encombrant les laboratoires, les usines, les hôpitaux, les ateliers des photographes et des électriciens, la table de l'ingénieur, le pupitre de l'architecte, le siège de l'aviateur, la salle de cinéma, la vitrine de l'opticien et même le porche du menuisier, permettent à l'homme une infinie variété d'angles d'observation. L'optique surtout (...) accroche à notre cou ses lentilles comme des amulettes au cou du chef indien. Et tous ces instruments, téléphone, microscope, loupe, cinéma, objectif, microphone, gramophone, automobile, kodak, avion, ne sont pas de simples objets inertes. A certains moments, ces machines viennent faire partie de nous-mêmes et filtrer pour nous le monde comme l'écran filtre les émanations du radium<sup>7</sup>.

De l'autre côté du Rhin, le collage *Der rasende Reporter* [*Le reporter enragé*] (1926) [fig. 1], réalisé par le photographe du Bauhaus Otto Umbehr (1902–1980), présente le journaliste Egon Erwin Kisch (1885–1948) sous les traits d'un homme-prothétique aux multiples capacités. Ici, le progrès technologique devient un gage d'optimisation du corps qui est amélioré par les nouveaux moyens de communication, de transports, qui sont directement greffés au personnage. La citation d'Epstein s'accorde avec justesse à la représentation de ce nouvel Homme qui voit, entend, enregistre tout sur son passage. Les échos entre le constat d'Epstein et l'œuvre d'Umbehr illustrent les acteurs de la modernité qui se définissent à travers le tempo urbain, l'optimisation

<sup>7</sup> Epstein, Jean, « Le phénomène littéraire », *L'Esprit Nouveau*, vol. 8, 1921, Paris, Editions de l'Esprit Nouveau, p.859, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733766/f157.item>, (consulté le 19/7/2021).

en faveur de la désindividualisation, et un certain rejet du corps organique. Bertolt Brecht (1898–1956) résume cette quête de rationalisme par les mots suivants : « enregistrer en simultané ou abstraire audacieusement ou combiner avec rapidité<sup>8</sup>. »

Présent dans l'art pictural, la renaissance d'un alter ego machinique devient l'un des marqueurs symboliques de la relève nationale au lendemain de l'armistice. Les utopies autour d'un être désindividualisé, fonctionnel et performant, capable de régénérer un corps social claudicant et désorienté par la guerre donnent un nouvel élan à la figure mécanique. Néanmoins, pour d'autres artistes, ce type d'utopies laisse aussi place à des représentations terrifiantes qui dénoncent l'asservissement de l'être humain à la machine. Ainsi, la thématique du corps mécanique rapproche et divise l'avant-garde française et allemande autour de crises et de projections technophiles. Celles-ci sont issues d'un imaginaire à la fois individuel et collectif, ancré dans un contexte marqué par d'importants bouleversements socio-économiques, culturels et scientifiques. Naissent alors différentes formes d'homme-machine allant de l'automate au corps prothétique qui, comme un miroir déformant, concentre les mutations de son temps.

La mise en relation entre mutations et homme-machine prend une direction spécifique lorsqu'elle est analysée à travers le prisme de la masculinité. La masculinité ainsi que sa représentation joueront un rôle central dans notre analyse du motif du corps mécanique à l'époque moderne. Nous porterons un intérêt particulier pour la représentation de la masculinité normative et hégémonique qui se réfère à une standardisation répondant à des critères physiques et psychologiques prédéfinis que nous mettrons en relation avec l'homme machine tout au long de notre travail<sup>9</sup>. Selon la sociologue Rawyn Connell : « La masculinité est ce que les hommes *doivent* incarner<sup>10</sup>. » En 1995, Connell publie *Masculinities*, ouvrage clef pour les *Men's Studies*, qui théorise le concept de la masculinité hégémonique qu'elle définit ainsi :

La masculinité hégémonique peut être définie comme la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat. En d'autres termes, la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes<sup>11</sup>.

8 Source originale : « *Simultan aufzunehmen oder kühn zu abstrahieren oder schnell zu kombinieren* » in Brecht, Bertolt, « *Schriften zur Literatur und Kunst 2.* », *Gesammelte Werke* Band. 19, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1992, p. 307, in Körner, Hans Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 282.

9 La notion de masculinité sera donc principalement écrite au singulier car elle se réfère ici précisément au concept de la masculinité normative et hégémonique.

À propos des masculinités au début du XX<sup>e</sup> siècle considérées comme non normatives et subordonnées : Mosse, George L., *Nationalismus und Sexualität bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, München, Hanser, 1985. Bensoussan, Georges, Dietsch Paul, François, Caroline et al., *Sport, corps et sociétés de masse. Le projet d'un homme nouveau*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, [en ligne], <https://www-cairninfo.lama.univ-amu.fr/sport-corps-et-societes-de-masse--9782200277338.htm>, (consulté le 28/11/2023).

Delille, Damien, *Genre androgyne arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIIIe-XXe siècle)*, Brepols, Turnhout, 2021.

10 Rivoal, Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, vol. 2, n°38, 2017, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm>, (consulté le 28/11/2023).

11 Demetriou, Demetrakis Z., « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », *Genre, sexualité & société*, 2015, [en ligne], : <http://journals.openedition.org/gss/3546>, (consulté le 28/11/2023).

Il est important de préciser qu'il existe des formes de domination découlant du concept de masculinité hégémonique, comme le rappelle l'historien et germaniste Patrick Farges :

Il faut donc concevoir l'histoire des masculinités comme une histoire relationnelle, multidimensionnelle et intersectionnelle, qui intègre différentes formes de domination : domination des hommes sur les femmes, domination de certains hommes sur d'autres hommes, mais aussi rapports de domination sociale et rapports de domination raciale<sup>12</sup>.

Or, tout au long de la modernité, ce concept hégémonique est soumis à des remises en question<sup>13</sup> liées aux répercussions de phénomènes comme l'industrialisation, la guerre, l'émancipation des femmes, la désindividualisation et l'immigration<sup>14</sup>. La fragilisation de cette position dominante a des conséquences sur l'ensemble de la population puisque les caractéristiques de la masculinité telles que la force, la résistance, l'honneur, le courage, la maîtrise de soi, etc., sont analogues aux valeurs défendues dans la société moderne. Happée par les courants nationalistes du XIX<sup>e</sup>, la masculinité devient un gage de la moralité et sert d'autoreprésentation à la nation<sup>15</sup>. La valorisation de ces attributs s'étend également à l'échelle internationale puisque qu'ils sont communs aux nations occidentales telles que la France, l'Allemagne, ou encore les États-Unis.

L'angoisse fantasmée d'une masculinité menacée relève alors d'une dimension collective et mène à des utopies, notamment celle d'un Homme nouveau rédempteur des crises de la modernité.

Concept ancien, les origines de l'Homme nouveau remontent aux épîtres de Saint Paul qui le caractérise par le passage d'un « monde ancien » à un « monde nouveau »<sup>16</sup>. Dans la tradition chrétienne, ce passage est initié par la conversion, à travers le baptême, qui agit comme un rituel permettant le renouveau par la « transformation spirituelle ». Le vieil homme, alors associé à Adam après sa chute, devient un Homme nouveau, une figure plus proche de la création de Dieu, qui accède à une vie nouvelle et éternelle. L'Homme nouveau est une idée universelle, qui ne se limite pas à une communauté ou à un peuple particulier. Ainsi, le passage de l'ancien au nouveau incarne une forme de renaissance qui donne à l'homme une nouvelle identité et une nouvelle spiritualité<sup>17</sup>.

Martin Luther (1483–1546) reprend ce terme en pour désigner l'homme « justifié par la foi », mais en l'associant également à une renaissance qui lui permet d'accéder au paradis. Dans

12 Farges, Patrick, *Masculinités et « masculinisme » ? (1880–1920)*, publié dans le cadre du colloque *Féminismes allemands (1848–1933)*, 27 et 28 janvier 2012, Université Lyon, ENS de Lyon, <https://ciera.hypotheses.org/322>, (consulté le 28/11/2023).

13 Le système patriarcal étant maintenu, ces remises en question appartiennent davantage au registre discursif qu'à une réalité historique.

14 Surkis, Judith, « Histoire des hommes et des masculinités : passé et avenir », in Revenin, Régis, (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, 2007, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-identite-sexuee-et-vie-sexuelle--9782749212647.htm>, (consulté le 25/11/2019).

15 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes: zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997, p. 110.

16 Rey, Bernard, « L'Homme nouveau d'après S. Paul. », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 48, n° 4, 1964, [en ligne], [www.jstor.org/stable/44413492](http://www.jstor.org/stable/44413492), (consulté le 24/6/2021).

17 Clair, Jean, (dir.), *Les années 1930 : la fabrique de « l'Homme nouveau »*, (cat. exp., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 6/6/-7/9/2008), Paris, Éd. Gallimard ; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008, p. 54.

*Théologie germanique et de l'homme nouveau*, Martin Luther écrit en 1435 : « Par son âme il mérite d'être nommé un homme nouveau, spirituel intérieur ; par la chair et le sang, il mérite d'être nommé un homme corporel, un vieil homme et un homme extérieur<sup>18</sup>. »

La thématique d'une version parfaite de l'être humain qui pourrait être qualifié de « rêve messianique » se développe dans la philosophie des Lumières et devient un véritable mythe pendant la Révolution française. Mona Ozouf, historienne et philosophe explique : « Avec l'idée de l'Homme nouveau, on touche à un rêve central de la Révolution française. » Il est associé au changement, à un renouveau inédit qui s'accompagne aussi d'une collectivité débarrassée de ses membres indésirables<sup>19</sup>. L'Homme nouveau incarne donc une figure régénératrice et politique qui symbolise la libération du peuple de l'ordre ancien pendant la Révolution<sup>20</sup>.

Avec le concept d'« *Übermensch* » (Surhomme), Friedrich Nietzsche (1844–1900) a développé un type d'Homme nouveau, un homme supérieur qui, animé par sa volonté de puissance, s'oppose à la décadence et au nihilisme. Dans *Also sprach Zarathustra* (1883) le Surhomme n'est pas un être unique, mais un individu qui a besoin d'un groupe de Surhommes. À la différence de l'Homme nouveau décrit ci-dessus, le Surhomme s'inscrit dans un processus d'apprentissage, invitant les hommes à se développer continuellement. En d'autres termes, il s'éloigne d'une idée fixe et idéalisée pour s'engager dans une quête de perfectionnement. Néanmoins, le Surhomme s'apparente à l'Homme nouveau par son héroïsme, sa puissance et l'espoir qu'il symbolise.

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'Homme nouveau resurgit à l'occasion des crises, des révolutions et d'utopies de l'époque, tout en conservant ses caractéristiques passées. À l'époque moderne, l'Homme nouveau est donc un idéal qui est appelé à créer un modèle social uniforme sur les ruines de l'ancien, jugé en déclin. En diffusant des normes irréfutables, ce mythe contribue également à l'homogénéisation de la société et tend à devenir un instrument de mesure de la validité des êtres humains. En incarnant le modèle à suivre, il cible les individus qui s'écartent de cet idéal et devient ainsi un facteur de stigmatisation. Ce concept est donc repris par les idéologies communiste, fasciste et nationale-socialiste, qui l'ont utilisé comme outil de propagande.

## Problématisation et présentation du corpus

Cette continuité thématique entre l'avant-garde française, allemande, et l'art national-socialiste ou la propagande pétainiste semble à première vue antinomique. Les projections, les angoisses représentées à travers l'esthétique mécanique, urbaine, simultanée, s'opposent au retour à la terre, à la quiétude et surtout à la vision biologique du corps humain. La fragmentation des formes, des personnages, la déconstruction de l'espace par le mouvement cubiste, dadaïste, vont à l'encontre des inspirations néoclassiques qui présentent le modèle vaillant, entier de l'Homme nouveau

18 Voir Luther, Martin, « Théologie germanique et de l'homme nouveau », Bar Le Duc, Éditions Le Fennec, 1994 ; et « La liberté du chrétien », [1520], *Les grands récits réformateurs*, Paris, Flammarion, 1992, In *ibid.*

19 *Ibid.*, p.55.

20 Cf. Baecque, Antoine de, « L'Homme nouveau est arrivé. La « régénération » du Français en 1789 », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 20, 1988, [en ligne], [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1988\\_num\\_20\\_1\\_2866](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1988_num_20_1_2866), (consulté le 24/6/2021).

rédempteur fasciste. La politisation des artistes, surtout allemands, adeptes de l'anarchisme, du communisme, ou encore les témoignages des artistes ayant été au front, ne répondent pas à une idéologie raciste et militariste. Réduits au silence, à l'exil, étiquetés comme ennemis du peuple, ils sont nombreux à avoir été victimes du Troisième Reich et de la politique vichyssoise.

L'enjeu de notre travail est donc de comprendre les liens entre l'Homme nouveau de l'avant-garde et celui du régime totalitaire allemand et autoritaire français. Afin de saisir cette analogie, nous proposons une vision globale de l'histoire de l'art autour de l'homme-machine, de la masculinité moderne et de l'Homme nouveau. Cette étude cherche à se distancier des comparaisons habituelles France/Allemagne, de l'opposition entre avant-garde et art de propagande, ou encore de l'étude du corps mécanique à l'échelle nationale. Pour cela nous orientons notre argumentation autour du questionnement suivant : quelles sont les résonances entre l'homme-machine des avant-gardes française et allemande et l'Homme nouveau du Troisième Reich et du régime de Vichy ? Quel rôle joue le concept de la masculinité dans la conception de ce *Körperbild* (image du corps) ?

Afin de répondre à ces interrogations, les œuvres de Fernand Léger (1881–1955), Otto Dix (1891–1969), Francis Picabia (1879–1953), Marcel Duchamp (1887–1968), Hannah Höch (1889–1978), Rudolf Schlichter (1890–1955), George Grosz (1893–1959), Robert Delaunay (1885–1941) et Willi Baumeister (1889–1955) seront analysées.

Nous nous concentrons sur les discours hégémoniques qui créent des liens thématiques et artistiques entre ces artistes tout en insistant sur les analogies dans leurs histoires individuelles. Les particularités nationales, les positions étatiques et les différents rapports entre l'art et le discours public français et allemand ne sont pas pour autant écartés.

La constitution de ce corpus s'explique par les amitiés, les collaborations, les parallèles thématiques, biographiques, esthétiques entre ces artistes. Dans certains cas, les différences, voire les oppositions présentes dans leurs œuvres éclaireront davantage la corrélation entre l'homme-machine et l'Homme nouveau. Ce travail consiste à créer des dialogues entre les artistes français et allemands de ce corpus. Les choix de ces mises en relations entre ces artistes seront précisés dans l'introduction de chaque chapitre de cette étude et replacés dans leurs contextes respectifs.

Les œuvres forment le cœur de l'argumentation et permettent de souligner les dissonances et ressemblances cristallisées dans le motif machinique. En d'autres termes, le point de départ de notre réflexion est l'analyse picturale qui nous mènera à l'étude des discours artistiques, socio-politiques et scientifiques. En raison de la pluralité des thématiques abordées, nous retrouverons certaines œuvres tout au long de notre analyse. Elles apporteront une cohérence, une harmonie à l'ensemble du sujet. Sous forme d'exemples, d'autres œuvres gravitent autour du corpus principal afin d'appuyer notre propos et étendre le réseau franco-allemand autour du corps-machinique.

## État de l'art

La renommée internationale de ces artistes offre un grand nombre d'études et de recherches portant sur le motif machinique dans l'avant-garde française et allemande. L'un des ouvrages emblématiques est *Fabriques de l'Homme nouveau : de Léger à Mondrian* (1997) d'Éric Michaud.



Sous forme de petits récits individuels accordés à Léger, Oskar Schlemmer (1888–1943) et Piet Mondrian (1912–1972), l'auteur démontre les liens entre les projections technophiles de la modernité européenne et l'Homme nouveau. S'intéressant également à ce concept, le catalogue d'exposition *Les années 1930 : la fabrique de « l'Homme nouveau »* (2008) du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, dirigé par Jean Clair, présente les germes de cette figure idéalisée dans l'art des années 1930 et explique son cheminement vers les dictatures franquiste, hitlérienne, stalinienne et mussolinienne.

Portant plus largement sur le motif mécanique dans les avant-gardes, le catalogue de l'exposition *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne* (1999), présentée à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, traite des utopies et des angoisses incarnées à travers les différents types d'homme-machine dans la modernité.

Sous la direction de Pia Müller-Tamm, l'analogie du corps mécanique et de l'Homme nouveau est abordée, mais à travers l'exemple de l'avant-garde russe. Sur le groupe Dada Berlin en particulier, les recherches de Matthew Biro dans *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (2009) analysent les fonctions de l'homme machine dadaïste en tant qu'arme politique et comme constat des changements sociaux sous la République de Weimar. La publication *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten* (2000) de Hanne Bergius est également consacrée à la politisation des artistes, à l'impact du contexte socio-politique et scientifique sur le langage mécanique des dadaïstes. De plus, l'autrice relève le contenu philosophique de cette image du corps en la mettant en relation avec les théories nietzschéennes sur Dionysos et Apollon. La thèse de doctorat *Le corps mutilé dans la peinture allemande (1919–1933)* (1997) réalisée par Catherine Wermester propose un important catalogue d'images et des pistes de réflexion autour de l'iconographie de l'invalidé de guerre. Par ailleurs, la pluridisciplinarité de la publication *Kunst, Sport und Körper* (2002) dirigée par Hans Körner, Gabriele Genge et Angela Stercken porte non seulement sur *GeSoLei*<sup>21</sup> (1926), qui place le corps au cœur des débats socio-économiques, mais également sur la régénération de la population d'après-guerre en tant qu'objectif étatique. Le chapitre « *Ambivalente Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt in den Zwanziger Jahren* » écrit par Bergius résume notamment la complexité des corps mécaniques dans cette quête de la performance qui sert à la renaissance nationale.

Au-delà des ouvrages sur l'utopie de l'Homme nouveau et l'esthétique machinique, les études du genre, et plus spécifiquement sur la masculinité, ont fortement contribué à la problématisation de ce travail. Les deux références incontournables sur la masculinité moderne qui ont servi cette étude sont : *Masculinities* (1995) de Connell et *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (1996) écrit par l'historien des mentalités George L. Mosse qui retrace les étapes de la construction de la masculinité tout en expliquant les acteurs qui tendent à la fragiliser au début du XX<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'œuvre phare en deux volumes de Klaus Theweleit *Männerphantasien* (1977)<sup>22</sup> détermine les sources du national-socialisme à travers les représentations de la masculinité pendant la République de Weimar, notamment au sein des milices anti-démocra-

21 Le Salon de la santé (*Gesundheitspflege*), de la protection sociale (*soziale Fürsorge*) et de l'éducation physique (*Leibesübungen*) se déroule à Düsseldorf du 8 mai au 15 octobre 1926.

22 Il est intéressant de noter que l'ouvrage de Theweleit a fait l'objet d'une publication française tardive qui sous le nom de *Fantasmagories* est éditée en 2016 par la maison d'édition L'Arche.

tiques comme *Stahlhelm* (le casque d'acier) ou les corps-francs. Il y développe la notion de « *Verpanzerung des Mannes* » (blindage de l'homme) qui sera reprise sous le terme de « *Panzerkörper* » (corps blindé) pour l'analyse des œuvres de Léger.

En histoire de l'art, même si les études des masculinités (*Men's Studies*) ont longtemps été timides en tant que prisme analytique, ce champ d'étude est en plein essor. Dans *Der Neue Mann?: Männerportraits von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, 1914–1930* (2016), Anne Söll explore les images de la masculinité et leur rapport à la virilité dans la Nouvelle Objectivité. Le recueil d'artistes et d'écrivains dadaïstes de Hubert van den Berg, *Das Ding an sich und das Ding an ihr. Dada Erotikon* (2003), éclaire les différents points de vue femme-homme dadaïstes et les tensions genrées de la modernité. Toujours sur le dadaïsme, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (2004) d'Amelia Jones et *Picturing Science, Producing Art* (1998) de Caroline Jones examinent la relation entre le motif machinique et le concept de la masculinité fragilisée par la neurasthénie dans le groupe de New York. Le chapitre « *Automata – A Masculine Utopia* » de Christine Woesler de Panafieu dans l'ouvrage *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia* (1984) d'Everett Mendelsohn traite des mécanismes de domination masculine à travers la figure de l'automate.

À de rares exceptions près, les recherches se concentrent essentiellement à l'échelle nationale ou sur des groupes d'artistes comme les dadaïstes de Berlin et de New York. Toutefois, certains catalogues d'expositions, qui ne se consacrent pas au sujet de l'homme-machine ou de l'Homme nouveau, ont retranscrit une histoire franco-allemande de l'avant-garde. *Jours de guerre et de paix : regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930* (2014–2015), publié lors de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-Arts de Reims et au Von der Heydt-Museum de Wuppertal, a réuni les écrivains et les artistes autour du conflit mondial. Ce catalogue dirigé par David Liot, Gerhard Finckh et Gerd Krumeich propose une histoire croisée des deux côtés du Rhin réunissant des thématiques historique, patrimoniale, politique et artistique. À l'occasion de l'exposition *Paris-Berlin : Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique. Rapports et contrastes France-Allemagne, 1900–1933* (1978) au Centre Pompidou, Marie-Laure Bernadac présente dans le catalogue les deux pôles européens de l'avant-garde en tant que lieux prolifiques, sources de tensions, de ruptures mais aussi de collaborations, d'amitiés entre les membres de l'avant-garde. Sous la direction de Peter-Klaus Schuster, *Delaunay und Deutschland* (1985), publié pour l'exposition à la Staatsgalerie Moderner Kunst à Munich, retrace le parcours franco-allemand de l'artiste tout en le mettant en parallèle avec les événements socio-culturels français, allemand et internationaux. Dans le cadre de l'exposition itinérante au Musée Unterlinden de Colmar et au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, le travail de Sylvie

---

En ce qui concerne *Masculinities* de Connell, l'ouvrage est publié en France en 2014 par les éditions Amsterdam sous le nom de *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*. En Allemagne, *Der gemachte Mann – Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* est publié en 1999 sous forme de livre électronique par le groupe éditorial Springer.

En France, sous le titre *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, l'étude de Mosse est publiée en 1997 par la maison d'édition Abbeville. La même année, la Büchergilde Gutenberg édite *Das Bild des Mannes: zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*.

Lecoq-Ramond et Jérôme Mauche sur les relations outre-Rhin de Baumeister, paru sous le titre *Willy Baumeister et la France* (1999), rejoint la dynamique de Schuster en s'intéressant aux transferts culturels, aux échanges artistiques et privés de l'artiste avec l'avant-garde parisienne.

## Méthodologie et approche transculturelle

À la différence des études à l'échelle nationale ou locale, le caractère inédit de ce travail est la mise en relation binationale et globale du corps mécanique avec l'Homme nouveau et la masculinité dans les œuvres de ces artistes. Effectivement, même si l'accent est porté sur la France et l'Allemagne, les États-Unis ont une place majeure dans la genèse du motif machinique. Terre d'accueil pour Picabia et Duchamp lors de la Première Guerre mondiale, et symbole grandissant du progrès et de la modernité après le conflit, l'Amérique du Nord participe à la diffusion d'un corps fonctionnel et performant qui est perçu comme un idéal dans les sociétés européennes. La prise en compte des phénomènes socio-culturels outre-Atlantique dans l'analyse de ce motif permet d'illustrer une certaine uniformisation dans la *Weltanschauung* des artistes sélectionnés pour cette étude.

Pour réunir les parcours, les thématiques et les identités artistiques de la modernité autour des notions phares de notre sujet, les recherches sur la transculturalité jouent un rôle déterminant. Servant à la fois d'approche analytique et méthodologique, les théories sur le transfert culturel, problématisées par Michel Espagne, Werner Spies, Nicole Colin, ainsi que les recherches de Dorothee Kimmich sur le paradigme de *Ähnlichkeit* (similarité), permettent de saisir les échos entre la France et l'Allemagne. En outre, les origines des recherches sur les transferts culturels, qui datent du milieu des années 1980, s'inscrivent dans une perspective franco-allemande. Ce champ de recherche est initié par un groupe de chercheurs qui se sont intéressés aux relations de l'histoire intellectuelle du XIX<sup>e</sup> siècle entre la France et l'Allemagne à travers l'exemple de la réception des écrits de Heinrich Heine (1797–1856) par le public français<sup>23</sup>.

Dépassant les frontières européennes, ces études cherchent à réviser les « récits nationaux » en prenant en compte les interactions, les « déplacements intérieurs » et les importations qui ont contribué à l'élaboration des constructions identitaires. En cela, la notion de transfert culturel s'oppose à la comparaison qui est centrée sur les similitudes et les divergences à travers une catégorisation et une confrontation de deux entités<sup>24</sup>. Béatrice Joyeux-Prunel indique que le comparatisme travaille plus avec des limites spatio-temporelles alors que le transfert culturel accorde une place importante aux échanges, aux métissages entre les cultures<sup>25</sup>. Cette approche se concentre alors sur la fluidité des termes comme la « culture » et la « nation » afin de les intégrer dans un réseau d'acteurs qui se redéfinissent sans cesse. Les frontières deviennent

23 Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 1999, [en ligne], <https://www.cairn.info/les-transferts-culturels-franco-allemands-9782130500902.htm>, (consulté le 5/7/2021).

24 Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, [en ligne], <http://journals.openedition.org/rsl/219>, (consulté le 5/7/2021).

25 Joyeux-Prunel, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-149.htm>, (consulté le 5/7/2021).

ainsi perméables, mouvantes et modifient les « unités historiquement » établies<sup>26</sup>. Dans l'ouvrage *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität* (2012), Kimmich et Schamma Schahadat expliquent que dans le cadre de la mondialisation, la transculturalité vise à saisir les dynamiques qui dépassent les barrières temporelles et territoriales et qui bouleversent l'attribution d'un lieu à une culture spécifique<sup>27</sup>. Plus loin, Wolfgang Welsch définit la transculturalité comme une vision de la culture qui ne relève pas de l'existence de l'homme, de ses routines quotidiennes, de ses images du monde, mais de la civilisation qui fonctionne comme une extension de ces pratiques formant pour des groupes une culture. Ce terme cherche donc à comprendre les enchevêtrements, le caractère perméable des cultures et non leurs oppositions<sup>28</sup>.

De plus, le paradigme de *Ähnlichkeit* issu du domaine de la *Kulturtheorie* aide à comprendre l'interpénétration des thématiques concentrées dans l'homme-machine. Ce paradigme de la similarité a été formulé dans les années 1990 par l'économiste Samir Amin, puis repris et développé par le germaniste Anil Bhatti et Naoki Sakai, professeur de littérature et d'études asiatiques, d'origine japonaise. Le champ de recherche s'étend principalement sur un axe des continents asiatique et africain qui traite des rapports politiques et éthiques entre les nations. Selon Kimmich, ce concept intègre les notions de reconnaissance, d'imitation, de continuité et de passage<sup>29</sup>. Ainsi, il existe malgré les différences un continuum qui maintient une corrélation entre les objets, thèmes, cultures, etc. La citation de Robert Spaemann résume le développement de cette chaîne de similitudes qui permettent de créer un lien perpétuel : « Tout ce qui existe rappelle quelque chose d'autre. Les choses rappellent d'autres choses, les actes d'autres actes, les couleurs d'autres couleurs, les formes d'autres formes, les pensées d'autres pensées<sup>30</sup>. » Ce réseau fait de connexions, propose une perception globale des idées, des images et des concepts qui ne se limitent ni à un lieu, ni à un espace donné.

Les correspondances visuelles et théoriques forment le terreau méthodologique pour l'analyse de ce *Körperbild*. Il est justement intéressant d'adapter ces théories du transfert culturel et de la notion d'*Ähnlichkeit*, provenant de la littérature, de la germanistique et des études culturelles, au domaine de l'histoire de l'art afin de proposer une nouvelle lecture de cet homme-machine dans l'art moderne.

26 Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte, « Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 28, n° 4, décembre 2002, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/40185909>, (consulté le 5/7/2021).

27 Kimmich, Dorothee, Schahadat, Schamma, (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld, Transkript, 2012, p. 7.

28 *Ibid.*, p. 25.

29 Kimmich, Dorothee, *Ähnlichkeit – ein neues kulturtheoretisches Paradigma ?*, (Kolloquium, Sonderforschungsbereich 1288, Universität Bielefeld, 11/7/2018), [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_dK2OGAhwo](https://www.youtube.com/watch?v=8_dK2OGAhwo), (consulté le 5/7/2021).

30 Source originale : « Alles was existiert, erinnert an etwas anderes. Dinge an andere Dinge, Handlungen an andere Handlungen, Farben an andere Farben, Gestalten an andere Gestalten, Gedanken an andere Gedanken. » In Spaemann, Robert, « Ähnlichkeit », in *Schritte über uns hinaus: Gesammelte Reden und Aufsätze II*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2011, p. 50, in *ibid.*

## Structure de la thèse

Les théories du transfert culturel et le paradigme de *Ähnlichkeit* influencent notre structure et notre positionnement analytique. Présentes dans l'ensemble du corpus, les notions de fonctionnalisme, de standardisation et de performance forment une correspondance entre les corps mécaniques qui sont analysés. L'importance accordée à ces « notions-repères » s'explique par une volonté de coordonner le corpus en vue des différentes thématiques et approches méthodologiques qui ont été choisies selon les chapitres. Un autre choix argumentatif qui s'applique à l'ensemble de notre travail est l'étude des discours sur le corps sous le Troisième Reich et le régime de Vichy à la fin de chaque chapitre. Ici nous montrerons une continuité dans certaines composantes de l'homme-machine et l'Homme nouveau sans nous livrer cependant à une analyse approfondie de l'art national-socialiste et de la propagande pétainiste.

Trois grands chapitres portant sur différents types de personnages mécaniques structurent notre argumentation.

En premier lieu, notre travail s'ouvre sur une étude comparée des œuvres de Léger et de Dix qui traitent du corps mécanique militarisé. D'un point de vue méthodologique, l'analyse de ce motif est divisée en deux parties distinctes qui seront ensuite réunies dans la conclusion du chapitre. Notre étude s'intéresse d'abord aux machines-soldats de Léger qui intègrent des utopies post-humanistes, un rejet de l'être humain en faveur de la production et de l'optimisation. La notion de « *Panzerkörper* » formera une continuité avec l'étude de la représentation de l'ouvrier mécanique de Léger après la guerre. Ainsi, le sujet du corps mécanique militarisé permet de présenter les problématiques politiques, artistiques et sociales touchant au conflit mondial et ses conséquences sur le corps collectif au lendemain de l'armistice en France. Nous nous éloignons ensuite de l'utopie technophile de Léger pour nous intéresser aux corps prothétiques représentés par Dix en 1920. Ces hommes qui sont réellement mécanisés et dont l'anatomie a été détruite par la machine offrent un tout autre regard sur le rapport entre la guerre et la technologie. La remise en marche de l'homme par la prothèse fait office de lien avec la figure du travailleur de Léger. L'étude de ce sujet s'oriente vers la politique de réinsertion weimarienne menant à une marginalisation et une militarisation des invalides de guerre.

Cette approche comparative vise à confronter différentes positions autour de la machine-soldat, mais aussi à présenter le contexte historique et les choix politiques de ces deux nations après la guerre. En d'autres termes, le premier chapitre permet de planter le décor tout en annonçant bon nombre de sujets qui seront développés dans les chapitres suivants.

L'ambivalence de l'homme-machine qui concentre à la fois des projections rationalistes et des angoisses touchant à l'asservissement de l'humain à la technologie se poursuit dans les œuvres dadaïstes. Dans un deuxième temps, il ne s'agit plus de la figure individuelle du soldat ou du vétéran mécanique mais de la relation femme-homme dans les représentations mécaniques de Picabia, Duchamp, Höch, Grosz et Schlichter. Le corps féminin, masculin se transforme en poupée, automate, pion, hybride, objet, mannequin sexualisé et cristallise les tensions entre les genres pendant puis après la Première Guerre mondiale. Compte tenu de la mondialisation grandissante et de l'expansion de l'américanisme dans les cultures européennes, les centres urbains de New York et de Berlin, lieux de création de ces machines dadaïstes, ont une place majeure dans notre analyse.

À travers trois sous parties qui rassemblent les artistes berlinois et les artistes parisiens exilés à New York, le champ analytique s'ouvre sur une vision globale des constructions genrées. Les *Gender Studies* joueront donc un rôle plus important dans ce chapitre car nous examinerons la représentation du corps féminin machinique par les dadaïstes. Le concept de masculinité est tout autant étudié, mais davantage à travers la question des relations hommes-femmes au sein du motif mécanique. Le motif de la femme sexualisée et mécanisée sera analysé dans les oeuvres de Picabia et Höch, puis nous traiterons de l'analogie du corps mécanique et de la marchandisation de l'être humain chez Picabia et Schlichter ; enfin la thématique du mariage dans les représentations mécaniques de Duchamp, Picabia, Höch, Grosz permettra d'approfondir certains sujets qui auront été étudiés dans les deux sous-parties précédentes. À la suite de cette thématique, une mise en relation entre les machines dadaïstes et la notion de *Gebärmachine* (machine de reproduction) sera évoquée. En guise d'ouverture, ce sujet abordera la perception du genre dans les années 1930 et 1940.

Dans ce chapitre, nous proposons ainsi un récit franco-allemand et nord-américain autour de la machine-sexuelle dadaïste qui intègre des processus, des craintes et des utopies communes. À la différence de l'approche comparative du premier chapitre, la méthodologie du deuxième chapitre relève davantage du transfert culturel et de la notion de similarité. En d'autres termes, nous mettons les résonances thématiques et esthétiques entre les dadaïstes en avant afin d'intégrer le motif mécanique aux discours hégémoniques portant sur le genre.

La mise en pratique du terme de transculturalité dans l'art s'applique également pour le troisième chapitre de notre travail. Nous nous intéresserons à la thématique du sport dans les oeuvres de Delaunay et Baumeister. La machine-athlète cimente les discours allemands et français portant sur l'hygiène, la régénération, les prouesses nationales ou encore la culture physique. Les notions de fonctionnalisme, de désindividualisation et de performance qui sont observés à travers la figure du soldat, du travailleur, de la femme émancipée ou encore de la mariée s'étendent à l'échelle de la masse. Ce troisième chapitre porte plus précisément sur les types, les modèles et les idéaux qui servent à homogénéiser le corps social fragilisé par la guerre. La corrélation entre les discours scientifiques, publics et les discours intellectuels ou artistiques est soulignée dans l'analyse des images sportives de Delaunay et Baumeister. La francophilie et la germanophilie des deux peintres choisis, facilite notre étude transnationale sur le corps athlétique. L'objet de ce chapitre est donc de rassembler certaines positions étatiques et artistiques à la fois françaises et allemandes autour de la construction d'un idéal qui répond à un corps sous contrôle. Afin de remplir cet objectif, six sujets communs aux artistes seront traités : le sport en tant que culte du divertissement, le processus de régénérescence nationale à travers la pratique physique, l'athlète comme modèle de performance, les fonctions du genre dans le sport, la culture physique garante de la standardisation de l'individu et le sportif en tant qu'Homme nouveau sous le Troisième Reich et le régime de Vichy. Nous retrouvons ainsi le prolongement du motif mécanique vers les régimes totalitaires et autoritaires français et allemand sans pour autant entrer dans une étude détaillée sur les discours nationaux-socialistes et pétainistes en matière de culture physique.

Notre argumentation se concentrera donc sur le motif du corps militarisé, les relations femmes-hommes dans les oeuvres mécaniques dadaïstes et les discours allemands et français

sur la régénération du corps à travers les œuvres de Baumeister et Delaunay<sup>31</sup>. La structure suit un ordre croissant, partant de l'individu, pour s'étendre au couple et à la masse en vue d'expliquer l'évolution d'une perception rationaliste qui, au fil des ans, atteint l'échelle collective.

Enfin, sous forme d'épilogue, nous présenterons les parcours et les directions artistiques prises par ces membres de l'avant-garde. Malgré l'éclatement des courants artistiques modernes avec l'arrivée du national-socialisme et la Seconde Guerre mondiale, des analogies entre leurs biographies et leurs processus artistiques sont décelables. Nous portons donc un intérêt aux relations privées et professionnelles des artistes à l'égard de ces régimes et à l'abandon de l'esthétique mécanique dans leurs œuvres plus tardives.

## Délimitation du sujet

Compte tenu de la diversité des thématiques, des discours et des concepts ainsi que de la richesse culturelle et artistique de la période choisie, il est nécessaire d'expliquer certaines décisions qui ont été prises pour orienter l'analyse de notre corpus. Ainsi les sujets comme la culture visuelle, la métropole, le cinéma, les monuments publics servent uniquement d'exemples, d'outils analytiques ou de pistes de réflexion. Les mémoriaux, les affiches, l'esthétique cinématographique ou encore la relation entre l'art moderne et l'urbanisme s'articulent à l'argumentation, sans devenir les acteurs principaux de l'analyse. Les ensembles architecturaux du Bauhaus, de Le Corbusier, qui occupent une place importante dans les utopies de la modernité, particulièrement celle d'un Homme nouveau technophile, ne sont pas développés puisque nous nous intéressons principalement à la représentation picturale de l'homme-machine. Cependant le rôle de médiateur de *L'Esprit Nouveau* entre les avant-gardes française et allemande et certaines positions défendues dans cette revue seront évoqués. Une thématique importante qui se déploie en filigrane tout au long de l'argumentation est l'image de l'ouvrier mécanique et de l'homme au travail. Ce sujet pourrait former un chapitre à part entière, mais l'intégration de ce thème dans nos trois chapitres permet de le traiter sous différents aspects.

---

31 De toute évidence, le corpus est majoritairement masculin, seule Hannah Höch défend une position de genre féminine dans ce travail. En effet, peu de femmes artistes françaises ou allemandes s'intéressent à l'image du corps mécanique. Ce déséquilibre peut s'expliquer par le thème même de la machine, qui rattachée à la technologie est plutôt représentée par des artistes masculins (voir le chapitre : 1. 2. *Le sujet mécanique : une affirmation de la masculinité*, p. 111).

Par ailleurs, le choix de ces thèmes rend difficile la question de la parité hommes-femmes parmi les artistes. Dans le premier chapitre, la figure centrale abordée est le soldat mécanisé. En tant que sujet militaire, il est principalement représenté par des artistes ayant une expérience du front, ce qui limite la contribution des femmes artistes à la représentation de ce motif.

Il est aussi particulièrement intéressant pour nous de mettre en évidence les liens entre des artistes qui ont été en contact les uns avec les autres par le biais de réseaux, d'expositions ou de lieux de rencontre. Cependant, dans les milieux d'avant-garde, et notamment dans les groupes Dada intéressés par le motif mécanique, peu de femmes allemandes et françaises ont été liées à un réseau international ou ont exposé leurs œuvres à l'étranger (voir le chapitre 2. 6. *La nouvelle Femme : la critique d'un mythe*, p. 136).

Enfin, dans le troisième chapitre, compte tenu de l'approche méthodologique des transferts culturels, l'amitié entre Baumeister et Delaunay et leur intérêt pour la France et l'Allemagne sont essentiels à notre analyse.

De plus, en raison du sujet et de l'époque étudiés, l'apport des théories de la psychanalyse serait judicieux pour notre travail. Néanmoins, celles-ci n'apparaissent que ponctuellement car le curseur analytique se place davantage sur l'histoire socio-culturelle et l'étude d'un contexte commun aux artistes. Ce choix méthodologique se justifie par une volonté d'analyser les œuvres à travers le prisme des études des masculinités et des discours hégémoniques, afin de pouvoir mieux répondre à nos objectifs qui se fondent sur la notion de transculturalité.

Une vision globale de l'histoire de l'art est donc défendue mais la délimitation de notre cadre spatio-temporel est nécessaire. Il se borne à l'axe Paris, Berlin et New York dans une période allant de 1914 à 1926, soit du début de la Première Guerre mondiale à la *GeSoLei*. Néanmoins, les limites de ce cadre restent flexibles et mouvantes dans la mesure où des discours antérieurs et postérieurs à cette époque seront présentés afin d'éclairer le contenu des œuvres et d'expliquer le prolongement de ce thème aux années 1930 et 1940.



# Chapitre 1

## Fernand Léger et Otto Dix :

### Regards croisés sur le corps mécanique militarisé en France et en Allemagne

#### Introduction

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les voyages, les échanges artistiques sont nombreux entre la France et l'Allemagne, les amitiés, les écrits et les idées circulent, même s'il reste utopique de dire qu'il existe une réelle fraternité entre les artistes allemands et français. Le contexte de la guerre de 1870 pèse encore dans les mémoires et un sentiment de supériorité des artistes français envers les artistes allemands est généralement partagé. Malgré ces dissonances, l'art français est bien accueilli en Allemagne et inspire les artistes allemands qui se rendent à Paris pour étudier, collectionner ou vendre leurs œuvres. Autrement dit, même si les artistes revendiquent un certain nationalisme marqué par le contexte socio-politique, ce dernier ne freine pas l'internationalisme de l'avant-garde<sup>1</sup>. Les échanges intellectuels entre les deux côtés du Rhin sont certes importants, mais un grand nombre d'artistes allemands et français est favorable à une régénération sociétale par la guerre qui permettrait de libérer l'individu du « matérialisme », du « pessimisme culturel » et du « système de classes ». Indépendamment de la propagande de guerre, les « idées de 1914 » sont un leitmotiv qui réunit de nombreux intellectuels autour d'une forme d'unicité germanique et d'une utopie d'un monde nouveau<sup>2</sup>. Pour beaucoup, le conflit est considéré comme une « aventure émouvante » qu'il faudra vivre entre camarades. La guerre symbolise un nouveau départ pour les hommes, un moyen de lutter contre la féminisation menaçante liée aux revendications sociales. Cette expérience unique est perçue comme une occasion d'affirmer une masculinité forte vis-à-vis des phénomènes d'industrialisation, d'urbanisation et d'émancipation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'expérience du front mènera alors à une réconciliation des hommes qui, lors des combats, prouveront leur héroïsme et leur virilité. Cette quête de virilité est matérialisée par une forme d'égalité des hommes devant la guerre<sup>3</sup>. Toutefois, il faut nuancer cet enthousiasme, car le départ au front s'accompagne de réticences et d'angoisse de la mort ou de la perte d'un ou de plusieurs proches. La mobilisation se réfère à un devoir national qui doit être accompli et non systématiquement à une attente d'une société nouvelle<sup>4</sup>. Ces sentiments partagés se réper-

1 Liot, David, Finckh, Gerhard, Krumeich, Gerd, (dir.), *Jours de guerre et de paix : regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930*, (cat. exp., Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 6/1/-27/7/2014 ; Reims, Musée des Beaux-Arts, 14/9/2014–25/1/2015), Paris, Somogy éditions d'art, 2014, p. 123.

2 Kruse, Wolfgang, *Der Erste Weltkrieg*, Darmstadt, WBG, 2014, p. 82–83.

3 Söll, Anne, *Der Neue Mann?: Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, 1914–1930*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, p. 23.

4 Kruse, Wolfgang, *op. cit.*, p. 17 à 23.

cutent dans les cercles d'avant-gardes qui sont bouleversés à cause des mobilisations, des démobilisations et des désertions.

Rapidement, l'illusion que le conflit forgera une camaraderie entre hommes ou une occasion de démontrer sa virilité s'estompe, et la réalité du front transforme cette « aventure » en carnage déshumanisant. Les nouvelles conditions d'affrontements modifient le rapport de l'homme à la machine. Le courage, l'endurance et la volonté, symboles de la virilité, sont inutiles face à la mécanisation anonyme du combat et à la puissance de l'artillerie lourde. Le front amène les soldats à faire l'expérience d'une mécanisation totale, d'une rationalisation complète dans laquelle la mort s'intègre à un processus industriel. L'utopie d'une régénération de la population grâce à la guerre s'éteint dans cet enfer bruyant, sale, animé par des mitrailleuses, des obus et du gaz qui anéantissent le corps<sup>5</sup>.

Le caractère inédit de la brutalité et des dégâts causés par la Grande Guerre a un grand impact dans les sociétés des pays belligérants. Au-delà des problématiques économiques causées par le coût des pertes matérielles pour la France et des réparations pour l'Allemagne, la cohésion sociale reste difficile pour les populations d'après-guerre traumatisées et transformées par le conflit. La montée du fascisme et du bolchévisme sont également des phénomènes qui affectent les deux pays et qui ébranlent l'unité nationale. La jeune République de Weimar est d'autant plus concernée par ces idéologies que celles-ci remettent la légitimité du nouveau système politique en question. En réponse à cette désorientation, un discours commun à la France et à l'Allemagne promeut le rationalisme, la standardisation et l'efficacité. Le progrès technologique, mis au service de la production et de la consommation de masse, est l'un des marqueurs d'une posture socio-économique d'après-guerre.

Cette période de troubles est pour beaucoup d'artistes, d'architectes, comme les membres du Bauhaus ou de *L'Esprit Nouveau*, un moment de reconstruction qui laisse place à des utopies collectives innovantes. Pour d'autres, elle est une période de lutte politique progressiste ou, au contraire, un retour à la tradition et à l'ordre. Dans ces différentes postures prises par l'avant-garde, le motif de l'homme-machine reste un sujet central qui concentre les revendications et le discours socio-politique des années 1920. L'ambivalence de cette thématique est d'ailleurs saisissante dans les représentations de l'homme-machine de Fernand Léger et d'Otto Dix. Ayant tous deux été au front, ils offrent deux points de vue pertinents autour d'un même motif : le corps mécanisé militarisé.

Lors de la mobilisation nationale du 1 août 1914, Léger est d'abord enrôlé dans le génie avant que son commandant en chef le réaffecte en tant que brancardier dans la même compagnie. Cette dernière stationne sur plusieurs sites de la forêt de l'Argonne de 1914 à 1916. En 1917, il est atteint de rhumatisme et passe de longs séjours dans divers hôpitaux militaires jusqu'à obtenir une réformation officielle à la fin de cette même année. Pendant cette période de convalescence, l'artiste peint *La partie de cartes* [fig. 2] et *Le blessé* [fig. 3] et reprend contact avec son marchand d'art Paul Rosenberg (1881–1959)<sup>6</sup>.

5 Hughes, Gordon, (ed.), *Nothing but the clouds unchanged. Artists in World War I*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2014, p. 54.

6 *Ibid.*

De l'autre côté du Rhin, Dix reçoit en 1915 une formation de mitrailleur et est envoyé à ce titre en Champagne, dans les Flandres, en Artois, dans la Somme puis sur le front de l'Est : en Pologne, en Russie, et de nouveau en France<sup>7</sup>. Pour son service, il reçoit la Croix de Fer de deuxième classe et la Médaille Friedrich-August de Saxe<sup>8</sup>. Au lendemain de l'armistice, il reprend sa pratique artistique et se rapproche des dadaïstes berlinois. S'intéressant à la représentation des victimes du conflit comme les invalides, il réalise en 1920 deux versions de l'œuvre *Kriegskrüppel* [*Estropiés de guerre*] [fig. 10], *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* [*Estropiés de guerre (45 % de capacité de travail)*] [fig. 12] et *Die Skatspieler* [*Les joueurs de skat*] [fig. 15] qui sont influencées par l'humour incisif et le style fragmenté de Dada Berlin.

Léger et Dix ont eu différentes fonctions lors de la guerre et le cadre socio-politique dans lequel ils réalisent leurs hommes-machines est divergent. Cependant, il serait réducteur de justifier ces dissemblances uniquement par le contexte de réalisation d'un pays vainqueur pour l'un et vaincu pour l'autre. En effet, l'Allemagne et la France sont touchées toutes deux par les traumatismes provoqués par la guerre, la capitalisation de la société, les mutations des méthodes de travail, la remise en cause des rapports femme-homme, etc. Léger et Dix s'intéressent au rapport de la mécanisation du corps à la guerre et aux conséquences de celle-ci sur l'anatomie humaine. Leurs représentations de l'homme-machine militarisé permettent donc non seulement de saisir les problématiques artistiques et sociales en France en Allemagne, mais également l'influence d'un discours socio-économique transnational sur la production artistique de la modernité. L'histoire croisée de Léger et Dix autour du corps mécanisé mène à différentes interrogations : à quelles fins Léger et Dix utilisent-ils ce motif de l'homme-machine ? Quels sont les liens entre ce sujet de représentation et le positionnement étatique adopté au lendemain de la guerre ? Dans quelle mesure, malgré les divergences contextuelles et artistiques, ces hommes mécaniques français et allemands intègrent-ils le concept de l'Homme nouveau ?

Afin de répondre à ces questions, notre argumentation reposera essentiellement sur l'analyse des cinq œuvres *La partie de cartes*, *Le blessé* et les deux versions de *Kriegskrüppel*, et *Die Skatspieler*<sup>9</sup>. Les thèmes communs de la blessure, l'alliance du domaine militaire à la mécanique, la trivialité de l'activité du jeu de cartes créent des correspondances visuelles qui serviront cette étude. Les trois années qui séparent chronologiquement ces œuvres, celles de Léger ayant été réalisées en convalescence en 1917 et celles de Dix en 1920, offrent deux types de relations au corps machinique. Il sera intéressant de saisir l'évolution de ce motif et les résonances qu'il présente pendant et après le conflit.

Pour mener à bien ce travail, un premier chapitre portera sur la dimension utopique de l'homme-machine chez Léger, et un second chapitre traitera de la militarisation des invalides

7 Delaporte, Sophie, *Les joueurs de Skat d'Otto Dix : le corps, entre guerre et médecine*, publié à l'occasion de la 2ème journée d'étude du colloque Guerre et médecine, organisé à la Bibliothèque inter-universitaire de médecine de Paris, le 7 février 2004, p. 1, [en ligne], <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/histmed-guerre-journee2004-x11delaporte.pdf>, (consulté le 11/12/2019).

8 Biro, Matthew, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 179.

9 L'étude ne se limitera pas à ces quatre œuvres car elles seront mises en relation avec d'autres représentations de l'avant-garde française et allemande. Néanmoins *La partie de cartes*, *Le blessé*, *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* formeront l'organe central de l'argumentation.

dans les œuvres de Dix. Les deux chapitres auront des problématiques propres visant à comprendre la position de chacun des artistes. Ce choix méthodologique s'explique par la disparité des contextes de réalisation et par la volonté de mettre en avant des aspects nationaux et transnationaux autour de cette thématique. L'objectif de cette analyse sera alors d'étudier les chemins distincts pris par Léger et Dix tout en les intégrant aux sujets communs de la mécanisation des corps militarisés et de l'Homme nouveau.

## 1. Fernand Léger : la protection de l'individu par la mécanisation

### Introduction

Dans la société française du début du XX<sup>e</sup> siècle, le progrès technologique est représenté par les Salons de l'automobile, de l'aviation et des Expositions Universelles. Ces grands événements ont un retentissement sur la population et les artistes, mais aussi sur la perception même de l'être humain. Associées à la vitesse, à l'air et à l'innovation, les capacités intellectuelles et physiques humaines surprennent. La modernisation des villes, et plus particulièrement de Paris, bouleverse le rapport au mouvement, à la lumière et à l'espace. Pour Léger, originaire de Normandie, la découverte de la capitale en 1900 est synonyme d'émerveillement et d'inspirations. Son expérience en tant que dessinateur dans un cabinet d'architecte à Paris, sa formation à l'École des Arts Décoratifs et ses rencontres avec les artistes de l'avant-garde comme Chaïm Soutine (1893–1943), Alexander Archipenko (1887–1964) ou Blaise Cendrars (1887–1961) façonnent son processus artistique<sup>10</sup>. Par ailleurs, son contact avec le Douanier Rousseau (1844–1910) à qui il voue une grande admiration, et les œuvres de Paul Cézanne (1839–1906) influencent ses choix et ses constructions picturales. Inspiré par ces artistes et intégré dans un contexte de plus en plus rationaliste, en quête d'innovations, Léger opte rapidement pour une esthétique anguleuse et géométrique.

Sa mobilisation en 1914 met un frein à sa production artistique et à sa vie de bohème. Intégré dans un monde totalement rationalisé, violent et hiérarchisé, son expérience du front en tant que brancardier change son rapport à l'homme et à l'objet. Ses œuvres réalisées au front, lors de sa permission et pendant sa convalescence, sont certes, empreintes de sa vision fragmentée d'avant-guerre, mais elles relèvent d'une esthétique nouvelle qui est définie par la mécanique. L'artillerie destructrice, le bruit assourdissant, l'effacement de la nature au profit d'un *no mans' land* n'atténuent pas sa fascination pour la machine. Au contraire, le conflit renforce sa technophilie menant à une représentation utopique de la mécanisation du corps humain.

Dans le contexte des violences inédites provoquées par l'artillerie lourde, cette analogie entre la machine et l'anatomie peut paraître paradoxale et mène ainsi aux interrogations suivantes : pourquoi malgré les destructions massives causées par les machines, le corps mécanisé est-il source d'utopie dans les œuvres *La partie de cartes* et *Le blessé* ? Pourquoi cette idéalisation se poursuit-elle même après l'armistice ? Trois thématiques constituent les réponses à ce questionnement : d'abord nous nous efforcerons de décortiquer la machine-soldat afin de comprendre l'élaboration d'une utopie technophile à partir de l'expérience militaire de la Grande Guerre. Ensuite nous mettrons en relation le corps mécanique avec la position artistique et étatique de l'entre-deux-guerres française afin de saisir les enjeux de la relève nationale. Enfin nous nous intéresserons à l'évolution du corps mécanique militarisé vers la figure idéalisée du travailleur machinique qui concentre elle aussi des utopies rationalistes de l'après-guerre<sup>11</sup>. Ainsi, notre étude suit un ordre à la fois chronologique et thématique afin de pouvoir éclairer le processus artistique de Léger et saisir les différentes facettes de son homme-machine.

10 Léger, Fernand, Ferrier, Jean-Louis, (dir.), *Les fonctions de la peinture*, Paris, Editions Denoël, 1965, p.200.

11 Le sujet de la machine-soldat reste la pièce principale de ce chapitre. La troisième thématique permet d'observer l'évolution du motif du soldat mécanique vers celui du travailleur machinique.

### 1. La machine-soldat : un mécanisme de défense face à la guerre

*La partie de cartes* et *Le blessé* sont des peintures à l'huile fortement colorées, proches de la palette de l'œuvre *Contraste de formes*<sup>12</sup> réalisée en 1913. Or, de ses assemblages cubistes et des structures kaléidoscopiques d'avant-guerre, Léger ne garde que les volumes et les couleurs vives. Mêlant scène de genre et composition mécanique, les personnages de *La partie de cartes* et de *Le blessé* semblent tout droit sortis d'une production industrielle. Démontables et réparables, les hommes de fer ressemblent à des machines de combat reflétant un rapport au corps à la fois rationnel et fictif.



Figure 2 | Fernand Léger, *La partie de cartes*, 1917, Museum Kröller-Müller, Otterlo

*La partie de cartes* est une représentation de trois soldats assis à une table, deux jouent aux cartes<sup>13</sup> et le troisième les regarde en fumant une pipe. Leurs visages sont appareillés par de petites pièces fixées directement sur le tronc et à l'arrière de la tête. Leurs bustes sont divisés par une roue qui, en mouvement, pourrait mettre ces soldats mécaniques en marche. Les corps et les képis rouges et bleus des joueurs se réfèrent aux couleurs de l'uniforme des poilus. Pour le troisième personnage, les tons gris de son corps et de son casque se rapprochent davantage du registre machinique. Les éléments de son visage ne sont pas visibles et la construction de son corps reste indistincte. Comme un automate, il assiste passivement à la scène. Néanmoins, par la présence du casque et de la pipe, ce personnage est rattaché au duo qui fume lui aussi et porte

12 Cette œuvre a été publiée dans la revue *Der Sturm*, vol. 11, n° 6, le 5 septembre 1920.

13 Le jeu pourrait être la manille, le jeu de cartes préféré des poilus.

des couvre-chefs militaires. Léger attribue également aux joueurs une croix de fer et une médaille militaire. La multiplication de modules donne l'impression que l'espace, comme une petite boîte, semble trop petit pour le déroulement de la scène. Ramenés à l'avant-plan, les soldats et le décor confrontent directement le spectateur à la vivacité des couleurs et la multitude des volumes.

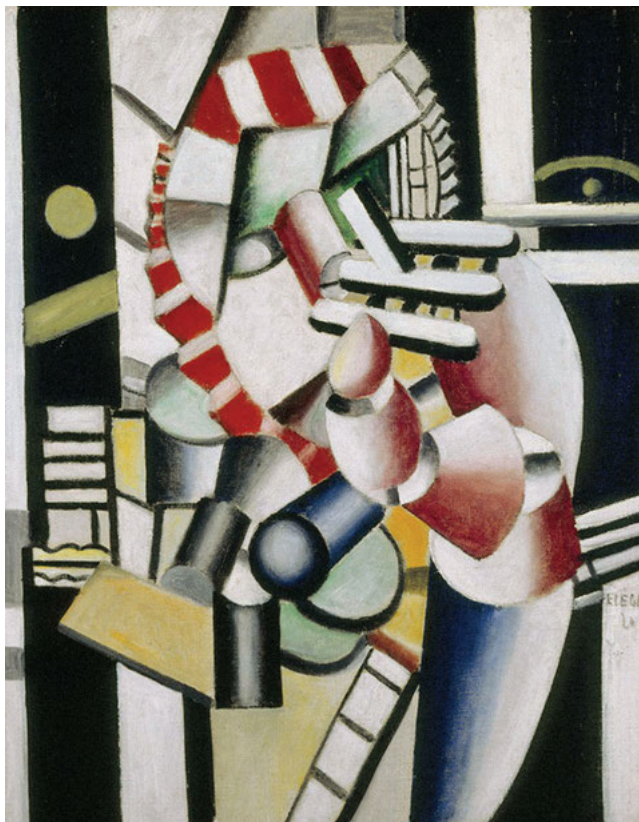


Figure 3 | Fernand Léger, *Le blessé*, 1917, collection privé

Pour *Le blessé*, la rencontre avec le sujet de l'œuvre est également frontale. Le cadrage serré et le format vertical concentrent le regard du spectateur sur l'assemblage mécanique au centre de la scène. Le titre qui indique que les éléments machiniques forment un corps, permet de se distancier de la « scène de genre mécanique » de *La partie de cartes*. Léger transforme les organes, l'enveloppe corporelle en boulons, en engrenage, et donne par le titre un sens étrange à la construction. La désarticulation anatomique du personnage brouille les frontières entre le corps et le décor. Comme un grossissement des parties du corps des joueurs de cartes, certains éléments tels que les cylindres, les disques, les lamelles, sont communs aux deux représentations.

Pour ces œuvres, les frontières entre une machine humaine et un homme-machine sont poreuses. Si l'on se réfère au contexte de création, cette esthétique est à mettre en relation avec la thématique même de la guerre et du combat. Réalisées en 1917, rapidement après la démo-

bilisation de Léger, elles reflètent ses émotions, ses utopies et ses craintes. Elles forment un témoignage non-verbal sur la guerre et illustrent un imaginaire technophile propre à son identité artistique.

### 1.1 LA PARTIE DE CARTES : LA PROJECTION D'UN « PANZERKÖRPER » ?

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le contact de plus en plus récurrent de l'homme avec la machine modifie les sujets de représentation et le traitement des corps dans l'art moderne. Les membres de la Section d'or comme Delaunay, Raymond Duchamp-Villon (1876–1918), Roger de La Fresnaye (1885–1925), illustrent dans leurs œuvres l'admiration pour l'aviation ou encore l'esthétique mécanique. Avant le conflit, l'engouement pour la technique dans l'avant-garde en France fait office de prémices au contenu technophile de *La partie de cartes*. Fragmenté, transformé en volumes rigides, l'aspect organique de l'être humain tend déjà à disparaître dans les œuvres d'avant-guerre de Léger. Dans *Nus dans la forêt* (1909–1911), les bûcherons qui sont représentés prennent l'allure d'automates désarticulés. Guillaume Apollinaire (1880–1918) commente l'œuvre, exposée au Salon des Indépendants en 1911, en disant : « encore l'accent le moins humain de la salle<sup>14</sup>. »

Le déboîtement des personnages et des objets dans *Nus dans la forêt* ou *Contraste de formes* se réfère certes au style cubiste, mais alliée au contexte de la guerre, la désarticulation anatomique dans les œuvres de 1917 s'éloigne des recherches formelles. L'expérience de la guerre permet à Léger de placer la machine au centre de son processus artistique. Par le rendu métallique et brillant se rapprochant visuellement de l'artillerie, l'aspect des objets change par rapport à la période d'avant-guerre. La fusion entre les éléments mécaniques, et le sujet militaire témoigne d'une volonté de retranscrire la modernité du front. L'extrait ci-dessous permet de saisir les repères visuels de *La partie de cartes* et de souligner l'engouement de l'artiste pour la technique lors de la guerre :

L'atmosphère super-poétique du front excitait jusqu'au cœur. Dieu ! Quelles faces ! Et les cadavres, la boue, les canons. Je n'ai jamais fait de dessins de canons, je les ai dans mes yeux. C'est pendant la guerre que j'ai mis mes pieds dans la saleté. J'ai quitté Paris pendant une période d'une complète abstraction, une ère de liberté picturale. (...) Au même moment, j'étais stupéfait de l'ouverture de culasses 75 (canon millimètre) en plein soleil, une lumière magique du métal blanc. Je n'ai pas pris plus sur moi pour oublier l'art abstrait de 1912–1913<sup>15</sup>.

La naissance du soldat machinique est naturellement à mettre en lien avec les circonstances de sa création, qui sont caractérisées par les offensives et les nouvelles destructions militaires au

14 Apollinaire, Guillaume, « La jeunesse artistique et les nouvelles disciplines », *L'intransigeant*, 21 avril 1911, « Chroniques de l'art », 1902–1918, p.211–212, in Michaud, Éric, *Fabriques de l'Homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Editions Carré, 1997, p.9.

15 Texte source : *The super-poetic atmosphere of the front excited me to the core. God ! What faces ! And cadavers, mud, cannons. I never made any drawings of cannons, I had them in my eyes. It was in the war that I put my feet into the dirt. I left Paris during a period of full-blown abstraction, era of pictorial liberation. (...) At the same time, I was astounded by the open breach of a 75 [millimeter cannon] in full sunlight, magic of light on white metal. It didn't take much more for me to forget the abstract art of 1912–1913.* In « Que signifie : Être témoin de son temps ? », *Arts*, n° 205, 11 mars 1949, Paris, p. 1, in Hughes, Gordon, *op. cit.*, p.55.



front et par les traumatismes<sup>16</sup> de la guerre. L'analyse de cette œuvre se construit donc à partir d'une mise en parallèle entre l'expérience de la guerre de l'artiste et son idéalisation de la machine illustrée dans *La partie de cartes*.

*Le paradoxe d'un compagnonnage entre machines*

L'un des exemples de ce rapport entre réalité et représentation imaginée du front est l'analogie entre la désindividualisation, soit l'une des caractéristiques de la Grande Guerre, et la notion de camaraderie. Dans *La partie de cartes*, si le calme et la paisibilité du jeu de cartes remplacent la brutalité du front, il est d'autant plus surprenant qu'il ne s'agit pas d'hommes s'adonnant à une activité plutôt triviale, mais bien de machines mimant un comportement humain ou bien de soldats devenus machines qui gardent encore une once d'humanité. La porosité entre l'homme et la machine implique une déshumanisation qui est marquée par une désindividualisation. L'alliance de la dépersonnalisation à la sociabilisation au front peut à première vue paraître paradoxale, mais elle s'accorde avec justesse aux nouvelles modalités du combat. Stéphane Audoin-Rouzeau explique qu'avant 1914, la terreur et la brutalité du champ de bataille restaient à échelle « humaine » car malgré l'utilisation des armes, l'affrontement en face-à-face persistait. Mais pendant la Première Guerre mondiale, les soldats ont l'impression d'être de simples victimes entièrement dominées et sacrifiées au hasard<sup>17</sup>. Ce sentiment est dû à l'utilisation de nouvelles armes, massives, chimiques, qui effacent toute forme d'héroïsme solitaire<sup>18</sup>. Les actes de bravoure sont étouffés par la rationalisation et l'attaque qui n'est plus ciblée sur un individu, mais sur un groupe<sup>19</sup>. Dans la correspondance avec son ami d'enfance Louis Poughon (1882–1959), Léger rapporte sur l'anonymisation du front en 1914 : « Le fait de se battre, l'action individuelle est réduite au minimum. Tu pousses la gâchette d'un fusil et tu tires sans voir. Tu agis à peine. (...) En somme, on arrive à ceci : des êtres humains agissant dans l'inconscient et faisant agir des machines ; on est tout près de l'abstraction<sup>20</sup>. » La relation à l'autre, au corps et à la lutte perd de la valeur dans la mesure où l'adversaire devient invisible. Les assauts d'obus

16 Nicolas Beupré définit le terme de traumatisme de la manière suivante :

Le traumatisme est en effet, pour les spécialistes, vécu par l'individu mis en présence de la mort. La perception -visuelle le plus souvent – est à l'origine d'une effraction psychique causée par un « accident imprévisible » qui, mettant en présence de la mort et de la destruction du corps, crée un effet de « sidération », une plongée dans l'« effroi, la terreur ». In Beupré, Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre 1918–1933*, « Histoire franco-allemande », vol. 8, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, 2012, p. 15.

17 Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, p. 17.

18 Krumeich, Gerd, Ceppl-Kaufmann, Gertrude, Grande, Jasmin, (dir.), *L'autre Allemagne 1914–1924 : rêver la paix*, (cat. exp., Péronne, Historial de la Grande Guerre, 25/6-16/11/2008), Péronne, Historial de la Grande Guerre, 2008, p. 18.

19 Toutefois, Audoin-Rouzeau explique qu'il avait bien des assauts et des combats au corps à corps, par exemple, lors de la patrouille de nuit ou l'occupation d'une tranchée qui était prise au piège. Cette violence est plus personnelle et plus brutale, les armes varient entre des couteaux, des baïonnettes, des matraques, les pelles-bêches, crosses de fusils. Cf. Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p. 58.

20 Les mots sont soulignés dans la version originale.

Léger, Fernand, *Fernand Léger : une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914–1918*, Paris, Centre Georges Pompidou, Les cahiers du Musée national d'art moderne, 1997, p. 22.

impliquent une tuerie à distance et donc un manque de visibilité de la personne qui est touchée. Les masques à gaz participent à la déshumanisation de la guerre, car ils cachent le visage du soldat et lui confèrent un aspect terrifiant. Les couleurs kaki et bleu horizon remplacent les vêtements et les couvre-chefs qui, trop visibles, ne permettent pas un bon camouflage dans le paysage. La position même du soldat change, il n'est plus debout mais couché ou encore enterré<sup>21</sup>. La mécanisation totale des offensives transforme la mort en processus industriel, provoquant ainsi une certaine distanciation avec celle-ci. La relation entre l'industrialisation et la désindividualisation de l'homme est également décrite par le dadaïste allemand Hugo Ball (1886–1927) en avril 1917 :

[Les] machines ont été créées et ont pris la place des individus. Turbines, chaufferies, forges, électricité ont créé des champs de force et d'esprits... De nouvelles batailles, de nouveaux voyages en enfer et au paradis, de nouveaux festins, des cieus et des enfers. Un monde de démons abstraits a avalé l'expression individuelle, a avalé des visages individuels en des immenses masques, englouti l'expression privée, dérobé les noms de choses individuelles, détruit l'ego et a agité des océans de sentiments effondrés<sup>22</sup>.

En réaction à cette dépersonnalisation, la notion de camaraderie est essentielle dans le déroulement de la guerre. L'œuvre de Léger illustre un moment paisible entre soldats qui, attablés, fument la pipe et jouent aux cartes. Il choisit de représenter la guerre par une scène de genre qui, s'opposant à la violence, à l'horreur et à la dureté du combat, traite d'une fraternité partagée. L'expérience de guerre de Léger est d'ailleurs fortement marquée par la rencontre avec l'hétérogénéité du peuple français. Le contact avec des hommes venant de différents horizons l'a beaucoup touché : « Sans transition je me suis trouvé de niveau avec le peuple français ; versé au Génie, mes nouveaux camarades étaient des mineurs, des terrassiers, des artisans du bois et du fer<sup>23</sup> ».

Ce n'est donc pas hasard si la représentation de la guerre traite du divertissement et de la convivialité. Ces moments de détente jouent un rôle important pendant le conflit puisqu'ils remontent le moral des troupes, nouent des liens entre les soldats et permettent d'oublier, pour un instant, les épreuves du front. La banalité du jeu de cartes s'éloigne des particularités propres à la guerre et rapproche les soldats de la vie civile. Camarades des tranchées, l'escouade de soldats affronte ensemble les étapes fondamentales de la guerre, mais également le quotidien, les temps de détente et de repos. Ce petit noyau de soldats, appelé « groupe primaire », relie les hommes

21 Maingon, Claire, « L'artiste pris dans la guerre », in *L'art face à la guerre*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p.11–58, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/l-art-face-a-la-guerre--9782842924317-page-11.htm>, (consulté le 24/4/2020).

22 Texte source : *Machines were created, and took the place of individuals... Turbines, boiler houses, iron works, electricity created force fields and spirits... New battles, new trips to hell and to heaven, new feasts, heavens and hells. A world of abstract demons swallowed individual expression, swallowed individual faces into towering masks, engulfed private expression, robbed individual things of their names, destroyed the ego and agitated oceans of collapsed feelings.* In Ball, Hugo, « Kandinsky: Vortrag gehalten in der Galerie Dada », Zürich, 7 April 1917, in Burkhard, Hans, (ed.) *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p.41–43, in Hughes, Gordon, *op. cit.*, p.5.

23 Charenzol, Georges, « De Picasso à Fernand Léger », *Beaux-Arts – Revue des Deux Mondes*, octobre 1955, p.142, [en ligne], <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/0bdf18ec6a852fd3a1efbc93af0aeb7b.pdf>, (consulté le 19/7/2021).

et permet de préserver une sociabilité<sup>24</sup>. Dans les récits d'Henri Barbusse (1873–1935), d'Erich Maria Remarque (1898–1970), de Cendrars et de Léger, les thématiques telles que la camaraderie, la solidarité, le partage de cette expérience entre hommes, mais également la perte des membres du groupe sont récurrentes<sup>25</sup>. Pourtant, dans l'œuvre de Léger, les conséquences de la mort d'un camarade semblent relatives puisque les hommes-machines sont interchangeables et démontables. En effet, les protagonistes apparaissent comme un seul et même corps collectif qui peut être désarticulé, démembré ou complété. Mise au service du groupe, l'anatomie des automates remet totalement en question la notion de corps privé au profit d'une machinerie à plusieurs têtes et à plusieurs bras. Dans sa publication *Männerphantasien*, Theweleit explique que le soldat est comme détaché de son corps et rattaché à une nouvelle totalité. D'un point de vue fonctionnel, sa jambe se rapporte davantage à celle de son voisin qu'au tronc auquel elle est fixée<sup>26</sup>. Effectivement, les membres en métal ne sont pas directement assemblés ou vissés aux personnages, mais apposés aux autres parties anatomiques. Cette (dé)composition mise au service du collectif est, dans l'œuvre de Léger, explicitement représentée. La construction n'est pas considérée comme négative, car elle donne aux personnages une force supplémentaire. Dénuée de toute individualité, la mise en commun des forces physiques en une seule machine transmet un sentiment de force, voire une forme d'inébranlabilité. Au-delà d'une puissance mécanique résultant d'un corps collectif anonyme, la désindividualisation permet également de se défaire des émotions et de se distancier de sa propre identité. La dépersonnalisation qui caractérise les hommes-machines de *La partie de cartes* permet, comme un bouclier, de se protéger des attaques physiques et psychologiques. Transformés en armes de combat produites en série, les personnages de Léger n'ont donc pas d'individualité ou d'histoire propre. Être une simple machine parmi tant d'autres provoque une dévalorisation de son existence et une insensibilité aux événements traumatisants du front. Ainsi, les projections d'un seul corps robuste et collectif, d'une distanciation vis-à-vis de l'individualité par la machine forment des réponses à la violence de la désindividualisation qui caractérise le combat moderne. En supprimant ainsi toute identité, cette désindividualisation s'allie à la puissance machinique qui transforme l'unique corps organique du simple soldat en un « *Panzerkörper* » robuste et interchangeable. Le démembrement, l'emboîtement des pièces métalliques permet non seulement de dépasser les faiblesses organiques du corps humain, mais également la mort.

24 Stéphane Audoin-Rouzeau poursuit :

Le groupe est ainsi constamment confronté aux expériences des plus fondamentales de la guerre. Rien d'étonnant, dès lors, au fait que s'effacent les différences sociales, générationnelles, professionnelles ou géographiques. Elles sont comme transcendées par l'apparence à cette petite communauté d'hommes où toutes les barrières habituelles semblent avoir disparues. Le « groupe primaire », grâce à la force des liens tissés entre ses membres, fut un élément non négligeable de la « force de tenir ». On n'imagine pas la ténacité des armées belligérantes sans lui. [...] Pour l'individu il n'était pas envisageable de se désolidariser du groupe, ne serait-ce qu'intellectuellement. In Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p. 67, 68, 69.

25 Cf. Barbusse, Henri, *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013.

Cf. Remarque, Erich Maria, *À l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Livre de poche, 2006.

Cf. Cendrars, Blaise, *La main coupée*, Paris, Edition Denöel, 1946.

26 Theweleit, Klaus, *Fantasmâlogies*, Paris, Edition L'Arche, 2016, p. 351.

*Le corps mécanique : une réponse face à la puissance de l'artillerie lourde*

La transformation de l'organique en éléments totalement cuirassés sert donc de défense face à la guerre qui impacte l'intégrité humaine. L'une des nouveautés de la guerre de 14–18 est la violence même du combat. Le 27 octobre 1914, Léger décrit à son ami Poughon les conditions difficiles de la guerre des tranchées :

La guerre actuelle en somme depuis un mois est devenue une guerre vache et dure, une guerre de défensive, de tranchées, d'attaque et de contre-attaque pour gagner péniblement 50 mètres de terrain. [...] C'est une vie épouvantable. Ces pauvres bougres [les « biffins »] restent jusqu'à 11 jours là-dedans. 11 jours sans pouvoir pour ainsi dire dormir et pour manger quand ils peuvent. Si tu montres la tête tu es un type réglé<sup>27</sup>.

Le développement mécanique de l'artillerie, marqué par les assauts et les bombardements, inflige de nouvelles terreurs qui sont renforcées par des étendues de paysage stérile<sup>28</sup>. La violence se distingue totalement de la guerre franco-prussienne par ses moyens techniques. Le perfectionnement constant des armes, l'augmentation de leur production, la puissance du feu, et la mise au point progressive de nouvelles technologies<sup>29</sup> comme le gaz, le lance-flammes, le char, ont joué un rôle clé dans la radicalisation de l'affrontement physique sur le terrain<sup>30</sup>.

L'emploi du gaz joue un rôle qui n'est pas sans importance dans le registre militaire et symbolique. Utilisé pour la première fois à grande échelle lors de l'attaque d'Ypres le 22 avril 1915, cette nouvelle arme se développe rapidement au cours des combats. Néanmoins, l'emploi massif et rapide de masques de protection freine son efficacité qui s'avère décevante (3 à 4 % des pertes totales de la guerre sont dus au gaz sur les fronts occidentaux). Par ailleurs, le gaz suscite de nouvelles problématiques d'ordre anthropologique puisqu'il implique une mort par étouffement sans même atteindre la « barrière anatomique »<sup>31</sup>. Cette transgression marque les esprits terrifiés par l'usage du gaz, même du côté des officiers supérieurs, comme le général Deimling qui, informé le 25 avril 1915, écrit : « la mission d'empoisonner l'ennemi comme on empoisonne les rats me fit l'effet qu'elle doit faire à tout soldat honnête : elle me dégoûta<sup>32</sup>. » L'arme chimique change le rapport à l'adversaire, au corps et au paysage par son processus d'anonymisation, les effets inédits sur le corps et sa participation à la « brutalisation »<sup>33</sup> de l'être humain.

Même si le gaz laisse des traces significatives dans les mémoires, même contemporaines, c'est l'utilisation rapide de l'artillerie qui cause les plus grands ravages : 900 Français meurent

27 Léger, Fernand, *op. cit.*, p. 14

28 Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p. 9.

29 Il ne faut pas oublier les progrès scientifiques dans le domaine de l'aviation du début du XX<sup>e</sup> siècle et les dégâts provoqués par les combats aériens.

30 *Ibid.*, p. 13.

À propos de Fritz Haber (1868–1934), l'inventeur de l'arme chimique pour la Grande guerre et de ses relations entre les domaines industriel, scientifique et militaire : Szöllösi-Janze, Margrit, « Der Experte als Schachspieler. Thesen zum Verhältnis von Wissenschaft und Krieg », *Forschungsberichte*, n° 5, Duitsland instituut, 2009.

31 Audoin-Rouzeau, Stéphane, « La violence des champs de bataille en 1914–1918 », *Revue d'Histoire de la Shoah*, Paris, Editions Mémorial de la Shoah, vol. 189, n° 2, 2008, p. 247–265, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2008-2-page-247.htm>, (consulté le 7/4/2021).

32 Lepick, Olivier, *La Grande Guerre chimique (1914–1918)*, Paris, PUF, 1998, p. 72, in *ibid.*

33 Cf. Mosse, George L., *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1993.

chaque jour à la guerre. 1 % est tué à l'arme blanche et 70 % par des obus qui laissent derrière eux des morts dans un état épouvantable et de nombreux blessés<sup>34</sup>. Le moment de l'attaque est le plus redoutable, car le combattant sortant des tranchées part à l'assaut en terrain découvert et criblé de balles et d'obus<sup>35</sup>. Dans la correspondance du 23 février 1915, Léger rapporte :

Cette guerre est certainement la plus cruelle, la plus terrible surtout au moral, qu'il n'y ait jamais eu. Comment supposer un état plus angoissant que celui de l'homme qui, abrité dans sa tranchée et dans une sécurité relative, reçoit l'ordre de sortir de cette sécurité pour sans transition aller s'offrir à des mitrailleuses ! Il n'y a que les guerres modernes qui vous collent dans ces situations-là<sup>36</sup>.

Face à cette violence inédite, la représentation imaginaire d'un « *Panzerkörper* » résistant aux chocs de l'artillerie lourde est une réaction à l'impuissance du soldat dans cette guerre des machines. À la manière d'un tank blindé, les membres larges en métal font figure d'ersatz de la vulnérabilité humaine. Les besoins de l'organisme comme le sommeil, le ravitaillement, sont évincés par le fonctionnalisme mécanique. Loin de toute chair molle, de fluides, de tissus souples et d'os cassants, les hommes de fer ou d'acier permettent de supporter les impacts, mais également d'agir avec précision, s'opposant ainsi à toute forme de hasard. Agissant comme un automate de la guerre, le rationalisme efface toute erreur de manœuvre. En réaction à cette perte de repères et à cette impuissance, l'objet même de la machine s'oppose par son « hermétisme », son « exactitude », ses « angles droits » à la fragilité humaine<sup>37</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une critique de l'objectification de l'être humain dans l'action militaire, mais bien d'une projection technophile qui ne fait qu'illustrer la peur et l'incapacité de l'homme dans ce carnage.

#### *Le rationalisme comme bouclier psychologique*

La cuirasse non seulement arme le corps du soldat, mais la mécanisation de l'homme entraîne une suppression de la pensée, des émotions et des sentiments. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut avec la thématique de la désindividualisation, les soldats totalement mués en machines sont libérés des traumatismes, de la perte des camarades, des scènes horribles qu'ils ont en mémoire, etc. La déshumanisation des personnages sert ici de bouclier psychologique qui permet à la machine humaine de préserver sa puissance. Les angoisses, le choc, la détresse qui détruisent l'intérieur de l'enveloppe corporelle sont effacés au profit de la logique et du pouvoir fiable de la technologie. La suppression de la psyché humaine permet aussi de se déresponsabiliser des violences qui sont infligées à l'ennemi. L'acte de tuer, le manque de courage, les situations humiliantes sont évacués par la froideur de l'objet. Dans son roman *La peur* (1930), où il décrit les impacts psychologiques du combat, Gabriel Chevallier (1895–1969) explique les motifs de défense technophile représentés par Léger :

34 Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Combattre*, op. cit., p. 50.

35 Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *La Grande guerre – Une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008, p. 162.

36 Les mots sont également soulignés dans le texte original. Léger, Fernand, op. cit., p. 32.

37 Theweleit, Klaus, op. cit., p. 354.



Figure 4 | Marcel Gromaire, *La guerre*, 1925, Musée d'Art moderne de Paris, Paris

Les hommes qui riaient n'étaient que du gibier chassé, des animaux, sans dignité, dont la carcasse n'agissait que par instinct, je voyais mes camarades, des yeux sauvages, se bousculer et s'emballer ensemble pour ne pas frapper seul, secoués comme des marionnettes par des secousses de peur, serrant le sol et enfouissant leurs visages<sup>38</sup>.

Les corps de Léger sont des protections face aux traumatismes réels et problématiques de la guerre. Cette projection d'un corps rigide, massif et sans émotions rappelle les personnages dans l'œuvre *La guerre* (1925) [fig.4] de Marcel Gromaire (1892–1971). Les cinq soldats sont certes plus proches de statues de pierre, mais leur physique identique et leur comportement impassible se rapprochent des soldats-machines de *La partie de cartes*. Il est intéressant de constater que le traitement rare de la Grande Guerre dans l'art moderne français ne représente pas la réalité sanglante du front. Alors que le champ de bataille est bruyant, que les corps sont faibles, crasseux, et enterrés dans les tranchées, les protagonistes de Léger ou de Gromaire sont exactement l'inverse, massifs, non-organiques, lisses et brillants. À la différence de Gromaire, les teintes de *La partie de cartes* sont éclatantes et colorées et s'opposent aux couleurs de l'uniforme des poilus, à la grisaille, à la boue et donc aux conditions climatiques difficiles du nord-est de la France. Cette forme de rejet de la réalité du front façonne la nature humaine en machine résistante à toutes les circonstances, même les plus rudes, et devenant ainsi inébranlable.

38 Chevallier, Gabriel, *La peur*, Paris, Stock, 1930, p.54, in Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, (ed.), *History of virility*, New York, Columbia university press, 2016, p.392.

*La projection d'un Stahlkörper à la manière d'Ernst Jünger ?*

Si le soldat reste physiquement et psychologiquement impassible face aux attaques, il est totalement intact et de ce fait, invincible. Cette utopie de l'homme blindé qui, par sa maîtrise de soi, son endurance et sa force, sort vainqueur de la guerre, est partagée par la littérature outre-Rhin. L'imagination d'un « *Panzerkörper* » est un idéal qui est défendu par de nombreux anciens combattants et auteurs allemands, dont Ernst Jünger (1895–1998)<sup>39</sup> qui vante la figure du soldat inébranlable et viril. Il est intéressant de comparer les textes de Jünger avec la représentation du soldat mécanique de Léger, car en dépit de leurs différences de nationalités et de fonctions professionnelles et militaires occupées pendant la guerre, l'homme cuirassé est pour eux synonyme de puissance. Comme pour l'artiste français, la technophilie de Jünger se caractérise par une admiration de la puissance de l'artillerie et d'une mimésis du fonctionnement de la machine. Claire Margat explique que dans des textes comme *In Stahlgewittern* (1920) *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) *Feuer und Blut* (1925), « la guerre a toujours existé, mais devant la domination des machines et de la technique militaire », la conception d'un homme mécanique et puissant permet de rivaliser avec l'utilisation du progrès technologique à des fins militaires<sup>40</sup>. Pour Jünger, la machine contribue à la force et à l'efficacité du soldat lors du combat, comme il l'écrit dans *Der Kampf als inneres Erlebnis* : « L'armée : des hommes, des animaux et des machines, forgés en une arme. (...) La machine est l'intelligence d'un peuple, coulée en acier. Elle multiplie par mille la puissance de l'individu et c'est elle qui confère à nos combats leur allure terrifiante<sup>41</sup>. » Son homme cuirassé est un moyen d'exceller à la fois dans le registre militaire, mais également individuel. Pour l'auteur, la suppression des émotions par l'acier et la transformation du guerrier en arme mécanique permettent de dévoiler l'essence même de l'homme. Cette utopie est réalisable en réconciliant l'homme et la machine, en sublimant le corps afin de le rendre « puissant », « rapide » et « performant »<sup>42</sup>. Cette machine-corps s'oppose donc à toute humanité et tout sentiment en verrouillant l'ensemble des composantes émotionnelles<sup>43</sup>. Supprimant tout affect, agissant sur commande, de manière précise et froide, son idéalisation du « *Panzerkörper* » rejoint les hommes-machines de Léger. D'ailleurs, *La partie de cartes* n'est pas une critique directe de la

39 En 1913, à l'âge de 18 ans, Jünger intègre la légion étrangère et se rend en Algérie. Il se porte volontaire en 1914 et devient le plus jeune lieutenant en novembre 1915. À Berlin, il poursuit sa carrière militaire entre 1919 et 1923. De 1923 à 1926, il fait des études de philosophie à l'Université de Leipzig pour ensuite se consacrer à sa carrière d'écrivain. Cf. Volmert, Johannes, *Ernst Jünger « In Stahlgewittern »*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1985, p. 119 à 123.

40 Margat, Claire, « *L'Expérience intérieure. Bataille lecteur de Jünger* », in Courcelles, Dominique de, Waterlot, Ghislain, (dir.), *La mystique face aux guerres mondiales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-mystique-face-aux-guerres-mondiales--9782130578055-page-169.htm>, (consulté le 6/8/2021).

41 Source originale : « *Das Heer: Menschen, Tiere und Maschinen, zu einer Waffe geschmiedet. (...) Die Maschine ist die in Stahl gegossene Intelligenz eines Volkes. Sie vertausendfacht die Macht des einzelnen und gibt unseren Kämpfen erst ihr furchtbares Gepräge.* » In Jünger, Ernst, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1926, Berlin, E. S. Mittler & Sohn, p. 103–104, [en ligne], <https://archive.org/details/Juenger-Ernst-Der-Kampf-als-inneres-Erlebnis/mode/2up>, (consulté le 9/8/2021).

42 Theweleit, Klaus, *op. cit.*, p. 381.

43 *Ibid.*, p. 358.

guerre<sup>44</sup>. Les joueurs de cartes mécanisés ne visent pas à dénoncer la chosification des soldats, mais bien à construire de façon imaginaire un corps qui pourrait sortir indemne du combat. À travers la désindividualisation, l'annulation de toute émotion, des faiblesses organiques et donc de la vulnérabilité humaine, ses protagonistes s'opposent à la constitution psychique et physique de l'être humain. Autrement dit, Jünger et Léger véhiculent dans leurs œuvres écrites et peintes une certaine inhumanité qu'ils associent au combat.

L'imagination commune de corps masculins inébranlables, résistants aux chocs de la guerre, est teintée d'un rationalisme qui met en avant la standardisation et le fonctionnalisme intégrés dans des « machines-totalisantes et humaines<sup>45</sup> ». Pour Jünger, le guerrier cuirassé est le reflet d'un monde idéalisé dans lequel l'expérience de la guerre et le sens du sacrifice sont valorisés puisqu'ils permettront à l'homme de sortir plus fort et surtout vainqueur de la terreur. L'auteur imagine dans ces textes une nouvelle génération d'hommes appelés *Frontsoldaten* (soldats du front) qui incarnent une masculinité forte doublée d'un sentiment d'invincibilité face aux épreuves. Ainsi, « l'expérience intérieure du combat » n'exclut par la dimension collective de son discours :

Nous sommes des camarades, comme ne peuvent l'être que des soldats, transformés en un corps et une volonté par l'action, le sang et l'esprit. En tant qu'avant-garde aguerrie des batailles de machines, nous nous doutons bien de ce qui nous attend, mais nous savons aussi qu'il n'y a aucun parmi nous qui serait secrètement étran­glé par la crainte de la grande incertitude<sup>46</sup>.

La camaraderie, réelle et romancée, qui promeut une aventure et une solidarité entre hommes s'intègre alors au mythe du guerrier déterminé et performant. L'idéalisation d'un héroïsme machiniste et chevaleresque louant une épopée masculine rejoint la cohésion, voire une forme d'interdépendance masculine, des soldats métalliques de Léger, dont l'anatomie est quasi partagée. Qui plus est, dans *In Stahlgewittern*, Jünger vante l'image d'une force collective inattaquable, proche des personnages de *La partie de cartes* et de *La guerre* de Gromaire :

Les hommes avaient planté les fusils à baïonnettes. Ils se tenaient immobiles, tel des statuts en pierre, le fusil en main (...) à la lueur d'une boule lumineuse, je vis l'étincellement des casques d'acier et des lames alignés, et un sentiment d'invulnérabilité me remplit. On pouvait nous écraser, mais nul ne saurait nous vaincre<sup>47</sup>.

44 Garaudy, Roger, *Pour un réalisme du XX<sup>e</sup> siècle, dialogue posthume avec Fernand Léger*, Paris, 1968, p. 167–168, in Michaud, Éric, *op. cit.*, p. 21.

45 Le terme « Machines-totalisantes humaines » est défini par Theweleit de la manière suivante : « pièces hiérarchisées, fonctionnalisées, standardisées. Flux libérés dans les hauts régimes par l'explosion de la pièce. Leur système de propulsion : boom, bond, *black out* – charge – boom, bond, *black out* – ainsi de suite. » In Theweleit, Klaus, *op. cit.*, p. 381.

46 Source originale : « *Wie sind Kameraden, wie nur Soldaten es sein können, durch Tat, Blut und Gesinnung zu einem Körper und einem Willen verwachsen. Erprobte Vorkämpfer der Materialschlacht, wissen wir wohl, was uns bevorsteht, doch wir wissen auch, daß keiner in unserem Kreise ist, den heimlich die Angst vor der großen Ungewißheit würgt.* » In Jünger, Ernst, *Der Kampf als Inneres Erlebnis*, *op. cit.*, p. 100.

47 Source originale : « *Die Männer hatten die Bajonette aufgepflanzt. Sie standen in steinerner Unbeweglichkeit, das Gewehr in der Hand (...) beim Scheine einer Leuchtkugel, sah ich Stahlhelm an Stahlhelm, Klinge an Klinge blinken und wurde von einem Gefühl der Unverletzbarkeit erfüllt. Wir konnten zermalmt, aber nicht besiegt werden.* » In Jünger, Ernst ; *In Stahlgewittern*, *Tagebücher I, Sämtliche Werke*, Bd. 1. *Der Erste Weltkrieg*, Stuttgart, Klett-Cotta, p. 107, in Volmert, Johannes, *op. cit.*, p. 84.



En outre, cette construction utopique et technophile se réfère, de manière amplifiée, aux caractéristiques qui composent le concept de la masculinité. Les aptitudes telles que le contrôle de soi, la fermeté ou encore l'endurance, soit des qualités présentes dans les textes de Jünger mais également à travers les protagonistes de Léger, s'inscrivent dans une construction rigide du genre masculin. Comme le rappelle Mosse, le combattant incarne l'une des facettes de la masculinité qui, au cours du conflit, va se renforcer<sup>48</sup>. La force de volonté liée au courage, à la capacité à endurer le danger ou la douleur, est associée à la pratique physique, qui coïncide parfaitement avec les exigences militaires<sup>49</sup>. Synonyme de résistance symbolique et morale, la virilité impose des règles à suivre pour le « bon » fonctionnement de la guerre<sup>50</sup>. L'affirmation d'une virilité permet de diffuser un modèle rassurant, malgré les conditions qui tendent à désindividualiser ou décourager l'héroïsme dans la masse des soldats. En inculquant des valeurs, un code et une éducation commune, l'ordre militaire permet une homogénéisation des hommes. La référence à un archétype connu de tous qui suit des paramètres fixes et qui s'oppose aux critères définissant la féminité comme le mou, le courbé, la communication des émotions etc., a pour objectif de motiver les troupes et d'étouffer toutes les faiblesses, tous les traumatismes ressentis lors de la guerre. Cette ligne directrice impose un comportement qui n'accepte aucun lâcher-prise, aucune faiblesse. Les impératifs comme « sois un homme ! » visent à maintenir un ordre militaire totalement masculin, qui est non seulement plus contrôlable, mais qui évite toute remise en question et abandon, voire soulèvement, vis-à-vis de l'autorité militaire.

Néanmoins, pour Jünger, cette « *Panzerung* » (blindage) a pour objectif non seulement la survie à la guerre, mais aussi une régénération de l'homme qui se révèle à travers la figure du guerrier. Cette différenciation, chez l'auteur, dans la définition même de la masculinité par le combat est d'importance, car elle reflète une posture idéologique divergente. Dans l'utopie technophile qui unit Léger et Jünger, il existe donc une série de paramètres qui remettent cette analogie en question. La différence de point de vue autour de l'homme cuirassé permet d'approfondir l'analyse de *La partie de cartes* et de saisir la position de Léger face à la guerre.

#### La partie de cartes : une triste construction

La différence nette entre ces « *Panzerkörper* » français et allemand est que la mécanisation des corps de Léger a un but avant tout défensif alors que pour Jünger, elle vise à révéler la véritable nature de l'homme. La notion d'*inneres Erlebnis* (expérience intérieure) est pour Jünger l'une des notions clefs du témoignage et de l'analyse de son expérience de la guerre. Le combat a lieu au sein même de l'être humain car la guerre, mais aussi l'agression et l'horreur extérieure du carnage, sont des moyens pour se surpasser et repousser ses propres limites<sup>51</sup>. En d'autres termes, la guerre est un combat existentiel qui fait ressortir les instincts bestiaux de l'être humain tout en valorisant sa volonté et son courage. Dans cette perception de la guerre comme dépassement individuel, un nouvel élément apparaît dans la construction de la masculinité : celui de la bruta-

48 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 143.

49 *Ibid.*, p. 136.

50 Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, op. cit., p. 403.

51 Claire Magnat, op. cit., p. 179.

lité<sup>52</sup>. Sonia Dayan-Herzbrun rappelle que l'expérience extrême analysée par Jünger est caractérisée par « l'éruption de la passion au sens propre » qui est une passion définie par la mort<sup>53</sup>. L'agressivité et la pulsion de mort dans ces textes soulignent le contenu belliqueux de ses idées, proches de l'idéologie national-socialiste. Ce n'est pas un hasard si Jünger est proche des cercles nationalistes et militaristes pendant l'entre-deux-guerres<sup>54</sup>.

Cette vision à la fois chevaleresque et dionysiaque du soldat-mécanique est rejetée par Léger qui défend une technophilie non pas destructrice, mais protectrice. Ses joueurs de cartes ne sont pas des machines de guerre qui visent à éliminer l'adversaire et à se développer par l'action même de tuer. Au contraire, les hommes cuirassés ont une fonction de défense pour éviter toute destruction. Sa projection de l'Homme nouveau mécanique est, certes, une réponse aux nouvelles conditions déshumanisantes de la Grande Guerre, mais cette utopie naît davantage de la peur et du désarroi provoqués par cette guerre moderne. Enrôlé lui-même en tant que brancardier, il a été confronté aux dégâts physiques causés par l'artillerie. Par la peinture, il cherche à établir un moyen de survie aux impacts de la guerre. La vision de Léger est dans une certaine mesure tragique, car le seul moyen de ne pas être broyé par la machine-guerre est d'en devenir une. Perdre toute humanité reste la dernière issue pour surmonter les traumatismes et les blessures irrémédiables des massacres. La déshumanisation est d'ailleurs récompensée par des médailles accrochées directement sur l'armure en métal. La présence des ordres militaires est un indice du triste succès de la mécanisation des corps.

De plus, l'action de *La partie de cartes* ne se déroule pas sur le champ de bataille, lieu marqué par la brutalité et la mort, mais dans un abri, une pièce close, paisible, coupée du bruit et de la violence du front. Le sujet même de l'œuvre est le partage d'un moment de camaraderie et de fraternité entre soldats. Les corps mécaniques ne sont pas en mouvement ou dans un quelconque acte de destruction. La représentation du combat est donc remplacée par un moment qui est, lui, humain, mais dont les acteurs sont mécanisés. Léger associe deux composantes a priori contradictoires, mais qui permettent de comprendre ces fonctions de protection. Il y a, certes, une certaine rigidité et sévérité dans le traitement des corps qui s'inscrit dans une technophilie et qui forme un Homme nouveau invincible et viril, mais le contenu de l'œuvre n'est ni une glorification, ni un encouragement à la brutalité au front.

Contrairement à Jünger qui glorifie la guerre et la considère comme nécessaire, pour Léger, cette expérience est insupportable. La distance par rapport à l'offensivité de Jünger est d'autant plus lisible dans les lettres envoyées à Poughon. Léger retranscrit avec une franchise étonnante sa souffrance et son vécu de la guerre. Il est d'ailleurs de prime abord surprenant que les écrits soient si éloignés des représentations mécaniques et utopiques de ses œuvres. Son utopie technophile laisse alors place à des confessions faites à un ami. Dans une lettre du 27 octobre 1914, Léger lui fait ainsi part d'un souvenir qui met la cruauté de la guerre en évidence :

52 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 147.

53 Dayan-Herzbrun, Sonia, « Par le sang et le feu », *L'homme et la société*, n° 107-108, janvier-juin 1993, Guerre et paix aujourd'hui, p. 39, [en ligne], [www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1993\\_num\\_107\\_1\\_2680](http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1993_num_107_1_2680), (consulté le 6/4/2021).

54 Il va d'ailleurs publier au sein de la revue *Völkischer Beobachter*, qui est le support majeur de la presse officielle du parti national-socialiste.

Il [un pauvre bougre] est sortie de la sape, il n'avait pas fait quatre mètres qu'il a été nettoyé. Impossible d'aller le chercher. Les balles passaient si serrées que c'eût été une folie. On a assisté tous à son agonie, il appelait ses copains par leur nom. Il appelait sa femme, il appelait sa gosse, Marcelle. Cela a duré 20 minutes. Tout le monde pleurait. Jamais de ma vie, je n'ai été autant bouleversé<sup>55</sup>.

Ces quelques lignes témoignent de l'impuissance des hommes face à la violence du combat, mais aussi du chagrin collectif et individuel que provoque la mort. La description de cet événement terrible, qui n'est pas isolé, s'oppose à la représentation froide et rationnelle de ces robots sans cervelles, sans larmes, sans identité et donc sans vécu. Ce contraste entre les écrits de Léger et ces œuvres mécaniques réalisées pendant le conflit souligne, d'une part, la nécessité de composer un imaginaire qui, justement, vise à faire bloc face aux horreurs de la guerre, et d'autre part, il s'oppose au dépassement de soi par le combat défendu par Jünger.

Même si la guerre paraît inédite, spectaculaire, terrible et importante pour son processus artistique, le but premier de Léger pendant ces trois années de mobilisation est d'y échapper. Rapidement, ses lettres servent de demande de transfert à l'unité de camouflage, puisque Poughon a été nommé conseiller préfectoral dans les Deux Sèvres<sup>56</sup>. Le 14 juin 1915, en provenance de l'Argonne, il lui écrit une requête :

Mon cher vieux, je t'assure que je te demande de faire tout ce que tu peux pour me décrocher de là. Je t'en serais tu ne sais combien reconnaissant. On rappelle des tas de types pour l'industrie. Je suis inscrit comme dessinateur. Examine tout cela. Je suis, de plus, infirmier. Prends ton temps, mais mets-y de la persévérance<sup>57</sup>.

Léger n'intégrera cependant pas la section de camouflage auprès de ses amis comme André Mare<sup>58</sup> (1885–1932) et ne sera pas renvoyé à l'arrière. Il restera brancardier jusqu'en 1917 où il sera transféré, pour cause de rhumatisme, aux unités médicales.

Enfin, le vécu même du front diverge chez les deux hommes dans la mesure où Jünger était dans l'infanterie et Léger dans les services de secours. En tant que brancardier, sa fonction n'était pas d'éliminer, mais de secourir. À la différence de Jünger qui, enrôlé dans l'infanterie et blessé quatorze fois au cours du conflit, obtient la plus haute distinction allemande, l'ordre Pour le Mérite créé par Frédéric II<sup>59</sup>. Ses nombreuses blessures de guerre montrent sa persistance, sa ténacité, sa résistance au combat. Les notions de protection et de défense, qui définissent les machines de Léger, résultent de son rapport au corps pendant la guerre. En cela, la projection du corps machinique diffère selon l'expérience du front. Naissent ainsi deux types de « *Panzerkörper* » : l'un étant simplement blindé pour Léger et l'autre armé pour Jünger. Tous deux partagent cette utopie de la mécanisation du soldat qui intègre certaines caractéristiques semblables comme la force, le contrôle de soi, la résistance, l'anonymisation ou encore la puissance collective. Mais les protagonistes de Léger ne sont pas des prédateurs, ils illustrent un moyen de survie

55 Léger, Fernand, *op. cit.*, p. 14.

56 Hughes, Gordon, *op. cit.*, p. 54.

57 Léger, Fernand, *op. cit.*, p. 40.

58 Avant la guerre, Mare a partagé son atelier avec Léger. Ce nom revient fréquemment dans sa correspondance avec Poughon. En 1915 il intègre la section de camouflage et réalise les *Carnets de guerre 1914–1918*.

59 Dayan-Herzbrun, Sonia, *op. cit.*, p. 39.

-antihumain- aux horreurs du front. Ces images, souvenirs des destructions physiques par l'artillerie ou les armes chimiques, vont donner naissance à une autre représentation réalisée en 1917 : *Le blessé*. Cette œuvre intègre également les notions d'utopie, de mécanismes de défense, cependant il ne s'agit plus cette fois d'une scène de genre mais d'un corps désarticulé.

## 1.2 LE BLESSÉ : UN CORPS OPTIMISABLE ET RÉPARABLE

L'analogie entre la mutilation et la machine présente dans *Le blessé* semble, à première vue, antinomique car l'objet mécanique est censé véhiculer une puissance sans faille. La blessure pourrait remettre l'invincibilité du « *Panzerkörper* » en question, mais la nature machinique du personnage implique une éventuelle réparation. Ces deux champs d'études, soit la destruction du corps au front et sa réhabilitation par la mécanique, sont à mettre en relation avec l'expérience de Léger en tant que sapeur et la période de convalescence durant laquelle il a réalisé cette œuvre.

Dans un premier temps, il est nécessaire de rappeler l'importance et les types de mutilations lors de la Grande Guerre. Stéphane Audoin-Rouzeau indique que 40 % des soldats ont été au moins une fois blessés et que sur 8 millions de mobilisés, 2 800 000 ont été touchés<sup>60</sup>. Par leurs éclats ou les billes de Shrapnell, l'emploi massif des obus a provoqué des dégâts inédits sur l'organisme. Ils arrachent n'importe quelles parties du corps humain, enlevant la tête, les membres ou coupant même parfois le corps en deux<sup>61</sup>. L'homme se trouve ainsi en pièces qui, détachées ou projetées, semblent irrécupérables et bouleversent l'intégrité anatomique. Il y a également de nombreux noyés à cause des trous d'obus dans lesquels les soldats se réfugient, mais où, n'arrivant plus à sortir, ils s'enlisent dans la boue et parmi les cadavres. À cause des remous de terre, les combattants se trouvent parfois emmurés dans les tranchées et meurent ainsi étouffés. Dans l'une des lettres écrites à Poughon, Léger décrit une attaque en Argonne en 1915 et relate les destructions et les attaques physiques :

J'ai failli y rester à l'attaque du 14. J'ai été à moitié asphyxié par ces cochons-là et une balle de Shrapnell dans la cuisse, qui n'a pas daigné me rendre bon pour l'arrière à mon grand regret. Un 14 dont je me souviendrai encore ! Quelle séance, 5 heures de bombardement sans arrêt. [...] Avec cela, un temps d'hiver, deux journées dans le sang et dans la boue, deux des plus dures que j'ai subies, il faut avoir la tête vissée pour qu'elle ne foute pas le camp. [...] Obligé de me fourrer dans la fosse d'un bonhomme que je venais d'enterrer pour éviter le percutant. [...] Des biffins m'ont raconté mieux, ils étaient en train de manger derrière un épaulement, un obus leur a envoyé une moitié de tête en plein dans leur plat<sup>62</sup>.

Ratissant les champs de batailles, Léger est naturellement en contact avec les blessés et les morts. Sa fonction est certes différente de celle des unités de combat, mais non sans danger. Le transport d'un mutilé jusqu'au poste de secours est physiquement éprouvant. Dépassés par le nombre de blessés, le manque d'effectif et l'immensité de l'espace, les sapeurs arrivent la plupart du temps trop tard pour apporter leur aide. Ne pouvant pas secourir l'ensemble des hommes

60 Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Combattre, op. cit.*, p. 50.

61 *Ibid.*, p. 42.

62 Léger, Fernand, « Lettre du 12 août 1915 », *op. cit.*, p. 41.

touchés, les brancardiers sont obligés de faire une sélection en fonction des mutilations, laissant les grands blessés derrière eux<sup>63</sup>. Léger fait part de son expérience en tant que sapeur :

Je crois que j'aurai toujours le goût âcre et fade du sang tiède. J'en étais plein. J'en ai porté un sur mon dos que je croyais légèrement atteint. Il est mort sur mon dos. Le sang me coulait dans le cou, le long du bras. J'en ai encore dans les ongles. J'en ai vu revenir un autre, la gueule pleine de sang, la capote en morceaux, une baïonnette à la main toute rouge, il chantait à tue-tête. Il était fou<sup>64</sup>.

Selon Jean-Jacques Becker et Gerd Krumeich, le calvaire de ces blessés est justement le transport jusqu'au poste de secours. Malgré les progrès considérables de la médecine et de la chirurgie, leur acheminement dans des conditions épouvantables est souvent la cause de leur mort, et non la blessure elle-même<sup>65</sup>. L'artillerie lourde change les modalités de secours et le rapport du corps à la guerre. Les mutilés de guerre sont rapidement reconnaissables par l'importance de leurs lésions, surtout celles au visage<sup>66</sup>. En 1917 lors de son hospitalisation, Léger fait la rencontre de ces grands blessés. Atteint de rhumatisme lors de sa permission à Paris<sup>67</sup>, il reste à l'arrière, en convalescence et subit de multiples tests qui permettent de juger de sa possible mobilisation. Ne sachant pas encore qu'il ne retournera pas au front, il fait les démarches nécessaires pour intégrer l'unité de camouflage. Au cours de son rétablissement, les médecins diagnostiquent une gastrite nerveuse et lui recommandent calme et repos. Son état de santé se traduit par une importante perte de poids, des « reins en compote » et une dépression<sup>68</sup>. En effet, la gastrite nerveuse est provoquée par le stress et l'anxiété qui se répercutent sur l'estomac. Cette maladie peut donc justement être due à la terreur, la dureté du front et aux images qu'il a vues lorsqu'il était brancardier.

Le contexte de réalisation de l'œuvre *Le blessé* est révélateur de son contenu<sup>69</sup>. Confronté à une maladie nerveuse qui a affaibli son fonctionnement physique et psychique, Léger a probablement associé les lésions physiques au langage mécanique pour créer une distanciation par rapport à son état de santé. L'artillerie, et donc la technologie, est à l'origine de la destruction du corps, mais si ce dernier est mécanique, son réparateur, qui est ingénieur ou mécanicien, peut avec facilité comprendre ce qui est « cassé ». La conception d'un corps fait de rouage, d'éléments mécaniques et de vis s'oppose à la complexité organique et neurologique du corps. En d'autres termes, transformer la chair, les tissus et les organes en un assemblage, soit la production d'un ingénieur ou d'un mécanicien, confère une logique et une rationalité au fonctionnement de l'être humain. La mécanique prend ainsi le pas sur les zones d'ombres du psychique et de la vulnérabilité anatomique. Si le corps du blessé apparaît aussi fragmenté et dépecé, comme

63 Audoin-Rouzeau, Stéphane, *Combattre*, *op. cit.*, p. 54.

64 Les mots sont également soulignés dans le texte original.

Léger, Fernand, « Lettre du 1 janvier 1915 », *op. cit.*, p. 28.

65 Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 161.

66 14% des blessés français l'ont été au visage, soit environ 15 000 Gueules cassées. Cf. Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 161.

67 Dans de nombreuses monographies (Léger, Fernand, Ferrier, Jean-Louis, (dir), *op. cit.*, p. 201 ou encore Descargues, Pierre, *Fernand Léger*, Paris, Cercle d'art, 1955, p. 38.) il est dit que Léger a été gazé à Verdun. Une information qui semble incorrecte si l'on se réfère à la lettre écrite à Hôpital Saint Joseph – 7 rue Pierre Larousse en 1917. Cf. Léger, Fernand, *op. cit.*, p. 82.

68 Léger, Fernand, *op. cit.*, p. 83 à p. 88.

69 Ce contexte de réalisation concerne également *La partie de cartes* qui a été réalisée la même année.

les soldats aux corps explosés frappés par les éclats d'obus, les vis, la chaleur de la soudure et l'intégration d'éléments mécaniques permettent la remise en marche du « *Panzerkörper* ». Ainsi, par la nature machinique du combattant, les mutilations semblent temporaires et tout à fait réparables, voire optimisables. Bien loin des problématiques chirurgicales de la transplantation ou de la cicatrisation de lésions inédites, l'ingénieur ou le mécanicien sont capables de réparer la machine qu'ils ont eux-mêmes créée.

Dans une certaine mesure, cette volonté d'échapper à la condition humaine qui n'est pas éternelle, la transformation de l'être humain en machine, s'inscrit dans une forme précurseur du posthumanisme<sup>70</sup>. Bien que les courants de pensée tels que le transhumanisme ou le posthumanisme émergent au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>, ils présentent des caractéristiques communes avec les corps mécaniques de Léger. En effet, le désir d'améliorer voire remplacer l'homme par la technologie est au cœur de cette idéologie. L'effacement même de l'humain au profit d'une construction mécanique s'éloigne d'un transhumanisme qui vise à augmenter, améliorer l'anatomie, alors que le post-humanisme supprime l'ensemble des composantes organiques au profit de la technologie. Intégrant la notion d'Homme nouveau qui défie les lois de la nature par son caractère immortel et invincible, le posthumanisme partage ce rejet du corps considéré comme faible. Cette utopie considère l'être humain comme obsolète, à la différence de la technique qui est capable de dépasser ces problématiques organiques. En cela, les hommes-machines de Léger s'accordent à ce type de pensée même si ses œuvres se réfèrent plus à un mécanisme de défense, en réponse à un contexte de violences, qu'à une réelle philosophie scientifique.

La construction mécanique de Léger s'oppose au caractère organique du front composé d'un mélange de corps, de cadavres de chevaux, de terre et de restes de tranchées. Les couleurs vives et les tons contrastés de l'œuvre *Le blessé*, proches de *La partie de cartes*, créent une distanciation par rapport à la boue, la lumière grisâtre, aux teintes bleu et kaki du champ de bataille. La description du champ de bataille après une offensive faite par Léger illustre cette différenciation entre la nature mécanique de ses œuvres et les images réelles du front :

Les débris humains commencent à apparaître aussitôt que l'on quitte la zone où il y a encore un chemin. J'ai vu des choses excessivement curieuses. Des têtes d'homme presque momifiées émergeant de la boue. C'est tout petit dans cette mer de terre. On croirait des enfants. [...] Plusieurs ont les doigts dans la bouche, les doigts sont coupés par les dents. J'avais déjà vu cela le 13 juillet en Argonne, un type qui souffre trop se bouffe les mains. (...) beaucoup de noyés dans une eau rose où flottent des tas de choses. On n'est pas seulement tué par obus ici, on se noie aussi. [...] L'odeur de pourriture était tellement forte dans leur terre remuée que j'ai dû fiche le camp. Eux [les fantassins], ils sont là-dedans, ils y sont encore. Ils doivent rester 4 jours ! Ils se font un abri et, comme ils n'ont pas de planches, sais-tu ce qu'ils font ? Je t'ai dit qu'il y avait des tas de bottes avec leurs jambes, eh ! Bien, ils en mettent 4 ou 8 en deux rangées, on charge la terre dessus, et voilà<sup>72</sup>.

70 Union rationaliste, (éd.), « L'humain augmenté, pour quoi faire ? », *Raison présente*, vol. 205, n° 1, 2018, Union rationaliste, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-raison-presente-2018-1.htm>, (consulté le 9/8/2021).

71 Derian, Maxime, « Le transhumanisme : incarnation de l'hypermodernisme ou fuite en avant fantasmagorique ? », *Connexions*, vol. 110, n° 2, 2018, Toulouse, Éditions Érès, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-connexions-2018-2-page-73.htm>, (consulté le 8/4/2021).

72 Léger, Fernand, « Lettre du 30 octobre 1916 Verdun », *op. cit.*, p.66–67.



Figure 5 | Otto Dix, *Bei Langemarck (Februar 1918)*, *Der Krieg*, Gravure VI, Feuille 7, 1924, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Cet abîme visqueux, sombre et indistinct qui s'étend sous un climat de mort se rapproche en réalité des représentations de la guerre faites par Dix dans son cycle de gravures *Der Krieg* [*La guerre*] (1924) [fig. 5]. Il est d'ailleurs frappant de constater les similitudes entre le texte de Léger et les paysages du front représentés par l'artiste allemand. Ces ressemblances permettent de saisir la volonté de Dix de retranscrire la réalité terrible de la guerre, mais également de remarquer que le ressenti de ces zones de carnage est bien le même dans les deux nations belligérantes.

Enfin, se basant uniquement sur les fonctions, la logique de la rationalité, de la mécanique, *Le blessé* véhicule une utopie technophile qui est également présente dans *La partie de cartes*. Ces œuvres présentent de nombreuses similitudes, comme la conception d'un homme-machine qui défie la violence de l'artillerie par sa composition mécanique, ou le rejet de toute vulnérabilité organique. Même mutilé, le « *Panzerkörper* » reste, entre les mains de l'ingénieur et du mécanicien, réparable et même perfectible. *La partie de cartes* et *Le blessé* forment le témoignage visuel d'une réaction face à l'expérience de la Grande Guerre. La non-représentation de la réalité du front au profit de l'illustration de l'utopie technophile d'un homme-machine indestructible cache le sentiment d'impuissance face à la machinerie meurtrière. De plus, les œuvres de Léger s'inscrivent dans un discours public qui sera dominant pendant l'entre-deux-guerres. Le rejet des horreurs du combat et des destructions massives au profit d'une modernité marquée par le rationalisme et le fonctionnalisme est l'une des caractéristiques centrales des œuvres réalisées en France après la victoire.

## 2. Se relever après la guerre : une « amnésie » française

Dans le processus artistique de Léger, *La partie de cartes* et *Le blessé* font office de prémices à la période dite « mécanique » d'après-guerre. Le développement de la thématique de l'homme-machine dans ses œuvres est à mettre en relation avec le contexte socio-politique de la France au lendemain de l'armistice. Les composantes utopiques et techniques se poursuivent dans une France qui, cherchant à faire face aux traumatismes sociaux et aux difficultés économiques, instaure une ligne de conduite rationnelle et ordonnée. Le lien avec la projection d'un être robuste, résistant et anonyme prend tout son sens dans une société qui est en phase de reconstruction à la fois sociale et territoriale. Les mécanismes de défense qui façonnent la figure du soldat de Léger sont en adéquation avec les symboles, les messages véhiculés par les politiques, les médias et la production artistique de l'entre-deux-guerres française.

### 2.1 ÉTATS DES LIEUX – ÉTATS DE « FAITS »

En 1919, l'élection législative du Bloc national, porté par Georges Clemenceau (1841–1929), le « Père la Victoire », est le signe d'une position conservatrice dominante au sein de la population française. Le choix d'une alliance de centre-droit s'explique par la peur d'un désordre social et d'une montée du bolchévisme<sup>73</sup>. La nouvelle assemblée appelée « Chambre bleu horizon » (en référence à la tenue des poilus puisque plus de la majorité des députés sont des vétérans) se constitue. Henri Bornecque et José Germain donnent en 1921 un aperçu des objectifs politiques de la France d'après-guerre dans l'ouvrage *La France et la guerre* :

On prêchera les sacrifices nécessaires aux riches et aux patrons, la production intense et l'économie la plus stricte à tous, la réconciliation des classes sur l'autel du travail, le retour à la terre nourricière de tous les déracinés, l'hygiène élémentaire indispensable à l'amélioration de tant de santés, l'amour de la famille, la seule force sociale puissante, procréatrice d'une génération nouvelle<sup>74</sup>.

Cette rigidité apparente et ce retour aux valeurs familiales sont les réponses à un état de crise marqué par des « difficultés matérielles », « la grippe espagnole », « le deuil » et « la remise en marche industrielle »<sup>75</sup>. Les pertes humaines sont terribles et touchent différentes tranches de la population : le nombre de morts s'élève à 1 383 000, celui des disparus à 250 000<sup>76</sup>, provoquant 700 000 orphelins et 600 000 veuves. Les destructions physiques causent 1 million d'invalides et 300 000 blessés. Surtout, la moitié des morts sont des hommes entre 20 et 30 ans. Leur perte laisse un vide démographique, ce qui explique les nombreuses manœuvres de la politique nataliste des années 1920 à 1930 et un discours public axé sur la famille<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Beupré, Nicolas, *op. cit.*, p.62.

<sup>74</sup> Bornecque, Henri, Germain, José, « La France et la guerre : formation de l'opinion publique pendant la guerre », Paris, 1921, p.24, in Silver, Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, p. 196.

<sup>75</sup> Loez, André, (dir.), « VI. Retours de guerre », *La Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2014, [en ligne], <https://www.cairn.info/la-grande-guerre--9782707182074-page-99.htm>, (consulté le 8/4/2021).

Les pertes totales de la France s'élèvent à 55 milliards qui s'ajoutent à 35 milliards de dettes interalliées et 17 milliards de créances perdues. Cf. Abbad, Fabrice, *La France de 1919 à 1939*, Paris, A. Colin, 1996, p. 12.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 293–294.



Le conflit laisse de profondes blessures, surtout dans les zones dévastées dans lesquelles la victoire n'est qu'amèrement fêtée. L'ensemble de la population est lassé, plus préoccupé par les morts, les disparus, les sacrifices, que par la gloire de la victoire<sup>78</sup>. Il faut aussi rappeler que les 14 points de Wilson ont un impact sur le discours politique international prônant la liberté et l'indépendance des peuples et une paix sans vainqueurs, ni vaincus<sup>79</sup>. Le soir de l'armistice, Clémenceau dit au général Mordaq (1868–1943) : « Nous avons gagné la guerre et non sans peine ; maintenant, il va falloir gagner la paix, et ce sera peut-être le plus difficile !<sup>80</sup> ». Il présente la fin de la guerre comme une victoire française et humaniste tout en adoptant une politique offensive à l'égard de l'Allemagne<sup>81</sup>. Qualifiée de « Der des Ders », la guerre est rejetée par différents procédés tels que l'oubli ou le pacifisme. Ainsi, le jour férié de l'armistice du 11 novembre est une initiative des invalides visant à rendre hommage aux victimes de la guerre et non à célébrer la puissance militaire. En effet, les dégâts humains et matériels causés par le conflit conduisent à un pacifisme qui cherche à démontrer l'inutilité de la guerre et son horreur. Selon les bords politiques le pacifisme prend des tournures différentes, allant du patriotisme au rejet de toute action belliqueuse<sup>82</sup>.

Les constructions culturelles comme les mythes, les discours politiques et les mémoriaux ont pour fonction d'alléger les souffrances de la population<sup>83</sup>. En quelques années plus de 30 000 monuments aux morts, mais aussi des croix sont alors érigés dans le pays, des listes de décès établies en mémoire des soldats<sup>84</sup>. Ces symboles servent de soutien aux endeuillés et permettent de transmettre des messages de paix. Encadrée par l'État, la constitution d'une mémoire de guerre oriente la douleur vers un traumatisme collectif et non individuel, afin d'éviter toute confusion et désunion dans le deuil national<sup>85</sup>. Le but premier est de se souvenir des morts et des disparus, mais il est aussi nécessaire de rappeler que ces hommes ont combattu pour la nation. Ainsi, les allégories des monuments jonglent entre la figure du deuil et de la bravoure, et façonnent une identité qui semble toutefois plus douloureuse que victorieuse. Ces monuments fonctionnent comme repères pour la souffrance de la population, mais ils transmettent un héroïsme qui redonne confiance à la nation. Les messages diffusés permettent de rassurer les Français sur leur potentiel militaire et indirectement de les conditionner à l'égard des futures victimes lors d'éventuels conflits. Il est intéressant d'observer que la plupart des soldats représentés sont habilement virilisés<sup>86</sup>. Ils apparaissent courageux, mais également sensibles, permettant aux hommes de s'identifier à la figure du soldat sans remettre leur masculinité en question. Même lorsqu'ils sont représentés comme des victimes, leurs corps restent physiquement intacts. La

78 *Ibid.*, p.297.

79 *Ibid.*

80 Winock, Michel, (dir.), « 30. La paix difficile », in, *Clemenceau*, Paris, Perrin, « Tempus », 2013, [en ligne], <https://www.cairn.info/clemenceau--9782262038786-page-557.htm>, (consulté 31/8/2021).

81 Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 297.

82 *Ibid.*

83 Beaupré, Nicolas, *op. cit.*, p. 17.

84 Dülffer, Jost, Krumeich, Gerd, (Hrsg.), *Der verlorene Frieden: Politik und Kriegskultur nach 1918*, Essen, Klartext-Verl., 2002, p. 39.

85 *Ibid.*, p. 111.

86 *Ibid.*

représentation des blessés, des soldats morts ou en souffrances adopte une certaine sobriété loin de l'explosion des corps ou des visages détruits. Les messages de paix intègrent la notion de courage et de douleur tout en niant la réalité terrifiante du front. Ces monuments agissent donc de manière symbolique, allégorique et non comme démonstration de l'horreur de la guerre.

Or, cette visibilité de la violence du conflit est démontrée par la présence des invalides français lors de la signature du traité de Versailles. L'invitation des mutilés pendant les défilés et les cérémonies vise à dénoncer la brutalité de la guerre tout en soulignant la férocité de l'adversaire. Témoins vivants du carnage, leur visibilité reste, pour l'État et la population, néanmoins problématique. France Renucci rappelle que les invalides sont certes présents lors des rassemblements officiels, mais que dans la banalité du quotidien, ils doivent redevenir invisibles<sup>87</sup>. Autrement dit, dans le discours public, le handicap est associé à la brutalité de la guerre, mais au sein même de la société, cette horreur est rejetée. Face à cette contradiction, les associations jouent un rôle central dans la réintégration des invalides en France. Elles revendiquent leurs droits et s'investissent dans la construction de foyers, de centres pour les Gueules cassées. D'un point de vue financier, les difficultés économiques de la France freinent les aides étatiques et la discrimination positive. Les pensions d'invalidité sont restreintes et les emplois réservés sont perçus comme une humiliation par les vétérans<sup>88</sup>. Pour ces hommes en crise d'identité et donc de masculinité, il est difficile, voire impossible de poursuivre leur existence d'avant-guerre. Voulant échapper aux regards insistants et de pitié dans l'espace public, la plupart de ces victimes de la guerre se réfugient au sein de leur association, cherchant le contact avec d'autres survivants. Cette échappatoire traduit un mal-être et une incapacité à se réadapter à la société. Par ailleurs, les invalides n'adoptent pas une posture anti-démocratique, à l'inverse de beaucoup de mutilés allemands. La Chambre bleu horizon leur donne une légitimité et une reconnaissance politique officielle qui permet de maintenir un lien entre l'État et les vétérans. La victoire joue naturellement un rôle important, car ils ne portent pas sur eux les stigmates de la défaite, à la différence des « *Kriegskrüppel* » allemands. Grâce au soutien des associations, il y a moins de mutilés mendiants même si leur situation financière reste précaire.

Les problématiques de réintégration des mutilés de guerre sont l'un des marqueurs de la difficulté à recréer une cohésion sociale d'après-guerre. Les chocs traumatiques entraînent des répercussions directes sur l'image de l'homme et de la femme, sur les valeurs familiales, les fonctions assumées par l'individu au sein du foyer, etc. Or, dans un souci de relève nationale, il existe beaucoup de représentations qui associent l'homme au travail, à la force physique, à la robustesse du corps et les femmes au foyer et à l'éducation des enfants. Dans le cadre de ces choix politiques stricts, il est nécessaire de diffuser des archétypes aux fonctions simples et explicites afin de réorienter la population vers une productivité à la fois économique et démographique. Ces images d'hommes virils, physiquement intacts, endurants et résistants ne changent pas réellement des illustrations véhiculées pendant la guerre et des attentes militaires vis-à-vis du corps masculin. Cependant les conséquences du conflit comme le corps abîmé et ravagé des mutilés,

87 Renucci, France, « La construction des Gueules cassées », *Les cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, p. 103–111, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-103.htm>, (consulté le 22/11/2019).

88 *Ibid.*

les dommages psychologiques, mettent cette reconstruction rationnelle en question et s'opposent aux archétypes virils présents dans la culture visuelle. La visibilité des traumatismes psychologiques et physiques des victimes du front fragilise la crédibilité des promesses du gouvernement concernant les progrès technologique et économique. En cela, les faiblesses d'ordre psychologique qui touchent les anciens combattants montrent les failles du modèle masculin inébranlable<sup>89</sup>.

La reconstruction d'une cohésion sociale se fait donc par une politique rigide, nataliste et un renforcement de l'image de l'homme intègre, loin des névroses et des blessures de guerre. Au début des années 1920, la ligne politique conservatrice cherche à unir la population française autour d'une mémoire collective et du progrès économique qui doit se faire par la relance, la productivité industrielle et agricole. Le sujet même de la guerre, associé à la douleur, aux pertes, aux destructions, est considéré comme un frein au développement socio-économique. Par le rationalisme et l'ordre, composantes plutôt considérées comme masculines, la France doit se remettre en marche. L'art et l'architecture poursuivent les objectifs gouvernementaux dans la mesure où la guerre n'est pas traitée frontalement. Au contraire, un élan presque paradoxal, à la fois moderniste et classiciste, apparaît en France au lendemain de l'armistice. À travers sa période mécanique, Léger s'inscrit dans cette rigueur en élaborant des motifs qui se réfèrent à la rationalité et au fonctionnalisme de la machine.

## 2.2 L'ART DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES EN FRANCE : DES ARTISTES DÉSENGAGÉS ?

Érigé en ligne de conduite pour les artistes combattants et non-combattants, « le retour à l'ordre » tend à rassembler la production artistique autour d'une importante lisibilité des messages transmis, de la reconstruction d'une masculinité forte, de la valorisation du travail et de la santé. La thématique de la guerre n'est pas totalement mise de côté, mais sa représentation tend à camoufler les dégâts humains derrière les destructions matérielles. Pendant la guerre, quelques expositions et Salons officiels se sont intéressés au motif du front<sup>90</sup>. Les artistes tels que Pierre Bonnard (1867–1947), Édouard Vuillard (1868–1940), Maurice Denis (1870–1943), Félix Vallotton (1865–1925), ont été appelés pour peindre la guerre alors qu'ils n'avaient pas été mobilisés en raison de leur âge<sup>91</sup>. Les œuvres s'inscrivent dans un style nabi mettant en avant la couleur, la nature ; et les protagonistes, quand il y en a, apparaissent comme des figurants, dominés par la dynamique des explosions. L'impact des obus, la peur, les blessures, les tranchées sont des sujets omis. Le choix de ces artistes qui n'ont pas vécu l'horreur de la guerre et dont l'identité artistique n'est pas réaliste mais symboliste, est un indice qui annonce la non-représentation des scènes de carnages. *Les rescapés* [fig. 6] réalisé en 1929 par André Mare est un exemple singulier de la représentation des blessures de guerre en France. Cette œuvre représente trois invalides en train de mendier dans l'espace public. Les bandages, la béquille et les membres manquants les définissent comme des

89 Pour les hommes, la notion d'hystérie est baptisée neurasthénie afin de les distancier de toutes formes de féminisation. Cf. Lyford, Amy, *Surrealist Masculinities – Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I – Reconstruction in France*, Berkley, University of California Press, 2007, p. 7.

90 Le 22 décembre 1916 et le 22 février 1917 un Salon réservé aux artistes du front a été organisé. Il se tient au Jeu de Paume et reçoit la visite des principaux hommes politiques et des chefs militaires. Cf. Dagen, Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, p. 115.

91 *Ibid.*



Figure 6 | André Mare, *Les rescapés*, 1929, LC\_OR\_000749, Collection La contemporaine, Université Paris Nanterre, Nanterre

grands blessés. Les hommes sont décorés et semblent être pris dans leurs pensées. Leur allure de poupées est renforcée par un style très esquissé qui attribue aux mutilés un caractère presque naïf.

Par ailleurs, le contexte socio-politique de la France d'après-guerre joue alors un rôle important au sein des productions artistiques. Le patriotisme encouragé par l'État ne coïncide pas avec la brutalité réelle de la guerre. Les images diffusées dans les journaux illustrent davantage la barbarie de l'adversaire que l'hécatombe chez les soldats français. La force, le courage, l'endurance sont des qualités qui doivent être préservées, et non la douleur physique et le désarroi des combattants. De nombreux auteurs et artistes vont alors se tourner vers d'autres médiums pour décrire le front. Dans la publication *Le silence des peintres* (1996), Philippe Dagen prend l'exemple de Jacques-Émile Blanche (1861–1942)<sup>92</sup> et Robert de la Sizeranne (1866–1932) qui affirment tous deux que l'écriture est plus apte à retranscrire la réalité de la guerre. Selon eux, le champ de bataille devient une zone où l'action est principalement dirigée par l'artillerie lourde qui, par sa rapidité, semble être difficile à illustrer. Une représentation fidèle du front est également limitée par l'enterrement des hommes dans les tranchées et les teintes sombres qui bloquent toute visibilité<sup>93</sup>. L'écriture joue en effet un rôle central dans la mémoire française de la guerre par la prolifération de romans, poésies, nouvelles, correspondances qui relatent avec précision l'expé-

92 *Ibid.*, p.84.

93 *Ibid.*, p.100.

rience du front. D'ailleurs, les extraits de la correspondance avec Poughon ont précédemment démontré que Léger utilise l'écriture pour transcrire son ressenti du front, et non la peinture. S'opposant à l'esthétique et la subjectivité de l'art, la photographie et l'écriture semblent être des outils plus adaptés pour témoigner de l'horreur du combat<sup>94</sup>.

Considéré comme allemand, le cubisme d'avant-guerre est rejeté par l'avant-garde parisienne qui se tourne vers des sujets plus traditionnels comme des natures mortes, des scènes aux inspirations antiques ou des sujets qui traitent de la modernité. L'image des corps multipliés, fragmentés, du cubisme de Léger, de Georges Braque (1882–1963) devient réelle avec l'expérience de la guerre qui morcelle l'être humain. La mise à distance de la cruelle vérité se réfère à un positionnement politique et nationaliste qui s'efforce de remettre la tradition classique, latine à l'honneur. La volonté d'oublier les traumatismes ou de rejeter les thématiques considérées comme trop brutales montre une certaine cohérence entre le contenu des œuvres de l'entre-deux-guerres et le discours étatique français. En d'autres termes, cet élan conservateur qui est présent même dans l'avant-garde illustre les dispositifs politiques qui sont mis en place après l'armistice. Les artistes ont donc tendance à être en adéquation avec les mots d'ordre du gouvernement visant à remettre le pays en marche tout en essayant d'apaiser les traumatismes de la société<sup>95</sup>.

Cette remise en marche se fait par une relance de l'économie et donc de la production industrielle. Celle-ci est associée aux machines, aux nouvelles méthodes de travail et au progrès technologique. La phase mécanique de Léger s'intègre donc dans cette volonté de démontrer la force économique française, mais également les moyens modernes qui sont mis en œuvre. Ainsi, les notions de modernité, de technologie s'accordent aux projets étatiques de reconstruction nationale. Ayant découvert une proximité avec le peuple français lors de la guerre, Léger réalise des œuvres qui s'adressent à la collectivité en utilisant des thèmes de la vie quotidienne. Les œuvres emblématiques de sa période mécanique telles que *La Ville* (1919) ou *Élément mécanique* (1924) illustrent l'espace vibrant, bruyant et machinique de la métropole. L'écrivain et critique d'art Jean Cassou souligne la nature technophile de ses œuvres :

On a reconnu (et moi-même) en Fernand Léger le peintre de notre âge industriel, le peintre du XX<sup>e</sup> siècle. Non pas (...) le plus grand peintre du XX<sup>e</sup>, mais le plus caractéristique et significatif, celui qui, le plus fortement, le plus nettement, a exprimé les caractères et les significations du siècle (...) <sup>96</sup>.

Loin de la boue, des mutilations et des abysses organiques, Léger célèbre la modernité par la ville et la technologie. Les hommes-machines, déjà présents dans *La partie de cartes* et *Le blessé*, deviennent les personnages d'un espace rationnel répondant aux règles de la logique, de l'ingénierie et de la mécanique. Ses œuvres transmettent un sentiment de « force », de « maîtrise » et « d'équi-

94 *Ibid.*, p. 104.

95 Il n'est évidemment pas question de toute l'avant-garde parisienne. Des groupes tels que Dada Paris, les surréalistes vont remettre ce conservatisme et cette aspiration à l'ordre en question. Toutefois, même si certains membres tendent politiquement à gauche et à l'extrême gauche, peu de leurs sujets sont explicitement politiques.

96 Cassou, Jean, « Le moment Fernand Léger », in San Lazzaro, Gualtieri di, « Hommage à Fernand Léger », *Numéro spécial de la revue XX<sup>e</sup> Siècle, Cahiers d'art*, Milan, imprimerie Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 1971, p. 18.

libre »<sup>97</sup>. La désindividualisation, l'utilité et l'optimisation des « *Panzerkörper* » de Léger s'articulent parfaitement à la sévérité de la géométrie et de la discipline du travail industriel. Ce dernier est au centre des préoccupations étatiques pour reconstruire les territoires dévastés par la guerre. La modernité se met ainsi au service de la nation dans le but d'atteindre une prospérité sociale et économique.

### 3. L'homme-machine chez Léger : motif d'espoir et de remise en marche

Le choix des sujets mécaniques et industriels dans les œuvres de Léger se réfère à une situation particulière de la France d'après-guerre. Le pays doit relever l'important défi de la reconstruction des territoires anéantis par les combats. Cette réédification est très présente dans l'esprit des Français et dans le discours public. La thématique de la construction inspire les artistes et laisse apparaître une nouvelle figure emblématique : celle du travailleur. Intégré dans un domaine masculin et mécanique, il est pour Léger l'un des protagonistes de la modernité. Loin des corps abîmés et fragmentés, l'ouvrier est le pendant d'après-guerre du soldat-machine de 1917.

#### 3.1 LE TRAVAILLEUR : SYMBOLE D'UNE RENAISSANCE NATIONALE

Le village [Souchez] a disparu. Jamais je n'ai vu une pareille disparition de village. Ablain-Saint-Nazaire et Carency gardent encore une forme de localité, avec leurs maisons défoncées et tronquées, leurs cours comblées de plâtras et de tuiles. [...] On dirait un terrain vague et sale, marécageux, à proximité d'une ville, et sur lequel celle-ci aurait déversé pendant des années régulièrement, sans laisser de place vide, ses décombres, ses gravats, ses matériaux de démolition et ses vieux ustensiles (...) <sup>98</sup>

La description de ce village par Barbusse dans son roman *Le Feu* (1916) donne un exemple des dégâts matériels causés par l'artillerie. Au lendemain de l'armistice, on compte 293 039 habitations rasées, 6 147 édifices publics démolis<sup>99</sup> et 500 000 bâtisses endommagées<sup>100</sup>. Les ravages s'étendent évidemment au secteur agricole avec 2 500 000 hectares de terres qui ne peuvent être desservis puisque 62 000 km de route, 2 000 km de canaux et 5 000 km de voies ferrées sont impraticables<sup>101</sup>. L'anéantissement de ces infrastructures, des terrains et des habitations a un lourd impact sur une population locale totalement désorientée et traumatisée. La reconstruction devient alors urgente mais elle est très coûteuse et handicape lourdement l'économie. Afin de financer les chantiers, le gouvernement fait appel à un emprunt national. Cet appel prend en partie la forme d'affiches accompagnées de slogans demandant à la population d'aider la France à se relever. La requête nationale, faite par l'État, vise aussi à unir le peuple autour des réparations qui mènent au rétablissement de la nation. Cette volonté de renaissance et d'union de la France après la guerre est d'ailleurs exprimée par Poterloo, l'un des personnages de Barbusse. Avec le narrateur, Poterloo,

97 Silver, Kenneth E., *op. cit.*, p. 110.

98 Barbusse, Henri, *op. cit.*, p. 219.

99 Silver, Kenneth E., *op. cit.*, p. 163.

100 Becker, Jean-Jacques, Berstein, Serge, *Victoire et frustrations 1914–1929*, Paris, 1990, p. 169, in Beaupré, Nicolas, *op. cit.*, p. 127.

101 Deperchin, Annie, « Des destructions aux reconstructions », in Audoin-Rouzeau, Stéphane, Becker, Jean-Jacques, (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre*, Paris, Bayard, 2004, p. 112, in *ibid.*



Figure 7 | Auguste Leroux, *Journée des régions libérées. Après la victoire. Au travail ! Aidez-nous*, 1919, 10 PH 429, Archives départementales du Cantal, Aurillac

qui mourra plus tard lors d'une offensive, se trouve dans un champ de ruines qui autrefois était Souchez, son village natal<sup>102</sup>. À ce propos, il s'exclame avec un enthousiasme naïf :

« Oui, bon sang, tout ça finira. T'en fais pas.

« Oh ! je sais bien qu'il y aura du boulot pour que ça finisse, et plus encore après. Faudra bosser. Et j'dis pas seulement bosser avec les bras.

« Faudra tout r'faire. Eh bien, on refera. La maison ? Partie. Le jardin ? Plus nulle part. Eh bien, on refera la maison. On refera le jardin. Moins y aura et plus on refera. Après tout, c'est la vie, et on est fait pour refaire, pas ? On r'fera aussi la vie ensemble et le bonheur ; on refera les jours, on refera les nuits<sup>103</sup>. »

Cet optimisme dans la reconstruction s'inscrit dans une certaine projection d'un épanouissement national commun, offrant un meilleur cadre de vie et une stabilité. Se relever et bâtir des édifices et des villes nouvelles sont synonymes d'espoir, mais également d'avenir. L'action même de la construction, associée à la mécanique, à l'architecture, à l'ingénierie, relève de la rationalité et du progrès, soit des thèmes récurrents lors des discours de renaissance nationale d'après-guerre. Cette relève rationaliste est en accord avec la figure d'une masculinité puissante et régénératrice. L'affiche d'Auguste Leroux (1871–1954) *Journée des régions libérées. Après la victoire. Au travail ! Aidez-nous* [fig. 7] de 1919 est un exemple de la diffusion d'un modèle de

102 Voir la description du village plus haut.

103 Barbusse, Henri, *op. cit.*, p. 232.



Figure 8 | Fernand Léger, *Le mécanicien*, 1920, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

travailleur viril, au corps musclé, aux manches retroussées et au regard fixe. L'expression concentrée et impassible relève d'une idéalisation de l'homme au travail. Par contraste avec les mutilés de guerre aux visages et aux corps détruits, cet archétype a pour but de véhiculer des attributs comme le courage, le dynamisme, l'endurance, la détermination, toutes caractéristiques qui sont attendues après la guerre. Il vise évidemment à convaincre la population à souscrire un emprunt, mais la représentation même du corps masculin a une valeur symbolique conséquente.

Ces types de représentations ont un impact sur la mémoire visuelle et influencent les mentalités. L'œuvre *Le mécanicien* (1920) [fig. 8] de Léger est proche de la figure masculine de Leroux : le regard hors-champ, les muscles apparents, le corps bien proportionné, la virilité rassurante de l'homme au travail sont communs aux deux images. La nature machinique du personnage et de l'environnement est plus explicite dans l'œuvre que dans l'affiche. Par ailleurs, les composantes de l'homme-machine comme l'inébranlabilité, la performance, la robustesse sont, de manière indirecte, concentrées dans ces images masculines de type « public ». En cela, le motif du mécanicien ou de l'ouvrier de Léger, associé à une certaine chorégraphie mécanique, participe à la diffusion de ce modèle. Ces caractéristiques jonglent ainsi entre le concept de l'Homme nouveau, un archétype guidant le peuple vers une renaissance nationale et la projection mécanique du corps masculin.



### 3.2 VERS UNE UTOPIE TECHNOPHILE ET SOCIALISTE ?

On peut constater l'analogie entre le soldat-machine et l'ouvrier-mécanique dans l'œuvre *Les trois camarades* (1920) [fig. 9], qui traite de la mécanisation du travail en usine tout en partageant cette projection technophile. L'image se compose d'un assemblage mécanique qui se construit à partir d'une superposition de formes géométriques, colorées, métalliques et organiques. Les corps n'étant pas indépendamment identifiables, cette stratification semble regrouper visuellement les trois camarades en une seule et même personne. Une partie de la tête de l'ouvrier est reconnaissable à l'arrière-plan par une casquette bleue et le haut du visage. Sa face est masquée par une sphère grise qui, par sa taille et sa place centrale, domine visuellement la représentation. Des bras et des mains mécaniques émergent de la construction volumétrique et fonctionnent comme des repères anatomiques pour le spectateur. La composition étant resserrée sur les trois personnages, il est difficile de différencier le décor géométrique des travailleurs eux-mêmes. De plus, le format vertical de l'œuvre, la multitude des éléments mécaniques et géométriques, les barres de métal qui font office de doigts, les aplats de couleurs vives qui rehaussent la nature métallique des corps, rappellent *Le blessé*. Le bras massif, les cylindres et la pipe sont des éléments qui, eux, sont proches de *La partie de cartes*. Cette construction collective qui intègre la notion de camaraderie, si chère à Léger pendant la guerre, rappelle le moment de convivialité



Figure 9| Fernand Léger, *Les trois camarades*, 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam

partagé entre les soldats. Contrairement aux joueurs de cartes ou au blessé, le visage humain est ici encore présent, mais il semble être devancé par la technologie.

Dans *Les trois camarades*, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de l'anatomie est incertaine. La complexité même de la composition de l'œuvre brouille les registres de la machine et de l'organique. La figure humaine est peinte en troisième position et peut indiquer une transformation de l'ouvrier en machine ou de la machine en humain. Malgré cette succession de plans, le titre de l'œuvre signale une certaine égalité des personnages. Il ne s'agit donc pas d'une machine humaine ou d'un homme-machine, mais bien de deux personnages machiniques et d'un protagoniste humain. La notion d'unité, dans ce corps collectif à trois têtes, illustre une proximité, une solidarité entre les travailleurs, mais aussi une fusion entre la machine et l'homme. Cette combinaison révèle une certaine déshumanisation dans la mesure où le corps humain n'est plus indépendant, mais confondu dans les rouages et les engrenages.

Si l'on se réfère au processus artistique de Léger, cette proximité mécano-organique dans le domaine de la production ou de la construction n'est pas une critique. La technophilie de l'artiste se met au service de la figure de l'ouvrier afin de bâtir une utopie d'un homme performant, rationnel et optimisable. Il n'y donc pas seulement des correspondances visuelles mais également thématiques entre les personnages des œuvres réalisées en 1917 et *Les trois camarades*. Prenant le dessus sur l'homme, la machine implique, dans le cadre du travail, une résistance aux faiblesses organiques telles que la fatigue ou encore à la pénibilité des manœuvres. En outre la raideur des corps, la suppression des émotions et la standardisation sont des éléments qui sont présents dans ces machines-soldats et qui s'accordent pleinement avec la figure mécanique ouvrière. Avec précision, rapidité, l'ouvrier mécanisé est réparable, perfectible. Surmontant accidents du travail, dégradation physique et vieillesse, la machine ouvrière dépasse la vulnérabilité humaine du travailleur et atteint une forme d'immortalité. En défiant les lois de la nature, cette utopie rejoint la pensée post-humaniste qui était déjà décelable dans l'œuvre *Le blessé*.

Ces hommes-machines, soldats ou ouvriers ont donc les mêmes propriétés même si les contextes diffèrent. Par leurs fonctions productives, leur rationalité et leur désindividualisation, les personnages répondent au concept de l'Homme nouveau, et plus précisément à un idéal socialiste. En effet, celui-ci concentre les valeurs de labeur, de sobriété et d'ordre<sup>104</sup>. Léon Trotski (1879–1940) définit l'idéal de l'Homme nouveau socialiste comme celui d'un homme « d'une force incommensurable, sage et subtil ; son corps (est) harmonieux, ses mouvements rythmiques, sa voix mélodieuse »<sup>105</sup>. Les ouvriers de Léger, les affiches pour l'emprunt national, mais aussi la culture visuelle de la SFIO, du PCF et de la CGT dans les années 1930, illustrent ces caractéristiques. Cette figure qui est également présente dans la propagande socialiste et communiste en Allemagne ou en Russie possède des similitudes frappantes avec l'ouvrier de Léger. Originaire de Berlin, le groupe *Asso* ou ARBK (*Assoziation revolutionärer bildender Künstler*) s'étend à Dresde en 1930 et se compose d'artistes comme Curt Querner (1904–1976), Conrad Felixmüller (1897–1977), Otto Griebel (1895–1972), qui représentent cet archétype du travailleur dans leurs œuvres. Visuellement proches de Léger, ces représentations utilisent certes les mêmes codes, mais l'esthétique

104 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 167.

105 Source originale : « Er sei unermeßlich stark, weise und feinsinnig ; sein Körper harmonisch, seine Bewegungen rhythmisch, seine Stimme melodiös. » In Trotski, Leo, *Literatur und Revolution*, New York, 1957, in *ibid.*, p. 165.

mécanique reste absente. Les caractéristiques qui façonnent cet idéal, telles que la stéréotypisation de la virilité, la simplicité du motif, la lisibilité du message, sont communément utilisées. Au sein des images artistiques et politiques, la standardisation de l'individu facilite la projection du spectateur vers cet Homme nouveau. Celui-ci fait office de modèle tout en restant accessible et familier. D'autre part, cette proximité non seulement visuelle et thématique, annonce également le positionnement politique de Léger qui adhère au Parti communiste français en 1945<sup>106</sup> et qui intègre, au fil des années, une portée de plus en plus collective dans ses œuvres.

En somme, les œuvres *Le Mécanicien* et *Les trois camarades* traitent de l'idéalisation du travailleur et font référence à différents registres à la fois artistique, étatique et idéologique. En dépit des divergences idéologiques entre les différents groupes politiques, certains codes visuels identiques sont adoptés. Les composantes de la masculinité telles que l'endurance, l'ardeur, le contrôle de soi, la force agissent comme vecteurs de la remise en marche de la France et sont communes aux images socialistes de l'ouvrier et aux affiches étatiques de l'emprunt. Le fil conducteur de cette représentation masculine est la notion même de virilité, qui est utilisée comme mécanisme de défense, de relance et d'identification. Dans ce contexte d'après-guerre, la représentation de l'ouvrier mécanisé de Léger constitue un prolongement du « *Panzerkörper* » militaire tout en annonçant la figure centrale de l'Homme nouveau des utopies socialistes et communistes des années 1930.

## Conclusion

La représentation du corps dans *Le blessé* et *La partie de cartes* illustre une mécanisation de l'être humain qui s'oppose aux impacts psychologiques et physiques provoqués par la guerre. En transformant la mutilation en engrenage coloré qui, grâce à la logique du mécanicien ou de l'ingénieur, devient réparable, Léger s'éloigne de la réalité du conflit en faveur d'une technophilie post-humaniste. En outre, la projection d'un corps totalement transparent dans sa construction, dont rien n'échappe à la rationalité et dont les parties sont interchangeables, s'ajoute à son expérience de brancardier. Le poids des hommes inertes, les gémissements et le contact avec les blessures l'ont confronté à l'impuissance humaine. Ayant été sapeur puis atteint de rhumatismes et d'une gastrite nerveuse, il a personnellement été confronté à la maladie et à la fragilité du corps. Ainsi, dans un cadre fortement marqué par la violence, la brutalité, dans laquelle l'anatomie et la psychologie du soldat sont mises à rudes épreuves, les soldats mécaniques de Léger servent de réponses à la vulnérabilité humaine. Ses protagonistes blindés permettent alors de rivaliser avec l'artillerie lourde qui tend à déshumaniser le combat. En somme, la construction d'un « *Panzerkörper* » sans émotion, sans identité et sans mémoire, qui résiste aux chocs, aux impacts des obus, à la douleur et à la fatigue, véhicule une position antihumaine. De ce point de vue, les soldats cuirassés rejoignent la projection du *Stahlkörper* invincible de l'écrivain allemand Ernst Jünger. Ce dernier défend une vision belliqueuse et sanguinaire d'un corps-mécanique transformé en arme de guerre. Son guerrier d'acier incarne une masculinité débridée qui rejette toute forme de faiblesse, de sentimentalité, et qui prône le déterminisme et la maîtrise de soi. Si les joueurs de cartes et le blessé de Léger concentrent également des caractéristiques dites « masculines », ses hommes-machines servent avant tout de bouclier physique et émotionnel.

106 Cf. Léger, Fernand, Ferrier, Jean Louis, (dir.), *Les fonctions de la peinture*, Paris, Editions Denoël, 1965.

L'action du jeu et le lieu choisi pour *La partie de cartes* instaurent une distance avec la fonction destructrice de ces machines-soldats. Au contraire, dans cette curieuse scène mécanique, la convivialité et la camaraderie sont mises à l'honneur. Les échanges humains jouent d'ailleurs un rôle fondamental dans la survie au front, notamment pour Léger, que la rencontre avec les « hommes du peuple » a durablement marqué. Ces relations amicales s'ajoutent donc à une utopie technophile antihumaine qui vise à protéger le corps et l'esprit.

Ainsi, le rapport du corps à la machine dans le domaine militaire montre chez Léger et Jünger deux positions distinctes face à la guerre : le premier défend la paix qui met un terme à ce carnage insupportable, le second trouve une véritable révélation dans le combat. Ces positions annoncent également des points de vue divergents sur la régénération de la société après-guerre, l'écrivain d'outre-Rhin aspire à la rationalisation de l'individu pour une mobilisation totale tout en louant le sacrifice et l'héroïsme, alors que l'artiste français souhaite mettre le progrès technologique au service du collectif, notamment à travers la figure du travailleur<sup>107</sup>.

En effet, la relève française est, pour Léger, symbolisée par la figure de l'ouvrier mécanique. Les caractéristiques d'une masculinité sans faille du soldat cuirassé, comme la force, la discipline, l'inébranlabilité de ce soldat qui, même blessé, est optimisable, se déplacent vers l'archétype du travailleur. *Le Mécanicien* et *Les trois camarades* prolongent l'utopie d'un corps automatisé qui se (re)met en marche. L'artiste intègre certaines composantes communes au soldat et à l'ouvrier qui sont deux figures identifiables dans la société. Sans réelle rupture avec l'expérience du combat mécanique, le travailleur continue « d'ignorer » les conséquences inédites des dégâts psychologiques et physiques de la guerre. Agissant comme boucliers face à l'artillerie lourde ou s'activant dans une structure métallique de chantier, ces hommes-machines s'intègrent parfaitement dans leur milieu technique et moderne. La diffusion d'un Homme nouveau, à savoir un modèle masculin, fort, endurant et dynamique, qui se distancie de l'horreur de la guerre, permet de rassembler et d'orienter la population endeuillée. En cela, le refus de représenter directement la réalité du front et les problématiques médicales et sociales d'après-guerre au profit d'une projection d'un corps masculin invincible s'éloigne d'une représentation fidèle de la société, de l'état de crise, des victimes de la guerre, des destructions matérielles, etc. Les personnages de Léger s'opposent aux corps affaiblis et à la réelle mécanisation prothétique des invalides de guerre. Cette distanciation s'accorde au rapport socio-politique à l'égard du conflit : même si la violence est visible à travers la présence des mutilés à l'armistice et au quotidien, le langage visuel, comme les monuments aux morts ou les œuvres exposées au Salons officiels, ne traite pas des mutilations subies lors des offensives.

Ce « retour à l'ordre » artistique et politique agit en réponse au désarroi collectif. La représentation de l'ouvrier de Léger en est l'exemple : le personnage se juxtapose au bâtisseur, figure centrale des images publiques qui font appel à l'emprunt pour la reconstruction des zones dévastées par la guerre. Il est difficile de dire si l'artiste a été influencé par ces affiches, mais la requête de l'État transmise par la culture visuelle lui a sûrement été familière. Ainsi, les analogies comme le retour aux racines latines, la technophilie, la célébration d'un modèle masculin fort, présentes dans les discours politiques, dans les œuvres de Léger et de nombreux artistes de la modernité, illustrent une certaine continuité avec la période d'avant-guerre. Certes, la guerre est

107 Cf. Jünger, Ernst, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 2014.

visible à travers la photographie et lisible grâce aux nombreuses œuvres littéraires, mais les images artistiques et publiques s'accordent à l'objectif commun d'une régénération sociale. La position défendue par Léger à travers ses personnages machiniques est donc en adéquation avec le discours étatique français qui prône l'ordre et la fraternité sociale autour de marqueurs forts comme la famille, le travail, la force masculine ou encore le progrès technologique. Ces composantes ont certes pour objectif de recréer une cohésion sociale qui a été fragilisée par le deuil et les traumatismes causés par le conflit, mais elles s'étendent et se renforcent dans les décennies suivantes. Même si l'homme-machine travailleur de Léger forme un terrain fertile pour l'Homme nouveau socialo-communiste des années 1930, qui répond donc à une direction politique différente des années 1920, la défense d'un corps masculin fort et dynamique « salubre » est similaire. Ce type de discours à la fois traditionaliste et rationaliste, défendant une position stricte de l'individu et de son rôle dans la collectivité, se rapproche de la devise « travail, famille, patrie » du régime de Vichy mis en place en 1940.

Enfin, la concordance entre la position politique officielle et la position artistique<sup>108</sup> relève d'un climat intellectuel et scientifique d'une époque qui loue un certain rationalisme et fonctionnalisme. Cette période marquée par de nouvelles méthodes de travail, l'urbanisation croissante et le progrès technologique dans divers domaines, a une répercussion sur la perception du corps humain.

L'analogie de la mécanique et de l'anatomie humaine comme motif de remise en marche s'inscrit, certes, dans une position politique nationale, mais elle s'intègre à des phénomènes issus d'un contexte plus global qui touche d'autres nations en voie de modernisation. Or, si l'homme-machine existe sous forme de projection machiniste et masculine dans République de Weimar, à partir du moment où ce dernier est militarisé il devient un motif de lutte contre l'État. Par contraste avec les représentations artistiques parisiennes, la figure de l'invalidé est récurrente dans l'avant-garde allemande hautement politisée. S'opposant aux utopies post-humanistes ce corps réellement mécanisé fait office de rupture non seulement avec le discours public, mais également avec la société. Les œuvres de Dix qui traitent du mutilé de guerre militarisé montrent avec une certaine ironie cette dure relève de la Grande Guerre qui divise la population allemande et la plonge dans une profonde désorientation.

---

108 Encore une fois, cela ne concerne pas tous les artistes de l'avant-garde, mais bien d'une position artistique qui défend une distanciation avec le sujet de la guerre et une diffusion d'un discours conservateur dans de nombreuses œuvres de la modernité française.

## 2. Otto Dix : le corps prothétique comme représentation des crises sociales et individuelles

### Introduction

À la différence des artistes modernes français, la représentation du vétéran par les artistes allemands véhicule des revendications politiques et sociales. Des artistes mobilisés pendant la guerre tels que Dix, Grosz ou Heinrich Hoerle (1895–1936) s'intéressent à l'homme-prothétique qui devient, contre son gré, un corps mécanisé. L'objet et l'usage de la prothèse, censés pallier les mutilations subies, fascinent les artistes qui les associent à la thématique du travail et de l'optimisation. Pour certains avant-gardistes comme Hoerle, ces hommes-machines révèlent un rationalisme qui broie l'individualité et la liberté au profit de la performance. Par sa mécanisation, sa robotisation, l'invalidé-prothétique tend à devenir une valeur de production qui interroge la fonction de l'homme et de son corps au lendemain de la Première Guerre mondiale. La figure du travailleur-mutilé se juxtapose à d'autres types d'invalides tels que le mendiant, le profiteuse de guerre ou encore le vétéran militariste. Ce dernier est la cible des dadaïstes, notamment de Dix, Schlichter et Grosz qui déconstruisent l'image du soldat blindé, invincible, circulant dans la culture visuelle allemande. Avec sarcasme, ils le ridiculisent en le transformant en marionnette, hybride ou bouffon cupide. Au-delà d'une critique d'un modèle masculin belliqueux, le corps mécanique militarisé est un thème qui tend à révéler les tensions politiques de la société d'après-guerre allemande<sup>109</sup>. Les changements médicaux, professionnels et sociaux concernant la réintégration de 2,7 millions d'invalides permettent également d'étudier la perception de l'individu dans la République de Weimar.

En effet, les invalides décorés dans les œuvres *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* deviennent les indicateurs des problématiques sociales et politiques de la jeune démocratie allemande. Ils concentrent en eux les conséquences de la guerre sur la société et l'individu. La notion de crise qui agit en fil conducteur dans ces œuvres permet d'interroger la relation entre le corps invalide et le corps social. Plus précisément, pourquoi Dix associe-t-il les corps mécaniques au militarisme ? Dans quelles mesures l'invalidé-prothétique incarne-t-il une figure annonciatrice d'un bouleversement idéologique à venir ? Le rapprochement entre les mutilations causées par la guerre et un militarisme offensif peut à première vue paraître contradictoire, néanmoins, l'analogie du corps invalide avec le corps collectif, la notion de crise individuelle chez le mutilé et la réponse donnée à cette instabilité dans les œuvres *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* permettent de saisir ce paradoxe.

### 1. *Kriegskrüppel* : la destruction du corps – vecteur d'un ordre social bouleversé

Les œuvres *Kriegskrüppel* et *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* s'intéressent à la politique de réinsertion des mutilés de guerre dans la République de Weimar. La peinture *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* a été exposée à la Première foire internationale Dada à Berlin en 1920. Sous le régime national-socialiste, elle sera présentée lors de l'exposition d'art dégénéré et probablement

---

109 Lethen, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994, p. 196.

détruite par la suite<sup>110</sup>. Dans ces deux œuvres, quatre invalides de guerre déambulent dans une rue marchande flanquée d'une cordonnerie et d'appartements. Même si la composition de ces deux versions de *Kriegskrüppel* est similaire, la modification du titre implique une différence dans le contenu. La gravure traite davantage du tumulte socio-politique d'après-guerre concentré dans ces corps mutilés, alors que l'huile sur toile porte sur les problématiques de réintégration des invalides dans la sphère professionnelle.

### 1.1 LES « KRIEGSKRÜPPEL » : MESSAGERS D'UNE SOCIÉTÉ INSTABLE

Par la multitude des handicaps et des pièces rattachées, la construction de l'anatomie des vétérans est à première vue confuse. En effet, les blessures de guerre sont variées même si l'ensemble des personnages a perdu une jambe et trois d'entre eux un ou les deux bras. La croix de fer, les cocardes et pour certains, la médaille Frédéric-Auguste de Saxe ornent leurs uniformes militaires. Pour le personnage qui ferme le cortège, l'artiste prend soin d'indiquer, sous forme de pointillés les câbles, les poulies et les ressorts qui permettent d'actionner les prothèses. Étant donné que les mécanismes restent visibles à travers son uniforme, l'appareillage anatomique ne peut échapper au regard du spectateur. Le corps du personnage assis dans le fauteuil roulant n'est pas prothétique, mais la présence de lunettes noires indique que celui-ci est non-voyant. Cette cécité peut être le produit d'une intoxication au gaz ou d'éclats d'obus dans le visage<sup>111</sup>. Devant lui, l'invalidé tremblant peut être identifié à un « *Kriegszitterer* », un terme qui définit un militaire souffrant du syndrome dit de « l'obusite ». L'origine des blessures se réfère alors au registre de la guerre et des conséquences tragiques des nouvelles armes sur l'organisme.

Pour la composition de *Kriegskrüppel*, Dix s'est inspiré de l'œuvre *Les Mendiants* (1568) [fig. 11] réalisée par Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525–1569)<sup>112</sup>. Les personnages de Brueghel et de Dix, qui se situent dans l'espace public<sup>113</sup>, sont les principaux protagonistes de leurs scènes respectives. Les mendiants de Brueghel sont soutenus par des béquilles et des prothèses en bois alors

110 Schubert, Dietrich, « Krüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus », in Ceph-Kaufmann, Gertrude, Krumeich, Gerd, Sommers, Ulla, (Hrsg.), *Krieg und Utopie: Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen, Klartext Verlag, 2006, p. 295, [en ligne], [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3358/1/Schubert\\_Krueppeldarstellungen\\_im\\_Werk\\_von\\_Otto\\_Dix\\_nach\\_1920\\_2006.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3358/1/Schubert_Krueppeldarstellungen_im_Werk_von_Otto_Dix_nach_1920_2006.pdf), (consulté le 11/12/2019).

111 André Dreux donne une description pertinente sur les blessures de la face : Balles, éclats d'obus vidant les yeux, graviers, débris de toutes sortes projetés sur le visage, brûlures provenant d'explosions, commotions résultant d'un simple passage du projectile, enfin blessure singulière et relativement fréquente, une balle atteignant exactement la tempe et traversant la tête sans tuer le blessé, mais tranchant le nerf optique : aucune guerre n'aura fait autant d'aveugles.

In Dreux, André, *Nos Soldats Aveugles*, ouvrage publié en 1915 par l'Association Valentin Haüy et préfacé par son fondateur, premier secrétaire général Maurice de La Sizeranne, in *La Grande Guerre : Trois mille soldats revenus aveugles*, [en ligne], [https://www.aveuglesdeguerre.org/la-grande-guerre-trois-mille-soldats-revenus-aveugles-r\\_28\\_a\\_22.html](https://www.aveuglesdeguerre.org/la-grande-guerre-trois-mille-soldats-revenus-aveugles-r_28_a_22.html), (consulté le 11/2/2020).

112 Löffler, Fritz, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, Reclam, 1986, p. 20.

Les personnages de Brueghel se situent plus précisément dans la cour d'un hôpital. Cf. Collange, Adeline, *Œuvre Les Mendiants*, Département des Peintures, Peinture flamande, [en ligne], <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/les-mendiants>, (consulté le 25/2/2020).

113 Kienitz, Sabine, *Beschädigte Helden: Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn, Schöningh, 2008, p. 42–43.

2. OTTO DIX : LE CORPS PROTHÉTIQUE COMME REPRÉSENTATION DES CRISES SOCIALES ET INDIVIDUELLES

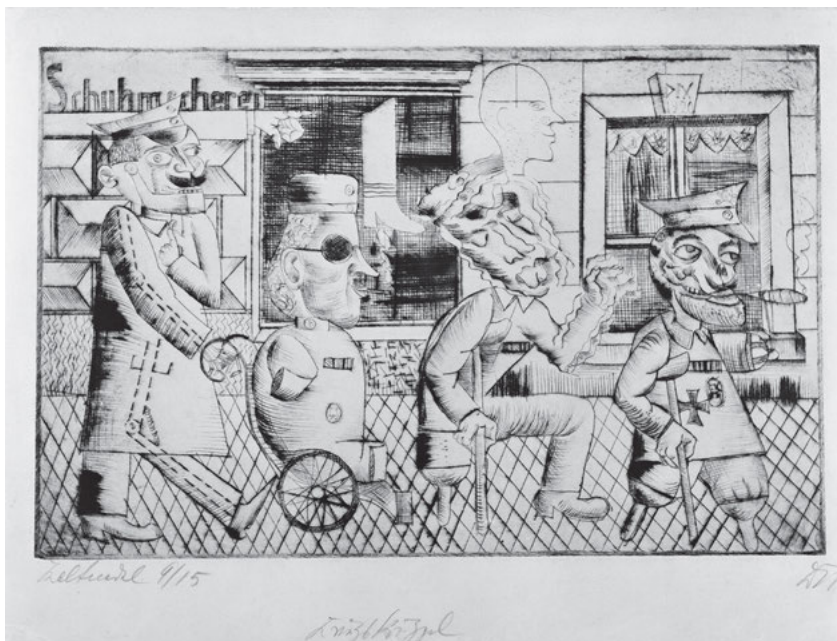


Figure 10 | Otto Dix, *Kriegskrüppel*, 1920, collection privée



Figure 11 | Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Mendiants*, 1568, Musée du Louvre, Paris



que les corps des invalides de guerre sont davantage mécanisés. La destruction physique, omniprésente dans ces œuvres vise à dénoncer les travers d'une société qui semblerait elle-même mutilée. Selon Sabine Kienitz, la fragmentation physique sans cesse réinterprétée est vue comme un symbole vivant des effets historiques sur le langage collectif. En d'autres termes, des processus sociaux ont été projetés sur le corps blessé comme une chosification vivante de la réalité sociale<sup>114</sup>. Les invalides de Brueghel font office de porte-paroles de la société, car chacun d'entre eux possède une fonction dénonciatrice. Leurs couvre-chefs symbolisent différentes facettes de la collectivité : l'abat-jour se réfère à la monarchie, la coiffe en papier à la bourgeoisie, le chapeau en carton au domaine militaire, le bonnet au paysannat et la mitre à l'Église. Leurs expressions grotesques, la mise en évidence de leurs prothèses et leurs coiffes abîmées indiquent l'absurdité et la bouffonnerie de ces composantes sociales<sup>115</sup>. La proximité de ces personnages donne l'impression d'un seul et même corps, un corps collectif non pas puissant mais infirme, à plusieurs têtes, aux figures difformes, non-voyantes et tordues.

À la différence de Brueghel, la curieuse parade des vétérans de Dix ne s'articule pas en une seule masse, mais en une série de corps-objets exposant leurs lésions. Cependant, il utilise des moyens esthétiques similaires pour aiguïser sa critique vis-à-vis de la République de Weimar, comme l'aspect ubuesque de ses protagonistes qui se réfère aux tumultes de la société allemande d'après-guerre. Le corps souffrant devient le miroir d'une société traumatisée par d'importants bouleversements socio-politiques issus de la guerre. Dès son achèvement, la guerre devient le critère décisif de la politique, de la culture et de l'économie et donc de la vie quotidienne. Pour l'Allemagne, la confrontation avec la défaite handicape les premiers pas de la création officielle d'un nouveau système politique. Le traité de Versailles signé en 1919 rajoute une instabilité politique et économique. Le pays est mis sur le banc de touche par l'exclusion de la Société des Nations<sup>116</sup>, la limitation de l'armée, la perte des colonies, des régions industrielles et des territoires frontaliers. Les propositions faites par l'Allemagne ont d'ailleurs toutes été rejetées<sup>117</sup>. La population se sent alors stigmatisée, jugée comme une nation de barbares et de criminels. Ces enjeux nouveaux changent non seulement le rôle de l'Allemagne à l'international, mais impactent aussi sa stabilité politique et sociale. Les bords politiques de droite présentent les institutions républicaines comme une déchéance et les partis d'extrême gauche remettent la légitimité de la nouvelle démocratie en cause. L'un des sujets qui revient régulièrement dans l'opinion publique est l'illégitimité de la République de Weimar qui ne serait pas allemande, puisqu'elle proviendrait des alliés, du président Woodrow Wilson (1856–1924), et parce qu'elle serait juive du fait de l'origine religieuse du père de la constitution, Hugo Preuß (1860–1925)<sup>118</sup>. Selon Lionel Richard, la jeune République est le produit d'une révolution écrasée, d'une alliance entre les anciennes couches sociales influentes sous Guillaume II (1859–1941), les cadres de l'armée impériale, et les dirigeants

114 Stiker, Henri-Jacques, Blanc, Alain, (dir.), *Le handicap en images ; les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, Éditions Érés, 2003, p. 126.

Collange, Adeline, *op. cit.*

115 L'Allemagne adhéra à la SDN en 1926 à la suite des Accords de Locarno (1925).

116 Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 299.

117 Richard, Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar (1919–1933)*, Paris, Hachette littérature générale, 1983, p. 55.

118 *Ibid.*, p. 54.

du SPD (Parti social-démocrate d'Allemagne)<sup>119</sup>. Véritable période de troubles, les quatre premières années ont été des années de crises presque ininterrompues. Les affrontements politiques sanglants, la mise en place de milices, les conditions du traité de Versailles, la fréquence des assassinats politiques, l'impunité des meurtriers, le putsch de Kapp en 1920, l'occupation de la Rhénanie, l'inflation galopante donnent de nouvelles espérances aux monarchistes, aux militaires fanatiques, aux antisémites, aux industriels, qui présentent la République comme une imposture<sup>120</sup>. Ces détracteurs véhiculent la « légende du coup de poignard dans le dos »<sup>121</sup> qui rend la gauche et l'arrière responsables de la capitulation allemande.

De plus, le processus même de la démocratisation d'une société, indépendamment des traumatismes de la guerre, s'avère long et douloureux pour les citoyens qui ont besoin de temps pour s'adapter à un nouveau système et trouver une nouvelle place dans la collectivité. La succession de ces événements mène à une absence d'orientation, à une remise en cause du genre et des classes sociales. Ces perturbations politiques et économiques, qui s'ajoutent au traumatisme de la guerre et de la défaite, ont inmanquablement des conséquences sur la société allemande qui sombre dans une grande désorganisation. De juillet à décembre 1919, les prix des produits de première nécessité ont doublé, obligeant les Allemands à se restreindre et à consommer la moitié de la ration alimentaire recommandée. Des dysfonctionnements touchent aussi les transports à cause d'un mauvais approvisionnement en énergie<sup>122</sup>. L'une des conséquences de cette période de crises causées par la guerre et l'inflation est la fracture sociale. Nombreuses sont ainsi les œuvres de Dix, de Grosz, de Jeanne Mammen (1880–1976) mais également de Bruno Voigt (1912–1988) qui traitent des disparités sociales d'après-guerre. Les cabarets, les théâtres, les cinémas regorgent de monde, alors que pour beaucoup, la priorité est de survivre au chômage, à la détresse morale et à la pauvreté. Les quartiers résidentiels calmes de Berlin sont encadrés par des rues où l'on s'entretue<sup>123</sup>. Cependant, la fréquentation des lieux de divertissements n'est pas seulement réservée à la haute-bourgeoisie et à la bourgeoisie. Les sorties, la consommation d'alcool, de drogue sont des palliatifs pour oublier les problèmes du quotidien. Ces troubles socio-politiques accentuent les inégalités sociales qui sont visibles dans l'industrie du divertissement, mais cette soif d'amusement, et parfois d'excès, est l'un des marqueurs, surtout urbain, d'un désarroi social global. L'insécurité économique et politique pousse les citadins à écourter leurs projets de vie à long terme et à consommer frénétiquement. Derrière la façade des plaisirs éphémères, la violence, la misère, le traumatisme de la guerre et l'angoisse d'un avenir incertain illustrent un manque de repères. La consommation semble alors être un remède à une collectivité qui paraît malade.

119 Gay, Peter, *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1970, p. 29.

120 Cf. « Was ist die « Dolchstoßlegende » ? », in Krumeich, Gerd, *Die 101 wichtigsten Fragen – Der Erste Weltkrieg*, München, Beck, 2014, p. 139 à 140.

121 Richard, Lionel, *op. cit.*, p. 87.

122 *Ibid.*, p. 59.

Ces affrontements violents auxquels Richard fait allusion se réfèrent à la hausse de la criminalité, mais également aux affrontements entre les différents groupes, milices politiques.

123 Stiker, Henri-Jacques, « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural », in Stiker, Henri-Jacques, Blanc, Alain, *op. cit.*, p. 125 à 137.

Comme paralysée, la société weimarienne n'est pour Dix qu'une farce, plongeant la masse dans le désarroi. Transformée en lieu d'expression et de revendication, l'anatomie fragmentée de ses personnages se réfère aux crises qui déchirent la population. Les corps des invalides symbolisent les souffrances causées par la défaite et les mutations d'après-guerre. Comme les mendiants de Brueghel, les vétérans de Dix deviennent ainsi les porte-parole d'une société mutilée<sup>124</sup>. La réparation, voire le rafistolage des invalides illustre une tentative de régénération de ces lésions sociétales. Mais les profondes blessures et les amputations des vétérans sont immuables. Les prothèses et les transplantations ne peuvent remplacer l'intégrité anatomique, ni réparer les dommages psychiques. Ces blessures sociales provoquées par la guerre et les tensions politiques paraissent donc, comme les meurtrissures des corps des victimes de la guerre, irrémédiables. Toute intégration d'une quelconque artificialité ne fait que transformer cette invalidité en arlequinade. L'aspect grotesque des protagonistes, l'omniprésence du handicap et la visibilité des cicatrices montrent que la remise en marche de cette société claudicante ne peut que mener à une impasse.

## 1.2 L'ÉCHEC DU RÉTABLISSEMENT PSYCHIQUE PAR LA RATIONALISATION PHYSIQUE

En se référant au nouveau système rationaliste et mathématique de la réintégration des invalides, le titre de la deuxième version de l'œuvre, *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* ajoute un but au défilé. À partir de 1919, la réintégration professionnelle des anciens combattants entraîne un classement strict en fonction de leur degré d'invalidité. L'Allemagne développe un système complexe d'aide à l'emploi pour les invalides, avec des quotas obligatoires d'emploi des mutilés de guerre. Ces derniers ont une sécurité salariale, car il est difficile de les licencier. Même si l'accent est mis sur la réadaptation par un réemploi, au moins partiel, la loi sur les pensions de 1920 a codifié la politique de réintégration en fournissant un soutien aux personnes handicapées<sup>125</sup>. Pour ceux qui ne trouvent donc pas d'emploi, une assistance financière basée sur une protection civile, et non militaire, est mise à leur disposition. Si la politique de réinsertion de la République de Weimar est bien conçue d'un point de vue législatif et institutionnel, les invalides sont confrontés aux difficultés physiques et psychiques du quotidien. Malgré cette volonté de réinsertion professionnelle et de soutien financier, l'État est, au fil des ans, confronté aux problématiques économiques qui freinent le système mis en place<sup>126</sup>.

Plaidant pour une politique de réintégration par le travail, les dirigeants de la République de Weimar considèrent la prothèse comme le moyen et la solution à la réadaptation des invalides<sup>127</sup>. La souffrance des mutilés est minimisée par la prothèse qui est présentée comme le « remède miracle »<sup>128</sup>. Selon Sabine Kienitz, la réparation des corps par la mécanisation fait aussi figure de symbole de la réparation du corps social d'après-guerre. La production de prothèses s'inscrit au

124 Biro, Matthew, *op. cit.*, p. 162.

125 Löffelbein, Nils, *Ehrenbürger der Nation. Die Kriegsbeschädigten des Ersten Weltkriegs in Politik und Propaganda des Nationalsozialismus*, Essen, Klartext Verlag, 2013, p. 36, p. 37, p. 38.

126 Wermester, Catherine, *Le corps mutilé dans la peinture allemande (1919–1933)*, volume 1, thèse de doctorat sous la dir. de José Vovelle, Sci. de l'art, Paris 1, 1997, p. 13.

127 *Ibid.*, p. 46.

128 Kienitz, Sabine, *op. cit.*, p. 153.



Figure 12 | Otto Dix, *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)*, 1920, œuvre détruite

service de la nation, ce qui symboliquement permet de surmonter la défaite. Les ingénieurs et les médecins ont vu dans ces progrès technologiques une victoire qui n'est donc pas militaire, mais scientifique<sup>129</sup>. L'autrice explique l'évolution de la perception et l'utilisation de l'anatomie du mutilé au cours des années de guerre et d'après-guerre :

Ainsi, en 1915, l'invalidé de guerre devenait pour la première fois officiellement l'objet des sciences de l'ingénieur, qui ne se contentaient plus de classer le corps humain et de le soumettre à des mesures, mais l'analysait dans sa matérialité en tant que système technique, le redéfinissaient et le remodelaient délibérément de l'intérieur et de l'extérieur par le processus de mécanisation<sup>130</sup>.

Les promesses faites par la science médicale allemande restent idéalistes et utopiques. Influencés par la science du travail, bon nombre des médecins croient en la capacité des technologies modernes à surmonter les mutilations, même les plus importantes<sup>131</sup>. La plupart des invalides ne saluent pas cette automatiser du corps, au contraire, ils se sentent plus habiles sans la prothèse. Ils préfèrent travailler avec leurs moignons, car l'utilisation d'un corps étranger, d'une

129 Source originale : « So rückte der Kriegsinvalide 1915 erstmals offiziell ins Blickfeld der Ingenieurwissenschaften, die den menschlichen Körper nicht mehr nur klassifizierten und einer Vermessung unterwarfen, sondern in seiner Materialität als ein technisches System analysierten, neu definierten und durch den Prozess der Mechanisierung von innen und außen gezielt überformten. » In *ibid.*, p. 160.

130 Biro, Matthew, *op. cit.*, p. 169.

131 L'œuvre a disparu lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il ne reste donc que des reproductions anciennes de l'originale.

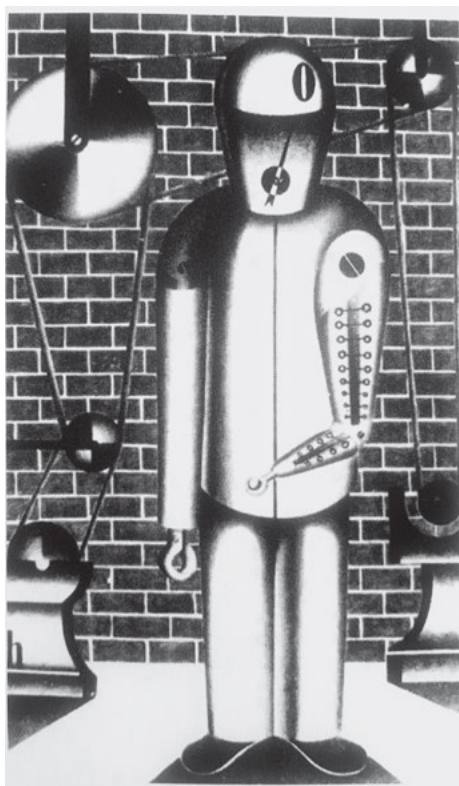


Figure 13 | Heinrich Hoerle, *Fabrikarbeiter*, 1922, œuvre disparue

matière morte, reste pénible. Malgré la difficulté éprouvée par les ouvriers mutilés, les capacités obtenues par ces prothèses sont néanmoins perçues comme de véritables prouesses techniques.

L'œuvre *Fabrikarbeiter*<sup>132</sup> [*Ouvrier d'usine*] (1922) [fig. 13] de Heinrich Hoerle<sup>133</sup> tend à dénoncer la déshumanisation du travailleur qui, totalement transformé en prothèse, agit à la merci d'une production anonyme et asservissante. Se tenant droit, le corps rigide, le personnage est représenté sous les traits d'un robot inanimé qui attend d'être mis en marche. Composé d'un mur en briques, de poulies et de caisses de marchandises, l'arrière-plan forme un espace compact et sans

132 Adepte de l'idéologie marxiste, mais sans être membre d'un parti politique, Hoerle met son art au service de la cause ouvrière dans le but de dénoncer les conditions de travail aliénantes d'après-guerre. Cf. Schmitt-Rost, Hans, *Heinrich Hoerle*, Recklinghausen, Bongers, 1965.

133 Weyand, Martin, *Prothesen und Prothesenträger – Facetten der Prothesenmotivik zwischen Krieg, Fabrikarbeit und Körperbildern in drei Werken Heinrich Hoerles*, p. 15, [en ligne], [https://www.researchgate.net/publication/332207979\\_Prothesen\\_und\\_Prothesentrager\\_-\\_Facetten\\_der\\_Prothesenmotivik\\_zwischen\\_Krieg\\_Fabrikarbeit\\_und\\_Korperbildern\\_in\\_drei\\_Werken\\_Heinrich\\_Hoerles](https://www.researchgate.net/publication/332207979_Prothesen_und_Prothesentrager_-_Facetten_der_Prothesenmotivik_zwischen_Krieg_Fabrikarbeit_und_Korperbildern_in_drei_Werken_Heinrich_Hoerles), (consulté le 15/3/2021).

issue. Le visage du travailleur est à moitié caché par une casquette numérotée qui rappelle une production d'objets en série. Seule sa bouche est visible, mais celle-ci ressemble à un manomètre dont l'aiguille pointe vers le haut<sup>134</sup>. La distinction entre l'humain et l'objet est brouillée par sa tenue qui se rapproche visuellement de la brillance et du métal lisse de la machine. Le corps de l'ouvrier ne semble donc pas être fait de chair et de sang, mais entièrement de matière inorganique. La nature mécanique du protagoniste est surtout marquée par la présence de prothèses qui remplacent les bras et les mains. Vissés à même l'épaule, les bras sont tous deux « accessoires » par des mains prothétiques en forme de crochets. S'agissant de pièces indépendantes, ceux-ci sont démontables et interchangeables. Le « bras de travail », dont l'équivalent français est développé par Jules Amar (1879–1935) vers 1915, est une prothèse industrielle à laquelle plusieurs types d'outils, souvent conçus pour des emplois spécifiques, peuvent être attachés<sup>135</sup>. Des crochets, des tournevis, des marteaux, des perceuses qui, fixés au bras mécanique, transforment le corps en machine multifonctionnelle. À la manière d'une machine humaine, le corps « amélioré » exécute sans réfléchir la répétition d'un même geste dans une cadence régulière et prédéfinie. En offrant un rendement plus conséquent, dans la macro-machine industrielle, les prothèses apparaissent comme un double bénéfique pour le mutilé et l'économie, car il ne s'agit pas seulement de réparer, mais aussi d'optimiser le corps du blessé. En cela, l'ajout de fonctions utiles aux prothèses s'accorde au taylorisme et au fordisme qui, en jonglant entre la mécanisation de l'organisme et l'humanisation de la machine, rendent les limites entre l'homme et la machine de plus en plus floues<sup>136</sup>. D'ailleurs, les deux poulies peintes à l'arrière-plan, semblent être directement intégrées au protagoniste, complétant ainsi la fusion entre l'anatomie et la machine industrielle. Le mutilé n'est plus humain, la raideur de ses membres, l'absence d'expression et les outils qui se substituent aux mains transforment le travailleur en machine automatisée et dirigeable. L'historien de l'art Hans Martin Schmidt souligne que dans les œuvres de Hoerle les ouvriers d'usine sont des invalides de guerre qui ont été recyclés en invalides de la production d'acier Krupp<sup>137</sup>.

Cette perception froide, opportuniste du corps provoque chez les mutilés un sentiment de déshumanisation et un raidissement face à l'autorité étatique. La réalité de la remise en marche du corps atteint alors ses limites, car l'intégration des invalides dans la sphère professionnelle reste difficile et engendre d'autres problèmes sociaux et individuels. Néanmoins, même si la rationalisation laisse peu de liberté aux ouvriers, pour les anciens combattants, l'activité professionnelle procure un sentiment d'utilité<sup>138</sup>. Guillaume Le Blanc analyse la fonction du travail pour l'individu dans la société. Selon lui, l'action du travail est primordiale puisque c'est elle qui permet de se sentir utile le plus durablement et le plus efficacement. Autrement dit, agir en même temps

134 *Ibid.*, p.°17

135 Biro, Matthew, *op. cit.*, p. 169.

136 Sabine Kienitz, *op. cit.*, p. 191.

Cf. Rabinbach, Anson, « The Americanization of Labor Power and the Great War 1913–1919 », in *The Human motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley, Univ. of California Pr., 1992.

137 Schmidt, Hans Martin, « Kriegs- und Krupp-Krüppel », in Cepl-Kaufmann, Gertrude, Krumeich, Gerd, Sommers, Ulla, *op. cit.*, p. 289.

138 *Ibid.*

pour soi et pour les autres contribue à une forme de participation au genre humain. Le travail acquiert une légitimité morale dans la mesure où il préserve de l'oisiveté et de toute improductivité<sup>139</sup>.

Or, pour beaucoup de mutilés, l'accès à une profession reste difficile, car leur handicap limite leur champ d'activité. Dans la revue *Vorwärts* un demandeur d'emploi invalide rapporte la réponse d'un employeur potentiel : « Vous ne pouvez donc pas travailler avec un bras estropié, le bras droit qui plus est, dans une serrurerie, et je suis désolé de ne pas pouvoir vous donner satisfaction<sup>140</sup>. » L'impossibilité de trouver un emploi provoque un sentiment d'inutilité, l'impression d'être une charge pour la société et pour sa famille. Dans le cas du demandeur d'emploi dans la serrurerie, la difficulté pour l'éventuel père de famille de nourrir les siens fragilise la perception de sa masculinité et de sa virilité. Cette nécessité renvoie au rôle de « soutien de la famille », une fonction considérée comme typiquement masculine<sup>141</sup>. En effet, à travers le prisme de la construction de la masculinité hégémonique, le travail évite toute forme de passivité et permet à l'homme d'occuper le rôle de patriarche dans son foyer. Ainsi, trouver un travail devient à la fois nécessaire pour l'intégration sociale, mais également pour l'estime individuelle. En somme, la rationalisation qui définit la politique de réinsertion allemande implique une remise en marche physique et psychique, mais lorsque l'objectif de productivité n'est pas atteint, le mutilé se trouve confronté à un sentiment de dévalorisation et d'autodépréciation provoquant une remise en cause de sa masculinité et de son identité.

L'œuvre *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* traite alors du rapport entre la politique de réinsertion et la mécanisation de l'individu, qui mène à un rejet des décisions étatiques. L'omniprésence des éléments artificiels transforme l'être humain en un homme-machine, qui comme un instrument, disparaît au profit d'une réification. Toutefois, il existe des prothèses dites de « vie sociale » ou de « parade » qui permettent à l'invalide de porter un artefact qui possède la forme, la couleur d'une main organique<sup>142</sup>. Selon la situation dans laquelle se trouve le vétéran, ce dernier peut porter différents types de mains qui, dans le registre privé, visent à apporter une certaine normalité et dans le domaine de la production, lui permettent d'être efficace. Néanmoins, le seul personnage qui porte des prothèses de « parade » est celui dont l'anatomie est marquée par des pointillés. L'invalide en tête du défilé a une prothèse-outil avec un crochet semblable à l'outil de

139 Le Blanc, Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [en ligne], <https://www.cairn.info/l-invisibilite-sociale--9782130573470.htm>, (consulté le 13/4/2021).

140 Source originale : « Sie können doch unmöglich mit dem verkrüppelten, noch dazu den rechten Arm in der Schlosserei tätig sein, und es tut mir leid, Ihren Wunsch nicht erfüllen zu können. » In « Ein Kriegsbeschädigter auf der Arbeitssuche », in *Vorwärts*, n° 246, 7 September 1916, p.4, in Sabine Kienitz, *op. cit.*, p. 258.

Même si cette citation date de 1916, donc avant la loi portant sur les pensions d'invalidité de 1920, elle illustre les problèmes liés à l'invalidité dans le domaine professionnel. Ces difficultés se perpétuent pendant l'entre-deux-guerres et mènent à la précarité des vétérans mutilés.

141 Connell, Raewyn, *op. cit.*, p. 147.

142 Monod, Huges et Janine, *Jules Amar (1879–1935)*, À propos d'un centenaire, communication présentée à la séance du 24 mars 1979 de la Société française d'histoire de la médecine, p.232, [en ligne], <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1979x013x003/HSMx1979x013x003x0227.pdf>, (consulté le 16/3/2021).

Wermester, Catherine, *op. cit.*, p. 282.

l'ouvrier de Hoerle pour tenir son cigare. Ainsi, même s'il y a les prothèses de « parade », la prothèse de travail s'adapte aussi aux circonstances de la vie quotidienne, car les différentes formes et embouts interchangeables changent l'anatomie et s'adaptent aux fonctions physiques de l'être humain.

L'aspect grotesque de ces pantins désarticulés remet l'efficacité des prothèses en question. Rappelant le registre de la caricature par l'exagération et l'absurdité des personnages, la quête d'adaptation par la mécanique est tournée en ridicule. Dix souligne avec amertume l'échec de cette politique de réintégration qui provoque, pour beaucoup d'invalides, un sentiment d'insatisfaction à l'égard de la République. L'inactivité ou encore la pénibilité du travail à laquelle sont confrontés les protagonistes mènent naturellement à une indignation, mais également à une distanciation par rapport aux personnes valides. Les questions de motricité, d'insertion professionnelle et surtout les problématiques psychologiques en lien avec le handicap créent une fracture sociale. Les éléments de la façade dans les deux œuvres *Kriegskrüppel* soulignent avec sarcasme la césure avec la norme physique et sociale. En effet, une tête intacte montrée de profil est placardée sur la façade et contraste avec les blessures faciales des vétérans. La cordonnerie, indiquée par le mot « *Schuhmacherei* », rappelle avec dérision que ce type de lieu ne les concerne plus. Ces membres artificiels imposent une standardisation de la chaussure qui est même parfois inutile compte tenu de la forme de la prothèse. Exposée derrière la vitrine, la partie inférieure d'une jambe rajoute un contraste entre les prothèses en bois, en métal, et un membre organique intact. Autrement dit, la demie-jambe présentée dans cette cordonnerie tel un morceau de viande à l'étal d'une boucherie est justement ce que l'ensemble des invalides a perdu.

L'œuvre *Der Sonntagnachmittag [Le dimanche après-midi]* (1920) [fig. 14] de Otto Griebel, présente des similitudes avec *Kriegskrüppel* dans la mesure où le protagoniste est également habillé en tenue militaire, ses lésions sont semblables et la présence de jambes et chaussures souligne amèrement les dégâts physiques et fatals de la guerre. L'espace réduit dans lequel le personnage est assis rappelle la cellule d'une prison. Les objets de décoration tels que des portraits de femmes, la représentation d'un groupe de randonneurs, un bocal contenant des poissons indiquent, d'une part, des éléments que le vétéran ne peut plus voir, mais aussi des relations qui semblent appartenir au passé. Cette distance avec la vie sociale est accentuée par les barreaux de la fenêtre de son appartement situé au sous-sol, derrière lesquels on peut voir les jambes en mouvement d'une femme portant des bas et chaussée de bottes. En face du vétéran est affichée une image ayant pour titre « *Beilage zum Schuhmacher* » (supplément de cordonnerie). Les chaussures, les pieds, bien qu'ils soient féminins, font figure de contraste avec la prothèse en bois du personnage. Certains éléments comme les médailles militaires encadrées, le *Schmiss* (cicatrice) sur sa joue, le style des meubles, l'activité de randonnée, rattachent le personnage à une bourgeoisie conservatrice et wilhelmienne. Cet ordre intérieur, qui est alors préservé avec soin, s'oppose au chaos de la société weimarienne qui se trouve à l'extérieur. Les plaisirs charnels, la luxure indiquée par les vêtements de la passante, qui la définissent comme une prostituée, sont inaccessibles pour ce personnage vivant dans un cocon de l'ancien temps. Même si l'ensemble des protagonistes semblent être enfermés dans leur handicap, la césure entre les invalides et l'ordre social est différemment traitée dans les œuvres de Griebel et de Dix. Dans son



oubliée, le vétéran de Griebel est isolé et physiquement coupé de la vie publique alors que le cortège homogène de Dix détonne avec les éléments de la façade.

Dans *Kriegskrüppel*, le bras placé au-dessus de la tête du personnage de gauche rajoute une forme d'autorité suprême obligeant indirectement les invalides à se diriger dans une seule et même direction. Le sens de ce singulier cortège se fait de la droite vers la gauche dans la version *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* alors qu'il se fait dans le sens inverse dans l'autre version gravée à la pointe sèche. La voie empruntée par les vétérans indignés donne une impression de régression, comme si les invalides retournaient vers l'arrière, vers le passé ou encore que leur réclamation n'ait ni but, ni légitimité. Dans les deux cas, ce bras indique que le sens du déplacement symbolise une perte de liberté et une forme de soumission à l'ordre donné.

Les deux versions de l'œuvre *Kriegskrüppel* illustrent un ordre collectif renversé, chaotique et l'échec d'une politique de réinsertion impliquant une rupture entre les vétérans et la société. La politique de réinsertion basée sur le rationalisme et une remise en marche par la prothèse ne suffisent pas à réparer les lésions psychiques et à intégrer l'invalides dans la société. Les revendications économiques des personnages de Dix dans l'œuvre *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* s'inscrivent dans une lutte contre toute marginalisation ou distanciation de la société. En quête d'une reconnaissance qui ne se fait pas uniquement par le travail, les personnages essayent d'échapper à la mécanisation totale du corps et de l'esprit. Ces deux œuvres traitent ainsi de deux niveaux des échecs sociaux de la République de Weimar qui, touchée par l'instabilité politique

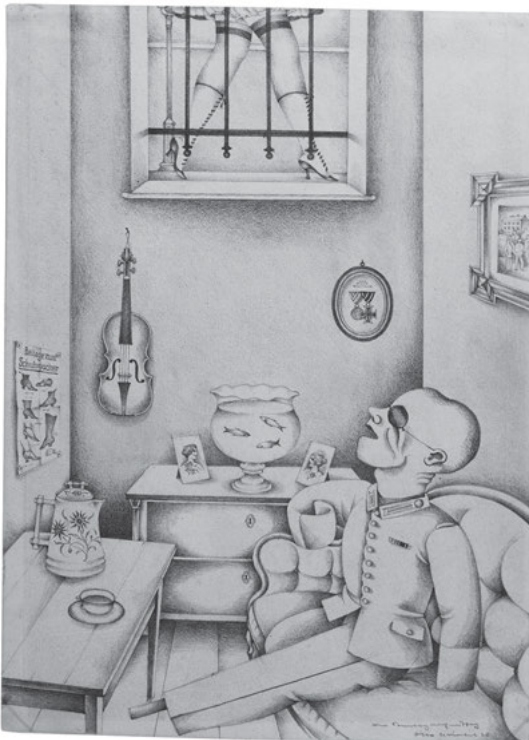


Figure 14 | Otto Griebel, *Der Sonntagnachmittag*, 1920, Städtische Galerie Dresden | Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden

et économique, prend les traits d'une triste comédie. Les corps fragmentés des protagonistes en sont les témoins et les annonciateurs. Au sein même de cette désorientation sociale, la politique de réinsertion atteint ses limites par son calcul, son capitalisme et sa technophilie qui provoquent une aversion des vétérans pour la jeune démocratie. Ces dysfonctionnements sociétaux mènent naturellement à une remise en question individuelle et identitaire.

## 2. *Die Skatspieler* : la fragilisation de l'individu par l'invalidité

Si l'étude de *Kriegskrüppel* a principalement eu pour objet la société d'après-guerre et sa politique de réintégration, pour *Die Skatspieler* le curseur analytique s'oriente vers la situation individuelle des invalides et le rapport à leur corps. Cette œuvre ne traite pas seulement de l'hybridité prothétique, mais des conséquences individuelles et sociales qu'elle provoque<sup>143</sup>. La destruction physique causée par l'expérience de la guerre conduit à une série de problématiques identitaires. Afin d'analyser cette thématique, il est d'abord nécessaire de décrire la composition de l'espace et des corps dans l'œuvre pour saisir la destruction des marqueurs qui forment le concept de la masculinité et sa répercussion dans la collectivité

### 2.1 LA PERTE D'ATTRIBUTS CONSIDÉRÉS COMME MASCULINS

Le sujet de *Die Skatspieler*, une œuvre composite qui mêle peinture à l'huile et collage, se réfère à un souvenir de l'artiste qui a vu trois invalides de guerre jouant aux cartes dans un café à Dresde. L'espace est exigü et s'apparente à une scène de théâtre de chambre<sup>144</sup>. Le décor rudimentaire est composé d'une lampe murale dont la lumière forme une tête de mort, d'une série de trois journaux et d'un porte-manteau sur pied qui ressemble étrangement à des crochets de bouchers<sup>145</sup>. Le contenu des journaux rapporte le tumulte de l'époque, marqué par le putsch de Kapp et le « *Diktat* »<sup>146</sup>. La nature politique des articles est un indice sur l'agitation du contexte social et sur la fragilité de la démocratie allemande. Ces trois « accessoires » enferment les personnages et le spectateur dans un lieu qui semble clos. Les éléments de la scène redirigent sans cesse le regard de l'observateur sur les joueurs de cartes, créant ainsi une confrontation inévitable avec les trois Gueules cassées au corps totalement mécanisé. Ce face-à-face provoque dans un premier temps une confusion sur la construction même des personnages, composés de systèmes mécaniques, de tuyaux et d'outils. Leurs prothèses orthopédiques se confondent avec les pieds du mobilier, brouillant ainsi les limites entre corps et artefact, anatomie et objets manufacturés. Les mâchoires métalliques vissées dans les joues de deux des personnages défigurent leurs visages. Le joueur de gauche possède une prothèse auditive dont l'une des extrémités est posée sur la table et l'autre insérée dans le conduit auditif. La prothèse auditive du joueur au centre de la scène est directement plantée dans les restes de son oreille. Les objets intégrés à même la chair ou simplement posés sur les blessures visent certes à camoufler les

143 Cette œuvre a fait l'objet de nombreuses études et analyses. Certaines informations portant par exemple sur le style, la composition technique ou encore la thématique du jeu de cartes sont volontairement omises afin de concentrer l'analyse sur la crise identitaire masculine et son impact dans la société.

144 März, Roland, « Otto Dix: Die Skatspieler. Eine Neuerwerbung für die Nationalgalerie », in *Jahrbuch, Preussischer Kulturbesitz*, Bd. 32, Staatliche Museen zu Berlin, 1995, p. 374, in Söll, Änne, *op. cit.*, p. 75.

145 Wermester, Catherine, *op. cit.*, p. 247.

146 März, Roland, *op. cit.*, p. 374, in Söll, Änne, *op. cit.*, p. 75.

dommages physiques causés par la guerre, mais ces tentatives de réparations chirurgicales mènent au contraire à une plus grande visibilité des lésions. Délibérément exagérées, les mutilations faciales deviennent des morceaux de chairs rosées qui semblent avoir mal cicatrisé. Les prothèses et les mutilations font non seulement référence à la violence du combat, mais aussi à l'impuissance des médecins à réparer les corps sans faire appel à la mécanique<sup>147</sup>. Le caractère absurde et fictif des prothèses remet leur utilité en cause. Le progrès scientifique n'indique ni un progrès de l'esprit, ni une meilleure appréhension de l'homme et du monde, mais plutôt une régression et une évolution négative<sup>148</sup>.



Figure 15 | Otto Dix,  
*Die Skatspieler*, 1920,  
Nationalgalerie, Staatliche Museen  
zu Berlin – Preussischer Kultur-  
besitz, Berlin

Même si la technique hybride du collage et de la peinture est employée, l'esthétique presque caricaturale de cette œuvre se rapproche stylistiquement de *Kriegskrüppel*. La ressemblance du personnage de gauche poussant l'invalide non-voyant avec le joueur de cartes placé au centre de la scène produit un effet de correspondance visuelle. En effet, tous deux portent

147 Delaporte, Sophie, *op. cit.*, p. 3.

148 Wermester, Catherine, *op. cit.*, p. 252.

une moustache, un œil de verre et ont subi une greffe crânienne. L'invalidé jouant aux cartes semble pourtant plus diminué par la présence de deux prothèses orthopédiques, une prothèse auditive et deux bras totalement tronqués. Son cou est également mécanisé par une structure en métal qui semble avoir été fixée à même la chair. Son visage est d'ailleurs plus déformé par les cicatrices et par la transplantation crânienne que l'invalidé défilant en uniforme. Passé à travers la machinerie de la guerre, le corps des vétérans subit un démembrement par l'utilisation de la technique du collage. Dans les collages dadaïstes, les artistes s'attribuent le rôle de chirurgiens qui découpent, recollent, démembrer les personnages dans une matière froide et sans émotions<sup>149</sup>. En mélangeant peinture et collage, Dix accentue l'hybridité des corps en insérant des vraies cartes de jeux, des journaux ou encore un autoportrait photographique. Ce dernier est collé sur la mâchoire en métal du personnage de droite, faisant de l'artiste le garant de l'invention de la prothèse. Avec le slogan « *nur echt mit dem Bild des Erfinders* » (authentique seulement avec le portrait de l'inventeur) il reprend à son compte les formules officielles utilisées pour les brevets industriels tout en se moquant des prétentions démiurgiques des ingénieurs et des scientifiques<sup>150</sup>.

Malgré ces importantes mutilations, ces victimes de la guerre aspirent, par une activité de loisir, à une forme de normalité et de continuité avec l'existence d'avant-guerre. Pourtant la réunion de ces personnages s'apparente à une danse macabre, une rencontre morbide qui est guettée par la mort<sup>151</sup>. Ce moment de détente et d'échange est troublé par la difficulté avec laquelle les hommes essayent de jouer. Alors qu'ils sont contraints d'utiliser le pied, les dents, les prothèses ou encore un porte-cartes, cette tentative d'intégration à la société semble être compromise. Par l'exagération des blessures, l'omniprésence de la mécanisation, la nature composite, meurtrie des corps, accentuée par la technique du collage, la confrontation avec la singularité physique du mutilé interroge l'intégrité corporelle même de l'observateur.

Au-delà de la relation entre motif et spectateur, la réelle rencontre entre les victimes de la guerre et les personnes valides provoque une insécurité, certes différente, mais partagée. Pour le mutilé, la confrontation avec sa nouvelle apparence, qui ne se rapporte plus à la norme physique, engendre une instabilité vis-à-vis de ce nouveau moi et des autres. Son apparence considérée comme repoussante et dérangeante accentue le désir de conformité. Selon Simone Korff-Sausse, le handicap provoque une remise en question identitaire accompagnée par la perte de l'illusion d'une identité permanente et unifiée. L'invalidé se trouve dans une situation de l'entre-deux, car il n'est ni le même, ni vraiment un autre<sup>152</sup>. Cette désorientation est accentuée par l'impossibilité de retrouver ses capacités physiques, intellectuelles, ainsi que le lien avec son

149 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin, Mann, 2000, p.209.

150 Wermester, Catherine, *op. cit.*, p.250.

151 Delaporte, Sophie, *op. cit.*, p.3.

152 Chabert, Anne-Lyse, « Communication personnelle », 2016, in Korff-Sausse, Simone, « Les identités nouvelles : le paradigme du métissage » in Korff-Sausse, Simone, Araneda, Marco, (éd.), *Handicap : une identité entre-deux*, Toulouse, Éditions Érès, 2017, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-une-identite-entre-deux--9782749257044.htm>, (consulté le 10/2/2020).

entourage<sup>153</sup>. En d'autres termes, l'aspiration à « récupérer » une vie où le corps était encore valide semble impossible et provoque une rupture à la fois identitaire et sociale.

Cette crise est alimentée par une confrontation à la norme sociale, mais aussi au stéréotype de la masculinité qui implique des règles comportementales et des attributs physiques stricts : la force de volonté liée au courage, à la capacité d'endurer le danger et la douleur<sup>154</sup>, est en adéquation avec l'image d'un corps stoïque, bien proportionné et dynamique. La masculinité est d'ailleurs une notion prescriptive qui intervient au sens biologique et social<sup>155</sup>. Agissant à la manière d'un miroir collectif, la masculinité normative sert de construction identitaire pour l'individu<sup>156</sup>. Pour l'invalidé, l'incapacité de s'identifier à l'archétype masculin fragilise l'estime de soi et indirectement son rapport aux autres. L'autodépréciation se répercute naturellement sur le registre social et intime.

La perte des attributs de la virilité, les problématiques physiques/mécaniques et sentimentales causées par les mutilations de guerre sont traitées à travers certains détails physiques des trois joueurs. Comme un petit accessoire simplement épinglé, un appareil génital nu est greffé sur le tronc du protagoniste de droite. Symbole d'une virilité artificielle et absurde, le fonctionnement de l'organe paraît obsolète rajoutant ainsi une destruction supplémentaire au corps. Ce minuscule morceau de chair contraste avec l'hyper-mécanisation rationnelle des corps. D'ailleurs, ce détail à peine identifiable est attribué au seul personnage décoré d'une croix de fer qui est bien visible. Cette dernière pourrait pallier cette perte de mobilité, les faiblesses physique et psychologique en agissant comme un placebo face à la perte de ces marqueurs virils. Plus qu'une critique de la virilité militariste devenue illusoire du fait de l'invalidité, ce détail permet au spectateur de s'interroger sur la vie intime des invalides de guerre et sur les problèmes sexuels et sentimentaux qu'ils rencontrent. L'incapacité à avoir un rapport intime est un élément central de la crise de masculinité et donc de l'identité du mutilé. La dysfonction sexuelle qui est mise en évidence par ce motif remet également en question le principe de la sexualité hétéronormée conduisant à la procréation. La sexualité hétéronormative désigne l'homme comme une personne active au sein du rapport sexuel et dominante dans la cellule familiale. Dans son texte *Virilité, identité masculine et handicap* Pierre Ancet explique le rapport de la virilité à l'hétérosexualité :

La virilité hétérosexuelle apparaît comme une source d'identité figée dans une éthique, entendue ici comme manière de conduire sa vie. C'est bien traditionnellement à l'homme d'incarner « la loi, le principe et le code de l'existence » dans une identité à soi, à l'homme d'incarner ce qui ne comporte pas de faille et ce qui dure. Cette virilité de référence est hautement normative, elle impose la règle et la loi au sein de la société, au sein de la famille. On comprend que toute faille dans cette virilité hétérosexuelle puisse être redoutable<sup>157</sup>.

153 Ancet, Pierre, « Ne plus être soi-même ? Identité narrative et handicap post-traumatique », in *ibid.*

154 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, *op. cit.*, p. 10.

155 Ancet, Pierre, « Virilité masculinité des hommes handicapés », in *Le corps des hommes*, *Champ psy*, vol. 59, n° 1, Bègles, L'Esprit du temps, 2011, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-champ-psy-2011-1.htm>, (consulté le 2/2/2020).

156 Söll, Anne, *op. cit.*, p. 13.

157 Ancet, Pierre, « Virilité, identité masculine et handicap », in Scelles, Régine, Ciccone, Albert, Korff-Sausse Simone et al., *Handicap, identité sexuée et vie sexuelle*, Toulouse, Éditions Érès, « Connaissances de la diversité », 2010, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-identite-sexuee-et-vie-sexuelle--9782749212647.htm>, (consulté le 13/8/2021).

L'autorité patriarcale acquise grâce à une union socialement reconnue avec une femme fait alors partie des caractéristiques du concept de masculinité hégémonique, soit la reconnaissance identitaire en tant qu'homme<sup>158</sup>. Judith Surkis rappelle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle « le pouvoir social et politique de l'homme, tout comme son honneur, étaient implicitement basés sur sa puissance sexuelle et son statut de père de famille. L'impuissance et la passivité chez l'homme [sont] alors signes de dévirilisation<sup>159</sup>. »

Cette dévirilisation touche les protagonistes invalides de Dix. L'incapacité d'avoir un rapport intime est donc un élément central de la crise identitaire du mutilé<sup>160</sup>. Cette masculinité artificielle rajoutée cliniquement comme une prothèse organique accentue la destruction du corps et de l'identité par la guerre. Les vétérans apparaissent comme des poupées « en kit » qui, assemblées par les progrès techniques et médicaux, deviennent des artefacts humains.

Les femmes nues représentées sur la greffe crânienne du personnage central rajoutent une artificialité à la sexualité des invalides. Une scène érotique semble avoir été intégrée lors de la greffe, mais sur le crâne, elle n'est pas perceptible par le mutilé. L'érotisme, la sexualité, et même la procréation paraissent donc inaccessibles pour l'invalidé. Dans cette œuvre, la sexualité active et hétéronormée devient une prothèse, un faux-semblant intégré artificiellement au corps. Ce simulacre est à l'image d'une réintégration sociale, d'une normalité, qui font défaut dans les faits.

La distanciation entre l'invalidé et le coït est un sujet récurrent dans l'avant-garde allemande de l'entre-deux-guerres. Cloîtré dans un sous-sol avec une fenêtre à barreaux, l'accès aux autres et aux femmes est impossible pour le mutilé de guerre dans *Der Sonntagnachmittag*. Cette rupture avec les relations amoureuses, sexuelles, est ici symbolisée par l'espace clos. À la différence de l'œuvre de Dix, la sexualité n'est pas artificielle, mais totalement inexistante dans le champ d'action du personnage de Griebel. Bien qu'elle soit plus tardive, l'œuvre de Voigt *o.T (Heute grosze Revue) [Sans titre (Aujourd'hui la revue grosze)]* (1932) [fig. 16]<sup>161</sup> montre également une fracture entre le vétérans et les plaisirs charnels. Au coin d'une rue, un invalide amputé des jambes tend la seule main qui lui reste pour mendier. Le regard plongé dans le vide, les mouvements des passants qui l'entourent lui sont étrangers. Au-dessus de lui, une affiche sur laquelle est écrit « *Heute grosze Revue*<sup>162</sup> » (Aujourd'hui la revue *grosze*) annonce un spectacle de revue qui fait écho

158 *Ibid.*

Connell, Raewyn, *op. cit.*, p. 147.

159 Surkis, Judith, *op. cit.*

160 Pierre Ancet poursuit : « La puissance sexuelle est toujours liée à l'image d'une domination physique du mâle, à la domination d'un homme actif sur une femme passive à la pénétration... [...] Les raisons de ce déni d'une sexualité possible sont sans doute liées à la peur de l'engendrement et de la reproduction du handicap ». In Ancet, Pierre « Virilité et masculinité des hommes handicapés », *op. cit.*

Pour Simone Korff-Sausse : « Ce qui est visé dans la non-reconnaissance de l'identité sexuée de la personne handicapée, et par conséquent dans son exclusion du monde des adultes hommes et femmes, c'est un autre anormal, porteur d'une potentialité procréatrice soit absente soit monstrueuse, qui pourrait être associé à ma descendance ». In Korff-Sausse, Simone, « L'identité sexuée de la personne handicapée », in Régine Scelles et al., *op. cit.*

161 Source de l'image : [http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bruno-voigt/ot-heute-grosze-revue-GhpmydUyB\\_nRGY6HSohAg2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bruno-voigt/ot-heute-grosze-revue-GhpmydUyB_nRGY6HSohAg2), (consulté le 10/3/2024).

162 Ce titre peut être un jeu de mot avec le mot « *groß* » (grand) et le nom du dadaïste « Grosz ». Il s'agirait donc à la fois d'un grand spectacle de revue et d'un spectacle de revue de Grosz.

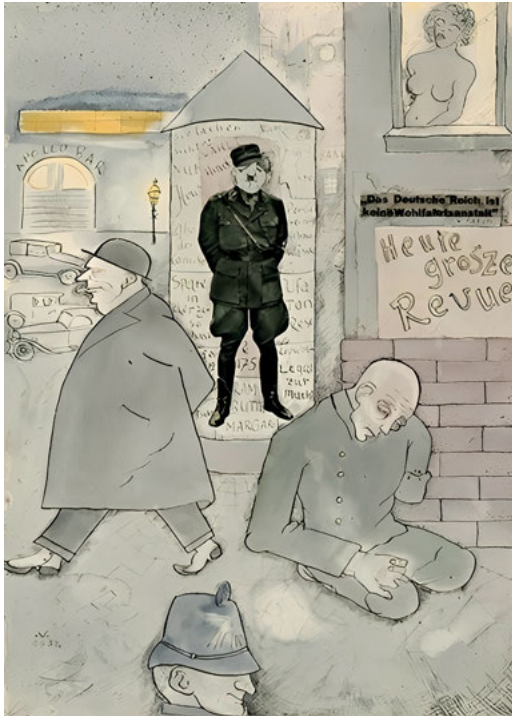


Figure 16 | Bruno Voigt, o. T. (*Heute große Revue*), 1932, collection privée

à la femme à moitié nue et debout à la fenêtre. Placée dans un espace clos, le corps féminin intact marque un contraste visuel et une distance avec le mutilé qui, dehors, est assis par terre. L'ensemble des personnages, à savoir l'invalidé, la femme, les passants et la représentation d'Adolf Hitler (1889–1945) sur une colonne d'affichage ont les yeux clos. Personne ne voit – ou ne veut voir – l'état de crise et la montée du national-socialisme. Les rapports humains sont rompus, plongeant chacun dans une cécité individualiste. Ignoré des citoyens et sans ressources, l'ancien combattant semble être perdu dans une misère financière et affective.

Dans l'œuvre de Dix, la transplantation est associée à un simulacre qui est à l'image de la réintégration sociale, de la normalité, de la sexualité en réalité défectueuse. L'aspect artificiel des pensées érotiques, mais aussi de la sexualité par la greffe d'un sexe, participe à la dépossession du corps de l'invalidé. Le corps dont il est dessaisi par la guerre puis par la médecine, implique une soumission physique et psychique qui détonne avec l'archétype de l'homme viril, actif, indépendant et dominant. Ce rôle de protecteur et la figure d'autorité attribuée aux hommes sont ainsi bouleversés par le handicap. Cette incapacité à remplir cette fonction considérée comme masculine est partagée par un non-voyant qui explique : « L'homme doit protéger sa femme. Mais comment, s'il ne voit rien ?<sup>163</sup> ». Ces changements dans le rapport homme-femme impliquent pour l'invalidé une perte de son autorité d'époux et de père.

163 Source originale : « Der Mann soll der Schutz seiner Frau sein. Aber wie, wenn er nichts sieht? » In Kienitz, Sabine, *op. cit.*, p. 258.

De plus, la politique de réinsertion accentue l'assujettissement des invalides lorsqu'en 1919 l'État attribue à la famille des mutilés de guerre la responsabilité de leurs soins. D'un point de vue financier, l'obligation de la prise en charge des mutilés de guerre par leurs épouses permet à l'État de faire des économies et de se déresponsabiliser. Pour les invalides, cette perte de la domination et de l'autorité physique et psychologique bouleverse la construction de leur identité. Les non-voyants par exemple, se plaignent de devoir être guidés par autrui ou encore de devoir être financièrement dépendants. Ne pouvant gérer leur comptabilité à cause de leur handicap, la présence de leur entourage est nécessaire pour tout achat, ce qui implique une transparence totale de leurs finances<sup>164</sup>. La dépendance des vétérans à l'égard de leurs proches et plus particulièrement de leurs femmes, accentue le sentiment de dévalorisation.

Ces hommes sont ainsi soumis à une forme d'infantilisation, voire de féminisation, au sein de la société<sup>165</sup>. Ce basculement est mis en évidence par Simone Korff-Sausse qui explique que l'invalidé est alors ancré dans un statut intermédiaire entre l'enfant et l'adulte, entre l'homme et la femme. Des phrases comme : « Tu n'es ni vraiment un homme, ni vraiment une femme. », « Sois adulte, mais reste enfant », « Prends l'autobus pour être autonome, mais attention, c'est très dangereux et tu n'y arriveras pas » [...], « Sois homme ou femme, mais n'affirme pas tes désirs liés à la féminité ou à la virilité<sup>166</sup> » sont révélatrices de la perte d'indépendance et donc de l'annulation des fonctions masculines.

La féminisation qui est associée à la dépendance, à une restriction de libertés, est traitée dans l'œuvre *Die Skatspieler*. La forme des blessures de la bouche et de l'œil du personnage de gauche rappelle celle de l'organe génital féminin. Les teintes rosées qui s'étendent autour des blessures accentuent cette analogie. Pour plusieurs de ses représentations des Gueules cassées, Dix choisit cette blessure à la bouche qui s'étend généralement sur la partie droite du visage. En effet, le personnage en tête du défilé dans *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* a également cette lésion en forme de lèvres vaginales sur la joue.

D'autres œuvres comme *Kriegsverletzter [Le mutilé de guerre]* (1922) et *Dirne und Kriegsverletzter (Zwei Opfer des Kapitalismus) [Prostituée et invalide de guerre (Deux victimes du capitalisme)]* (1923) [fig. 17] présentent cette plaie béante à la bouche<sup>167</sup>. De plus, l'organe génital féminin, qui a longtemps était considéré comme une partie anatomique mystérieuse, abyssale et répulsive, ajoute un caractère monstrueux au protagoniste. La présence de ce motif indique une

164 *Ibid.*, p. 263.

165 *Ibid.*, p. 260.

166 Korff-Sausse, Simone, « Filiation fautive, transmission dangereuse, procréation interdite », in Régine Scelles et al., *op. cit.*

Selon Marcel Nuss : « Lavés, mouchés, nourris, habillés, promenés, portés et soignés par d'autres mains que les vôtres : vous n'avez pas la moindre intimité avec votre propre corps, même pour des actes aussi personnels qu'uriner ou déféquer ». In Nuss, Marcel, *À Contre-courant*, Paris, éditions Desclée De Brouwer, 1999, p. 216, in Le Breton, David, « Le corps en abîme. Vertige de l'entre-deux », in Korff-Sausse, Aranedo, Marco, *op. cit.*

167 Olaf Peters a identifié la forme vaginale de la lésion de la Gueule cassée dans l'œuvre de Dix *Dirne und Kriegsverletzter* (1923). Il oppose cette lésion aux marques de la syphilis sur le visage de la prostituée, qui elles, s'apparentent à des tirs de fusil. Cf. Peters, Olaf, « Verismus bei Otto Dix und George Grosz » in Pfeiffer, Ingrid, (Hrsg.), *Glanz und Elend in der Weimarer Republik: Von Otto Dix bis Jeanne Mammen*, (Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Shirn Kunsthalle, 27/10/2017–25/2/2018), München, Hirmer, 2017, p. 86.





Figure 17 | Otto Dix, *Dirne und Kriegsverletzter (Zwei Opfer des Kapitalismus)*, 1923, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Münster

destruction de l'identité masculine du personnage. La quête d'un idéal héroïque du soldat, de la vaillance et de la performance masculine qui était associée au combat et qui a convaincu un grand nombre de se porter volontaire, a mené finalement à une décomposition du corps et à une remise en cause du genre dans la société.

Cette sexualisée transplantée, qui vise à pallier les problématiques de l'identité sexuelle, reste un artifice qui prend les traits d'une ironie. Le faux-semblant de virilité représenté par la greffe d'un sexe impuissant, des scènes érotiques inaccessibles et une blessure révélatrice d'une féminisation du vétéran, transforment la reconstruction chirurgicale en une triste mascarade. Ces éléments, qui illustrent une déconstruction de l'identité et un état de déstabilisation, révèlent une rupture avec l'ordre civil qui les pousse à se rassembler dans un espace lugubre et à mimer la banalité du quotidien. Ainsi la sexualité des invalides, mais également leur virilité qui sont jugées factices et défaillantes s'accompagnent d'une détresse poussant les mutilés de guerre vers un isolement qui renforce leur décalage par rapport à la société.

## 2.2 DYSFONCTIONNEMENT DU CORPS, DYSFONCTIONNEMENTS DE L'ORDRE COLLECTIF

Les problématiques de la reconstruction d'une cohésion sociale entre les vétérans et les civils amènent les invalides à une désocialisation par rapport au reste de la population. Leur handicap, qui implique une difficulté à se réinsérer dans le cadre privé et public, entraîne leur effacement



Figure 18 | Otto Dix, *Streichholzhändler*, 1921, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Art Graphique, Strasbourg

dans la société. Le Blanc explique que la relégation sociale s'accompagne d'un « défaut de perception » des vies subalternes et donc d'une déshumanisation<sup>168</sup>. La perte de reconnaissance, l'ignorance, et même parfois le mépris vis-à-vis de la survie des invalides après la guerre renforcent leur perte d'estime de soi.

Lorsque Dix représente ses invalides seuls, il les confronte à la normalité de la vie quotidienne. Un mutilé accompagné ou en contact avec une ou plusieurs personnes valides est rare dans les portraits sociaux de l'entre-deux-guerres<sup>169</sup>. Les vétérans handicapés sont soit enfermés dans un cercle fermé d'anciens combattants, soit soumis à l'invisibilité sociale. Qu'ils soient présentés en groupe ou seuls dans l'espace collectif, leurs représentations illustrent généralement une exclusion. La gravure *Streichholzhändler* [*Marchand d'allumettes*] (1921) [fig. 18] montre un

168 Le Blanc, Guillaume, *op. cit.* p. 15.

169 *Die Krüppelmappe* [*Le carton à dessin des écopés*] de Hoerle réalisée en 1920 traite également des problématiques individuelles et psychologiques causées par l'invalidité. L'une des œuvres représente un couple dont la femme enlace la prothèse de l'homme, qui semble ému. La douleur partagée du handicap et la difficulté de vivre après le traumatisme des blessures et de la guerre sont représentées.

personnage non-voyant, manchot et prothétique qui est ignoré par les citadins. À l'inverse, seules les jambes des passants sont représentées, ce qui donne l'impression qu'ils sont en fuite. L'accent est à nouveau mis sur les chaussures, les jambes qui, cette fois-ci en mouvement, accentuent la destruction physique du protagoniste mutilé. Le vendeur d'allumettes est non seulement exposé à l'indifférence sociale, mais aussi au mépris d'un chien qui urine sur lui tout en regardant le spectateur.

Relégués au rang de parias, mais également d'animaux ou d'objets, les invalides subissent des violences et des discriminations de la part de la population. La marginalisation expose les invalides à des attaques, des vols ou encore des insultes. La canne ou le chien des non-voyants sont fréquemment volés, les civils, surtout des jeunes, se moquent ou frappent les mendiants mutilés dans l'espace public<sup>170</sup>. En outre, les journaux présentent les invalides comme des personnes agressives, violentes, qui attaqueraient les passants ou encore la police. Ils sont dépeints comme des monstres de la guerre, ayant une âme anormale en lien avec une « psychologie de l'éclaté » les présentant comme des humains au corps malade et asocial<sup>171</sup>. Sabine Kienitz cite une anecdote publiée dans la revue *Vorwärts* en 1921 qui rapporte la maltraitance de la police à l'égard d'un mutilé de guerre sous prétexte qu'il encombrait la rue. Lors de l'arrestation, le capitaine s'est écrié : « Jetez cette charogne à l'égout ! Éloignez cette charogne de ma vue !<sup>172</sup> ». En janvier 1920, le journal anarcho-socialiste *Freiheit* relate l'arrestation d'un invalide qui, pour subvenir à ses besoins en attendant sa pension, ramassait des morceaux d'acier au Döberitzer Flugplatz à Brandebourg. D'abord insulté par le responsable de police : « Porc, charognard de merde, bétail, te revoilà<sup>173</sup> », le mutilé a ensuite été giflé puis frappé par les forces de l'ordre<sup>174</sup>. Cette association aux bêtes et plus précisément aux charognards traduit un processus de déshumanisation par l'animalisation qui ne fait que renforcer la marginalisation des invalides.

La rupture entre les vétérans et les personnes valides peut dans un premier temps s'expliquer par la confrontation avec l'altérité ou encore une certaine « *Fremdheit* ». Albert Ciccone explique que « cette altérité du dehors renvoie à une altérité interne, une altérité que l'on ne peut pas toujours intégrer, reconnaître, éprouver, et qui prend la figure de l'horreur, figure projetée sur l'autre, le différent, l' » à peine humain »<sup>175</sup>. L'autre projette ainsi ses propres peurs de la destruction physique, de la faiblesse organique et de la vulnérabilité humaine sur la figure handicapée. La visibilité d'un corps étrange, qui ne s'intègre pas à la norme, remet la totalité d'un corps « standard » en question. Ces projections indirectes provoquent alors un sentiment de déstabilisation qui justifie cette fuite du regard ou l'évitement de tout contact avec l'invalides. Selon Bruno Bettelheim (1903–1990) : « la blessure au visage représente le paroxysme de cette altération du corps car rien autant que la défiguration ne perturbe la relation de « face-à-face » : elle est celle

170 Kienitz, Sabine, *op. cit.*, p. 133.

171 *Ibid.*, p. 129.

172 Source originale : « *Schmeißt das Aas in den Rinnstein ! Bringt mir das Aas aus den Augen !* » in « Sicherheitspolizei gegen Streikende », *Vorwärts*, vol. 5, 3 Februar 1921, in *ibid.*, p. 131.

173 Source originale : « *Schwein, Mistaas, Vieh, bist du schon wieder da.* », in « Die Wirkung des « Stahlbades » », *Die Freiheit*, vol. 4, 3 Januar 1920, in *ibid.*

174 *Ibid.*

175 Ciccone, Albert, « Introduction. Le handicap, l'altérité et le sexuel », in Korff-Sausse, Aranedo, Marco, *op. cit.*

qu'on ne peut cacher. À bien des égards, l'homme sans visage vit une « situation extrême » (...) qui le prive d'une possibilité de partage et l'isole du reste du monde<sup>176</sup> ». Les lésions conduisent à une rupture sociale à double tranchant, d'une part, les invalides ne veulent pas être confrontés aux regards d'horreur, de pitié de leurs proches ou de la population, car ils leur rappellent la singularité de leur nouvelle apparence, d'autre part, les personnes valides ne souhaitent pas voir les dégâts physiques, qui ne font que faire ressurgir les angoisses de la vulnérabilité humaine.

Par ailleurs, les failles du système de la réintégration obligent beaucoup de mutilés à trouver des ressources par eux-mêmes : la mendicité ou le petit commerce de rue apparaissent comme des solutions financières faciles, mais les jettent dans l'arène urbaine. Les invalides ne sont pas acceptés par la plupart des citoyens, pour qui le budget étatique accordé à la réinsertion des vétérans est trop coûteux. Un sentiment d'injustice est partagé par les personnes valides vis-à-vis des vétérans qui obtiennent une pension ou un travail. Ce sentiment d'injustice peut se transformer en reproche d'avoir survécu, alors que les « bons » sont partis. Autrement dit, la jeunesse florissante est tombée tandis que les faibles, les infirmes, ont été épargnés. Dans la publication *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*, parue en 1920, Karl Binding (1841–1920) et Alfred Hoche (1865–1943) partagent l'idée que les invalides de guerre et les malades mentaux coûtent trop cher<sup>177</sup>. En 1922, le psychiatre Eugen Wauschkuhn (1883–1948) défend également l'euthanasie pour les personnes souffrant d'un handicap ou d'une maladie : « Quand est-ce qu'ils découvriront que des blessés de guerre, des invalides du travail, des aveugles, des sourds-muets, des tuberculeux et des cancéreux ne sont pas assez productifs ?<sup>178</sup> » Même si Hoche n'est pas convaincu de l'idéologie national-socialiste, cette publication a sûrement influencé Hitler pour la rédaction de *Mein Kampf* (1925), reprenant l'argument selon lequel les personnes handicapées sont improductives et inutiles<sup>179</sup>. Certes, la publication de Binding et Hoche ne représente pas la majorité de l'opinion publique de l'époque, mais elle a profondément choqué les invalides. Cette relation complexe entre les mutilés et la société est impactée dans un second temps par la défaite. Contrairement à la France, qui considère les vétérans comme des victimes mais aussi comme des hommes courageux qui ont contribué à la victoire, la République de Weimar les associe à la défaite et aux horreurs des ravages technologiques et chimiques. De ce fait, ce statut de victime accentue leur vulnérabilité et renforce la fracture avec la figure de l'homme vaillant, endurant toutes les épreuves. La position de nation vaincue est pour l'Allemagne source d'un bouleversement profond et général qui s'étend à l'ensemble de la société. Portant sur eux les marques de la guerre, les vétérans font

176 Bettelheim, Bruno, *Survivre*, Paris, Hachette, 1979, in Stiker, Henri-Jacques, Blanc, Alain, *op. cit.*

177 Binding, Karl, Hoche, Alfred, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*, Leipzig, 1920, p.29, in Löffelbein, Nils, *op. cit.*, p.49.

178 Source originale : « Wann werden sie entdecken, daß Kriegsbeschädigte, Arbeitsinvaliden, Blinde, Taubstumme, Tuberkulöse und Krebskranke nicht produktiv genug sind ? » In « Die Freigabe der Vernichtung unwerten Lebens », Wauschkuhn, Eugen, *Psychiatrische Neurologische Wochenschrift*, vol. 24, 1922, p.215–217, in *ibid.*, p.50.

179 Brauner, Alfred, Erna, Françoise, « Une solution finale pour les déficients mentaux, Histoire des idées eugéniques et euthanasiques, et leur application en Allemagne nationale-socialiste », *Revue Européenne du Handicap Mental*, vol. 1, n° 3, 1994, p. 4, [en ligne], [https://www.rfdi.org/wp-content/uploads/2013/06/BRAUNER\\_n3.pdf](https://www.rfdi.org/wp-content/uploads/2013/06/BRAUNER_n3.pdf), (consulté le 15/03/2021).

office de mémoriaux vivants qui affichent les traumatismes de toute une nation et rappellent quotidiennement les troubles socio-politiques ainsi que la misère économique du pays. Le discours moral fait de l'invalidé une figure paradoxale à long terme : il est une victime de la guerre, mais il est encore en vie<sup>180</sup>. Selon Sabine Kienitz, « Le corps du blessé de guerre fonctionnait comme un miroir magique, dans lequel l'expérience de la guerre s'était durablement gravée et qui possédait le pouvoir symbolique de forcer la vérité<sup>181</sup> ». Le peuple qui cherche à se reconstruire et à refouler les conséquences de la guerre ne veut plus être confronté aux anciens combattants et à leurs corps prothétiques. Le souhait d'un oubli collectif est alors paralysé par la présence de ces drames humains.

Ces épisodes discriminatoires, qui ponctuent la désocialisation, provoquent chez les vétérans un sentiment d'abandon, d'injustice à l'égard de la collectivité. Mêlée à la légende du « coup de poignard dans le dos » et aux problématiques socio-économiques, leur haine à l'égard de la République et de la population restée à l'arrière pendant la guerre, s'accroît au fil des années.

### 3. Le militarisme des invalides : cristallisation d'une exclusion sociale et d'une reconquête de la virilité

Le fardeau de la blessure de guerre des mutilés jouxte naturellement l'expérience militaire, partie intégrante de leur nouvelle identité. Pour les invalides, ce face-à-face incessant avec le front bride l'oubli et le refoulement de la guerre. Ce n'est pas un hasard si les personnages de Dix dans *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* sont en tenue militaire ou portent leurs décorations. La relation complexe entre mutilations et vécu militaire conduit les invalides à adopter différentes postures politiques. Certes, nombreux sont les vétérans à appartenir à des groupes qui militent selon le slogan « *Nie wieder Krieg* » (plus jamais la guerre), mais d'autres anciens combattants s'identifient à ces massacres, car ils leur donnent une fonction sociale, même passée. L'identification à la guerre et aux valeurs patriotiques s'inscrit dans une quête d'ordre, par opposition à la désorientation politique de la République de Weimar, et dans une réaffirmation d'une masculinité fragilisée par le handicap. À travers ces œuvres, Dix dénonce l'absurdité de cette tentative de reconquête de la virilité par un rapprochement du domaine militaire, qui les a pourtant menés à leur perte. Sa critique vis-à-vis de cette forme de politisation des mutilés et de leur instrumentalisation est révélatrice des tensions idéologiques de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres.

#### 3.1 LA POLITIQUE DE MÉMOIRE DE GUERRE, MIROIR D'UNE FRAGILITÉ RÉPUBLICAINE

Les divergences entre les vétérans et la société s'expliquent par les problématiques psychologiques de l'altérité, d'un refus de se confronter aux horreurs de la guerre, mais également par la politique de la mémoire allemande. La défaite, les conditions du traité de Versailles, l'ancienne caste impériale et surtout la « légende du coup de poignard dans le dos » pèsent sur l'État qui peine à créer une cohésion sociale. En opposition à l'exubérance et la gloire de la monarchie

180 Kienitz, Sabine, *op. cit.*, p. 35.

181 Source originale : « *Der Körper des Kriegsbeschädigten funktionierte wie ein magischer Spiegel, in den sich die Erfahrung des Krieges dauerhaft eingebrannt hatte und der die symbolische Macht besaß, die Wahrheit zu erzwingen.* », in *ibid.*, p. 35.

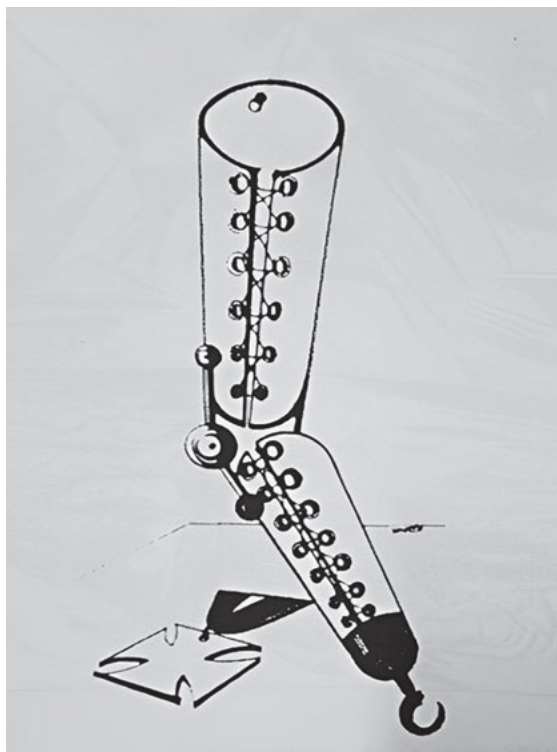


Figure 19 | Heinrich Hoerle, *Prothese mit eisernem Kreuz*, 1918–1919, lieu inconnu

parlementaire, la République opte pour une politique de mémoire sobre et rationaliste. Par peur d'une montée du militarisme et de milices anti-démocratiques, les dirigeants ont volontairement omis une reconnaissance solennelle, patriotique et militariste, des victimes. La retenue du nouveau système politique met la confiance et l'enthousiasme de la population – et surtout des invalides – à l'épreuve car cette froideur ne s'accorde pas au deuil, au traumatisme de la guerre et de la défaite<sup>182</sup>.

La gratitude de la patrie envers les vétérans prend donc une forme matérielle, avec le système des pensions, et symbolique à travers les décorations d'ordres militaires<sup>183</sup>. *Prothese mit eisernem Kreuz* [*Prothèse avec croix de fer*] (1918–1919) [fig. 19] de Hoerle pointe du doigt l'insensibilité du positionnement de la République. La prothèse et la croix de fer font office de réponse étatique à la détresse des invalides. Avec une ironie frappante, Hoerle dénonce le fonctionnalisme promu par l'État qui s'engage à fournir un bras artificiel qui, mieux encore que l'original, est interchangeable. En effet, l'embout de la prothèse est le même que dans l'œuvre *Fabrikarbeiter*, réalisée un an plus tard. Ainsi, il ne s'agit pas de réparer ou de camoufler les dégâts physiques, mais bien de servir la production industrielle. Cette remise en marche physique est accompagnée d'une déco-

182 Löffelbein, Nils, *op. cit.*, p. 41.

183 Vogel, Jakob, « Der Undank der Nation: Die Veteranen der Einigungskriege und die Debatte um ihren « Ehrensold » im Kaiserreich », *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, vol. 60, 2001, pp. 343–366, in *ibid.*, p. 41.

ration qui sert de « pansement » aux lésions psychologiques. Ne restant qu'un outil du capitalisme, l'individu disparaît derrière le rationalisme technophile et une reconnaissance militaire vide de sens. La présence de ces deux accessoires artificiels symbolise à elle seule la déshumanisation des invalides de guerre de la République de Weimar.

La réinsertion par le travail et les pensions sont certes rigoureusement mises en place, mais le manque de considération à l'égard des invalides pour leur participation à la guerre laisse un goût amer. Les indemnités, les emplois réservés ou encore les prothèses fonctionnelles ne suffisent pas à pallier les traumatismes de la guerre. L'autorité des médecins et des bureaucrates établit une distance avec les sentiments, les souffrances causées par les blessures, les transplantations et les amputations. Par la complexité et le rationalisme de l'aide médicale gratuite, d'une administration inflexible, la *Versorgungspolitik* (politique des soins) devient une grande institution rigide et sans visage<sup>184</sup>. L'assistance étatique apparaît comme une structure sociale anonyme, fortement bureaucratisée, abstraite et vide de substance humaine.

À partir de 1919, le nouveau régime politique cherche à bâtir une mémoire de guerre pacifiste aux traits antipatriotiques qui visent à souligner les horreurs du conflit et non à célébrer le corps militaire, hormis l'attribution de médailles et d'ordres. Cette position gouvernementale qui tend à minimiser l'héroïsme militaire entraîne chez certains une nostalgie de la monarchie de Guillaume II sous laquelle les blessures de guerre étaient considérées comme des sacrifices pour la nation<sup>185</sup>. Ne se sentant ni entendus, ni compris, les vétérans en quête de solidarité et de camaraderie intègrent des associations qui sont hautement politisées selon les différents partis. Cette mosaïque de groupes ou clubs d'invalides de différents bords idéologiques freine les revendications par son hétérogénéité. L'association du SPD, qui rassemble le plus de membres, cherche à réinsérer pacifiquement les vétérans. Or, les problématiques économiques mènent à une réduction des pensions et donc à un certain désengagement des membres de ce groupe. Cette restriction budgétaire fragilise la loyauté des invalides et va mener à une radicalisation politique de la droite et de la gauche<sup>186</sup>.

Ce manque de cohésion est également symptomatique dans l'érection étatique des mémoriaux qui peinent à transmettre des symboles républicains<sup>187</sup>. La priorité étant d'attribuer des pensions aux invalides, le budget ne suffit pas pour faire construire des lieux de recueillement. Les premières années, la plupart des mémoriaux sont entre les mains des nationalistes qui diffusent des messages héroïques, patriotiques et rarement pacifiques<sup>188</sup>. Ce type de monuments érigés par les groupes de droite véhicule des messages revanchards tout en exigeant une

184 *Ibid.*, p. 43.

185 *Ibid.*, p. 49.

186 *Ibid.*, p. 63.

187 La politique de mémoire de la guerre se base pour le SPD sur la paix comme libération. Par ailleurs, les événements externes ont fragilisé les collaborations avec les autres partis comme les libéraux de gauche. Par exemple, l'occupation de la Ruhr par les Français provoque un sentiment de chauvinisme et de nationalisme qui fragilise la notion de « *Nie wieder Krieg* », tout comme le traité de Versailles qui entraîne pour la plupart de la population un sentiment de rancœur.

188 Ziemann, Benjamin, *Veteranen der Republik: Kriegserinnerung und demokratische Politik 1918–1933*, Bonn, J.H. Dietz Nachf., 2014, p. 14.

révision du traité de Versailles<sup>189</sup>. Le deuil national difficile est alors peu à peu compensé par un héroïsme patriotique, alors différent du discours officiel, qui insiste sur la bravoure des soldats et la légitimité de leur combat afin de transformer les vaincus en vainqueurs<sup>190</sup>.

Dès lors, *Kriegskrüppel* (45 % *erwerbsfähig*) concentre non seulement la froideur de cette politique qui fait abstraction des dégâts psychiques des invalides au profit d'un rationalisme capitaliste, mais également le manque de considération symbolique à l'égard des vétérans. Les œuvres de Dix et de Hoerle illustrent toutes deux le positionnement étatique face à la problématique de réinsertion en définissant la République comme un système insensible, calculateur et stérile. L'aspect vulnérable des corps composites de Dix accentue le côté pathétique de leur condition. En plaçant les vétérans dans l'espace public et en définissant, par le titre, un objet de contestation, Dix représente une insatisfaction politique des mutilés. Leurs revendications sont d'abord celles de meilleures conditions financières et d'une plus grande légitimité en tant qu'anciens combattants dans la société. Néanmoins, l'esthétique grotesque des protagonistes distord la validité de leur propos, qui, dans cette froideur politique, ne trouve aucun écho.

### 3.2 LA MILITARISATION DE LA SOCIÉTÉ – À LA RECHERCHE D'UN ORDRE PERDU

Le manque de reconnaissance des invalides et l'absence d'héroïsation dans la mémoire de la guerre poussent de nombreux mutilés vers des groupes extrêmes et des associations paramilitaires. L'embrigadement des invalides dans ces groupes nationalistes et militaristes est au cœur des deux œuvres de Dix. L'instabilité politique, la désorientation et la fracture sociale symbolisées par l'hétérogénéité des corps sont des éléments qui éclairent les positions politiques des personnages. Par contraste avec les bouleversements de 1918 et le manque de lisibilité de l'identité politique de la démocratie, de l'ordre et de la hiérarchie, la familiarité avec le domaine militaire convainc de nombreux vétérans. Ce n'est pas un hasard si le képi de l'ancien combattant en tête du défilé est marqué du sigle des corps francs, un petit crâne posé sur deux os en croix. Dix identifie son personnage comme partisan de cette milice paramilitaire. Ce motif illustre à la fois la politisation des invalides mais aussi leur instrumentalisation au sein de ces groupes.

Dans son ouvrage *Militär und Militarismus in der Weimarer Republik*, Klaus Jürgen Müller explique que la militarisation ne consiste pas seulement à accroître l'influence des militaires mêmes, mais aussi à militariser la vie privée<sup>191</sup>. Cette militarisation passe par les interventions<sup>192</sup>

---

189 *Ibid.*, p. 22.

Jalabert, Laurent, Marcowitz, Reiner Weinrich, Arndt, (dir.), *La longue mémoire de la Grande Guerre – regards croisés franco-allemands de 1918 à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 41.

190 *Ibid.*, p. 38.

191 Müller, Klaus-Jürgen, (Hrsg.), *Militär und Militarismus in der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Droste, 1978, p. 193.

192 La première tâche de corps-francs est de supprimer les spartakistes. Dans les premières années de la République de Weimar, les membres de la milice sont responsables de centaines de meurtres politiques. Cf. *Ibid.*, p. 199.

Après l'assassinat de Rosa Luxembourg (1871–1919) et de Karl Liebknecht (1871–1919), les corps francs sont retirés en mars 1919 mais sont toujours actifs selon qui les embauche. La *Reichswehr* (défense du Reich) les a recrutés en respectant la clause des 100 000 hommes. Hitler blessé par la guerre puis décoré a intégré ces organisations armées. Cf. Becker, Jean-Jacques, Krumeich, Gerd, *op. cit.*, p. 303.



des corps francs, dont l'idéologie et l'organisation militaire ne sont plus limitées à l'armée mais appliquées avec vigueur pour la première fois dans la vie politique du pays. Le vide créé par l'effondrement de l'armée impériale est comblé par les « soldats politiques » qui, avec l'arrivée d'un nouveau système, ont conservé leur influence. Ils ont été appelés par le gouvernement afin d'éradiquer la gauche révolutionnaire tout en développant une haine profonde pour la République qui, elle, dépend de ces forces militaires. L'importance des milices, comme les corps francs ou le *Stahlhelm*, est moins basée sur leurs actions, que sur la présence et la place qu'elles occupent au quotidien<sup>193</sup>. Ainsi, les mises en scène spectaculaires des parades militaires qui se tiennent une fois par an ont un certain retentissement dans la population. L'ordre parfait des parades gomme l'effet disparate des générations disparues, la jeunesse côtoie les vétérans qui, tirant la jambe, arborent avec fierté leurs croix de fer<sup>194</sup>.

Loin de la froideur de la politique de réintégration par le travail, une propagande d'héroïsation du soldat, surtout ceux du front Ouest, est véhiculée par ces milices paramilitaires, et par les partis politiques comme le NSDAP (Parti national-socialiste des travailleurs allemands) ou la *Deutsche Volkspartei*, (Parti populaire allemand) qui essayent de rallier les vétérans à leur cause. Les messages insistent sur la participation de l'ancien combattant à la guerre et sa survie. Ce dernier n'est pas considéré comme une victime, dépendante du système, mais comme un homme qui s'est sacrifié pour la nation. Cette perception du combat et du guerrier est d'ailleurs partagée dans les publications de Jünger. Celles-ci ont un important retentissement et s'inscrivent dans une vision glorificatrice du soldat. D'autres auteurs comme Ernst von Salomon (1902–1972)<sup>195</sup> ou encore Franz Schauwecker (1890–1964) diffusent la projection d'un héroïsme, d'une vision positive du combat qui procure un surpassement de soi tout en formant un terrain fertile pour la propagande de l'Homme nouveau national-socialiste. La création des mythes du combattant et des actions de bravoure accomplies par le soldat va convaincre de nombreux invalides de guerre qui se sentent rejetés par la République, et qui retrouve ainsi une place et une fierté perdue.

Le patriotisme et le militarisme répondent alors aux difficultés économiques, aux nouvelles frontières, et aux conditions du traité de Versailles, qui paraissent pour beaucoup totalement injustifiées. Dès 1919, les principaux thèmes idéologiques qui sont défendus par les activistes de la contre-révolution s'unissent autour de l'illégitimité de la naissance de la République de Wei-

193 Müller, Klaus-Jürgen, Opitz, Eckardt, *op. cit.*, p. 199.

194 Richard, Lionel. *op. cit.*, p. 125.

195 Ayant été trop jeune, von Salomon n'a pas été mobilisé, mais s'est rapidement joint aux groupes des corps-francs après la guerre et a participé à des actes terroristes d'extrême droite sous le régime de Weimar. Dans son ouvrage *Die Gedächtneten* (1929), von Salomon partage l'imagination d'un guerrier invincible qui est proche de Jünger :

N'était-ce pas comme si, au contact du métal frémissant de mon arme, je sentais le feu percuter des corps humains, vivants et chauds ? Joie satanique ! Comment ne fais-je pas qu'un avec mon fusil ? Ne suis-je pas moi-même machine métal froid ? Rentrer encore et encore dans la foule brouillonne ; une porte se dresse là et celui qui la franchit entre en état de grâce.

In Von Salomon, Ernst, *Die Gedächtneten*, Berlin, 1929, Theweleit, Klaus, *op. cit.*, p. 368.

mar, de la honte du « *Diktat* » et du mythe du « coup de poignard dans le dos »<sup>196</sup>. Par esprit de vengeance et en signe de rejet de la démocratie, des organisations secrètes et paramilitaires préparent des attentats, commémorent d'anciennes victoires allemandes et célèbrent encore l'anniversaire de Guillaume II. Cette nostalgie, associée à un patriotisme agressif, fait écho aux problèmes sociaux des vétérans. Ballottés de services médicaux en bureaux de l'assistance publique, réintégréés comme des machines au sein de grandes productions anonymes et méprisés par l'ordre civil, les invalides trouvent refuge dans ces groupes qui leur apportent honneur, considération et leur donnent un objectif.

Pour l'Allemagne vaincue, la construction d'un mythe légitime l'expérience de la guerre et rend le passé et la défaite soutenables. La mythification de la guerre, qui attribue une sacralité aux soldats ayant combattu, permet d'honorer et de justifier les mutilations des vétérans. Cette héroïsation aide à l'acceptation des blessures, car elles ne sont plus des stigmates de la honte ou de la capitulation. Renvoyant à un devoir national, la reconnaissance de leurs lésions est fondamentale pour les anciens combattants. En réaction à la politique de réinsertion qui ne distingue pas l'invalidité militaire du handicap civil, les vétérans revendiquent un statut à part, qui souligne leur sacrifice au service de la nation. La plupart des mutilés ne se considèrent pas comme des handicapés civils, mais bien comme des défenseurs de la patrie. Ils estiment que ce qu'ils ont accompli et leur volonté de combattre méritent le respect de la population. Oublier les raisons de l'invalidité implique que la destruction de leur corps a été vaine. La normalisation et la dissimulation des dommages de la guerre telles qu'elles sont attendues dans la vie publique provoquent finalement chez beaucoup de vétérans l'effet inverse : une identification au domaine militaire.

De plus, le nationalisme utilise les stéréotypes de la masculinité moderne comme un moyen d'autoreprésentation<sup>197</sup>. Cette militarisation de la virilité, qui date de bien avant la Grande Guerre, n'a pas disparu, au contraire, elle a été revivifiée par le conflit mondial<sup>198</sup>. Les notions de force physique et mentale sont centrales dans la construction de la figure masculine. Un corps sain, sportif, actif, bien proportionné, est censé refléter les vertus du courage, de la volonté, de la rationalité et de l'endurance. Les schémas stricts de la masculinité militaire comme la force, le courage, la violence ou encore l'obéissance et le contrôle, jouent un rôle influant au sein de cette propagande. Plus précisément, les corps francs affichent une masculinité au comportement agressif et organisé, une attitude qui, en réalité, est proche du soldat en guerre. Les événements ou réunions qui sont orchestrés provoquent un sentiment de camaraderie et de solidarité entre hommes. En ce qui concerne les mutilés, cette forme de virilité exacerbée et véhiculée dans ces milices ou associations permet de reconquérir cette masculinité perdue dans le handicap. Le sentiment de castration, de féminisation, voire d'infantilisation, qui freine les rapports humains

196 Peukert, Detlev J.K., *La république de Weimar, années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995, p. 80. La notion de brutalisation de la culture politique des années 1920 en Allemagne est, selon Mosse, due au nationalisme militaire, mais aussi à l'expérience même de la guerre. Cf. Mosse, George L., *De la Grande Guerre aux totalitarismes. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Pluriel Reference, 2009.

197 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, *op. cit.*, p. 14.

198 Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 398.

et intimes, peut ainsi être camouflé par ces comportements agressifs et cette idéologie nationaliste et militariste.

Cette tentative de reconquête de la virilité par le militarisme est dénoncée dans *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler*. Les greffes des « pensées érotiques hétérosexuelles » et de l'appareil génital symbolisent une masculinité artificielle, post-chirurgicale. La croix de fer qui est visuellement plus importante que le sexe transplanté sert d'attribut à cette virilité militaire. À la différence de Hoerle pour qui la présence des décorations est une critique de la politique de réinsertion, dans les œuvres de Dix elle indique un sarcasme à l'égard du patriotisme des invalides. L'uniforme militaire porté par les protagonistes dans *Kriegskrüppel* accentue le contenu politique de l'œuvre. D'ailleurs, l'uniforme et les décorations sont présents dans la plupart des représentations de mutilés de guerre de l'avant-garde allemande. Dans *Der Sonntagnachmittag*, le vétéran en uniforme a même pris soin de faire encadrer sa médaille et sa croix de fer. Même si la tenue militaire relève d'une certaine tragédie, elle permet de comprendre que le lien entre les invalides et leur passé, et donc l'identification à la guerre, n'est pas rompu. Après la défaite, le port de l'uniforme rappelle les origines de ces mutilations et vise à combler une insécurité de la masculinité. En soulignant le courage et la participation au combat, cette tenue permet aussi de distinguer les vétérans des simples accidentés.

Pour les artistes, et particulièrement les dadaïstes, les motifs qui traitent de l'identification militaire, et donc d'une certaine image de la virilité, jonglent entre pathétique et grotesque. L'une des cibles favorites du groupe Dada Berlin est le vétéran qui cherche à poursuivre sa lutte patriotique. Il est également perçu comme un personnage autoritaire, qui respecte le système hiérarchique et fait preuve d'une obéissance rapide et d'une loyauté sans faille. Les œuvres *Preussischer Erzengel* (1920) [*Archange prussien*] de Schlichter et John Heartfield (1891-1968) ou *Der wildgewordene Spießler* Heartfield [*Le petit bourgeois Heartfield devenu fou*] (1920) [fig. 20] de Grosz et de Heartfield, dénoncent la guerre et ses représentants. Le sexe du soldat dans *Der wilgewordene Spießler* Heartfield est une prothèse dentaire, visuellement proche d'un organe génital féminin. Ce remplacement des attributs masculins par la présence de formes vaginales rappelle la blessure et la greffe génitale des joueurs de cartes. Avec ironie, ces éléments signalent l'aspect ridicule de la reconquête de la masculinité par une identification au registre militaire. Ces installations, qui ont été exposées à la Première foire internationale Dada aux côtés de *Kriegskrüppel* (45 % *erwerbsfähig*), partagent une vision pacifiste et illustrent une peur de la montée du militarisme. La politisation des dadaïstes allemands influence naturellement le contenu de leurs œuvres, qui ont pour but de servir leur



Figure 20 | George Grosz, John Heartfield, *Der wildgewordene Spießler*, 1920, Berlinische Galerie, Berlin

cause<sup>199</sup>. Même si Dix a toujours revendiqué son apolitisme, les messages véhiculés dans ces deux versions de *Kriegskrüppel* sont critiques. La thématique choisie, le style grotesque, et certains symboles sont les signes explicites d'un positionnement vis-à-vis des événements politiques de son temps. Ainsi, ces représentations des mutilés de guerre décorés et en uniforme servent de mise en garde (justifiée) face à la montée du nationalisme et du militarisme, même si les vétérans sont touchés par une remise en question identitaire. L'extrémisme idéologique comme le national-socialisme va prétendre être une réponse à cette désorientation.

### 3.3 LES INVALIDES DE GUERRE DANS LE RÉGIME NATIONAL-SOCIALISTE : VERS UN HOMME NOUVEAU ?

Lorsque les nationaux-socialistes arrivent au pouvoir, différentes mesures concernant les mutilés de guerre sont adoptées. En 1934, la dissolution de l'ensemble des associations d'invalides laisse place à l'organisation de la NSKOV (*Nationalsozialistische Kriegsopferversorgung*) (Prise en charge national-socialiste des victimes de la guerre)<sup>200</sup>. Dans un certain sens, l'appartenance à cette association est obligatoire, car les invalides qui ne sont pas membres ne peuvent pas recevoir d'aide financière. La politique de réintégration national-socialiste ne diffère pas tant de celle de 1919, l'aspect formel tel que les symboles, les représentations du corps et les termes employés prend une tout autre tournure. Ainsi on ne parle plus de pension sociale ou de retraite, un terme jugé trop civil, mais de « *Ehrensold* » (solde honorifique), un terme issu du domaine militaire<sup>201</sup>. La notion de « handicap » se transforme en « défenseur de la patrie », accentuant la différence avec les handicaps mentaux et héréditaires. Les invalides apparaissent comme des soldats vaillants qui se sont sacrifiés pour la nation<sup>202</sup>. Autrement dit, l'héroïsme et la considération, qui manquaient à l'égard des mutilés dans la République de Weimar, sont célébrés sous le Troisième Reich.

Toutefois, il faut nuancer ces éloges qui n'agissent qu'en façade. Nils Löffelbein explique que les mesures de réinsertion restent rigides et imposent aux invalides de travailler pour le bien de la collectivité. Derrière le discours honorifique, le fonctionnalisme et la recherche intransigeante d'efficacité sont toujours d'actualité :

Le national-socialisme exige de chacun l'engagement total de ses forces et de ses moyens à préserver son existence. Ce n'est que lorsque l'auto-assistance devient impossible que l'État prend en charge les soins de santé, les besoins économiques et moraux des compatriotes qui, sans en porter aucune responsabilité, se retrouvent dans le besoin et en danger<sup>203</sup>.

---

199 Le groupe de Dada Berlin suit deux tendances idéologiques et socio-politiques : le communisme et l'anarchisme. Par leurs manifestes, publications, conférences, les dadaïstes sont activement engagés. Leurs œuvres s'intègrent à cet engagement et défendent des messages qui visent à dénoncer, influencer socialement et politiquement la population.

200 Löffelbein, Nils, *op. cit.*, p. 176.

201 *Ibid.*, p. 85.

202 *Ibid.*

203 Source originale : « *Der Nationalsozialismus fordert von jedem einzelnen den vollen Einsatz seiner Kräfte und Mittel zur Erhaltung seiner Existenz. Erst wenn sich die Selbsthilfe als undurchführbar erweist, übernimmt der Staat die Sorge für das gesundheitliche, wirtschaftliche und sittliche Wohl der unverschuldet in Not geratenen und gefährdeten Volksgenossen.* » In Seldte, Franz, *Sozialpolitik im Dritten Reich*, Berlin, 1935, p. 53, in *ibid.*, p. 89.

Les promesses, la propagande à but électoral dans les années 1920 atteignent leurs limites dans la mesure où les invalides ne répondent pas aux critères définissant l'Homme nouveau national-socialiste. Même si le mutilé est perçu comme un homme vaillant et courageux, son handicap ne répond pas à l'idéal de l'homme fort, bien proportionné, sain et prêt à combattre. Son corps est certes optimisable et correspond à une rationalité froide et utilitariste, mais les lésions permanentes illustrent une faiblesse organique. Portant en eux les dégâts de la guerre, les invalides sont les preuves vivantes de la conséquence des massacres causées par une politique belliqueuse. Le régime va ainsi mettre différentes stratégies en place pour camoufler cette réalité « gênante ».

Lors des événements publics comme les parades ou les défilés, la dissimulation des blessures est un moyen de minimiser l'impact de la guerre sur le corps et donc de motiver les hommes au combat. Tandis que pendant la République de Weimar les manifestants mutilés étaient la plupart du temps habillés en civils, les patrouilles hitlériennes sont militarisées, les hommes sont en uniforme et affichent leurs décorations. Même si ces patrouilles ressemblent étrangement au cortège des personnages de Dix, les invalides disparaissent peu à peu de ces parades, car leurs handicaps ne correspondent pas à l'ordre, à la précision et au tempo imposés lors des marches. La représentation des invalides est enjolivée, leurs blessures deviennent des lésions sommaires, cachées derrière des bandages ou des béquilles qui servent à symboliser les mutilations<sup>204</sup>. L'incapacité à faire la différence entre les blessures temporaires et permanentes est une stratégie pour se rapprocher visuellement d'un idéal masculin capable de se régénérer et de combattre.

Un autre moyen mis en place par les dirigeants est d'éloigner les invalides du paysage urbain en les installant dans les zones frontalières dans le but de les remilitariser. Ils doivent servir de *Schutzfunktion* (fonction défensive) face à toute attaque éventuelle des territoires à l'Est du pays<sup>205</sup>. Par cette délocalisation, le fonctionnalisme de l'être humain atteint son sommet. Ce « recyclage » militaire des invalides s'inscrit dans une politique déshumanisante et utilitariste. Une fois arrivés au pouvoir, les dirigeants se débarrassent des individus jugés dérangeants dans l'exécution des doctrines eugénistes. Rappelons que l'Homme nouveau n'est pas un concept issu de l'idéologie national-socialiste. Sous la République de Weimar, il incarne déjà l'archétype idéalisé d'une masculinité forte et invincible qui vise à orienter la population. Sous l'autorité d'Hitler, cette idéalisation prend les traits d'une virilité agressive et militarisée servant d'unique modèle et supprimant tout « obstacle » qui ne répond pas à l'idéologie du NSDAP.

La mise en parallèle entre la politique du régime national-socialiste et les protagonistes de Dix dans les deux œuvres traitées est pertinente puisque le contenu de ces représentations dénonce les problématiques de la République de Weimar tout en annonçant ses dérives dangereuses. Le sigle des corps francs ou encore le défilé quasi militaire des invalides sont des signes alarmants. Leurs tenues et leurs décorations révèlent un désaccord avec le slogan de la politique de mémoire « *Nie wieder Krieg* » de la République. De plus, les composantes hyperboliques de la masculinité dans la propagande nationale-socialiste renvoient à la crise identitaire symbolisée par les greffes et les lésions des protagonistes dans *Die Skatspieler*. À l'arrière-plan de l'œuvre, la

204 *Ibid.*, p. 198.

205 *Ibid.*, p. 90.

mort illustrée dans le lustre et le sens inversé du défilé des mutilés dans *Kriegskrüppel* (45 % *erwerbsfähig*) pourraient être des signes prémonitoires d'un retour vers le passé et donc vers la guerre.

### Conclusion

Ainsi, les deux versions de *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* de Dix véhiculent une critique de la guerre et de la bêtise humaine. Les choix esthétiques, qui se réfèrent à des phénomènes de crises bousculant le corps collectif et privé, révèlent la portée ironique de ces œuvres. Les corps de ces protagonistes deviennent des lieux de crises sociales et individuelles qui cristallisent les échecs, la fragilité et la violence d'une époque désorientée. Le mutilé, réintégré à une société d'après-guerre elle-même disloquée, est touché par une fragilisation identitaire qui mène à une réaffirmation du militarisme.

L'omniprésence des prothèses et des mutilations indique une destruction totale du corps et de l'individu par la technologie et donc par l'homme lui-même. La prothèse ne fonctionne pas comme ersatz, au contraire, elle attire le regard sur les mutilations. L'absurdité qui émane de ces corps composites, de ces figures déformées remet en cause la normalisation qui est attendue de la chirurgie réparatrice. La visibilité des artefacts, des mécanismes à travers les vêtements constitue une satire de la politique de réintégration basée sur le travail et l'efficacité. Comme une machine, l'anatomie du mutilé doit se remettre au service d'un fonctionnalisme utile à la production industrielle. La mécanisation du corps, la désindividualisation, l'aspiration à la performance sont des composantes qui, déjà présentes pendant la guerre, sont réutilisées dans la politique de réinsertion de la République de Weimar. La déshumanisation marquée par une rationalisation de la société est intégrée dans une perception froide de l'être humain.

Le ton sarcastique qui se dégage des œuvres s'inscrit dans l'humour mordant de Dada Berlin. Dix se moque de la masculinité illusoire de ces « cols-blancs », ornés de décorations militaires qui paraissent absurdes. La présence du sexe nu presque artificiel, qui semble avoir été greffé au tronc, les corps féminins décorant la transplantation crânienne et la forme vaginale des blessures de la face sont les indices d'une virilité manquée. Les croix de fer, les médailles, les uniformes et le symbole des corps-francs signalent la position socio-politique des invalides de guerre. L'identification au registre militaire semble à première vue contradictoire, pourtant le contexte socio-économique de la République de Weimar et les problématiques individuelles rattachées au concept de masculinité permettent de saisir les raisons de cette identification.

Les protagonistes font office à la fois de témoins de la guerre et de l'instabilité sociale qui règne au sein de la jeune démocratie, et de messagers des bouleversements à venir. Le sens de l'organisation, la solidarité masculine, l'expérience de la guerre et l'objectif commun d'une revanche soudent les vétérans en les orientant vers une politique qui contraste avec l'instabilité de l'Allemagne de Weimar. La projection d'une figure ennemie institutionnalisée donne un sens, une justification à ces blessures permanentes et constitue un lien entre les anciens combattants.

Par peur de glisser dans une marginalisation et une distanciation par rapport à l'ordre civil, le rapprochement avec des milices paramilitaires ou des groupes politiques extrêmes permet de préserver un rôle considéré comme masculin dans la société. Croire à la rédemption d'un Homme nouveau qui défend les vertus dites « masculines » telles que l'endurance, le courage, la

force, permet une distanciation vis-à-vis des problématiques psychiques et physiques causées par le traumatisme de la guerre et l'invalidité. L'identification à cet idéal constitue un mécanisme de défense contre une fragilité individuelle marquée par la perte d'une fonction familiale, intime ou encore professionnelle. Ainsi, les invalides dans *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* sont des hommes en crise identitaire qui cherchent à se rabattre sur un idéal qui est la source même de leur souffrance et qui les mènera à leur perte. Pour Dix, la pantomime de ce modèle masculin invincible glorifié par les groupes paramilitaires d'après-guerre prend les traits d'une farce dont personne ne sortira vainqueur.

## Conclusion

Les protagonistes machiniques dans les œuvres *La partie de cartes*, *Le blessé* et *Kriegskrüppel*, *Die Skatspieler* sont d'abord le fruit d'un contexte socio-économique hégémonique. Les composantes transnationales telles que le fonctionnalisme, la quête de la performance, la standardisation, l'optimisation qui définissent la société moderne sont communes à ces représentations. Ces notions contribuent fortement à l'élaboration de l'homme-machine et jouent un rôle central pendant et après la Grande Guerre. La société française et allemande sont toutes deux touchées par les conséquences de l'utilisation du progrès technologique à des fins militaires et par un rationalisme qui est mis au service du capitalisme. Même si les systèmes politiques et les conditions d'après-guerre divergent, la France et l'Allemagne véhiculent un modèle social fondé sur l'efficacité et la production, notamment architecturale ou industrielle. Malgré les dégâts humains et matériels causés par l'artillerie lourde et les armes chimiques, le progrès technologique, la quête de productivité du corps restent pour ces deux pays belligérants synonymes d'avenir.

À partir de 1918, la tentative d'une reconstruction nationale s'accompagne d'un nouveau défi pour les deux pays : la prise en charge des invalides de guerre. Ces derniers peinent d'une part à bâtir leur vie après le front, et d'autre part à s'intégrer dans cette remise en marche rapide de la société. En dépit des progrès médico-scientifiques, des lois et des programmes de réinsertion, les mutilés restent mis au ban de la société française et allemande. En France, les associations les soutiennent certes financièrement et moralement, mais ils sont confrontés aux mêmes problématiques sociales et individuelles que les invalides allemands, à savoir une remise en cause de leur identité, des difficultés financières, une mécanisation du corps qui ne permet pas réellement de travailler, une distanciation par rapport à l'ordre collectif et un face-à-face permanent avec la guerre. Même si les grands blessés, les Gueules cassées françaises, ne portent pas le poids de la défaite et ne sont pas instrumentalisés par des groupes paramilitaires, ils restent pour la population et le gouvernement français problématiques. La violence de la guerre et la vulnérabilité humaine qui ressortent de leurs handicaps entraînent leur rejet de la part des civils. Intégrant les marques de la brutalité du conflit, ils font obstacle à la renaissance et à la guérison des traumatismes sociaux. En Allemagne, les invalides obtiennent certes une aide financière et des possibilités professionnelles, mais le manque de reconnaissance, la politique de mémoire, les problèmes économiques plus généraux qui touchent le pays et la capitulation attisent l'ingratitude et la haine des vétérans envers l'État et la collectivité. Pour la population, la présence des mutilés, surtout dans l'espace public, provoque un sentiment d'aversion et d'injustice à cause de la défaite et de la « sécurité financière » dont ils bénéficient.

Ainsi, la remise en marche d'une cohésion nationale ne se fait pas sans failles pour la France et l'Allemagne. L'espoir commun d'une régénération de la société et d'une renaissance de l'homme libéré de la menace féminine, du matérialisme, du marasme des métropoles par la guerre est un échec. Au contraire, l'expérience du front et les traumatismes causés par le conflit ont renforcé ce « malaise social » du début du XX<sup>e</sup> siècle et le sentiment d'insécurité du genre masculin. Face à ces tumultes touchant le genre et la place de l'homme dans la collectivité, l'utopie d'un Homme nouveau, version amplifiée du concept de la masculinité, occupe une place centrale dans ces nations. L'érection de symboles masculins forts et la production d'archétypes



générés participent à la diffusion de cet idéal anonyme et inébranlable. Ce modèle, qui a pour but de mener la nation vers un avenir prospère, possède les mêmes caractéristiques qui définissent l'homme-machine. Le rationalisme, la performance, le fonctionnalisme, le contrôle de soi, s'articulent à la fois à une vision mécanique du corps, mais également à une perception de l'être humain qui est valorisée pendant et après la guerre. Ces marqueurs, associés aux thématiques sociales comme la réadaptation des victimes de la guerre, les traumatismes individuels et collectifs forment l'analogie entre l'homme-machine et l'Homme nouveau. Ces thématiques qui concentrent des utopies et des désillusions sont traitées par Léger et Dix à travers une mise en relation du corps mécanique avec la guerre.

Pour Léger, cette analogie prend la forme d'une projection technophile en réponse aux attaques physiques et psychologiques du conflit. En outre, les progrès technologiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout les nouvelles conditions de combat, dictées par l'omniprésence de l'artillerie lourde, ont participé à la création de l'utopie d'un corps invincible. Pour ses soldats-machines, l'artiste se réapproprie les composantes déshumanisantes de cette guerre moderne à des fins défensives. Face à la désindividualisation et au fonctionnalisme du conflit, les personnages interchangeables de *La partie de cartes* paraissent robustes. En supprimant toute individualité de ses protagonistes, il se débarrasse du vécu, de l'identité et des souvenirs qui pèsent sur le psychisme. Ce rejet de la vulnérabilité organique au profit de la froideur et de la rationalité technique relève d'une posture radicale et antihumaine. Or, ces corps mécaniques qui agissent comme des « *Panzerkörper* » ne sont pas des machines destructrices ayant pour objectif d'éliminer l'adversaire. À l'inverse des projections belliqueuses technophiles de Jünger, les protagonistes de Léger démontrent que l'homme est totalement impuissant face à la brutalité de la guerre et que le seul moyen d'y survivre est d'effacer tout ce qui le définit. Ainsi, ce rationalisme façonne l'utopie tragique de cet homme-machine, qui illustre un mécanisme de défense vis-à-vis des situations extrêmes comme le combat ou les traumatismes d'après-guerre.

En outre, ce soldat blindé est le produit de l'expérience personnelle de Léger en tant que brancardier. Alors qu'il a côtoyé les blessés et les morts, la composition d'un corps lisse, métallique et logique lui permet de contrer la réalité de ces vies brisées par les mutilations et la mort émanant des carnages. La réparation, voire l'optimisation anatomique, renvoie à la complexité organique qui, avec cette guerre moderne, impose de nouveaux défis à la médecine. L'optimisation entraîne une plus grande résistance, un dépassement de ses limites et de nouvelles capacités qui peuvent rivaliser avec les moyens techniques de l'artillerie. Ces « *Panzerkörper* » font office de rupture avec le corps, jugé fragile et complexe, au bénéfice d'un Homme-nouveau perfectible, logique et immortel. En cela, les œuvres de Léger annoncent une forme de post-humanisme précurseur qui dépasse les limites corporelles et permet d'échapper à la condition humaine.

En mettant en avant la technologie, la rigueur et le dynamisme, les œuvres *La partie de cartes* et *Le blessé* font abstraction à la représentation de la destruction, des blessures, de la violence et des traumatismes. Léger rejoint alors de nombreux artistes de l'avant-garde parisienne qui ne traitent par des dégâts humains, matériels et sociaux de l'après-guerre, mais qui illustrent des archétypes, des compositions géométriques ou encore des thèmes inspirés de l'Antiquité. Cette prise de position répond à la ligne gouvernementale française d'après-guerre. D'une certaine manière, les soldats mécaniques de Léger réalisés en 1917 annoncent la position étatique fran-

çaise de 1919, puisque la non-représentation des problématiques sociales est en adéquation avec une posture politique qui cherche à se relever et à recréer une cohésion sociale.

En cela, la présence des invalides – qui sont des victimes de la guerre mécanisée – ne semble pas freiner la technophilie de l'artiste qui déplace l'utopie d'un soldat-machine inattaquable vers la figure d'un travailleur-machine. Ses œuvres mécaniques d'après-guerre comme *Le Mécanicien* ou *Les trois camarades* se réfèrent à la politique de remise en marche et à la lourde tâche de la reconstruction des territoires dévastés. Cette représentation idéalisée de l'ouvrier permet de transmettre certaines valeurs étatiques comme l'ordre, le travail, la persévérance, la force et la volonté. Ces qualités diffusées dans la culture visuelle, mais également à travers le « retour à l'ordre » artistique, sont analogues aux caractéristiques attribuées à la masculinité. Les marqueurs genrés servent à rediriger la société vers un modèle hégémonique en opposition aux traumatismes et aux désarrois provoqués par la guerre. L'archétype du travailleur permet de communiquer cette notion de virilité et de dynamisme à travers l'acte de construction et de création mécanique. Toutefois, ses personnages désignés comme mécanicien ou camarade annoncent également l'Homme nouveau socialiste des années 1930, voire 1940. Ses travailleurs idéalisés le rapprochent des œuvres socialistes outre-Rhin tout en annonçant son positionnement politique en 1945 et la dimension collective de ses œuvres tardives. En d'autres termes, son homme-machine combine une certaine contradiction, dans la mesure où il loue une vision collective presque socialiste de la société tout en défendant un idéal mécanique et moderniste qui, certes, a un but défensif contre toutes attaques et traumatismes, mais qui annule toutes les composantes définissant l'être humain.

À l'inverse de Léger, l'homme-mécanisé de Dix ne forme pas une projection technophile défensive, car son motif se fonde sur une réalité sociale propre à la société d'après-guerre. L'artiste se réfère donc à une figure centrale des victimes du conflit qu'il utilise à une fin critique. Les protagonistes des versions de *Kriegskrüppel* et *Die Skatspieler* ne portent pas une utopie, mais une ironie sur la mécanisation des corps. Qu'elle soit actionnée sur les champs de bataille ou au service de la médecine, la machine est pour Dix un signe de destruction irrémédiable. Cette destruction, signe de la bêtise humaine, entraîne des conséquences socio-économiques comme la montée du militarisme et du nationalisme. Le corps hybride constitue une attaque à l'égard de la guerre, mais aussi de la politique de la République de Weimar qui, par ses erreurs, laisse place à un embrigadement militaire des invalides. Autrement dit, le personnage du mutilé est une surface de remise en question de l'État, du militarisme, qui tirent tous deux parti de l'invalidité à des fins capitalistes ou nationalistes. La non-prise en compte par le gouvernement des problématiques sociétales et individuelles auxquelles sont soumis les mutilés est traitée à travers ces œuvres qui visent à annoncer une position anti-démocratique à venir. Symbole du chaos politique et social, la nature disloquée de ces corps est un indice de la fragilité républicaine. Ces hommes en crise sont le signe des multiples échecs du gouvernement qui peine à établir une mémoire de guerre nationale, à imposer son autorité face aux groupes politiques extrémistes et à se débarrasser des castes monarchistes et militaristes.

De plus, il est intéressant de constater que le mutilé de guerre regroupe certaines composantes similaires à celles des hommes-mécaniques de Léger, mais sous forme de miroir inversé. Le fonctionnalisme, le rationalisme, moteurs d'une dépossession de l'individualité, ne sont pas les marqueurs de la modernité et ou d'une remise en marche nationale, mais bien des indicateurs

d'une froideur politique soumise au rendement capitaliste. Le fonctionnalisme mécanique présent dans *La partie de cartes* ou *Les trois camarades* se mue en prothèses ajustables à la machine industrielle. La mécanisation de l'anatomie n'est pas une utopie protectrice, mais une forme de continuité dans la destruction du corps par la technologie. Dix ne considère pas le progrès scientifique comme une solution à la marginalisation, à la précarité intime et financière des mutilés, puisqu'il tend à transformer l'homme en outil interchangeable qui est défini en termes de pourcentage de validité. L'interchangeabilité des membres est le signe d'une dépossession physique et psychologique qui remet la notion de corps privé en question. La réparation, voire l'optimisation par la mécanique imaginée par Léger en 1917, devient une réification qui tend à servir la production industrielle et non la réadaptation de l'être humain. Cette utopie aux traits post-humanistes prend plutôt la forme concrète d'un transhumanisme qui a pour but d'améliorer le corps par la technologie sans totalement le supprimer. Ainsi, la mécanisation remet en question le statut de l'être humain, qui se trouve dans une situation d'entre-deux, jonglant entre l'artifice et l'organique, entre l'identité de l'avant et de l'après-mutilation. Ces problèmes identitaires, qui sont également liés à un isolement vis-à-vis de la collectivité et à une crise de la masculinité, ne peuvent pas être résolus par le progrès technologique. La réponse à cette crise individuelle, qui n'a pas été prise en compte par les dirigeants politiques, est justement l'identification à un modèle masculin militaire dont le courage, la force de volonté, le sens du sacrifice sont valorisés.

Contrairement à la proximité du discours qui lie les artistes au gouvernement français, la représentation du corps mécanique allemand illustre une certaine rupture avec la politique étatique. Ces œuvres ont directement valeur de critiques envers les dirigeants et de rejet des choix gouvernementaux. Ces reproches qui sont identifiés par certains motifs comme le titre de *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)*, le sigle des corps francs ou le journal informant du putsch de Kapp dans *Die Skatspieler*, montrent une opposition à la politique weimarienne. Par contraste avec le positionnement français rigoureux et strict qui parvient à réunir la population autour d'une politique de mémoire et de valeurs étatiques fortes, la jeune démocratie allemande peine à convaincre une société traumatisée et désorientée. Cette dissemblance au sein du rapport entre l'État et la population se répercute au sein des cercles d'avant-gardes et dans les représentations du corps et de la machine. Certes, il existe en Allemagne des membres de l'avant-garde, comme Walter Gropius (1883–1969), qui adhèrent au parti du SPD, mais de nombreux collectifs, groupes, mènent des actions à l'encontre du gouvernement. Les artistes politisés tels que les dadaïstes, les membres de *Kölnischer Progressive*, de la *Rote Gruppe d'Asso*, etc., qui se rapprochent davantage des idéologies socialistes et de la *Kommunistische Partei Deutschlands* ou KPD (Parti communiste d'Allemagne), réalisent des œuvres, des publications qui soulignent les injustices sociales, la montée du militarisme ou encore la puissance des lobbies industriels. Même si Dix se revendique apolitique, sa proximité avec le groupe de Dada Berlin en 1920 inscrit ses œuvres dans un discours critique dans la même veine politique que les dadaïstes anarcho-communistes. Leurs cibles, à savoir les dirigeants, les militaires, les groupes d'extrême droite et les profiteurs de guerre, sont communes. En utilisant l'ironie, le grotesque, l'exagération ou encore la fragmentation par le collage, ils font du corps de l'invalidé le témoin de l'absurdité de cette masculinité militariste. Le corps mécanisé et militarisé sert donc à la fois de déconstruction de ce modèle masculin fort qu'incarne l'Homme nouveau nationaliste et de mise en garde vis-à-vis des conséquences de sa glorification.

Enfin, ces formes d'utopies autour d'un Homme nouveau socialiste ou fasciste s'expliquent par l'état de crise que traversent les sociétés française et allemande pendant et surtout après la guerre. L'homme-machine est pour Léger signe d'espoir et de renaissance, en réalité proche de la position politique nationale mais également socialiste, voire post-humaniste. Mais si l'Homme nouveau symbolise un mécanisme de défense chez Léger, il est une réponse aux traumatismes provoqués par la guerre pour les invalides de Dix. Ayant perdu les marqueurs de la virilité, ces hommes mutilés se tournent naturellement vers une version amplifiée de la masculinité, qui est dans ce cas militarisée. Ainsi la représentation d'un corps militarisé mécanique mène à une utopie d'un Homme nouveau qui semble être la réponse à une crise individuelle et collective au sein de ces deux nations. Il est également important de noter que les personnages mécaniques de Léger illustrent sa pensée et ses mécanismes de défense face aux attaques, alors que Dix utilise des protagonistes prothétiques pour diffuser un message critique et politique. Ils sont les médiateurs d'une société en manque de repères alors que les hommes-machines de Léger sont directement le reflet de son utopie technophile à des fins protectrices.

Au-delà de la relation entre l'art, l'État et l'Homme nouveau, la représentation du corps mécanique est différente chez ces deux artistes car ces derniers n'ont pas eu le même rôle pendant la guerre. La fonction de Léger a été de secourir, soigner et rapatrier les blessés vers les stations de secours alors que Dix était dans l'artillerie, avec pour but d'éliminer l'adversaire. Ces vécus différents ont un impact dans le positionnement des artistes vis-à-vis du registre militaire et de la représentation même du corps. Les actes violents et meurtriers auxquels a été soumis Dix peuvent expliquer ce rejet virulent envers le militarisme et toute mythification du guerrier. Les interventions secouristes de Léger peuvent, elles, justifier la composition d'un corps métallique robuste et protecteur.

Ainsi, les sources du motif de l'homme-machine chez Léger et Dix naissent de composantes communes en lien avec un discours capitaliste et technologique hégémonique, mais les différentes fonctions du corps mécanique dans leurs œuvres sont dues à une relation divergente entre l'artiste et l'État et à leur expérience propre de la guerre. En dépit de ces différences, ces deux positionnements autour de l'homme-machine intègrent le concept de l'Homme nouveau, un modèle masculin rigide qui forme une réponse à deux sociétés d'après-guerre en état de crise.

# Chapitre 2

## Dada New York et Dada Berlin :

### Le corps comme machine sexuelle – objet sous tensions et sous dominations

#### Introduction

Léger et Dix se sont intéressés à la représentation mécanique du soldat et de l'ancien combattant, figure centrale de la Première Guerre mondiale et de l'entre-deux-guerres, qui concentre à elle seule divers enjeux historiques et sociaux de l'époque. L'esthétique machinique est également utilisée par les artistes pour aborder l'un des bouleversements majeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment au lendemain de la Grande Guerre : le rapport entre les genres masculin et féminin.

En effet, les représentations mécaniques du couple, de la femme et de l'homme deviennent des thèmes récurrents de l'avant-garde, comme Lothar Schreyer (1886–1966) et Sándor Bortnyik (1893–1976), qui explore la figure de la poupée mécanisée. Les couples machiniques, les automates lubriques et désarticulés deviennent les personnages des œuvres dada de Francis Picabia, Marcel Duchamp, George Grosz, Rudolf Schlichter et Hannah Höch, qui choisissent également le corps mécanique pour illustrer les changements dans les relations hommes-femmes. Inspirés par les récits *Der Sandmann* (1817) d'E.T.A. Hoffmann (1776–1822)<sup>1</sup>, *L'Ève future* (1886) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838–1889), *Le Surmâle. Un roman moderne* (1902) d'Alfred Jarry (1873–1907) et *Impressions d'Afrique* (1910) de Raymond Roussel (1877–1933)<sup>2</sup>, les dadaïstes mêlent dans leurs œuvres un imaginaire machinique aux constructions genrées, aux mutations socio-politiques de leur époque et à leur rapport personnel à la masculinité et à la féminité. Hommes et femmes sont transformés en archétypes mécanisés qui répondent à la fois à un contexte précis, marqué par le rationalisme, et à la perception du genre à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

La création de types comme le soldat ou l'ouvrier s'impose, en fonction du genre, de la catégorie sociale et de la place qu'ils occupent dans la collectivité. La construction de figures sociales genrées est le produit de recherches, de discours naturalistes différentialistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui déterminent une nature dite féminine ou masculine. La femme et l'homme ne sont plus considérés comme complémentaires, mais comme différents, chacun possédant ses

1 Cf. Von der Bank, Matthias, Heitmann, Claudia, Lange, Sigrid, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter Eros und Apokalypse*, (Ausst.-Kat., Koblenz, Mittelrhein-Museum, 14/11/2015–14/02/2016 ; Halle, Kunstverein « Talstrasse » 28/4/-24/7/2016), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016.

2 Cf. Christians, Ulrich, *Studien zu Francis Picabia*, Berlin, Dissertationsdruck, 1980.

propres critères<sup>3</sup>. En l'occurrence, la femme est associée à l'irrationnel et soumise à des réactions incontrôlées, à des « ébranlements nerveux et des commotions morales »<sup>4</sup>. Ce comportement « insensé » serait lié à la menstruation, mais aussi à « l'hébéphrénie »<sup>5</sup> de la puberté, une « crise morale »<sup>6</sup> qui rendrait les adolescentes dépressives ou « nymphomanes ». La relation entre le cerveau et l'utérus est pour beaucoup perçue comme dérégulée, l'un étant incompatible avec l'autre, et le cerveau est désigné comme un organe superflu. Dotée de la seule « faculté élémentaire de sentir et d'associer spontanément les images » la femme n'aurait pas dépassé le stade animal à cause de ses instincts qui la dominent<sup>7</sup>. Au-delà de cette perception prétendument biologique qui la définit comme un être intellectuellement inférieur et dominé par sa sensibilité, sa sexualité est considérée comme débridée. D'ailleurs, le romantisme a déjà fait une différenciation des sexes dans laquelle la femme apparaît d'une part, comme pure, pudique, douce, et d'autre part, séductrice, manipulatrice et fatale. Il place la femme à la fois sur un piédestal de madone tout en la représentant comme une menace maléfique. Celle-ci incarne une séductrice qui envoûte l'homme pour son propre plaisir puisque le genre même de la femme est rapporté à sa sexualisation<sup>8</sup>. Par contraste avec la mollesse, l'instinct, la douceur et la versatilité, le genre masculin se réfère, lui, au rationalisme, à la logique et à l'intellect. Comme dans l'imagerie du héros de Jünger, l'homme incarne la force, l'honneur et le courage, en adéquation avec un esprit qui, lui, reste impassible. L'activité, la vigueur, la résistance à la fatigue et à la souffrance défi-

3 La publication d'August Bebel (1840–1913) *Die Frau und der Sozialismus* (1878) défend une vision complémentaire égalitaire du genre féminin et masculin qui s'oppose à la hiérarchie du genre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il écrit à ce propos :

Il est certain que l'homme et la femme sont deux êtres humains de genre différent, que chacun possède des organes spécifiques selon la finalité de chaque genre, et qu'en raison des tâches que chaque genre doit remplir pour atteindre sa fonction naturelle, il existe un certain nombre de différences dans leurs états physiologiques et psychologiques. Ce sont des faits que personne ne peut et ne veut contester, mais ils ne justifient aucune différence dans l'égalité sociale ou politique de l'homme et de la femme. L'humanité, la société, se compose des deux genres, tous deux sont indispensables à leur existence et à leur développement.

Source originale : *Fest steht, daß Mann und Frau zwei Menschen verschiedenen Geschlechts sind, daß jedes dem Geschlechtzweck entsprechend besondere Organe hat, und daß auf Grund der Aufgaben, die jedes Geschlecht zur Erreichung des Naturzwecks erfüllen muß, eine Reihe Verschiedenheiten in ihren physiologischen und psychischen Zuständen vorhanden sind. Das sind Tatsachen, die niemand bestreiten kann und bestreiten wird, aber diese begründen keinen Unterschied in der sozialen oder politischen Gleichberechtigung von Mann und Frau. Die Menschheit, die Gesellschaft besteht aus beiden Geschlechtern, beide sind für den Bestand und Fortentwicklung derselben unentbehrlich.*

Les mots soulignés sont en italique dans la version originale.

In Bebel, August, *Die Frau und der Sozialismus 2, Beilagen, Anmerkungen und Register*, 50. Auflage, München, K.G. Saur, 1996., p. 455.

Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 43.

4 Joran, Théodore, *Le Mensonge du féminisme*, 1905, p. 217, in Mauge, Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle 1871–1914*, Paris, Payot, 2001, p. 22.

5 Hébéphrénie : Forme sévère de schizophrénie, touchant principalement les adolescents et marquée par la prédominance de la dissociation. Cf. Séverin, Icard, *La femme pendant la période menstruelle*, 1890, p. 49, in *ibid.*

6 Perrier, Edmond, *La Femme dans la nature*, 1908, p. 341, in *ibid.*

7 France, Anatole, « Le Jardin d'Épicure », in *Œuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 319, in *ibid.*

8 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 104.

nissent des normes de virilité qui s'opposent à la passivité de la constitution féminine<sup>9</sup>. Le corps masculin vise à répondre aux besoins de la société aspirant à l'ordre, au progrès et aux vertus bourgeoises telles que la maîtrise de soi et la mesure<sup>10</sup>. Les formes stéréotypées de la masculinité tendent à stabiliser la masculinité hégémonique qui apparaît alors comme saine et valide. Cette représentation d'une masculinité normative sert à la construction identitaire, car elle devient le miroir non seulement d'un sujet, mais aussi de la collectivité<sup>11</sup>.

Par ailleurs, la masculinité hégémonique peut être déstabilisée lorsque son statut privilégié semble être contesté<sup>12</sup>. Rappelons que l'émancipation des femmes, la désindividualisation, l'immigration ou encore l'introduction de la machine dans le travail sont des éléments qui mettent en péril le rôle hégémonique de l'homme au sein de la société. Plus précisément, le mouvement d'émancipation des femmes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'accompagne d'une peur de l'anarchie sexuelle<sup>13</sup>. Cette peur est alimentée non seulement par la perception différentialiste du genre, mais également par l'industrialisation et l'urbanisation, qui deviennent des facteurs de maladies psychologiques fragilisant l'idéal masculin. La neurasthénie et l'hystérie sont deux notions qui sont rattachées au chaos, au désordre et à la dégénérescence. En 1869, George Miller Beard (1839–1883) définit la neurasthénie comme une maladie qui est le produit de son temps, de la civilisation moderne qui réprime les émotions. Les symptômes sont en partie associés aux conséquences des progrès technologiques, comme la vitesse incontrôlée du train ou la surstimulation de la ville sur le citadin<sup>14</sup>. Il existe également une nervosité du travail due à la pression, à l'insécurité de la bourse, aux innovations incessantes, à la concurrence, etc<sup>15</sup>. Associée au capital, la neurasthénie est davantage considérée comme une maladie masculine, qui serait une sorte de pendant de l'hystérie<sup>16</sup>. Nicole Edelman souligne que l'hystérie, d'abord utérine, neuro-génitale puis psychique, maintient une différenciation entre les genres et participe au processus d'infériorisation

9 Roynette, Odile, « La construction du masculin. De la fin du 19<sup>e</sup> siècle aux années 1930 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Numéro spécial Histoire des femmes, histoire des genres, vol. 75, n° 3, juil.-sept. 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-85.htm>, (consulté le 23/4/2021).

10 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes.*, *op. cit.*, p. 43.

11 Söll, Anne, (Hrsg.), *Der Mann in der Krise ? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 2015, p. 16.

12 *Ibid.*, p. 14.

13 Surkis, Judith, *op. cit.*

14 La définition même de l'hystérie et de la neurasthénie est complexe car les symptômes de ces maladies évoluent continuellement au cours du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Joachim Radkau explique que la neurasthénie devient un mot presque fourre-tout, dont les maux vont des émotions incontrôlées à l'apathie. Cf. Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, Propyläen, 2000, p. 74–75 et Edelman, Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérie. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, [en ligne], <https://www.cairn.info/les-metamorphoses-de-l-hysterique--9782707134547.htm>, (consulté le 26/2/2021).

15 *Ibid.*, p. 21.

16 Lorsque le terme d'irritabilité (*Reizbarkeit*) apparaît, les limites entre l'hystérie et la neurasthénie sont de plus en plus floues, notamment avec la Grande Guerre. Cf. Radkau, Joachim, *op. cit.*, p. 143–144. Les soldats qui souffrent d'un « choc traumatique » ou d'un *shell shock* sont considérés comme hystériques. Cf. Edelman, Nicole, *op. cit.*

de la femme<sup>17</sup>. Les études de ces troubles par Pierre Briquet (1796–1881), Jean-Martin Charcot (1825–1893), Josef Breuer (1842–1925) et Sigmund Freud (1856–1939) montrent la longue évolution et l'hétérogénéité de cette névrose. Ces états mentaux, qui renvoient tous deux à un dysfonctionnement émotionnel, traduisent une faiblesse physique, psychique et une stérilité provoquée par l'alcool, l'opium ou la syphilis<sup>18</sup>.

Dans le cadre de ces recherches sur l'impact de l'industrialisation sur la santé humaine selon les genres, l'une des grandes craintes partagées par la population est la peur du dépeuplement. En France et en Allemagne, les démographes, préoccupés par la chute des naissances et l'angoisse d'une contamination des individus sains par les « asociaux » ou les « faibles », préconisent une éducation sexuelle<sup>19</sup>. L'objectif est de diffuser une connaissance scientifique et une sexualité contrôlée, capable de rejeter les pulsions, les tentations de la prostitution et de la perversion<sup>20</sup>. Mosse explique que c'est à cette période que les maladies sont catégorisées dans un souci de bien-être de la société. La sexologie devient une branche de la psychologie et de la science qui s'intéresse notamment aux pratiques sexuelles considérées comme anormales, divergentes ou dysfonctionnelles<sup>21</sup>. Vis-à-vis de ces craintes médicales autour du corps, la notion de masculinité doit être défendue et il faut affirmer son contraste avec la figure irraisonnée de la femme, de l'hystérique, du neurasthénique et du marginal. L'image d'une masculinité forte et saine doit faire office de « remède » face aux maladies qui entravent le bon fonctionnement psychologique et physique du corps social.

Toutefois, à partir de la Première Guerre mondiale, les grands phénomènes socio-économiques de la modernité s'intensifient et bouleversent les constructions genrées. Au-delà de ces mutations, l'expérience traumatisante de la guerre impacte les relations homme-femme qui font face à de lourdes problématiques. Contraintes par une remise en marche nécessaire, les sociétés des nations belligérantes confrontent les hommes à un refoulement de leur expérience mais aussi à une forme de « castration culturelle ». Pour eux, l'après-guerre est perçu comme une période de désorientation, de crise individuelle liée au front, alors que les femmes cherchent à s'émanciper et occuper une place active dans la société. Les hommes étant au front, l'intégration des femmes dans le monde professionnel leur a permis d'être actives hors du foyer et a renforcé une volonté d'égalité<sup>22</sup>. En Allemagne, l'obtention du droit de vote, l'accès à l'Université et aux Académies, l'insertion professionnelle ont donné aux femmes une place de plus en plus visible dans de la société<sup>23</sup>. Pendant la guerre, les femmes ont eu accès à tous types de secteurs professionnels (industriel, agricole, marchand, administratif, etc.)<sup>24</sup>. Dans le domaine de la plomberie,

17 *Ibid.*

18 Mosse, George L., *Das Bild des Mannes.*, *op. cit.*, p. 113.

19 *Ibid.*, p. 108.

20 *Ibid.*, p. 134.

21 *Ibid.*, p. 108.

22 Von Ankum, Katharina, (Hrsg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne ?*, Dortmund, Ed. Ebersbach, 1999, p. 13.

23 Hirschfeld, Magnus, *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges, 2.*, durchgehend neu bearb. Aufl., Hanau am Main, Schustek, 1966, p. 170.

24 Néanmoins, il ne faut pas considérer la guerre comme un moment unique pour l'acquisition des droits des femmes mais comme la continuité d'une longue phase du combat pour l'émancipation.



on compte 350 % de femmes de plus qu'en 1914 et dans l'armement on constate une hausse de 680 % du nombre de travailleuses<sup>25</sup>. Ainsi, dans divers secteurs, la femme a eu la possibilité d'apprendre et d'accéder à la vie publique, à l'économie et à la gestion. De plus, les mutations de la condition féminine se définissent par une quête d'indépendance sociale, individuelle et intime. La vie sexuelle des années d'après-guerre est en adéquation avec la liberté politique et économique recherchée par les femmes<sup>26</sup>. L'ouverture à la sexualité est l'un des changements importants dans l'histoire des mœurs. Auparavant, le sexe relevait davantage de l'espace privé, mais à partir de 1918 la sexualité devient l'une des composantes centrales de la vie publique. L'américanisme présent en Allemagne et en France participe à la diffusion d'une nouvelle Femme, professionnellement et sexuellement émancipée. Celle-ci véhicule un mode de vie frivole mais sous-contrôle. L'anatomie de la *girl* symbolise un certain idéal des années 1920, un corps svelte, tonique, jeune et androgyne. Cet archétype féminin s'associe parfaitement au rythme effréné du quotidien urbain marqué par les innovations technologiques. Effectivement, les progrès dans l'ingénierie alimentent la perception rationaliste de l'individu, et plus particulièrement du genre. Un langage mécanique accompagne les fantaisies technophiles des cercles intellectuels qui sont naturellement marqués par les phénomènes de la modernité et des changements sociaux.

En somme, ces mutations sociales, économiques et technologiques jouent un rôle important dans la visualisation des genres, notamment dans les cercles de l'avant-garde européenne et nord-américaine. Au-delà des phénomènes globaux qui impactent les sociétés occidentales, il existe aussi de nombreuses similitudes entre les biographies des dadaïstes. Certains épisodes de leurs histoires personnelles nous aident mieux à comprendre la signification du motif mécanique généré dans leurs œuvres. Ainsi, il est intéressant de noter que l'ensemble des dadaïstes mentionnés ont pu soit écourter leur expérience du front, soit échapper à la mobilisation. Ainsi, Picabia se trouve d'abord mobilisé et séjourne à la caserne de La Tour Maubourg, puis grâce au Général de Boisson, un ami de la famille, il devient son chauffeur personnel. Pour une mission officielle du gouvernement français, il est envoyé en tant que fils d'un ancien attaché consulaire à Cuba pour effectuer des achats de mélasse. Faisant escale à New York en avril 1915, Picabia quitte son poste et reste sur le sol américain<sup>27</sup>. Il est rapidement rejoint par Duchamp qui est reformé pour raisons cardiaques<sup>28</sup>. D'autres intellectuels français comme Albert Gleizes (1881–1953), Henri-Martin Barzun (1881–1973) et Arthur Cravan (1887–1918) fuient également l'Europe et forment un petit cercle d'avant-garde à New York<sup>29</sup>.

De l'autre côté du Rhin, Höch intègre la classe d'Emil Orlik (1870–1932)<sup>30</sup>, professeur des arts graphiques au musée des arts décoratifs de Berlin. Pendant la guerre, le hall du musée qui est mis à disposition pour les soins aux blessés confronte l'étudiante aux corps malades et mourants<sup>31</sup>. En 1916, Schlichter, fraîchement diplômé de l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, est enrôlé dans la guerre. Après différentes étapes militaires, il devient conducteur de munitions sur le front de

25 *Ibid.*, p. 171.

26 *Ibid.*, p. 173.

27 Le Bot, Marc, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives : 1900–1925*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 118.

28 Lebel, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, p. 37.

29 Le Marc, Bot, *op. cit.*, p. 118.

30 Orlik a également été le professeur de Grosz à Berlin.

31 Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas, 1989, p. 132.

l'Ouest, puis entame une grève de la faim qui met fin à son activité militaire<sup>32</sup>. La situation est bien différente pour Grosz qui, dès le début du conflit, se porte volontaire dans l'espoir d'avoir le choix de sa fonction militaire. En 1915, il est déclaré inapte au combat pour raison de santé, mais en janvier 1917, il doit retourner au front. À peine réintégré, Grosz est interné dans le lazaret de Guben (Brandebourg) à la suite d'une crise de nerfs. Jugé définitivement instable en avril 1917, il rentre à Berlin<sup>33</sup>.

Ce rapport à la guerre reste complexe pour Duchamp, Picabia, Grosz et Schlichter, dans la mesure où la désertion, la réformation ont eu des conséquences sur leur perception de la masculinité. Le retour à l'arrière de Grosz et Schlichter ou encore la fuite aux États-Unis pour Picabia se réfèrent à un comportement qui ne s'inscrit pas dans les critères de la masculinité normalisée. En s'opposant au devoir national, ils remettent en question les composantes stéréotypées de la masculinité, telles que le courage, la force et le dépassement de soi, qui sont attendues de la société en temps de guerre. Dans sa publication *Vers le retour à l'ordre*, Kenneth E. Silver décrit la difficulté du quotidien pour les artistes comme Pablo Picasso (1881–1973), Juan Gris (1887–1927), Henri Matisse (1869–1954) et Gino Severini (1883–1966), qui sont restés à l'arrière. Le front étant sur le territoire français, la proximité de Paris avec les zones de combat a transformé la ville en campement militaire. Les artistes se montrent peu en public et restent dans leurs ateliers afin d'échapper aux reproches de déloyauté ou de lâcheté<sup>34</sup>. Cette situation a été commune à Schlichter et à Grosz qui, pendant la guerre, retournent à Karlsruhe et à Berlin. Grosz sombre dans la dépression et développe une aversion envers le peuple allemand, et particulièrement la bourgeoisie. Pour lui, cette haine possède deux fonctions : pendant la guerre, elle lui sert d'arme de survie pendant son hospitalisation et elle devient ensuite une protection face à la société qui l'entoure<sup>35</sup>. Matthias Eberle souligne un certain paradoxe chez Grosz car il est lui-même acteur de pratiques luxurieuses, mais il les rejette lorsqu'elles sont adoptées par la classe bourgeoise. En d'autres termes, lui-même se représente comme un dandy, un tueur, plongeant dans les excès de l'alcool ou de la prostitution, mais il dénonce ce comportement chez les personnes de pouvoir<sup>36</sup>. Le dadaïste joue avec ces différents types de masculinités qui oscillent entre le loup, le héros et le prédicateur. Cette période de guerre est marquée par une sorte d'errance saturnienne, mais également par un aiguisement de sa critique sociale et une répulsion croissante de la société. La figure du marginal s'inscrit dans la vision d'une masculinité considérée comme défaillante, qui contraste avec la représentation de l'idéal masculin. Ce caractère d'outsider est partagé par Schlichter qui, à cause de ses penchants sexuels, se considère lui-même comme un antisocial. L'instabilité psychologique, la remise en cause genrée et donc identitaire est aussi l'un des marqueurs de la biographie de Picabia en ce temps de guerre<sup>37</sup>. Au cours de ses séjours outre-Atlantique, sa santé mentale s'aggrave et en-

32 Von der Bank, Matthias, Heitmann, Claudia, Lange, Sigrid, *op. cit.*, p. 14.

33 Schneede, Uwe M., *George Grosz: Leben und Werk*, Stuttgart, Büchergilde Gutenberg, 1976, p. 32–33.

34 Silver, Kenneth E., *op. cit.*, p. 3.

35 Wermester, Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, Allia, 2008, p. 11.

36 Cf. Eberle, Matthias, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart, Belsler Verlag, 1989.

37 Sur la maladie de Picabia : Jones, Amelia, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge, Mass. ; London, MIT, 2005.

trave son activité artistique qui devient de plus en plus sporadique et irrégulière. Ses phases neurasthéniques provoquent chez lui un état de prostration qui complique son processus de création. Pour se soigner, il se rend en 1918 à Lausanne auprès du docteur Brunnschweiler et met un frein à sa production artistique<sup>38</sup>.

Cette non-participation à la guerre, ces états de dépression, de neurasthénie, associés au contexte socio-économique occidental marqué par l'émancipation féminine, aux phénomènes d'industrialisation et aux discours différentialistes, sont des éléments communs aux dadaïstes français et allemands. Ce contexte, caractérisé par d'importantes tensions entre les genres, amène à se poser les questions suivantes : comment les dadaïstes masculins utilisent-ils l'esthétique mécanique pour affirmer leur genre tout en préservant leur position dominante ? Comment ces œuvres reflètent-elles une masculinité en crise qui défend une vision fonctionnelle et hiérarchisée de l'homme et de la femme ?

Pour répondre à ces interrogations, l'argumentation de ce chapitre se développera en trois thèmes, d'abord celui de la femme mécanisée et sexualisée dans les œuvres de Picabia et Höch, puis la représentation du coït comme transaction économique chez Picabia et Schlichter, et enfin l'objectification et l'indifférence dans les œuvres dadaïstes traitant de l'union conjugale. À travers le prisme d'une histoire socio-culturelle globale marquée par une fragilisation de la masculinité et une amélioration de la condition féminine, l'analyse des œuvres de Picabia, Duchamp, Höch, Schlichter et Grosz vise à souligner les résonances et les dissonances dans les motifs mécaniques traitant du genre. Les œuvres choisies pour ce sujet se construisent sous forme d'échos visuels et thématiques autour de la représentation de l'homme et de la femme. Les œuvres de Höch permettront de montrer un autre regard, un autre parti pris, vis-à-vis des discours véhiculés par ses homologues masculins.

Ainsi, le premier chapitre confrontera deux visions autour de la femme-machine alors que le deuxième, traitant de la marchandisation de la sexualité, tendra davantage à dessiner les similitudes entre les deux dadaïstes. Enfin le troisième chapitre, portant sur le mariage, confronte les œuvres de Duchamp, Grosz, Picabia avec celles de Höch afin de signaler les divergences autour d'une même thématique. Contrairement à la première partie de ce travail, la méthodologie n'est pas celle d'une histoire comparée mais d'une histoire transnationale autour du motif du corps comme machine sexuelle. Dans cette deuxième partie, l'analyse se concentre sur les représentations du corps masculin et féminin comme marqueurs de la masculinité hégémonique, considérée comme fragilisée. Nous verrons également les conséquences de cette crise de la masculinité sur la répartition des rôles masculins et féminins dans la société du début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

Jones, Caroline A., (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, 1998.

38 Le Bot, Marc, *op. cit.*, p. 193.

# 1. Francis Picabia et Hannah Höch : la femme mécanisée et sexualisée

## Introduction

Le caractère ambivalent du motif de la femme machinique dans les œuvres de Picabia et de Höch relève d'une cristallisation des tensions et des fantasmes qui, d'une part, s'inscrit dans un discours social genré, et d'autre part illustre un rapport personnel au corps de la femme. Les œuvres *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* (1915) [fig. 26], *Américaine* (1917) [fig. 27], et *Voilà la femme* (1915) [fig. 28] de Picabia, répondent à une certaine technophilie qui oscille entre insécurité vis-à-vis du genre opposé et vision érotique. À la différence du dadaïste, Höch attribue au corps mécanique un contenu critique quant à la condition féminine dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. D'ailleurs, le collage *Das schöne Mädchen [La belle fille]* (1920) [fig. 30] se compose de motifs similaires aux œuvres de l'artiste français, même si ces motifs sont les vecteurs d'un discours divergent, qui relève d'une volonté d'émancipation pour Höch, et d'une reconquête du genre masculin pour Picabia. La femme-machine (pendant de l'homme-machine) implique, certes, différentes problématiques liées à une perspective masculine ou féminine, à des influences et des situations nationales dissemblables, mais la modernisation technologique, l'urbanisation, l'émancipation féminine et la remise en cause de la notion de masculinité rapprochent les deux contextes de création des groupes de Dada New York et de Dada Berlin.

L'étude de la femme mécanisée dans les œuvres mécaniques de Picabia aux États-Unis et du collage de Höch se construit donc sous forme de parallélismes visuels et conceptuels qui permettront de comprendre deux visions opposées autour d'un même sujet. Cette analogie induit les interrogations suivantes : comment se concentrent les craintes masculines et féminines autour du motif de la femme-machine dans les œuvres dadaïstes ? Dans quelle mesure le corps féminin mécanisé illustre-t-il une tension entre les genres ? Afin de répondre à ce questionnement, nous nous intéresserons aux origines, influences et phénomènes sociaux communs aux œuvres tout en observant l'hétérogénéité de ce sujet. Ce dialogue analytique permettra d'exposer la crise de la masculinité dans ce contexte et de saisir les rapports de domination mis en œuvre par le dadaïste, tout en examinant la réponse indirecte donnée par Höch à Picabia qui déconstruit les inquiétudes du genre opposé. Dans un premier temps, nous traiterons la femme-machine comme moyen de reprise de contrôle d'un genre sur un autre dans les œuvres de Picabia, puis dans un second temps, nous analyserons la critique du mythe de la nouvelle Femme dans le collage *Das schöne Mädchen* de Höch.

## 1. Les femmes-machines de Francis Picabia – un processus de domination

### 1.1 LA COMPOSITION DU MOTIF DE LA FEMME MÉCANISÉE DANS LES ŒUVRES MÉCANOMORPHES DE FRANCIS PICABIA

Les origines de ce sujet sont multiples chez le dadaïste français car il concentre les bouleversements sociétaux, industriels et technologiques des États-Unis et de la France entre 1913 et 1920. En cela, la femme-machine est le produit d'une influence culturelle américaine et d'inspirations propres à l'avant-garde française. Les échanges artistiques et théoriques entre les membres de la Section d'or et le contexte de l'art moderne européen d'avant-guerre forment un terrain fertile pour l'élaboration du sujet mécanique. Selon William A. Camfield, le style mécanique de Picabia



Figure 21 | Francis Picabia, *Dances à la source [I]*, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

n'est pas apparu comme un flash, mais plutôt comme le résultat d'un climat artistique, scientifique et technologique à l'âge de la machine<sup>39</sup>. Les œuvres *Dances à la source [III]* (1912) [fig. 21] et *Figure triste* (1912) sont des représentations dans lesquelles le corps s'éloigne de la figuration humaine et dont le titre et l'image forment déjà une dichotomie. Ainsi, la période mécano-morphe ne marque pas une rupture, mais une évolution dans le processus artistique de l'artiste, qui a débuté à Paris et qui s'est développé à New York.

Pour les artistes exilés français, le quotidien new-yorkais permet de prendre de la distance par rapport au contexte et aux problématiques européennes. Vivant dans la ville qui représente alors la quintessence de la modernité, ils ont le statut d'étrangers dans une Amérique du Nord en plein boom économique et social. Le rythme effréné de la métropole qui est caractérisée par l'émancipation féminine, le progrès technologique et la prospérité économique, a un impact sur le vocabulaire esthétique de Picabia et Duchamp. Également fasciné par les États-Unis, Grosz anglicise son prénom Georg en George en 1916 et donne des titres anglais à ses œuvres. Pour lui, les États-Unis ouvre de nouvelles possibilités qui s'opposent au conservatisme de l'Europe vieillissante<sup>40</sup>. Pour ces dadaïstes, la technophilie, la vision rationnelle du corps, l'aspiration à une nouvelle démocratie, la distanciation par rapport à la misère de l'entre-deux-guerres européen composent une vision utopique de l'Amérique du Nord. Cette perception américaine de la société et de l'individu modernes constitue une influence majeure dans les représentations du corps mécanique de l'homme et de la femme dadaïstes.

39 Camfield, William A., Duchamp, Marcel, *Francis Picabia*, (cat. exp., Milano, Galleria Schwarz, 6/6-16/9/1972), Milano, Galleria Schwarz, 1972, p. 14, p. 16.

40 Kluy, Alexander, *George Grosz: König ohne Land.*, München, DVA, 2017, p. 263.

En 1913, Picabia se rend pour la première fois aux États-Unis pour participer à l'*Armory Show*<sup>41</sup>. Son séjour le plonge dans la ville démesurée de New York, marquée par la vitesse, le bruit, la saleté, les métros creusés dans la ville, les trains surélevés et les gratte-ciels. La métropole est également caractérisée par l'électricité, symbole de Broadway, par l'explosion démographique et d'importantes mutations dans l'activité professionnelle<sup>42</sup>, comme l'introduction de la production à la chaîne par Ford<sup>43</sup>.

Fasciné par le bouillonnement urbain et le génie industriel américains, Picabia rapporte :

J'ai fini par devenir moi-même – ce qui est un état que je ne puis caractériser autrement que comme un individualisme intégral. Mais avant de quitter l'Europe, j'étais occupé à réaliser des études psychologiques au moyen de formes que j'avais créées. Presque aussitôt arrivé en Amérique, j'eus la révélation que le génie du monde moderne est la machine, et que dans la machine l'art peut trouver une très vivante expression<sup>44</sup>.

Ses séjours à New York prennent peu à peu une tournure vitaliste, voire excessive, qui se traduit par une consommation abusive de sexe, d'alcool, de drogues et des débordements consuméristes. Selon Gabriëlle Buffet-Picabia (1881–1985) : « il [Picabia] se remettra à peindre, brûlant sa vie dans tous les excès que facilite l'atmosphère survoltée de New York avant l'entrée États-Unis dans la guerre mondiale et qui le conduiront à une grave dépression nerveuse<sup>45</sup>. » New York est alors perçue comme la ville des plaisirs multiples, des débordements, mais aussi du progrès technologique, composante centrale de la modernité. Lors d'une interview pour le journal *The New York American* en 1913, l'artiste donne une description pertinente de la métropole :

« Comment New York vous touche-t-il ? », c'est ainsi que vous auriez dû formuler la question, car pour moi tout est émotion, et ce que je vous montre dans ces peintures c'est comment je « sens » New York<sup>46</sup>.

Elles [les études] expriment l'esprit de New York tel que je le sens et les rues bondées de votre ville telles que je les sens, leur houle, leur agitation, leurs commerces, le charme de leur ambiance. [...] Je vois vos formidables gratte-ciel, vos buildings colossaux, vos merveilleux métros, de tous côtés des milliers de preuves de votre immense richesse. Les dizaines de milliers d'employés et d'ouvriers, de vendeuses vives et délurées, tous se hâtant vers leur but. Je vois la nuit, la foule des spectateurs de théâtre, étincelante, frémissante, souriante de plaisir, habillée avec chic. Vous avez, là encore l'esprit de la modernité<sup>47</sup>.

41 Son séjour se déroule de janvier à mai et l'*Armory Show* est présentée successivement à New York, Chicago et Boston entre février et mars. Le Bot, Marc, *op. cit.*, p. 192. Camfield rappelle que l'événement de l'*Armory Show* crée les premiers liens solides entre la société américaine et la peinture européenne de l'avant-garde. Cf. Camfield, William A., *op. cit.*, p. 54.

42 Jones, Amelia, *op. cit.* p. 183.

43 Daval, Jean-Luc, *Avant-Garde Art: 1914–1939*, Geneva, Skira, 1981, p. 23–24.

44 Le Bot, Marc, *op. cit.*, p. 124–125.

45 Buffet-Picabia, Gabriëlle, *Aires abstraites*, Genève, Pierre Cailler, 1957, p. 34.

46 Picabia, Francis, « Comment je vois New York, Pourquoi New York est la seule ville au monde », *The New York American*, New York, 30 mars 1913, in Picabia, Francis, Revault d'Allonnes, Olivier, (éd.), *Écrits 1., 1913–1920*, Paris, Belfond, 1975, p. 23.

47 *Ibid.*, p. 24.

L'urbanisme, le rythme accéléré du quotidien, le mode de vie rationalisé intégré aux infrastructures techniques correspondent à sa définition de la modernité. L'utopie technophile devient le symbole de l'intelligence humaine et un moyen d'améliorer le quotidien qui tend à s'éloigner des vieux modèles religieux et esthétiques d'une vie jugée monotone<sup>48</sup>. Le rationalisme par la technologie apparaît comme une troisième voie par rapport au capitalisme et au socialisme, en s'inspirant des aspects positifs des deux idéologies. Pour beaucoup, le taylorisme et le fordisme ne sont donc pas considérés comme une suppression de l'humain, mais comme une libération par l'anonymat<sup>49</sup>. Les individus ne se sont plus dirigés par une entité dominatrice qui exerce son autorité sur chacun, mais plutôt comme un énorme mécanisme désindividualisé<sup>50</sup>. En d'autres termes, le progrès technologique, les nouvelles méthodes de travail menant à l'anonymisation de l'être humain dans le cadre urbain new-yorkais, sont des éléments-clés qui composent le langage mécanique du dadaïste.

Par ailleurs l'homme ou la femme-machine sont implicites dans l'œuvre de Picabia. Il ne s'agit pas de robots, d'hybrides, de poupées, de personnages ayant une enveloppe à la fois organique et mécanique, mais bien d'objets réels et de machines imaginaires. Certains de ces objets comme l'appareil photo, l'ampoule, la bougie d'allumage, le klaxon sont identifiables, alors que d'autres machines ou systèmes machiniques sont fictifs et apparaissent comme dysfonctionnels. Ses sources d'inspiration sont issues des travaux de dessinateurs industriels et d'ingénieurs<sup>51</sup>. Picabia schématise l'objet mécanique de manière dépouillée et le transforme en emblème de la civilisation industrielle<sup>52</sup>. En isolant la machine, Picabia lui confère le rôle d'un attribut de la société moderne qui incarne à lui seul ces mutations technologiques et sociétales. L'analogie entre le titre et l'image, un procédé déjà utilisé pour *Danses à la source [I]* et *Figure triste*, permet au spectateur de composer le corps machinique dans son esprit. Les calembours, les jeux de mots qui accompagnent le motif machinique accentuent le contenu facétieux de ces images. Les titres qui font référence à l'homme, à la femme, à l'amitié, aux états mentaux, à la sexualité, créent un lien mental entre la machine et la nature humaine. L'interprétation des mots en vis-à-vis de l'image reste spéculative, même si des indices d'ordre biographique aident à décoder les symbolismes<sup>53</sup>.

Qui plus est, la perception fonctionnelle du corps s'inscrit dans un langage sexuel, provoqué par la suggestion des mouvements, la présence d'embouchures, le choix des couleurs, des objets mécaniques et des titres. Ces machines ou objets miment des corps, des rapports charnels et des organes génitaux. La recomposition du genre et de la sexualité adaptée à un sujet machinique encadre la relation intime et le corps féminin dans une rationalité, une standardisation et une fonctionnalité technique. La plupart des femmes-machines de Picabia sont anonymes, tandis

48 Hermand, Jost, Trommler, Frank, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, Nymphenburger-Verlagshandlung, 1978, p. 59.

49 Peukert, Detlev, *op. cit.*, p. 63.

50 *Ibid.*, p. 64.

51 Schwarz, Arturo, (Hrsg.), *New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*, (Ausst.-Kat., München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 15/10/1973–27/1/1974 ; Tübingen, Kunsthalle, 9/3/-28/4/1974), München, Prestel, 1973, p. 129.

52 Le Bot, Marc, *op. cit.*, p. 132.

53 *Ibid.*, p. 148.

que les hommes-machines sont identifiables à la manière de portraits ou d'autoportraits. Ainsi, les personnages féminins font office de symboles, d'emblèmes pour l'ensemble du genre ou d'une représentation-type de la femme américaine.

## 1.2 LE SUJET MÉCANIQUE : UNE AFFIRMATION DE LA MASCULINITÉ

L'utilisation de l'esthétique de la machine est pour de nombreux artistes de la modernité, notamment les membres de la Section d'or comme Léger, Duchamp-Villon, Picabia, signe d'une fascination pour l'innovation technologique. La machine est associée à une production masculine, qui selon Judy Wajcman « consolide la relation entre hommes »<sup>54</sup>. La technologie endosse le rôle d'instrument de mesure de la masculinité des sociétés occidentales. Les prouesses techniques telles que les automobiles, les ponts, les trains, les avions, deviennent le symbole de la puissance moderne. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ingénierie américaine, qui connaît la croissance la plus rapide de toutes les professions, montre la croissance et la stabilisation de l'industrie outre-Atlantique. Dans ce domaine considéré comme exclusivement masculin au début du XX<sup>e</sup> siècle, les qualités professionnelles des femmes sont jugées inférieures ou étant celles d'amatrices. Même si Bertha Benz (1849–1944), qui a activement participé à l'invention de la première automobile brevetée, est la première personne à conduire une automobile pour voyager. Néanmoins, en s'appropriant le registre de la technologie, les hommes ont empêché les femmes d'évoluer dans un secteur professionnel qualifié et ont préservé ainsi une hiérarchisation professionnelle et genrée<sup>55</sup>. Cette relation entre l'homme et le progrès technique est d'autant plus intéressante dans le contexte de l'avant et de l'après-guerre que celui-ci est défini comme une période de crise de la masculinité<sup>56</sup>.

La représentation de la machine dans certaines œuvres des avant-gardes européenne et américaine traduit une forme d'identification des hommes à la mécanique, une affirmation de leur virilité et une volonté de différenciation des genres. La fusion du corps machinique et de la figure du scientifique diffuse un modèle de masculinité idéalisée, au corps robuste et résistant aux mutations socio-politiques. Véritable technophile, admiratif des inventions comme la caméra portable, le phonographe ou l'électricité, Paul Haviland (1880–1950), ami de Picabia et membre du cercle d'avant-garde du photographe Alfred Stieglitz (1864–1946), affirme la nature masculine de la technologie tout en l'associant au progrès de la mécanique et à l'ingéniosité de l'homme. Picabia et Haviland partagent tous deux cette vision de la virilité qui se rapporte à la mécanique. Symbolisant la prouesse, ce sujet est présent au sein des deux groupes dadaïstes. Cette quête de rigueur et d'ordre peut être mise en relation avec l'œuvre de Grosz *Der neue Mensch [L'Homme nouveau]* (1921) [fig. 22] ou encore *Kutschenbauch dichtet [Ventre de Carrosse ou Dupont-Durand fait des poèmes]* (1920) [fig. 23] de Raoul Hausmann (1886–1971). Dans ces œuvres, l'espace et les corps sont géométriques, les couleurs nuancées et les personnages sans expression. Selon Bergius, l'espace qui y est représenté n'est pas celui d'une petite ville allemande, mais d'une ville

54 Wajcman, Judy, « Technology as Masculine Culture », in *Feminism Confronts Technology*, University Park Pennsylvania, State University Press, 1991, p. 137, in Jones, Amelia, *op. cit.*, p. 145.

55 Oldenziel, Ruth, *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines America, 1870–1945*, Amsterdam University Press, 1991, p. 11–12.

56 Cf. Mosse, George L., *Das Bild des Mannes*, *op. cit.*





Figure 22 | George Grosz, *Der neue Mensch*, 1921, collection privée

américaine, ce n'est pas l'individu mais le type et ce n'est pas l'organisme, mais l'appareil qui prime<sup>57</sup>. À l'arrière-plan de *Kutschenbauch dichtet*, le schéma mécanique inscrit sur le tableau blanc s'apparente aux œuvres mécanomorphes de Picabia. Le dessin d'ingénieur inspire les deux artistes et véhicule une forme idéalisée de l'esthétique machiniste. Pour Grosz, ce motif pourrait faire figure de projection utopique du sujet artistique. Dans une société automatisée et mathématique, l'art ne prend alors pas pour modèle des paysages, des corps humains, mais des emblèmes stériles de la vie moderne comme des systèmes électriques ou des schémas mécaniques. Ces dadaïstes qui s'identifient à l'ingénieur, à l'architecte, au sportif, s'attribuent un nouveau rôle, celui de l'homme rationnel de son temps. Dès lors, la considération de l'artiste comme un génie de la haute société disparaît peu à peu pour laisser place à l'ingénieur symbolisant le progrès de l'humanité<sup>58</sup>.

Au-delà des groupes dadaïstes, d'autres artistes de la modernité ont identifié la machine à la masculinité. L'œuvre *Le mécanicien* (1920) de Léger, précédemment étudiée, expose la figure-type du travailleur aux signes virils qui incarnent l'image de l'homme, fort, sportif et actif,

57 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 226.

58 *Ibid.*, p. 221.



Figure 23 | Raoul Hausmann, *Kutschenbauch dichtet*, 1920, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, Saint-Etienne

tels que la cigarette, le tatouage, les bagues, la moustache et les muscles. La célébration du mécanicien se rapproche de la représentation de l'Homme nouveau mécanique de Grosz ou de Hausmann. À l'inverse des représentations d'ingénieurs et d'architectes des dadaïstes allemands, le mécanicien travaille de ses mains. La dimension populaire y est centrale et correspond à la fascination de Léger pour la représentation du peuple français. Il définit la virilité de son personnage plus par une nature sociale, des attributs physiques, une posture et un métier qui participent au bon fonctionnement de la société. Or, dans l'ensemble de ces œuvres, la représentation de l'ingénieur ou du mécanicien fait office d'archétype de l'homme moderne, sans identité, froid, contrôlant ses émotions et sa sensibilité. L'analogie du sujet machinique et du discours technophile masculin est ainsi commun aux artistes français et allemands, mais déjà présente dans des œuvres de Picabia à partir de 1913.

Si l'industrialisation est l'un des phénomènes agissant sur la masculinité, Picabia reprend les codes esthétiques de la machine et opte en cela pour une certaine affirmation de son genre. Le sujet de la voiture est récurrent dans la période mécanique de l'artiste qui est un amateur d'automobiles. Dépeinte dans le futurisme italien, la voiture marque symboliquement le début du XX<sup>e</sup> siècle. Sa vitesse, sa puissance, l'innovation de cette invention ont une connotation masculine et fascinent de nombreux artistes comme Léger ou Gropius. Le poème *Gutta*

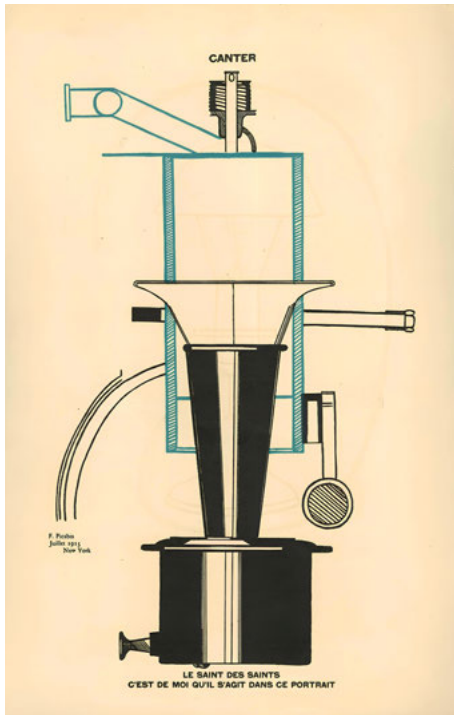


Figure 24 | Francis Picabia, *Le Saint des Saints*. *C'est de moi qu'il s'agit dans ce portrait*, revue 291, n°6, juillet 1915, Princeton University Library, Princeton

*Percha* (1919) de Picabia, publié dans la revue 391, illustre son admiration pour l'automobile et l'électricité :

Subliminal du Tableau noir  
à d'autres points de vue  
la racine cubique  
réussit ce jour-là  
les merveilles de l'électricité  
excluent l'hypothèse de l'interrogateur  
le seul témoin perpétuel  
des combinaisons rondelles de la multiplication  
c'est l'auto  
auto des sentiments du prodige  
on peut aller plus loin [...] <sup>59</sup>

De plus, le traitement de la machine reflète le contenu hétérogène des œuvres de Picabia, qui jonglent entre admiration, humour et érotisme. Ainsi, son autoportrait *Le Saint des Saints. C'est de moi qu'il s'agit dans ce portrait* (1915) [fig.24] est un klaxon de voiture qui crée un lien direct entre son identité artistique et le domaine de l'automobile. Au lieu de choisir un instrument évoquant la création, il opte pour un composant bruyant, presque ludique, d'une machine symbolisant le progrès et la modernité. Cet objet fait référence à l'omniprésence de l'automobile

<sup>59</sup> Picabia, Francis, 391, vol. 10, décembre 1919, Paris, éditeur Eugène Figuière, 1919 p.2, [en ligne], [https://monoskop.org/images/2/22/391\\_10\\_1919.pdf](https://monoskop.org/images/2/22/391_10_1919.pdf), (consulté le 26/4/2021).



Figure 25 | Francis Picabia, *Ici, C'est Ici Stieglitz*  
*Foi et Amour*, revue 291, n°6, juillet 1915,  
 Princeton University Library, Princeton

qui s'accompagne de nouvelles sonorités dans l'espace urbain. En inscrivant le mot « CANTER » qui signifie en anglais « petit galop » et en l'associant au Saint des Saints, la partie la plus sacrée d'un temple, il fait émaner de l'œuvre une note absurde et déroutante. Il confère presque au klaxon une fonction d'attribut qui rappelle les peintures religieuses de la Renaissance. L'auto-portrait de Picabia recèle un potentiel humoristique évident, mais s'inscrit à la fois dans une vision divine de la machine et dans une auto-identification à l'automobile qui traduisent un engouement pour la technique. La description par Buffet-Picabia d'un pneu dans une vitrine montre également l'importance accordée aux pièces automobiles en Amérique du Nord au début du XX<sup>e</sup> siècle :

J'ai le souvenir très précis, lors du premier voyage que je fis aux États-Unis avec Picabia, d'une vitrine qui nous offrait la vision surprenante d'une roue d'automobile debout et isolée derrière la glace, violemment mise en relief par les *spotlights* dans un décor de salon luxueux avec piano à queue, orchidées dans un vase et drap(er)ies de velours noir au fond. L'incohérence de ces éléments décoratifs destinés à la publicité tapageuse d'une marque de pneus nous fut longtemps un sujet de réjouissance et de commentaires<sup>60</sup>.

Cet extrait illustre une stratégie de vente qui vise à sublimer comme un précieux joyau un objet du quotidien. Une série de portraits mécaniques, publiée dans le sixième numéro de la revue 291

60 « Quelques aperçus sur Dada » in *Art d'Aujourd'hui*, n° 4, mai 1952, in Christians, Ulrich, *op. cit.*, p.27.

parue en juillet 1915, poursuit cette même logique d'objets-attributs isolés. Des appareils ou ensembles mécaniques servent d'allégories illustrant son cercle d'amis de New York : le photographe Stieglitz est personnifié par une caméra Kodak qui est complétée par le mot IDEAL ; la phrase « Ici, C'est Ici Stieglitz Foi et Amour » [fig. 25], une lampe électrique et les mots « la poésie est comme lui » symbolisent le poète Haviland, et le peintre et écrivain Marius De Zayas (1880–1961) est représenté par un système électrique ayant pour titre « De Zayas ! De Zayas ! Je suis venu sur les rivages du Pont-Euxin ». Reprenant le style des dessins d'ingénieur, il réduit ainsi l'être humain à sa forme utile, à son statut et non à sa personne ou son enveloppe physique. Les appareils illustrent un aspect partiel d'une personne qui vaut pour son entière individualité. La relation entre objet mécanique et identité ouvre le champ à une forme de désindividualisation mais aussi à une humanisation de la machine. Les textes absurdes et humoristiques qui accompagnent ces portraits mécaniques accentuent la dichotomie entre l'individu et l'objet. Ce jeu entre le titre et l'objet mécanique caractérise les œuvres « new-yorkaises » de l'artiste, notamment ses représentations de la femme américaine qui contiennent cette fois-ci une charge érotico-fantasmatique.

### 1.3 LA GIRL – LA STANDARDISATION D'UN CORPS FÉMININ FONCTIONNEL ET ÉTERNEL

Pour l'œuvre *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, Picabia s'inspire de la publicité *Red Head Ford Priming Plug* (1914) de l'entreprise Ford. La jeune fille américaine est une bougie d'allumage qui est représentée avec la même précision, la même sobriété que le dessin d'ingénieur de la publicité Ford. En soulignant la nationalité du personnage, l'artiste intègre sa femme-machine dans un cadre propre aux États-Unis. D'ailleurs, son autoportrait et ce dessin sont les seules œuvres associées à des mots anglais, ce qui renforce l'influence d'outre-Atlantique pour l'élaboration de ces motifs. L'automobile étant l'un des symboles-phare de la production américaine, la bougie d'allumage forme un témoignage visuel des prouesses technologiques et des méthodes de production fordistes. De plus, la bougie d'allumage est ici un objet monochrome marqué par une inscription, à la différence des autres portraits où les textes gravitent autour du sujet. Le regard du spectateur ne peut donc pas échapper à la lecture du mot « FOR-EVER ». L'indication de la nudité du personnage renforce cette impression de label permanent marqué sur la bougie d'allumage. Ce mot donne à l'objet électrique, c'est-à-dire à la jeune fille américaine, un caractère éternel et fonctionnel. En référence aux méthodes fordistes, elle est une pièce produite en série dont l'insigne « FOR-EVER » promet une activité de production continue<sup>61</sup>.

La performance et la pérennité qui émanent du *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* s'inscrivent dans un procédé d'érotisation de la femme par la machine. Les notions de jeunesse et de performance correspondent à un modèle juvénile et dynamique propre à la femme américaine du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces caractéristiques accompagnent une certaine émancipation des femmes, qui deviennent de plus en plus actives et visibles dans l'espace urbain. La *girl* ou la *flapper girl*, phénomène nord-américain des années 1920, est définie par un goût pour

61 Goody, Alex, « Cyborgs, Women and New York Dada », *The Space Between Society, The Space Between: Literature and Culture 1914–1945*, vol. 3, n° 1, 2007, p.88, [en ligne], <https://www.monmouth.edu/department-of-english/documents/cyborgs-women-and-new-york-dada.pdf/>, (consulté le 14/1/2021).



Figure 26 | Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, revue 291, n°6, juillet 1915, Princeton University Library, History and Art Collection

la mode et un style de vie frivole, qui sont en adéquation avec la consommation de masse des produits industriels, les médias et la sexualité<sup>62</sup>. Le corps de la *girl* est athlétique, jeune, aux hanches fines, aux jambes longues, adaptées au rythme effréné de la vie moderne<sup>63</sup>. À l'instar de l'anatomie qui s'éloigne des canons anciens de la féminité, ses tenues deviennent plus sportives et plus ergonomiques<sup>64</sup>. Son physique est alors rattaché à une certaine juvénilité plutôt qu'à la maternité, ses membres musclés et son énergie répondent davantage au quotidien actif et stimulant de la métropole. Les *girls* impliquent une forme de distanciation avec la sexualisation de la femme au profit d'une réelle valorisation du sport, de la performance et d'un corps sain. La culture physique américaine devient un devoir individuel servant la mission collective de bâtir un peuple fort et en bonne santé<sup>65</sup>. Néanmoins, le regard européen de Picabia affirme le potentiel érotique du personnage.

62 Reinsch, Ole, « *Flapper Girls*. Feminismus und Konsumgesellschaft in den Goldenen Zwanzigern », *Feminismus Seminar*, (Hrsg.), *Feminismus in historischer Perspektive: eine Reaktualisierung*, Bielefeld, Transkript, 2014, p. 144.

63 Cowan, Michael J., *op. cit.*, p. 225.

64 Giese, Fritz, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin-Verlag, 1925, p. 120.

65 *Ibid.*, p. 70.

Fritz Giese rapporte également que les Américains cherchent à combattre la vieillesse et qu'il est difficile de rencontrer des personnes qui paraissent âgées grâce à l'efficacité de la culture physique.

Cf. *Ibid.*

En associant le personnage à l'électricité, à l'allumage, à la chaleur, Picabia attribue à la jeune fille un comportement de séductrice. Qui plus est, les composantes de l'automobile choisies par Picabia sont des objets qui ont un effet sur les sens, comme le bruit avec le klaxon, ou avec la bougie d'allumage lors du démarrage. Par sa fonction énergétique, sa forme longue, phallique, le caractère érotique du personnage confère une valeur supérieure à la mécanique. Plus qu'une simple bougie d'allumage, elle devient un objet de fantasme qui se combine à une représentation idéalisée de la technologie. Le terme « allumage » peut être également compris au sens familier qui, dans la langue française, se rapporte à un comportement aguicheur ou bien une séduction explicite. Son usage implique un allumage incessant et donc un potentiel érotique puissant. Si la bougie d'allumage possède une charge suggestive, le titre vient accentuer la performance de l'objet. Les mots « jeune » et « fille » accentuent le lien entre la pérennité et la jeunesse. La notion d'éternité est mise en adéquation avec le titre de l'œuvre, comme si la protagoniste restait jeune en permanence.

La capacité d'un fonctionnement ininterrompu peut également être rattachée au quotidien lumineux, frénétique, au bouillonnement perpétuel de la métropole américaine. L'électricité, l'énergie, l'analogie de l'automobile sont issues d'une fascination pour New York et pour le progrès industriel, mais la notion de performance et de jeunesse se réfère à des codes genrés. La bougie d'allumage illustre une perception idéalisée de l'Américaine en tant que femme active, séductrice. Ainsi, les influences sociales, économiques et technologiques jouent certes un rôle dans le choix de l'objet, mais elles sont complétées par une perception érotique qui sexualise la représentation de la femme en bougie d'allumage performante et éternelle. *Le Saint des Saints. C'est de moi qu'il s'agit dans ce portrait* et *Portrait de jeune fille américaine dans l'état de nudité* reflètent donc une vision technophile et masculine de la machine : l'artiste se représente lui-même comme un objet automobile tout en choisissant un titre, même s'il est humoristique, à connotation sacrée, et il choisit une bougie d'allumage pour symboliser le corps de l'Américaine. Si la femme, dans ce cas une jeune Américaine inconnue, est représentée par un vocabulaire mécanique, celle-ci est ramenée à une pure érotisation et à l'anonymat. En cela, le traitement du sujet de la technologie oscille entre personnification et auto-identification pour son propre genre, et sexualisation et désindividualisation pour le genre opposé.

#### 1.4 L'OBJET ÉLECTRIQUE, SYMBOLE D'UNE CONSOMMATION DE L'AMOUR

L'analogie entre la femme américaine et l'objet électrique se poursuit avec l'œuvre *Américaine*<sup>66</sup> qui représente une ampoule à incandescence. Un objet industriel, reproductible, électrique, rattaché à l'électrification des villes qui débute à la fin du XIX<sup>e</sup> aux États-Unis et qui change la perception de l'environnement urbain. Ce portrait électrique implique une humanisation de l'objet, les formes rondes de la bulle de verre rappellent à la fois les courbes du corps féminin et le sexe masculin par la forme phallique du culot<sup>67</sup>. À la différence du portrait de la jeune fille américaine, l'ampoule est ici transparente, ce qui implique un jeu de reflets et de contrastes. Par un effet de miroir, les mots « Flirt/Divorce » se reflètent et s'opposent. Comme dans une boule de cristal, ces

66 Lorsque Picabia réalise *Américaine* en octobre 1917, il est atteint d'une dépression profonde qui se traduit par des épisodes neurasthéniques, excessifs et des difficultés à travailler. Cf. Jones, Caroline A., *op. cit.*

67 Jones, Amelia, *op. cit.*, p. 155.

mots indiquent une fatalité impitoyable. Ces deux termes confrontent la notion de plaisir, de séduction, à un échec ou une rupture officielle. En associant le « flirt » et le « divorce » à l'Américaine, Picabia souligne une consommation féminine de l'amour reposant sur un enchaînement de jeux charnels et de séparations irrémédiables. Le psychologue Fritz Giese (1890–1935) explique d'ailleurs qu'à l'inverse du jeu de séduction européen, le flirt américain est « dirigé » par les femmes, celles-ci initient le dialogue, mais peuvent y mettre fin rapidement<sup>68</sup>. Des relations américaines femme-homme émane alors une certaine superficialité et un enthousiasme artificiel. Cette perception de l'acte correspond à la nature jetable, marchande de l'ampoule à incandescence. Picabia donne une interprétation de la vie sexuelle de l'Américaine et la considère comme une femme sans attaches, une « croqueuse d'hommes » qui papillonne. Ce portrait d'une femme volage correspond à l'image de la *girl* des danseuses de revues qui incarnent une légèreté, une fugacité, un dynamisme et une excitation<sup>69</sup>. Ces *showgirls* possèdent en effet un caractère impersonnel, un sourire figé qui reflètent l'Amérique moderne consumériste<sup>70</sup>. La capacité à garder le sourire en toute occasion transforme le visage en un masque à l'expression figée. Pour Giese, cet optimisme et la hargne de cette jeune nation « naïve » sont dus à son passé historique qui n'a vécu aucune catastrophe, aucun traumatisme<sup>71</sup>. La jovialité, la légèreté artificielle deviennent les marqueurs d'une stéréotypisation qui gomme toute individualité. À la manière d'ampoules, de petits systèmes électriques, ces *girls* sont étincelantes, intrigantes, mais peuvent révéler une nature cruelle<sup>72</sup>. La thématique de la consommation charnelle est présente à deux niveaux : d'une part, par l'objet même de l'ampoule transparente, ronde, qui est présentée comme une marchandise, et d'autre part, par le choix des mots qui la définissent comme séduisante, charmante, mais qui, si l'on y regarde de plus près, à l'intérieur du bulbe, dévoilent la nature éphémère du plaisir. À l'inverse de l'œuvre *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, qui véhicule une performance continue, de jeunesse inébranlable, l'Américaine est symbolisée ici par un objet presque vide, fragile qui intègre les notions de sexualité et de brièveté. Cette œuvre a certes un potentiel érotique évident, mais à la différence de la bougie d'allumage, le motif implique une rupture, un arrêt dans la quête de plaisir et une souveraineté de la part de la femme américaine.

De plus, la nature électrique de ces objets illustre une forme d'excitation, de passion, en lien avec la vie moderne. Cependant, si pour Picabia l'ampoule symbolise les rapports charnels avec les *girls*, pour les dadaïstes berlinois ce motif comporte une dimension critique et politique. Comme il a été énoncé plus haut, *Der wildgewordene Spießer Heartfield* présente un mannequin dont la tête est remplacée par une ampoule et illustre une attaque envers le militarisme. Ici, cette tête lumineuse exprime l'absurdité de la guerre, la déshumanisation du soldat qui, tel une machine, peut être allumé ou éteint sur commande. Selon Matthew Biro, cet objet implique la cognition mécanique et une aliénation de la pensée indépendante<sup>73</sup>. Ainsi, pour ces artistes, l'ampoule est associée à un discours négatif, une dépersonnalisation, une perte d'indépendance et

68 Giese, Fritz, *op. cit.*, p. 120.

69 Cowan, Michael, *op. cit.*, p. 272.

70 *Ibid.*, p. 274.

71 Giese, Fritz, *op. cit.*, p. 132.

72 Ces observations concernent les grands centres urbains, en particulier la ville de New York, où Picabia a vécu.

73 Biro, Matthew, *op. cit.*, p. 177.



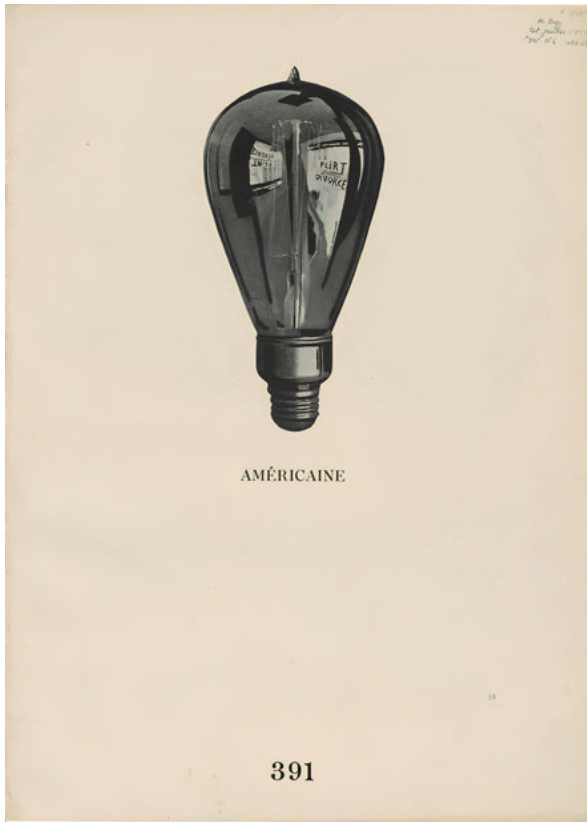


Figure 27 | Francis Picabia, *Américaine*, revue 391, n°6, juillet 1917, Gallica, Bibliothèque nationale de France, Paris

à une forme de contrôle exercé par la société sur l'être humain. Cette perception négative de l'ampoule ou de la bougie d'allumage peut renvoyer à une forme de surmenage de l'esprit ou une stimulation neurologique trop importante. Selon Amelia Jones, le *Portrait de la jeune fille américaine dans l'état de nudité* représente une perte de repères, une incohérence, qui correspondent à la neurasthénie de l'artiste. Ces portraits de femmes-machines sont éteints, désamorcés et s'inscrivent ainsi dans une vision anxieuse et masculine. Barbara Zabel interprète cette œuvre comme le reflet d'une panne du rapport homme-femme ou du lien homme/machine illustrant alors une double menace, celle de la femme libérée et de la technologie<sup>74</sup>. Toutefois, les deux objets qui caractérisent la femme américaine comme une femme jeune, performante et charmeuse possèdent une charge érotique et fantasmée. L'électricité implique un courant entre deux entités, un flux nerveux, une chaleur et une énergie qui répondent à un vocabulaire d'ordre sensuel. Autrement dit, la charge électrique, la forme des deux motifs et les inscriptions relèvent du champ érotique. *Américaine* est néanmoins un portrait qui laisse apparaître une face sombre, le revers de la médaille qui dévoile un rapport consumériste à l'amour.

Enfin, l'érotisation et la représentation de la *girl* comme un petit objet anonyme, séduisant et fonctionnel traduisent une objectification qui démontre une emprise masculine sur le corps

74 Jones, Amelia, *op. cit.*, p. 148.

de la femme. Dans *Objectification et déshumanisation : L'attribution d'émotions primaires et secondaires aux femmes objectifiées*, Mathilde Paquot rappelle que Martha C. Nussbaum définit l'objectification comme le fait de traiter un être humain comme un objet. Un procédé qui possède sept caractéristiques : l'instrumentalité, le déni de l'autonomie, le caractère inerte, l'interchangeabilité, le caractère violable, la dépossession et le déni de subjectivité<sup>75</sup>. Selon Nussbaum, l'objectification consiste à percevoir l'humain à partir de l'un de ces critères. En cela, en illustrant la femme américaine, soit l'archétype de la femme moderne active, à travers le prisme de la sexualité et de l'innovation technologique, le dadaïste place le genre féminin comme une chose sans défense, préservant ainsi une position masculine dominante. En somme, la transformation de la femme émancipée en petits objets, fragiles, reproductibles et sans identité combine une reconquête masculine à l'égard du genre féminin et une identification au domaine technologique.

### 1.5. LA FEMME-MACHINE : ENTRE FIGURE ÉCRASANTE ET CRÉATION MASCULINE

Les femmes-machines dans les œuvres de Picabia combinent une forme de fétichisation de l'objet mécanique avec une angoisse masculine due aux changements sociétaux. L'œuvre *Voilà la femme* se compose d'un motif central, une machine colorée sur un fond marron irrégulier. Le titre placé au sommet et écrit à la main définit l'ensemble du genre féminin en tant que machine ou moteur à double piston. Deux orifices sont mis en évidence, l'un est dégagé, l'autre est bouché par un tube blanc qui est lui-même fixé à la machine. Le traitement de la femme-machine recèle ici une certaine agressivité accentuée par les formes anguleuses, géométriques et le choix chromatique. L'assemblage d'une couleur chaude et d'une couleur froide guide le regard du spectateur au cœur de la machine. Les formes longues, les orifices et les pièces vissées de part et d'autre de la surface rouge rappellent l'anatomie de l'organe génital féminin. Les nuances de rouges peuvent faire office de zones érogènes autour du vagin. De plus, la présence d'embouchures, les nuances de rouge et la forme des tuyaux peuvent également rappeler les artères, les veines pulmonaires, la crosse aortique d'un cœur. En suivant ce parallèle, le cœur de la femme serait alors associé à son sexe et son sexe à un cœur, tous deux perçus comme une machine robuste, dynamique. En comparaison avec les portraits de la femme américaine, le personnage n'est plus un objet de petite taille, manufacturé, étincelant, produit en série, mais une machine menaçante et hostile.

L'adverbe « voilà » implique un impératif qui attire l'attention sur une arrivée, un événement actuel et une constatation. La nature du titre indique une entrée immédiate de la femme, comme si celle-ci faisait son apparition dans la société. À la différence des représentations de l'Américaine, d'une jeune fille, d'une *girl*, Picabia désigne le genre féminin dans son ensemble et le met visuellement en relation avec la modernité et la technologie. Aussi, cette notion d'arrivée pourrait être en accord avec le phénomène de la nouvelle Femme, et plus précisément de l'émancipation féminine. En effet, les bouleversements du genre impliquent un activisme grandissant

<sup>75</sup> Paquot, Mathilde, *Objectification et déshumanisation : L'attribution d'émotions primaires et secondaires aux femmes objectifiées*, Master sous la dir. de Stéphanie Demoulin et Tina Chevallereau, Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation, Université catholique de Louvain, 2018, p. 5.

Paquot poursuit : « Par exemple, il a été montré que la centration sur l'apparence d'une femme nous amène à la déshumaniser de façon mécanique en lui déniait des caractéristiques de nature humaine. Cette centration sur l'apparence amène aussi à considérer la cible comme moins morale, moins chaleureuse et moins compétente. » In Heflick & Goldenberg, 2009 ; Heflick et al., 2011, in *ibid.*, p. 6.

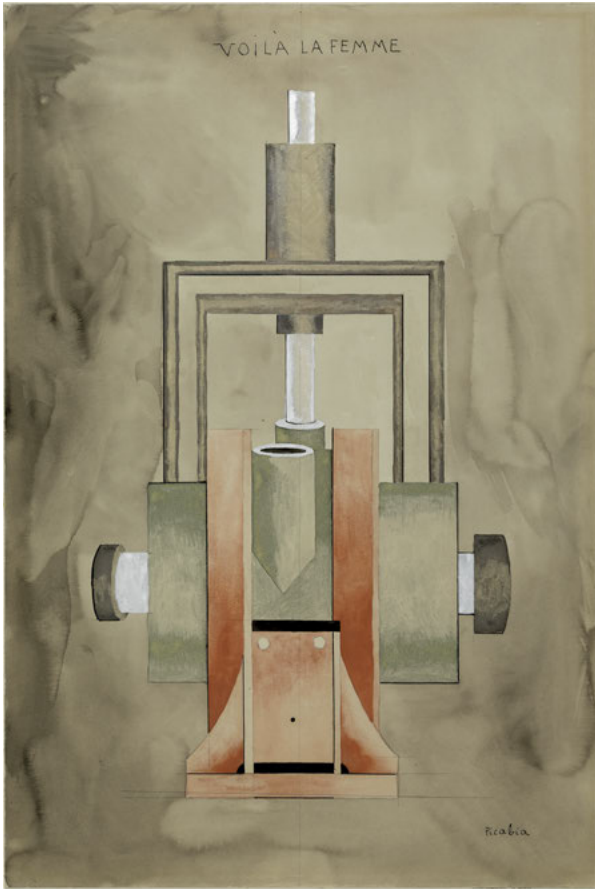


Figure 28 | Francis Picabia, *Voilà la femme*, 1915, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris

bénéficiant aux femmes, un nouveau rôle dans la collectivité. Celui-ci permet une visibilité de plus en plus nette du genre féminin dans le paysage urbain, notamment à New York. Giese compare les relations entre les genres aux États-Unis et en Europe et constate qu'elles sont plus égalitaires en Amérique du Nord, dans la mesure où la femme tient un rôle plus actif<sup>76</sup> :

L'époque brute est révolue. L'équilibre entre les genres est assuré numériquement. Mais jusqu'à présent l'élément féminin a tiré avantage de la situation. L'état du droit masculin s'est transformé en un état de femmes. Une entité où la femme peut exercer une influence plus décisive qu'ailleurs<sup>77</sup>. Ni le bichon, comme chez la française, ni la poupée, comme chez l'allemande, ne pouvaient devenir emblématiques. C'était l'épée défensive, c'était l'agressivité de l'Américaine indépendante, qui défend sa position contre ses semblables autant que contre l'homme. [...] L'Europe, en revanche, quelle différence<sup>78</sup> !

76 Giese, Fritz, *op. cit.*, p. 105.

77 Source originale : « Die rohen Zeiten sind vorüber. Der Geschlechterausgleich ist zahlenhaft gesichert. Aber bis dahin hat das weibliche Element den Vorteil aus der Situation gezogen. Aus dem Staate mit Männerrecht wurde ein Frauenstaat. Ein Gebilde, in dem die Frau entscheidenderen Einfluß nehmen kann als anderswo. » In *ibid.*

78 Source originale : « Nicht der Schoßhund, wie bei der Französin, nicht die Puppe, wie bei der Deutschen, konnte hier ein Sinnbild werden. Es war der wehrhafte Degen, es war das Aggressive der selbstständigen Ameri-

La libération sociale et intime des femmes décrite par Giese s'accompagne de tensions entre les genres et provoque des angoisses et une remise en question de la masculinité. L'une des répercussions de ce sentiment d'instabilité est la stigmatisation de la sexualité féminine, jugée incontrôlable et destructrice. En cela, la représentation de la femme comme une machine robuste et menaçante dans l'œuvre *Voilà la femme* relève d'une forme d'attaque à l'égard du genre opposé. Ce type d'image de la femme hybride, mécanique, mauvaise, ayant une libido débordante, est récurrent dans les arts visuels du début du XX<sup>e</sup> siècle. Andreas Huyssen prend l'exemple de Maria, la femme-machine dans *Metropolis* (1927), qui incarne une sexualité féminine nuisible en adéquation avec le potentiel destructeur de la technologie. Deux phénomènes importants qui définissent alors la société moderne, fragilisent la notion de masculinité et suscitent une peur d'une domination de la femme et de la technologie visant à émasculer et désindividualisant l'homme moderne<sup>79</sup>. En réaction aux craintes d'être dépassé ou remplacé par la femme et la mécanique, la figure hybride devient à la fois l'expression de ces inquiétudes et le moyen de s'en défendre. Selon Stephen Neale, il existe deux moyens d'interpréter les femmes monstres, d'une part elles permettent de dissocier l'humain de l'inhumain, et d'autre part elles cristallisent l'expression d'une peur masculine de la castration. Le mythe de la femme castratrice se réfère aux peurs masculines et aux fantasmes propres à l'organe génital féminin<sup>80</sup>. Le mythe de la *vagina dentata* pointe la duplicité de la nature de la femme qui promet un paradis pour attirer ses victimes afin de dévorer leur phallus. Le vagin est perçu comme un piège, un trou noir qui menace de couper l'homme en morceaux<sup>81</sup>. Elle implique une peur de l'inconnu, du ridicule, des maladies sexuellement transmissibles ou encore d'une performance manquée<sup>82</sup>. Dans l'ouvrage *Sex Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Elisabeth Grosz développe la notion de *vagina dentata* :

*The fantasy of vagina dentata, of the non-human status of woman as android, vampire or animal, the identification of female sexuality as voracious, insatiable, enigmatic, invisible and unknowable, cold, calculating, instrumental, castrator/decapitator of the male... are all consequences of ways in which the male orgasm has functioned as the measure and representative of all sexualities and all modes of erotic encounter*<sup>83</sup>.

Ce motif est d'ailleurs représenté sous forme de vagin pourvu de dents entre les jambes du mannequin prothétique dans *Der wildgewordene Spießler Heartfield*. Au-delà de la critique du militarisme et de la désindividualisation des soldats, le sexe féminin indique ici une castration, c'est-à-dire une perte de l'identité masculine. La militarisation n'est donc pas considérée comme

---

*kanerin, die gegen ihresgleichen ebenso wie gegen den Mann ihre Position verteidigt. [...] Wie anders wieder Europa!* » In *ibid.*, p. 110.

79 Huyssen, Andreas, « The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis* », *New German Critique*, n° 24/25, Special Double Issue on New German, Autumn, 1981-Winter, 1982, p. 227–228, [en ligne], <http://pdfs.semanticscholar.org/d593/393610d1572cbee180b9b856bd600bcfe69a.pdf>, (consulté le 22/2/2021).

80 Neale, Stephen, *Genre*, London, British Film Institute, 1980, p. 61, in Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, p. 5.

81 *Ibid.*, p. 106.

82 Ferguson, Anthony, *The Sex Doll: A History*, Jefferson, Macfarland & Co Inc, 2010, p. 124.

83 Grosz, Elisabeth, *Sex Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, p. 278–299, in *ibid.*, p. 125.



Figure 29 | Francis Picabia, *Fille née sans mère*, vers 1916–1917, Scottish National Gallery of Scotland, Edinburgh

une affirmation des attributs virils, mais bien la cause d'une fragilité physique et psychique. En cela, cette émasculatation, qui est également montrée dans *Die Skatspieler* à travers la blessure de la bouche, associe l'organe génital féminin à une chose monstrueuse et repoussante. Picabia partage cette même analogie avec *Voilà la femme* qui illustre le genre féminin comme une machine « vaginale » effrayante. Même s'il ne s'agit pas d'une blessure boursouflée, rose ou d'une *vagina dentata*, la machine sexuelle lisse et brillante du dadaïste a également un potentiel terrifiant. La monstruosité des fonctions reproductrices et sexuelles de la femme est à mettre en relation avec le terme de l'abject défini par Julia Kristeva<sup>84</sup>. Pour elle, l'abject renvoie à la fragilité de la frontière entre la vie et la mort. L'ultime abjection est le corps qui se protège lui-même des déchets corporels comme l'urine, le sang qu'il éjecte<sup>85</sup>. Les menstruations, l'utérus, le siège de la vie, mais également de l'hystérie, s'inscrivent dans une vision repoussante associée à la saleté et renvoient aux représentations impures dans la Bible<sup>86</sup>. Amelia Jones analyse la crainte masculine vis-à-vis de l'organe génital en reprenant la notion freudienne d'étrangeté, de « *unheimlich* », qui étymologiquement est liée au mot *Heim*, qui s'explique par la perte d'un foyer, mais aussi d'un détachement de l'utérus. Ce terme se caractérise par une inquiétude suscitée par la « perte du centre »<sup>87</sup>.

D'ailleurs, cette femme-machine est dysfonctionnelle, voire inutile, puisque le lien entre le tuyau et l'orifice est ici marqué par un vide. Réduite à une machine de plaisir, elle reste inefficace car elle ne peut ni se produire, ni procréer. L'identification de la femme à une sexualité qui lui est propre, mais qui est alors présentée comme dévorante, ne peut que conduire à une performance stérile. Autrement dit, le regard ironique de l'artiste perçoit la sexualité féminine indé-

84 Cf. Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Ed. du Seuil, 1980.

85 Creed, Barbara, *op. cit.*, p. 10.

86 *Ibid.*, p. 47.

87 Jones, Amelia, *op. cit.*, p. 113.

pendante à la fois comme dangereuse et inutile, tout en la distanciant de ses capacités charnelles et reproductrices. Haviland développe cette idée en expliquant que les poèmes ou les œuvres présentant des machines féminines ont pour objectif de dominer les femmes, de contenir la menace des femmes et de la mécanisation<sup>88</sup>. En 1915, il écrit dans le huitième numéro de la revue 291 un texte célébrant le progrès industriel et l'utopie de l'homme comme unique géniteur :

NOUS VIVONS DANS L'ÂGE DE LA MACHINE.  
L'HOMME A FAIT LA MACHINE A SON IMAGE. ELLE A DES MEMBRES QUI AGISSENT, DES  
POUMONS QUI RESPIRENT, UN CŒUR QUI BAT, UN SYSTÈME NERVEUX OÙ COURT  
L'ÉLECTRICITÉ. LE PHONOGRAPHE EST L'IMAGE DE SA VOIX ; L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE EST  
L'IMAGE DE SON ŒIL. LA MACHINE EST SA « FILLE NÉE SANS MÈRE ». C'EST POURQUOI IL L'AIME.  
IL L'A FAITE SUPÉRIEURE À LUI-MÊME ; C'EST POURQUOI IL L'ADMIRE. L'AYANT FAITE SUPÉRIEURE  
À LUI-MÊME, LES ÊTRES SUPÉRIEURS QU'IL CONÇOIT DANS SA POÉSIE OU SA PLASTIQUE ONT  
DES QUALITÉS DE MACHINES. APRÈS AVOIR FAIT LA MACHINE À SON IMAGE, SON IDÉAL  
HUMAIN EST DEVENU MACHINOMORPHIQUE. MAIS ELLE EST ENCORE FILLE MINEURE.  
L'HOMME LUI A TOUT DONNÉ SAUF LA PENSÉE. ELLE LUI EST SOUMISE MAIS IL DOIT DIRIGER  
SON ACTIVITÉ. SANS LUI, ELLE EST UN ÊTRE SUPERBE MAIS SANS BUT ET SANS VOLONTÉ.  
MARIÉE À LUI, L'UN COMPLÈTE L'AUTRE. ELLE ACCOMPLIT CE QU'IL SAIT CONCEVOIR. [...]

PAUL B. HAVILAND<sup>89</sup>.

Ce texte fait référence à l'œuvre de Picabia, *Fille née sans mère* (vers 1916–1917) [fig. 29], soit une machine qui est supérieure à l'être humain, à la reproduction et à la sexualité. C'est la notion de mère et de maternité que Picabia efface, ne laissant que son créateur, l'inventeur, l'ingénieur, comme seul géniteur de la machine. Agissant comme pendant de la « machine vaginale », la *Fille née sans mère* devient alors un fétiche, un artefact idéalisé, un produit uniquement masculin. La mécanisation et le progrès technologique sont considérés comme positifs, mais à condition qu'ils restent sous le contrôle de l'homme. En d'autres termes, l'identification de l'artiste au génie industriel est un moyen d'affirmation de sa masculinité en réaction à cette crainte d'être dépassé. Les femmes-machines montrent que les « vraies femmes » sont dangereuses, les hommes les craignent et essaient de les éliminer en produisant l'image d'elles<sup>90</sup>. La *Fille née sans mère* serait une réponse à cette crainte vis-à-vis d'une sexualité jugée incontrôlable. Dans son analyse, Huysen utilise également le terme de « création sans mère » comme illustration d'un fantasme masculin qui est celui de l'unique créateur<sup>91</sup>. À l'opposé des mouvements d'émancipation des femmes en quête d'indépendance, ces artefacts technologiques sont soumis au service des besoins de l'homme, et en l'occurrence de leur maître<sup>92</sup>. Ainsi, Rotwang, le scientifique, l'inventeur de la femme androïde dans *Metropolis* ne crée pas n'importe quelle vie naturelle, mais la

88 Oldenziel, Ruth, *op. cit.*, p. 18.

89 Haviland, Paul B., « NOUS VIVONS DANS L'ÂGE DE LA MACHINE », 291, vol. 7, 8, sept.-oct. 1915, Edition 291, [en ligne], [http://ubu-mirror.ch/media/text/dada/291/Stieglitz-Alfred\\_291\\_1915-16\\_No.7-8.pdf](http://ubu-mirror.ch/media/text/dada/291/Stieglitz-Alfred_291_1915-16_No.7-8.pdf), (consulté le 12/5/2021).

90 Woessler de Panafieu, Christine, « Automata – A masculine Utopia », in Mendelsohn, Everett, *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*, Dordrecht, Reidel, 1984, p. 139.

91 *Ibid.*

92 Huysen, Andreas, *op. cit.*, p. 227–228.

femme elle-même, soit la quintessence de la nature. Si les hommes sont identifiés aux domaines techniques et scientifiques, les femmes à l'instinct, à la nature et à la procréation, la création des automates est un moyen de retrouver le monde dont ils sont bannis<sup>93</sup>, de s'attribuer les fonctions qui appartiennent au registre féminin. Ce projet de créer une femme « parfaite » est d'ailleurs prononcé par l'inventeur Edison dans le roman *L'Ève future* : « ... je prétends pouvoir... faire sortir du limon de l'actuelle Science Humaine un Être fait à notre image, et qui nous sera par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU »<sup>94</sup>. Les femmes-machines ne servent donc pas seulement d'affirmation de l'identité masculine, mais elles concrétisent les projections de l'unique géniteur, des fantasmes érotiques et du désir de domination envers les femmes. Si elles sont exclues en tant que sujets, elles apparaissent seulement comme objets ou images de plaisirs qui sont enfermés dans un dispositif technologique. La femme androïde, machinique est idéalisée dans le cadre d'une maîtrise masculine qui supprime toute liberté et indépendance et permet aux hommes de se sentir en sécurité<sup>95</sup>. Loin de la complexité organique du corps féminin, des angoisses vis-à-vis de l'organe sexuel qui pourraient remettre en question la virilité de son créateur, elle est une créature sous contrôle, car elle n'a ni mystères, ni zones d'ombres, ni non plus le pouvoir de se reproduire.

En somme, la représentation de la machine dans les œuvres de Picabia reflète sa perception du genre féminin et la considération masculine pour l'ingénierie dans la société moderne occidentale. En effet, en optant pour un vocabulaire mécanique et en humanisant les machines, le dadaïste défend le lien entre l'homme et la technologie. L'utilisation de l'esthétique du dessin d'ingénieur et l'identification de l'artiste à un objet automobile peuvent symboliser une quête d'appropriation de la mécanique comme étant un domaine masculin et viril. L'analogie avec l'innovation technologique, la figure rationnelle et sous contrôle de l'ingénieur rapprochent les œuvres de Picabia de celles de ses homologues berlinois. Les phénomènes d'urbanisation, d'électrification, de progrès sociaux impactent les cercles intellectuels occidentaux, comme les dadaïstes, qui s'adonnent alors à des explorations qui s'inscrivent dans une construction conservatrice et genrée de la femme<sup>96</sup>. La femme-machine de Picabia s'intègre à une évaluation et une acceptation masculines des progrès sociaux et technologiques tels que l'émancipation, la libération sexuelle, la mécanisation, l'automatisation, à condition que l'homme préserve son rôle de dominant. Ce processus de domination est lisible dans l'objectification qui prive la femme d'individualité au profit de visions érotiques ou encore d'une représentation terrifiante et castratrice de la sexualité féminine.

Enfin, les œuvres de Picabia, qui s'inscrivent dans un discours hégémonique et genré du début du XX<sup>e</sup> siècle, véhiculent des craintes face à l'arrivée de la machine et à l'émancipation féminine. Ces inquiétudes, qui sont partagées par les dadaïstes allemands, sont analysées dans l'œuvre *Das schöne Mädchen* de Höch. À travers sa perspective de femme artiste, les composantes présentes dans les œuvres mécanomorphes du dadaïste tels que l'ingénierie, l'automobile, l'amé-

93 *Ibid.*

94 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, *L'Ève future*, Paris, José Corti, 1977, p. 113.  
Un roman très apprécié de Picabia.

95 *Ibid.*, p. 139.

96 Good, Alex, *op. cit.*, p. 83–85.

ricanisme, la perte d'identité, le fonctionnalisme, l'urbanisation et le corps sexualisé de la femme-machine révèlent, comme nous allons le voir, un autre contenu, issu cette fois du point de vue opposé.

## 2. Hannah Höch, *Das schöne Mädchen* – le mythe de la nouvelle Femme

### 2.1 LA THÉMATIQUE DE LA NOUVELLE FEMME DANS L'ŒUVRE DE HANNAH HÖCH

L'émancipation des femmes est l'un des changements importants qui accompagnent la naissance de la République de Weimar. En sortant de la solitude du foyer, les femmes se sociabilisent et se mettent en quête d'une libération individuelle et intime<sup>97</sup>. Cette émancipation est symbolisée par un nouveau type féminin qui apparaît dans les pays occidentaux belligérants. La nouvelle Femme, aussi appelée *flapper girl*, « *Neue Frau* » (nouvelle femme) ou encore la « garçonne », est un archétype inspiré des États-Unis, qui reflète la dynamique d'une société en voie de modernisation. En France, le terme garçonne, inspiré du roman *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte (1866–1942)<sup>98</sup>, se calque sur le modèle américain et désigne une femme à l'allure androgyne, citadine et libérée. La « *Neue Frau* » des années Weimar est proche de l'archétype américain et français, elle est aussi étiquetée comme femme aux mœurs légères qui s'adonne à des plaisirs charnels et aux excès de la vie nocturne. Sa description anatomique dans le poème *Die Knäbin*<sup>99</sup> (1927) de Peter Huchel (1903–1981) est d'ailleurs proche des observations de la *girl* faite par Giese :

Lune soyeuse, nacre sous les bas, des nymphes aux jupes courtes montent en voiture. Étoiles frétilantes des publicités dans les cheveux, bohémiens nous allons au cinéma et dans les bars. [...] Loin de tes tresses et de tes années vouées à la maternité, l'avion te conduira plus suavement, garçonne des villes, à la chevelure sacrifiée, aux hanches de biche, animal mince des boulevards<sup>100</sup> !

La femme fatale, torturée, fragile, mourante, aux courbes onduleuses, représentée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a alors laissé place à une Diane des temps modernes, une femme active, au corps mince et sportif<sup>101</sup>. Dans le texte *Das Begräbnis Alfred Lichtensteins* (1920), le dadaïste berlinois Wieland Herzfelde (1896–1988) fait la description du corps d'une jeune femme qui répond aux standards anatomiques de la nouvelle Femme :

97 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 27, p. 242–243.

98 Bien que le roman ait été jugé indécent, pornographique et scandaleux, *La Garçonne* fut un véritable succès. Cf. Zdatny, Steven, « La mode à la garçonne 1900–1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux », *Le Mouvement Social*, vol. 174, n° 1, 1996, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-1996-1-page-23.htm>, (consulté le 8/9/2021).

99 Cowan, Michael J., *op. cit.*, p. 119.

100 Source originale : « *Seidigen Mond, Perlmutter unter Strümpfen, / steigen ins Auto kurzröckige Nymphen, / Zuckender Sterne Reklame im Haar, / gehn wir zigeunern in Kino und Bar. [...] Fern deinen Zöpfen und Mütterjahren, / wird dich das Flugzeug geschmeidiger fahren, / Knäbin der Städte, geopfert Haars, / rehhüftig, Schmaltier der Boulevards !* ». In Viereg, Axel, (Hrsg.), *Peter Huchel Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Band I, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 30.

101 Cowan, Michael J., *op. cit.*, p. 122.



Contrairement à des corps féminins que je vis dans d'autres rêves, il semble être sévèrement, presque angulairement limité. Les seins ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils sont petits, presque des ornements, étonnamment symétriques. [...] Chaque ligne et surface est claire, nette, sans voile, comme si toute exaltation était étrangère à ce corps<sup>102</sup>.

Le style vestimentaire androgyne caractérise la femme moderne. La frontière entre les genres est peu à peu gommée par son apparence et son comportement. La coupe à la garçonne, la cigarette, le monocle, le smoking sont des éléments qui lui servent d'attributs symboliques. Les corsets, les tenues longues sont remplacées par des tenues souples et courtes. Il faut noter que le raccourcissement des tenues, et surtout des jupes, est dû à un facteur économique, une diminution de la quantité de tissu impliquant des coûts de production moins élevés. Ces habits flexibles, révélant un corps svelte, sont également mieux adaptés au mouvement et donc à la vie professionnelle. Le quotidien de cette femme a priori émancipée est défini comme dynamique, indépendant, parfois même frivole, et s'oppose aux responsabilités traditionnelles de mère et d'épouse. Höch adopte elle aussi une coupe à la garçonne, ses vêtements modernes et son travail d'artiste s'inscrivent dans cette volonté d'émancipation.

Étant un produit de son temps, ce type de femme a été omniprésent au sein de la culture visuelle et populaire. Il n'y a jamais eu autant de journaux et de textes illustrés que sous la République de Weimar. Cette distribution massive a conduit à une transformation profonde de l'information et à la propagation d'une norme esthétique. Les revues de mode ont diffusé cet idéal féminin et ont vu en lui un potentiel objet de vente. Des icônes de cinéma telles que Marlene Dietrich (1901–1992) ou Asta Nielsen (1881–1972) ont participé à l'introduction de ce modèle de femme socialement et financièrement indépendante. Dans les collages de Höch, Asta Nielsen, les danseuses Niddy Impekoven (1904–2002), Anita Berber (1899–1928), Valeska Gert (1892–1978) sont identifiables<sup>103</sup>. L'artiste extirpe ces femmes des sources médiatiques pour les réintégrer dans un nouvel environnement constitué d'hybrides et de corps mécaniques.

De cette manière, ses œuvres deviennent des témoignages de la culture visuelle berlinoise de la période de l'entre-deux-guerres. La construction des collages donne naissance à un univers fantastique, parfois inquiétant et pouvant paraître instable ou fragile. Höch crée ainsi un nouveau monde, un monde empreint de son époque, de ses fantaisies, de ses constats et de ses revendications. À la différence de la nature épurée des œuvres mécanomorphes de Picabia qui offre au spectateur la liberté de composer sa propre narration, les collages de Höch se construisent à la manière d'une scène de théâtre, avec des acteurs, des accessoires et des lieux qui plongent le spectateur dans une spirale mécanique. La dadaïste n'extrait pas la machine de son environnement et ne la considère pas comme un emblème de la modernité, mais l'intègre dans un ensemble tumultueux. Dans ses collages, cette prolifération d'objets et de personnages

102 Source originale : « *Im Gegensatz zu Frauenkörpern, die ich in andern Träumen sah, scheint er streng, fast eckig begrenzt. Die Brüste sind keine Dinge für sich, sondern klein, fast wie Ornamente, auffällig symmetrisch. [...] Jede Linie und Fläche klar, deutlich, schleierlos, als ob diesem Leib jede Schwärmerei fern sei.* » In Herzfelde, Wieland, « Das Begräbnis Alfred Lichtensteins (Fragment) », *Tragigrotesken der Nacht: Träume*, Berlin, Der Malik Verlag, 1920, p. 24–25, in Van der Berg, Hubert, *Das Ding an sich und das Ding an Ihr*, Hamburg, Edition Nautilus, 2003, p. 28.

103 Dech, Jula, (Hrsg.), *Da-da-Zwischen-Reden zu Hannah Höch.*, Berlin ; Orlanda-Frauenverl., 1991, p. 33.

présente un brouhaha éclectique à l'image d'une grande machine sociétale qui ne cesse de fonctionner.

## 2.2 DAS SCHÖNE MÄDCHEN : L'IDENTIFICATION D'UN CORPS SPORTIF ET SEXUEL

En tant que femme et artiste de la République de Weimar, la dadaïste a représenté la figure de la nouvelle Femme dans le but de la déconstruire. *Das schöne Mädchen* est un photomontage qui aborde les mutations du rôle de la femme et de l'homme au lendemain de la guerre. Ce collage est composé à partir de coupures de publicités, de journaux, de tracts, de magazines qui témoignent des processus de modernisation économique et sociale. Le spectateur est plongé dans une multitude d'objets de différentes natures qui dominent visuellement les personnages. Sur le collage, la protagoniste, dont la tête a été remplacée par une ampoule à incandescence, tient un parasol de la main droite ; elle porte un maillot de bain une pièce et des chaussures de sport. Sa tenue et ses accessoires se réfèrent à la culture physique qui s'inscrit dans le contexte occidental des années 1920. Toutefois, comme le rapporte Giese, les origines de la culture physique sont nord-américaines : « Nous arrivons donc à la conclusion historique que, comme nous l'avons peut-être complètement oublié entre-temps, l'Amérique est le berceau de la culture physique.<sup>104</sup> »



Figure 30 | Hannah Höch,  
*Das schöne Mädchen*, 1920,  
collection privée

104 Source originale : « Und so kommt man zu der historischen Feststellung, daß, wie vielleicht inzwischen ganz vergessen ward, Amerika das Mutterland der Körperkultur ist. » In Giese, Fritz, *op. cit.*, p. 9.

Les influences des États-Unis provoquent un certain enthousiasme de la population allemande et française pour l'activité physique et l'exposition au soleil. L'activité sportive a donné naissance à une vision nouvelle du corps accentuée par la mobilité et la nudité. Or cet engouement pour le sport, impliquant des mouvements, un dynamisme, ne correspond pas à la position assise et statique du personnage. À la manière d'un objet, sa posture figée, immobile s'oppose au dynamisme, à la mobilité du sport. La baigneuse semble alors coincée, limitée dans ses libertés de déplacement et d'évolution. Sa position la réduit au même niveau que les objets divers qui l'entourent. Dans un certain sens, elle est placée au centre de l'image comme l'un des attributs du quotidien de l'entre-deux-guerres. Par contraste avec les machines féminines de Picabia, la passivité ne tend pas ici à une fétichisation, mais à une critique de la domination patriarcale. D'ailleurs, les femmes mobiles, hybrides, qui sautent et qui dansent expriment dans d'autres œuvres de la dadaïste une quête de liberté d'espace et d'émancipation<sup>105</sup>.

La mise en scène de cette femme hybride est une critique d'un discours social qui associe le loisir à l'érotisation du corps féminin<sup>106</sup>. En effet, les jambes nues du personnage s'inscrivent dans une forme de libération des mœurs des années 1920 et ajoutent un potentiel sexuel au corps. Julia Dech interprète le motif de la jambe, de la botte et du pied de la femme comme une imagination phallique. Elle souligne un certain voyeurisme masculin et surtout une parcellisation du corps de la femme par l'homme pendant cette époque d'après-guerre. Dans son ouvrage *Geschichte der erotischen Kunst* (1908–1923), Eduard Fuchs (1870–1940) définit cette fragmentation de l'anatomie à des fins érotiques, comme « un paroxysme de la fétichisation des jambes »<sup>107</sup>. Dans le texte *Letzte Lockerung* (1920), Walter Serner (1889–1942), écrivain et dadaïste, traite de l'ennui et du non-sens de l'existence humaine, néanmoins, le motif des bas féminins fait exception à son nihilisme. Ce sujet est développé en cinq chapitres : *I. Damenseidenstrümpfe sind unschätzbar*, *II. Oberschenkel sind kapital*, *III. Damen sind besinnungslos vorzuziehen*, *IV. Venusblicke sind das einzige Sichere* et *V. Lust ist alles*<sup>108</sup>. Ainsi, la position statique du personnage au centre du collage et la visibilité des jambes montrent une certaine réification de la femme dans la société weimarienne.

L'un des éléments qui participent à l'oppression physique et symbolique de « la belle fille » est la présence du champion de poids lourds Jack Johnson (1878–1946). Le personnage est issu d'une photographie publiée dans la *Berliner Illustrirte Zeitung* le 29 août 1920, illustrant le combat de boxe entre Johnson et James J. Jeffries (1875–1953), un champion également américain<sup>109</sup>. Organisé à Reno dans le Nevada le 4 juillet 1910, ce combat a été fortement médiatisé et constitue la première victoire d'un boxeur afro-américain dans l'histoire de la boxe. La présence de Johnson dans ce collage marque la célébration de la boxe en Europe et l'influence de la culture américaine en Allemagne. L'origine anglo-saxonne de la boxe, qui est par la suite associée aux

105 Dech, Julia, *op. cit.*, p. 30–33.

106 Cf. Fleig, Anne, « Sinnliche Maschinen-Repräsentationsformen der Beine in der Moderne », in Benthien, Claudia, Wulf, Christoph, (Hrsg.), *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, [en ligne], <https://www.slm.uni-hamburg.de/benthien/fleig> (PDF), (consulté le 8/9/2021).

107 Fuchs, Eduard, *Geschichte der erotischen Kunst, Band 2*, München, Albert Langen Verlag, 1926, p. 390, in Dech, Julia, *op. cit.*

108 Van der Berg, Hubert, *op. cit.*, p. 47.

109 « Ein aufblühender Sport », *BIZ* 29, n° 35, 29 August 1920, p. 399, in Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p. 132.

États-Unis, contribue à l'engouement pour ce sport, marqueur du divertissement moderne. Le motif du boxeur est d'ailleurs récurrent dans l'avant-garde européenne. Des artistes comme Picasso ou Grosz se sont même mis en scène en tenue de boxeur, l'un entre 1915 et 1916<sup>110</sup> et l'autre en 1920<sup>111</sup>. Dans les œuvres *Der neue Mensch* et *Sportsmann [Sportif]* (1922) [fig. 67], Grosz représente le motif du punchingball aux côtés d'un automate mécanique, plongé dans un espace géométrique. À l'image de l'ingénieur, l'artiste sportif incarne un Homme nouveau qui possède une pensée rationaliste et un corps performant. Que ce soit la boxe, l'ingénierie ou l'architecture, ces modèles ont pour but d'affirmer une virilité qui s'éloigne de toutes formes d'androgynie. L'attribution des traits prédéfinis d'un individu passif, jeune et sexualisé pour la femme, et actif, sportif, logique pour l'homme est traitée dans *Das schöne Mädchen*. À la différence des œuvres des dadaïstes masculins, l'engouement pour la boxe y est peu présent, puisqu'il s'agit plutôt de représenter une culture visuelle dont le contenu est empreint d'un américanisme et d'une pratique physique qui tendent à diviser les genres. En d'autres termes, même si la figure libérée de la *girl* et la perception plus égalitaire des genres aux États-Unis a un impact en Europe, la distribution conventionnelle de la femme érotisée et de l'homme physiquement fort restent inchangés, notamment dans la culture visuelle. En cela, le personnage de Johnson véhicule les mêmes caractéristiques viriles que les hommes sportifs de Grosz. Se tenant debout à la droite de la femme hybride (donc à gauche du collage), passant sa tête à travers un pneu, il se trouve dans une position de lutte qui incarne une forme de combativité, une performance physique reposant sur la force et l'endurance<sup>112</sup>. Par ailleurs, plusieurs éléments font défaut à l'idéalisation du corps sportif, car une partie du visage de l'homme est cachée par un masque noir qui rend le personnage non-voyant. La cécité du boxeur lui donne un caractère agressif, il est sur le point de frapper sans même pouvoir voir son adversaire. Tourné vers le personnage féminin, il est donc en posture d'attaque impliquant un acte de violence et un conflit. De plus, le bras gauche de la femme est amputé et remplacé par un objet métallique, une sorte de prothèse qui lui donne une allure de poupée désarticulée. Ce corps féminin est en réalité assemblé à la manière d'un automate ou d'un mannequin de vitrine. L'inaction de la nouvelle Femme et la mobilité du boxeur font office de modèles genrés de l'homme actif et de la femme passive au sein de la société urbaine. Höch critique cette distribution des rôles, en représentant la femme par une poupée érotisée et disloquée, et l'homme par un sportif qui boxe à l'aveugle. Cette brutalité sous-jacente démontre une forme de rivalité masculine vis-à-vis du genre opposé.

À la différence de Picabia, la femme est placée ici comme potentielle victime d'une masculinité agressive et menaçante. Loin de la représentation d'une machine sexuellement dévorante, la poupée inanimée semble inoffensive et mise en danger par l'archétype de l'homme moderne. Elle est placée au même rang que les autres objets qui l'entourent, à la seule différence que ces objets semblent fonctionner. Ici, l'aspect mécanique du corps traduit une objectification, mais aussi une malléabilité, une dépossession du corps de la femme. Ce dernier est transformé en

110 Picasso, Pablo, *Autoportrait torse nu en culotte de boxeur*, 1915–1916, Paris, Collection Dora Maar, Succession Picasso 2013.

111 George Grosz *am Punchingball [George Grosz au punching-ball]*, vers 1920, SW Photographie, Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

112 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 284.

instrument de plaisir, de projections et de cibles masculines semblables à la représentation sexualisée et fonctionnelle des objets-femmes du dadaïste. Dans le collage, les corps stéréotypés sont beaux en apparence, mais certaines particularités révèlent leur nature vulnérable, manipulable et dangereuse.

### 2.3 L'AUTOMOBILE : UN OBJET MASCULIN ET INDUSTRIEL

Au-delà des relations problématiques entre femme et homme, le collage traite de la surproduction industrielle, de l'importance des médias qui tendent à métamorphoser l'espace urbain en une immense publicité colorée. Reprenant les codes de la publicité, la multiplication du logo BMW a un effet hypnotique visant à pousser le consommateur à acheter le produit qui est présenté. L'omniprésence du logo, la manivelle et le pneu forment un ensemble sonore qui étouffe les deux personnages et qui immerge le spectateur dans un tumulte bruyant et effrayant. Le pneu qui encercle le boxeur semble sortir de l'image et se diriger tout droit vers l'observateur. Cette stimulation visuelle vise à traduire la réalité de la société allemande de l'après-guerre, marquée par le rôle triomphant de la publicité, de l'industrie et de l'automobile, qui insère l'être humain dans une routine rationalisée, productive et répétitive.

En effet, la prolifération du logo souligne l'importance donnée à la production automobile dans la République de Weimar. La forme ronde du motif est visuellement proche de la montre tenue par la main au coin supérieur droit de l'image. La montre agit comme un pendule qui envoûte et place l'industrie, le travail à la chaîne, la performance au centre de l'économie de l'après-guerre. L'industrie automobile est présentée comme une solution de relance en dépit des problématiques sociales telles que les difficultés de logement, de réinsertion des mutilés de guerre, la criminalité, etc. Dans l'image, ces cercles provoquent le sentiment d'un éternel recommencement et de la répétition d'une même tâche dans une usine. La manivelle au premier plan renforce l'iconographie industrielle de l'œuvre. L'objet est composé d'une succession d'écrous qui forment un ensemble de pièces identiques agissant dans un même mouvement. À échelle réduite, la manivelle peut symboliser le fonctionnement calculé de la production en série où chaque écrou s'imbrique parfaitement dans le système. Ce type d'image reflète la place prédominante donnée à l'industrie dans la société qui participe à une perception rationaliste du corps et du travail et qui rend l'homme de plus en plus dépendant de la technologie.

De plus, le choix de ces objets montre que l'automobile est une source d'inspiration commune à Höch et à Picabia. Or dans le collage de la dadaïste, la domination visuelle des logos indique une omniprésence de la technologie, d'un domaine masculin, renforçant l'idée que cette technologie est l'apanage des hommes. Si Picabia, Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), ou Le Corbusier sont admiratifs devant cette innovation, la présence du logo BMW dans le collage de Höch pourrait être une critique de la position dominante de l'homme dans la société allemande.<sup>113</sup> Cette aspiration à l'ordre et à la logique si chère à Grosz et Hausmann semble ainsi

113 Johnson, James, Leung, Godfre, Mazurski, Lara, and Jessica McDonald, « Book Reviews », *Visible Culture*, n° 16, 2011, p. 108, in Archino, Sarah, « Hannah Höch, The Beautiful Girl », *WWI & Art: Utopia/Dystopia*, 2012, [en ligne], <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/>, (consulté le 14/8/2021).

antinomique par rapport à la représentation de la dadaïste qui dénonce l'alliance de l'industrie et du patriarcat. L'industrie transforme la société en une machine masculine cacophonique et rationalisée, dans laquelle la femme apparaît comme un objet manufacturé.

#### 2.4 LA FEMME MODERNE : L'UTOPIE D'UNE BEAUTÉ ÉTERNELLE

L'aspect manufacturé de la protagoniste est accentué par des artefacts comme la perruque et la montre. Ces éléments se réfèrent à une forme de consommation de la beauté et s'inscrivent dans un discours qui loue la jeunesse et la performance féminine. Ce type de discours est remis en cause par la présence de la montre. Au-delà d'un rappel des méthodes de production fordiste, elle symbolise une forme de *memento mori* moderne qui rappelle le dépérissement de la jeunesse conduisant au vieillissement puis à la mort. Le corps jeune, synonyme de force, de vitalité, de fermeté et d'endurance est alors soumis à l'épreuve du temps. Pour pallier le développement naturel du corps et répondre à l'archétype en vogue de la nouvelle Femme, il existe une multitude de moyens de corriger les imperfections, amincir le corps, agrandir la poitrine et raffermir la chair. De nombreux magazines, publicités et articles vantent les soins du visage, les liposuccions et les injections de graisse<sup>114</sup>. L'industrie cosmétique rivalise avec le domaine chirurgical et tous deux cherchent à transformer le corps en une machine éternellement fonctionnelle. La composition artificielle du corps est accentuée par la présence de la perruque au sein du collage. Telle une prothèse, elle permet d'une part de cacher les cheveux blancs et d'autre part de camoufler l'apparence et l'identité de son utilisateur. L'individu peut lui-même se composer à sa guise, l'apparence peut être transformée par les opérations ou le sport, le visage par la cosmétique, les cheveux par les perruques. Qui plus est, la femme est devenue, grâce à ses revenus, une consommatrice et une cible de l'industrie de la mode et de la cosmétique. Les critères d'embauche pour les femmes imposent d'ailleurs un physique soigné et apprêté<sup>115</sup>. La stérilisation, la transplantation, l'injection et la prise d'hormones façonnent des êtres humains de plus en plus genrés donnant au corps des fonctions précises<sup>116</sup>. En d'autres termes, l'optimisation physique du corps masculin sert plus à la performance et à la puissance au travail, alors que la transformation cosmétique, chirurgicale tend à modeler la femme en un objet de séduction. La séduction étant associée à la jeunesse, les fonctions attribuées au corps féminin tendent davantage à la sexualité qu'à la fécondité. Le caractère érotico-sexuel est véhiculé dans la culture visuelle qui diffuse un modèle de corps imberbe, mince, androgyne et qui s'oppose à l'archétype de la mère de famille.

Cette représentation de la « *Neue Frau* », de la *flapper girl* comme machine jeune et performante se retrouve dans l'œuvre *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*. Picabia associe également la notion d'éternité à la femme moderne avec le mot « *FOR-EVER* » qui signale une action continue, un corps qui reste fonctionnel en permanence. Les deux dadaïstes sont influencés par un discours qui est empreint d'un certain paradoxe, dans la mesure où il y a une idéalisation d'un corps à la fois jeune mais éternel. Pour désigner leurs femmes-machines, Höch et Picabia utilisent le terme de « jeune fille » et de « *Mädchen* » qui placent le capital jeunesse au

114 Bruns, Claudia, Tilmann, Walter, (Hrsg.), *Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität*, Köln, Böhlau, 2004, p. 234–237.

115 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 191.

116 Bruns, Claudia, Tilmann, Walter, *op. cit.*, p. 237.

centre de la représentation du corps féminin. Néanmoins, le titre *Das schöne Mädchen* pointe avec ironie la course au jeunisme et à la beauté. Il sous-entend que les standards de la beauté de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres se réfèrent à une femme anonyme, au corps jeune et sexualisé. Le regard de l'artiste vis-à-vis du culte de la beauté féminine est critique, car la fille qui est représentée n'est plus un individu, mais bien une poupée inanimée et sans identité. Höch met en avant le caractère à la fois absurde et irréel de cette perception du corps en tant que marchandise érotique fonctionnelle.

Elle se différencie en cela de Picabia, pour qui les termes de « fille » et de « femme » traduisent une double perception du corps mécanisé et sexualisé. La notion de « fille » dans *La Fille née sans mère* et *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* illustre une figure féminine érotique et fantasmée, alors que dans l'œuvre *Voilà la femme*, le mot « femme » se réfère à une machine menaçante qui vise à définir l'ensemble du genre féminin.

Pour l'un, cette fille mécanique véhicule l'utopie d'un objet créé par l'homme, servile et sexuel, pour l'autre, elle illustre la pression et la standardisation que les femmes subissent dans la société de consommation. De plus, l'avant-bras tronqué de la protagoniste chez Höch indique que cet être est endommagé. En cela, la poupée sexualisée subit, elle aussi, le châtiment de l'éphémérité, de la mode et du temps, bientôt remplacée par un nouveau type, un modèle peut-être plus moderne et plus performant

## 2.5 UNE POUPÉE INTERCHANGEABLE

La poupée hybride de Höch et l'Américaine de Picabia s'inscrivent dans une vision d'un corps performant et anonyme. En remplaçant la tête du personnage par une ampoule, Höch attribue au personnage un caractère mécanique qui reflète la perte de l'individualité de la citadine. La présence de l'ampoule et la transformation de la femme en machine montrent la prédominance du caractère consommable, interchangeable, en dépit de l'individualité, de l'intellect et des sentiments dans la société moderne. Le visage, l'identité étant supprimés, les émotions, les capacités cognitives sont dévalorisées, contrairement au corps et aux jambes considérés comme utiles. Ce n'est plus un être humain, mais une « belle fille », une poupée mécanique érotique, dont la tête est transparente, vide et démontable. De plus, le personnage féminin est le seul à avoir un caractère hybride. Le corps du boxeur est intact et son visage est certes masqué, mais la tête n'est ni coupée, ni remplacée par un objet. La poupée au bras tronqué s'éloigne d'un artefact humain, et sa tête interchangeable marque une absence d'identité.

La nature mécanique du corps féminin le place au même niveau que les autres marchandises, ce qui donne l'illusion d'une forme de disponibilité. Le personnage devient alors un objet de consommation, composable, remplaçable selon sa valeur érotique et divertissante. Cette perception consumériste et utilitariste de l'individu s'intègre à l'industrie de loisir qui est en plein essor. La danse joue d'ailleurs un rôle important dans les plaisirs urbains et nocturnes des métropoles européennes. Dans le *Daily Mail*, Andrée Viollis (1870–1950), journaliste et écrivaine, écrit à propos de cette soif d'amusement : « *Pas d'appartement, pas de charbon, pas de sel, pas d'argent !* », « *Tout le monde gémit et grogne à Paris. Mais tout le monde danse*<sup>117</sup>. ». Selon Siegfried Kracauer

117 Source originale : « *Keine Wohnung, keine Kohlen, kein Salz, kein Geld !* », « *Jeder Mensch in Paris stöhnt klagt und murr. Aber alle tanzen.* » In Hirschfeld Magnus, *op. cit.*, p. 100.

(1889–1966), le cabaret est, durant ces années, un lieu qui permet d'oublier son environnement, de ne plus faire partie d'un ensemble complexe, instable, même si, inconsciemment, on le reproduit à plus petite échelle<sup>118</sup>. Cette société de loisir s'accompagne d'une consommation frénétique de spectacles, d'objets, d'alcool, etc. Le texte *Vergänglichkeit* (1920) écrit par Brecht retranscrit aussi le caractère artificiel de la société d'après-guerre :

Je crois : « La superficialité a un grand avenir. Dans les pays cultivés, il n'y a pas de mode. C'est un honneur de ressembler aux modèles. Je me réjouis que les danseuses dans les Variétés soient présentées de manière de plus en plus uniforme. Il est agréable qu'elles soient nombreuses et que l'on puisse les échanger. Je ne ressens pas le besoin que l'une de mes pensées demeure, mais je voudrais que tout soit mangé, mis en œuvre, épuisé<sup>119</sup>. »

Le corps est devenu une machine de plaisir, mise à disposition des regards, un support de projection de fantaisies. Dans la société weimarienne tourmentée, le désir, l'érotisme, le fantasme sont utilisés comme appâts pour une consommation qui s'intensifie dans le but d'accéder à une échappatoire. Cette analogie entre la consommation et l'esthétique mécanique du corps humain est proche des spectacles des Tiller Girls. D'origine anglaise, la troupe des Tiller Girls se compose de 16 femmes qui, par leur synchronisation d'un même mouvement, réalisent une véritable prouesse physique<sup>120</sup>. Ce tempo rapide et la répétition de mêmes gestes sont en adéquation avec le rythme de la vie moderne. Portant la même tenue, le même maquillage, la même coiffure, les danseuses illustrent une conception de l'existence rationaliste, capitaliste et totalement désindividualisée<sup>121</sup>. L'individu se fond dans un groupe uniforme, qui cette fois-ci, est esthétisé<sup>122</sup>. Dans l'essai *Das Ornament der Masse* (1927), Kracauer met en évidence la ressemblance entre la danse des Tiller Girls et le taylorisme : « Cela a commencé avec les Tiller Girls. Ces produits des usines de distraction américaines ne sont plus des filles individuelles, mais des ensembles de filles indissolubles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques<sup>123</sup>. » Les *girls* qui sont décrites apparaissent comme des automates sous contrôle, qui s'animent dans une coordination rigoureuse. En tant qu'objet de performance, la danseuse devient une machine de production de désir, semblable à l'ouvrier dont la force et la coordination priment. Les corps de l'homme et de la femme sont mis au service d'une rationalisation et d'une performance qui tendent toutes deux à la consommation, que ce soit celle d'un objet manufacturé produit à

118 Kracauer, Siegfried, *Die Reise und der Tanz*, 1925, in *Das Ornament der Masse: Essay*, Frankfurt a. M., 1977, p.40 in Pfeiffer, Ingrid, *op. cit.*, p. 121.

119 Source originale : *Ich glaube: « Die Oberfläche hat eine große Zukunft. In den kultivierten Ländern gibt es keine Moden. Es ist eine Ehre, den Vorbildern zu gleichen. Ich freue mich, daß in den Varietés die Tanzmädchen immer mehr gleichförmig aufgemacht werden. Es ist angenehm, daß es viele sind und man sie auswechseln kann. Ich habe kein Bedürfnis danach, daß ein Gedanke von mir bleibt, ich möchte aber, daß alles aufgegessen wird, umgesetzt, aufgebraucht. »* In Brecht, Bertolt, Hauptmann, Elisabeth, (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Band 20, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 21.

120 Cowan Michael J., *op. cit.*, p. 271.

121 Les Tiller Girls viennent du Royaume Uni, mais elles se sont surtout produites aux États-Unis.

122 *Ibid.*, p. 273.

123 Source originale : « *Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflöbliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind.* » In Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse: Essay*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, p. 50.



l'usine ou celle d'un objet sexuellement utilisable. Le personnage de Höch n'est pas une danseuse de revue, mais sa représentation et son caractère mécanique lui attribuent un caractère composable et consommable.

L'objectification de la protagoniste de Höch et de la femme américaine de Picabia se correspondent visuellement et thématiquement, bien que la dadaïste véhicule un discours critique sur la condition féminine et sur la société de consommation grandissante. Dans une certaine mesure, elle partage la position de Grosz et Heartfield défendue dans l'œuvre *Der wildgewordene Spießler Heartfield* qui, certes, traite du militarisme, mais qui associe l'ampoule à une perte d'indépendance et à un asservissement à la société. Pour Picabia, ce motif est davantage un constat des bouleversements socio-économiques marqués par le progrès technologique, la société américaine moderne et rationnelle. La femme-machine de Picabia est néanmoins réduite à l'ampoule même. Proche de la description des Tiller Girls évoquées par Kracauer, il ne s'agit pas d'un hybride mais d'une seule pièce électrique, moderne et anonyme, dont l'entière personnalité est symbolisée par un objet industriel. L'ampoule permet une double projection imaginaire, à la fois technophile et érotique autour du corps féminin, projection qui est indirectement critiquée par la dadaïste. Sous forme de réponse indirecte à ce type de discours, le collage de Höch vise à déconstruire le stéréotype de la *girl*, de la « *Neue Frau* », qui est censée être une femme émancipée et volage.

## 2.6 LA NOUVELLE FEMME : LA CRITIQUE D'UN MYTHE

Dans les médias, l'image véhiculée de la consommatrice, sexuellement libérée et indépendante financièrement ne correspond qu'à une minorité de femmes. Même si elle symbolise une quête d'indépendance, la « *garçonne* » devient plus un argument de vente que la figure d'une réelle émancipation. La déconstruction du mythe de la nouvelle Femme faite par Höch est en lien avec le contexte historique des années Weimar, mais également avec un discours du genre dans les sociétés occidentales.

L'émancipation des femmes a bien été réelle après la Première Guerre mondiale, notamment marquée par l'obtention du droit de vote, prometteuse d'une égalité politique et professionnelle. La condition féminine s'est certes améliorée après la guerre, les femmes sont devenues plus actives et plus indépendantes, mais la réalité économique et sociale estompe rapidement tout optimisme. La vision de la *girl*, de la *garçonne*, de la « *Neue Frau* » s'obscurcit au cours des années 1920. L'idéalisation de la femme moderne est loin du quotidien fatigant et financièrement instable des jeunes femmes actives<sup>124</sup>. Après le retour des soldats, quantité de femmes ont été renvoyées et remplacées par des hommes. Celles qui réussissent à préserver leur emploi occupent des rôles subalternes et leurs compétences ne sont pas valorisées. En d'autres termes, même si la condition des femmes s'est améliorée dans la sphère privée et professionnelle, elles restent sous le contrôle d'un système patriarcal<sup>125</sup>. Dans le collage, la position d'attaque du boxeur peut faire référence au rejet de la nouvelle Femme. En effet, pour beaucoup d'hommes, la femme financièrement et sexuellement émancipée est considérée comme dangereuse et destructrice de l'ordre traditionnel. La femme active commence alors à être associée à la force, à l'autonomie, à l'efficacité, au dynamisme, attributs considérés comme masculins, ce qui provoque une fragili-

124 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p.8, 9.

125 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 125.

sation de la virilité symbolique. En lien avec la crise de la masculinité d'après-guerre, l'amélioration de la condition féminine apparaît comme une menace pour le patriarcat. Ainsi, qu'il soit sexualisé ou maternel, le corps féminin est perçu comme inoffensif du moment qu'il reste soumis à l'autorité patriarcale.

Par ailleurs, la critique à l'égard d'une certaine « hypocrisie » du phénomène de la « *Neue Frau* » par la dadaïste est à rapprocher de son expérience personnelle d'artiste femme. Agissant dans un cercle masculin, Höch est naturellement touchée par ce mouvement d'émancipation féminine d'après-guerre. Ayant été en contact avec Cläre Jung (1892–1981), Else Lasker-Schüler (1869–1945), Käthe Kollwitz (1867–1945) ou encore Eva Grosz (1895–1960), elle demeure pourtant la seule créatrice dans le groupe Dada Berlin<sup>126</sup>. Son engagement dans le cercle est difficile et sa collaboration n'est pas réellement acceptée. L'associant directement à son compagnon Hausmann, Johannes Baader (1875–1955) lui attribue le sobriquet de « *Dadasophin* »<sup>127</sup>. Et Höch constate elle-même : « Si je n'avais pas passé autant de temps à m'occuper de lui [Hausmann] et à l'encourager, j'aurais moi-même réussi à accomplir davantage de choses<sup>128</sup> ». Hausmann dira à propos de l'intégration de sa compagne au groupe Dada : « Elle n'a jamais été membre du club<sup>129</sup> ». À partir de 1915, Hausmann écrit le prénom Hanna avec un deuxième h, ce qui modifie l'identité de l'artiste pour en faire son idéal tout en gommant ses origines familiales. Pour lui, le palindrome Hannah vaut pour une totalité, un début sans fin, un amour total<sup>130</sup>. En 1920, Grosz et Heartfield refusent la contribution de Höch à la Première foire internationale Dada, à laquelle elle pourra cependant participer grâce à l'une des rares prises de position en sa faveur de Hausmann. Par ailleurs, la collaboration entre le « *Dadasophe* » et Höch a été rare et le sujet de sa carrière artistique est un motif de conflit. Lors des premières manifestations du groupe Dada en 1919, elle n'est pas invitée à cause de ses frictions avec Hausmann. Sur les cartons d'invitation d'une soirée « grotesque » en 1921, il orthographe mal son nom en l'écrivant « Hanna Hösch », ce qu'elle commentera par « encore une fois Hausmann a écorché mon nom<sup>131</sup> ». La relation tumultueuse et violente avec ce dernier prend fin en 1922. À partir de 1926, elle entretient une relation amoureuse de neuf ans avec l'écrivaine Til Brugman (1888–1958), avec laquelle elle collabore également pour son travail<sup>132</sup>.

La participation de Höch en tant que femme artiste dans le groupe d'avant-garde et son rapport professionnel avec les dadaïstes berlinois l'ont désavantagée au sein du cercle<sup>133</sup>. Le traitement du sujet de l'émancipation des femmes par Höch met en avant une domination mascu-

126 Bergius, Hanna, *Das Lachen Dadas*, op. cit., p. 138.

127 *Ibid.*, p. 130.

128 Source originale : « *Wenn ich nicht viel meiner Zeit dafür aufgewendet hätte, mich um ihn [Hausmann] zu kümmern und ihn zu ermutigen, hätte ich selbst mehr erreicht.* », in « Hannah Höch im Gespräch mit Edouard Roditi », in Hemus, Ruth, *Dada's Women*, London, Yale University Press, 2009, p. 127, in Boesch, Ina, (Hrsg.), *Die Dada: Wie Frauen Dada prägten*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015, p. 18.

129 Source originale : « *Sie war nie Mitglied des Clubs.* » In *ibid.*, p. 16.

130 Künkler, Karoline, *Aus Den Dunkelkammern der Moderne: Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 2012, p. 500.

131 Source originale : « *wieder hat Hausmann meinen Namen verstümmelt [sic].* » In *ibid.*, p. 501.

132 *Ibid.*, p. 505–506.

133 *Ibid.*, p. 493.

line de la société dont elle-même a été victime. Contrairement à ses homologues masculins, une vision positive et dénuée d'érotisme de la nouvelle Femme est présente dans de nombreuses œuvres de Höch. Pour l'artiste, la femme moderne est un individu qui rompt avec les chaînes traditionnelles sociétales. La représentation du corps en mouvement, qui défie les lois de la pesanteur, incarne ainsi le motif de la femme émancipée. La construction d'hybrides, de femmes-animales, de femmes-plantes affirme une forme de liberté d'imagination qui vise à bousculer la rigidité des systèmes de pensée<sup>134</sup>. Enfin, ce dynamisme symbolise une ouverture vers l'inconnu, une possibilité d'échappatoire remettant en cause l'attribution de rôles qui enferme la femme dans une position passive et soumise.

### Conclusion

Le corps mécanique sexualisé et féminin dans les œuvres mécaniques de Picabia et dans le collage *Das schöne Mädchen* intègrent des sujets économiques, technologiques, sociétaux qui se réfèrent à un discours et à une perception du corps féminin des sociétés américaine, française et allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle. Certaines thématiques communes gravitant autour de la femme-machine, telles que l'automatisation, la rationalisation et la mondialisation sont en accord avec les mutations globales de ces sociétés. En effet, dans ces œuvres, la présence de l'automobile, le lien entre le génie industriel et la virilité, la notion d'américanisme, la conception d'une anatomie jeune et performante, l'instrumentalisation du corps féminin, la nature consumériste des rapports homme-femme, l'interchangeabilité, la désindividualisation sont les marqueurs d'un certain contexte commun. Néanmoins, malgré l'utilisation de symboles et de thématiques similaires, deux positions antagonistes à l'égard du corps féminin se dessinent.

L'un de ces sujets est la mise en relation du progrès technologique avec la masculinité. Cette construction du genre va de pair avec une quête d'innovation mécanique et technologique qui se développe en France, en Allemagne et aux États-Unis à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les représentations des deux artistes, cette course à l'invention, au développement du génie industriel est symbolisée par le secteur automobile. En associant l'anatomie humaine sous forme de femme-machine au domaine de la production industrielle, Picabia et Höch témoignent de l'importance accordée à la technologie et de son omniprésence au sein des métropoles. Cette prééminence manifeste une affirmation de la masculinité, celle-ci étant considérée comme une forme de puissance pour l'un et de domination patriarcale pour l'autre.

De plus, l'instrumentalisation du corps, et plus précisément du corps féminin dans les œuvres mécaniques et dans le collage se réfère à la naissance de la culture de consommation et aux nouvelles organisations du travail dans l'industrie. À l'image de la méthode de production fordiste, le corps apparaît comme une marchandise fabriquée en série. Ce langage esthétique est en adéquation avec le processus de mécanisation des sociétés occidentales, qui change la perception de l'être humain. Transformée en objet ou fragmentée, la *girl* se transforme en pièce fonctionnelle, interchangeable et démontable. Cette conception rationaliste du corps de la femme prend la forme d'une fabrique de plaisir, de satisfaction visuelle et d'un support de fantasme et d'excitation. Ainsi, le motif de la femme mécanisée intègre cette double fonction du corps comme producteur et comme marchandise érotique. La nature artificielle, au détriment

---

134 Dech, Julia, *op. cit.*, p. 33.

de l'individualité, donne une réponse aux problématiques du temps et du vieillissement. Perfectibles et remplaçables, ces femmes s'inscrivent dans l'utopie d'une consommation éternelle d'un corps juvénile et performant.

Bien que les femmes-machines illustrent une remise en question de l'émancipation féminine, le traitement de ce sujet révèle une différence nette dans le rapport des artistes à la femme. La perception de Picabia du corps mécanique jongle entre érotisme et répulsion. Cette ambiguïté illustre à la fois une attirance masculine envers la femme et une crainte à l'égard du genre opposé. Ces inquiétudes mènent aux processus d'objectification, de sexualisation et de désindividualisation qui sont véhiculés par le motif de la femme mécanique. La mise en relation entre le corps féminin et l'électricité symbolise la nature ambivalente de la femme moderne. Source de chaleur, visible et lumineuse, l'électricité peut aussi être source de danger, de douleur lors d'un contact physique. Les petits objets industriels et sexualisés traduisent donc une réification du cliché de la *girl*, c'est-à-dire d'une jeune femme dynamique ayant une sexualité libérée. Les formes suggestives de la bougie d'allumage ou de l'ampoule varient de la femme-phallique à la femme-voluptueuse. Son érotisation fait l'objet d'un processus de dépréciation de la femme et plus particulièrement de l'archétype de la femme moderne comme l'Américaine. D'ailleurs, à la différence des portraits mécaniques masculins, les machines féminines sont anonymes et décrites selon leur genre, leur âge et leur nationalité. Cette nouvelle Femme mécanique n'apparaît plus comme une menace puisqu'elle appartient au registre du fantasme dans lequel l'homme possède le statut de superviseur. Elle est un objet sexuel mais tout comme le progrès technologique, elle doit rester sous domination masculine. Ce n'est pas par hasard que Picabia reprend, à travers *la Fille née sans mère*, le mythe de l'unique géniteur d'un être féminin mécaniquement asservi et transparent dans sa constitution. Autrement dit, les deux phénomènes qui tendent à fragiliser l'homme, soit la technologie et l'émancipation féminine, sont dévalorisés à travers la création d'une femme-machine contrôlable.

Lorsque Picabia traite la thématique du genre féminin, celui-ci est identifié par une machine visuellement proche de son organe génital. D'une petite pièce manufacturée et attrayante, il se transforme en objet dysfonctionnel et hostile. Si la femme apparaît comme un motif de déstabilisation de la masculinité ou de domination, l'objectification érotique ou la représentation terrifiante de sa sexualité permet d'affirmer un masculinisme tout en discréditant le genre opposé.

À la manière d'une réponse indirecte à la représentation du dadaïste, Höch présente la femme moderne non pas comme un danger, mais comme un objet sous emprise. L'hybride machinique dans le collage *Das schöne Mädchen*, composé d'un corps sportif, aux jambes dénudées et d'une ampoule incandescente en guise de tête, se réfère au phénomène de la « *Neue Frau* ». Contrairement aux objets-femmes de Picabia, la baigneuse mécanique est présentée comme un automate entouré d'une multitude d'éléments bruyants, dynamiques, qui l'oppressent et la bloquent dans ses mouvements. Le comportement que l'artiste attribue au personnage est celui d'une poupée immobile et sexuelle, proche de la bougie d'allumage et de l'Américaine, mais différent de la machine écrasante et robuste de *Voilà la femme*. Le personnage est d'ailleurs mis en danger par la présence du boxeur représenté les poings levés. Cette brutalité sous-jacente illustre une tension entre les genres et démontre une forme de rivalité ressentie par l'homme vis-à-vis de la nouvelle Femme. Le comportement du boxeur, qui illustre la volonté d'éliminer cet archétype de la femme libérée, est en adéquation avec le rejet de la garçonne des

années 1920 qui s'affirmera à partir des années 1930. Toutefois, Höch renverse la crainte masculine vis-à-vis de cet archétype en le présentant comme un objet cassé et sans défense. Ce canon est utilisé par les médias de masse et l'industrie de loisir à des fins consuméristes. Toute forme d'indépendance, d'émancipation, de liberté sexuelle qui est associée à la « *Neue Frau* » est instrumentalisée pour une satisfaction érotique et pécuniaire. En d'autres termes, la représentation de la garçonne montre une dichotomie entre fiction et réalité. La critique de Höch repose sur la mythification de ce modèle féminin, omniprésent dans la culture visuelle des années Weimar dans les médias américains et français, mais peu visible au quotidien. Elle démontre que l'angoisse masculine est caduque et que c'est bien la femme qui est soumise à une domination patriarcale. Mise à l'écart à cause de son genre dans le cercle dadaïste et soumise à des violences conjugales, Höch dénonce ce faux-semblant de la libération des femmes qui, dans les domaines privé et professionnel, restent sous emprise. En somme, la représentation du corps féminin fonctionne comme un médium à la fois de sa perception personnelle en tant que femme artiste et de la condition féminine berlinoise de l'entre-deux-guerres. La République de Weimar est certes marquée par une amélioration de la condition des femmes grâce à l'émancipation, mais celle-ci a conduit à la construction d'un archétype qui est peu à peu accaparé par l'industrie du loisir, démantelé par son érotisation, et rejeté par le discours politique qui y voit une menace pour l'ordre public.

## 2. Francis Picabia et Rudolf Schlichter : la relation sexuelle comme transaction économique

### Introduction

L'attribution d'une nature érotico-consommable au corps de la femme moderne est un procédé commun à Höch et Picabia. Le dadaïste français et le dadaïste allemand Rudolf Schlichter vont également s'intéresser au corps sexualisé et mécanique, mais à travers une analogie entre le coït et la transaction économique. Les œuvres *Prostitution universelle* (1916–1917) [fig. 31] et *Parade amoureuse* (1917) [fig. 32] de Picabia, et *Phänomen-Werke* (1919–1920) [fig. 33] de Schlichter abordent les notions de consommation de l'amour, de mécanisation des corps et celle du détachement émotionnel. Le vocabulaire machinique s'intègre aux observations du tissu social dans lequel les artistes ont eux-mêmes opéré. Le caractère économique attribué à la sexualité reflète une mutation des mœurs, construites sur la base du système patriarcal, capitaliste du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>135</sup>. Alvin Toffler explique le lien entre l'innovation technologique, la consommation et la sexualité des sociétés modernes. Pour lui, la technologie, en constante évolution, offre non seulement la possibilité d'améliorer et d'accroître continuellement les échanges de connaissances et d'informations, mais aussi de créer et d'alimenter simultanément le désir de disposer rapidement de données plus nombreuses. Cet état de mouvement perpétuel peut entraîner un sentiment général d'impatience, mais aussi une impression de surcharge d'information. Avec un rythme de vie de plus en plus intense, il est difficile de maintenir un niveau acceptable de satisfaction personnelle. L'idéologie du capitalisme renforce constamment le sentiment d'insatisfaction, poussant à une consommation effrénée qui a même des répercussions dans le domaine intime<sup>136</sup>. Autrement dit, l'impact de la technologie associé au capitalisme bouleverse les modes de consommations et modifie le rapport au corps et à la sexualité. Le constat de Toffler correspond d'ailleurs à la représentation froide et mécanique des relations sexuelles illustrées dans les œuvres des deux artistes.

Si les points de vue de Picabia et Höch autour du motif de la femme-machine sexualisée sont divergents, la thématique du corps comme valeur marchande relève d'un discours similaire dans les œuvres de Picabia et de Schlichter. Certains de leurs épisodes biographiques se correspondent et forment un terrain fertile pour l'illustration d'un constat social identique et d'inquiétudes masculines communes. Leurs refus de participer à la guerre, leurs stratégies pour échapper à la mobilisation ont joué un rôle non-négligeable dans leur perception du genre et donc dans leur processus artistique<sup>137</sup>. En effet, ce refus de se conformer au devoir national, de répondre à

---

135 Van den Berg, Hubert, *op. cit.*, 2003, p. 111.

136 Toffler, Alvin, *Future Shock*, New York, Random House, 1970, p. 71, in Ferguson, Anthony, *op. cit.*, p. 110.

137 Schlichter a porté un intérêt à la littérature et l'art français et a condamné la culture impériale de Guillaume II.

Cf. Schlichter, Rudolf, *Übersicht über meinen Bildungsgang, meine künstlerische und politische Entwicklung*, in Metken, Günter, « Max Beckmann im Spiegelkabinett. Ein Selbstbildnis aus Selbstporträts », Leipzig, Museum der Bildenden Kunst, 1990, p. 65, in Götz, Adriani, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, (Ausst.-Kat., Tübingen, Kunsthalle, 13/9/1997–23/11/1997 ; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 7/12/1997–1/3/1998 ; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 11/3/-10/5/1998), München, Klinkhardt & Biermann, 1997, p. 39.

des idéaux européens, à un modèle masculin patriotique et héroïque a une répercussion sur la place de Picabia et Schlichter en tant qu'hommes au sein de la société et suscite ainsi des interrogations sur leurs relations au genre et à la sexualité. En quoi les machines sexuelles de Schlichter et de Picabia reflètent-elles une rationalisation des rapports humains ? Pourquoi leur vision marchande du corps tend-elle à une fétichisation de ce dernier ?

Afin de répondre à ces interrogations, une analyse détaillée de *Prostitution universelle*, *Parade amoureuse* et *Phänomen-Werke* permettra, d'une part, de mettre en avant les similitudes visuelles et thématiques de ces œuvres, et d'autre part de saisir les processus d'érotisation dans ces représentations. Les thématiques de la distanciation des émotions dans le rapport homme-femme, de l'influence de la métropole sur le citadin, de la représentation de la prostitution et de la fétichisation du corps mécanique constitueront une mosaïque commune aux trois œuvres. La sélection de celles-ci s'explique par la construction similaire de la relation entre le constat, la critique et l'érotisme dans les représentations mécaniques du coït. En d'autres termes, à la différence de l'étude précédente sur la femme-machine dans les œuvres de Picabia et de Höch, nous ferons correspondre dans ce chapitre le processus artistique des deux dadaïstes autour de la thématique de la relation sexuelle comme transaction économique. L'analyse de ces œuvres permettra également d'alimenter mutuellement le contenu de celles-ci et d'ouvrir de nouveaux champs d'interprétation et de lecture transnationale au sein même du mouvement Dada.

### 1. Une absence d'émotion dans l'acte sexuel

Les œuvres mécanomorphes de Picabia et de Schlichter traitant du coït s'inscrivent dans une représentation consumériste du corps et une dévaluation de l'amour. En choisissant des automates ou des objets comme protagonistes d'un acte charnel, les artistes transforment l'individu en une machine à la fois stérile et performante. L'aspect métallique des personnages dans les œuvres *Prostitution universelle*, *Parade amoureuse* et *Phänomen-Werke* traduit une standardisation de l'individu, une rationalisation des relations amoureuses et de la sexualité.

Cette absence de sentiments, de contacts sensoriels, qui émane des corps machiniques peut être mise en relation avec le concept de la « *kalte Persona* » (persona froide) défini par Helmut Lethen. Selon lui, les personnes qui correspondent au type de la « *kalte Persona* » sont reconnaissables par : « leurs « froids posés » ; ils s'assourdissent au son du cœur de la plainte, se désensibilisent à tout ce qui est authentique et s'empêchent par tous les raffinements de laisser s'exprimer le « cri de la nature »<sup>138</sup>. L'individu se généralise et s'objective à l'aide d'un masque derrière lequel il devient invisible, sans que cela le fasse disparaître complètement en tant que personne<sup>139</sup>. La distanciation, l'absence d'affects même dans les situations les plus intimes pourrait s'expliquer, certes, par une influence de la société de masse impliquant une désindividualisation, mais égale-

---

En effet, il s'est inspiré de l'art moderne français et débute son processus artistique avec une phase impressionniste avant d'utiliser un langage mécanique, semblable à Picabia lorsqu'il réalise ses premières œuvres à Paris.

Cf. Von der Bank, Matthias, Heitmann, Claudia, Lange, Sigrid, *op. cit.*, p. 17.

138 Source originale : « « ihren » « froids posés » ; sie machen sich taub gegen den Herz-Ton der Klage, desensibilisieren sich gegen alles Authentische und sperren sich mit allen Raffinessen, den « cri de la nature » zum Ausdruck kommen zu lassen. » In Lethen, Helmut, *op. cit.*, p. 68.

139 *Ibid.*, p. 89.

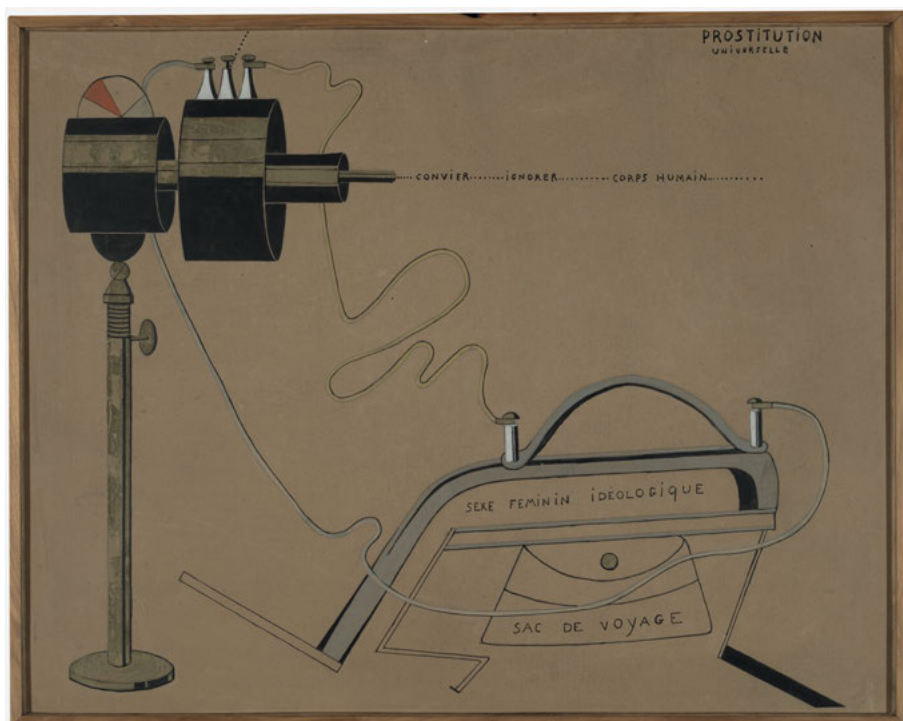


Figure 31 | Francis Picabia, *Prostitution Universelle*, 1917, Yale University Art Gallery, New Haven

ment comme un moyen de défense face aux bouleversements sociétaux du début du XX<sup>e</sup> siècle. La notion de masque, de façade, sont des mécanismes de distanciation qui s'inscrivent dans un contexte marqué par la consommation, la vitesse, la diffusion d'images et d'informations, l'éphémérité, la production en série, etc. De plus, l'artificialité véhiculée par les médias de masse dans les sociétés occidentales, surtout dans les métropoles telles que New York ou Berlin, mène à un véritable art du paraître et à de la mise en scène de la part des citadins. Schlichter décrit ainsi sur un ton incisif le manque d'humanisme, le vide qui habitent la haute bourgeoisie : « Mais lorsque je regardais les visages durs et ennuyés des gens riches que j'enviais tant, il me semblait que la richesse ne pouvait s'acheter autrement qu'au prix d'un abrutissement total, d'un ennui annihilant et d'un vide spirituel<sup>140</sup>. » Exprimer ses sentiments, ses émotions s'inscriraient dans une démarche de dévoilement, de mise à nue qui fragiliserait l'individu et le rendrait vulnérable. Cette figure froide et hermétique rappelle le processus de défense par la mécanisation de Léger. Certes, les soldats mécaniques de Léger sont davantage emprunts par l'expérience du front, mais le verrouillage de la psyché et le rejet des composantes humaines sont similaires. À la manière d'une

140 Source originale : « Aber wenn ich mir die harten gelangweilten Visagen der von mir so beneideten reichen Leute ansah, schien es mir, als ob der Reichtum nicht anders erkaufte werden könnte als um den Preis völliger Stumpfheit, vernichtender Langeweile und seelischer Leere. » In Schlichter, Rudolf, *Das widerspenstige Fleisch*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1931, p. 293, in Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 200.



« *Panzerung* », le citadin se protège des éventuelles agressions de son milieu. Un autre type propre aux espaces urbains de la société moderne, étudié par Lethen, est le « *Radar-Typ* », c'est-à-dire :

Des personnes qui se définissent en permanence dans le miroir de la perception des autres, qui évaluent la proximité et la distance en fonction de leur amplitude de mouvement, qui relie à elles-mêmes des formes de perception issues des médias de masse, qui utilisent les modes comme marqueurs d'orientation – des joueurs simultanés sans fortune<sup>141</sup>.

Ces notions de « *Kälte* », de « *Radar* », l'absence d'affect et les mécanismes de distanciation s'appliquent aux personnages mécaniques de Picabia et Schlichter. S'opposant à la sensualité, à l'expression de sentiments amoureux, au rapport organique de l'acte sexuel, la représentation du coït s'accorde à une idéologie matérialiste, à l'image d'une production machinique industrielle.

Les œuvres du dadaïste français représentent un accouplement fondé à partir d'une connexion rationnelle d'objets à objets. *Prostitution universelle* est composée à partir d'un émetteur et d'un sac de voyage connectés par deux fils qui s'attachent et se détachent. Ce lien unique et l'importante distance entre les protagonistes illustrent le refus de tout contact charnel et une absence d'émotion. Tous deux semblent indifférents à la présence de l'autre. Les mots « sexe féminin idéologique » et « sac de voyage » permettent d'identifier les genres. Le sac de voyage est l'objet qui définit la sexualité féminine comme une envie perpétuelle, insatiable, mais également une sexualité mobile, nomade et sans attache<sup>142</sup>. Le coloris gris présente la femme comme un objet terne dont le fonctionnement est associé à un réceptacle. Telle une sauterelle mécanique, elle est prête à rompre ses liens d'un moment à un autre et à se connecter à la prochaine machine masculine<sup>143</sup>. Cette légèreté qui est produite par les fils et la représentation du sexe féminin comme une poche vide ajoutent une distance et une fébrilité à la relation des deux protagonistes. Si le sac est un contenant de la semence masculine, il est aussi flottant et transparent. Ce vide évoque une forme de stérilité et une improductivité s'inscrivant dans un rapport superficiel et éphémère du coït. L'aspect mobile et transparent de l'objet, la réduction de la sexualité à une simple connexion pourraient être mis en parallèle avec *Américaine*. La représentation de la femme en un sac de voyage véhicule l'image d'une femme libidinale, consommatrice de l'amour, jonglant entre le « flirt » et le « divorce ». En d'autres termes, le caractère sexuel, volage et mobile du genre féminin sont des éléments qui, dans certaines de ces œuvres mécanomorphes, définissent la femme moderne et son rapport à la sexualité. À l'inverse du personnage féminin, son partenaire de jeu est vêtu d'une peinture noire et métallique qui confère solidité et consistance à son apparence. Doté d'un caractère phallique, l'émetteur diffuse les mots « convier... ignorer... corps humain » qui renforcent la distance froide et mécanique de la relation intime. Celle-ci est représentée dans une formulation courte, une ignorance mutuelle qui s'inscrit dans une polygamie marchande<sup>144</sup>. En somme, l'immobilité du personnage détermine le sexe masculin comme un donneur perpétuel et la femme comme une réceptrice versatile. Le sujet est supprimé, seul l'échange

141 Source originale : « *Menschen, die sich permanent im Spiegel der Fremdwahrnehmung definieren, Nähe und Distanz auf ihren Bewegungsspielraum hin taxieren, Wahrnehmungsformen der Massenmedien auf sich beziehen, Moden als Orientierungsmarken benutzen – Simultanspielerinnen ohne Fortune.* » In *ibid.*, p. 242.

142 Christians, Ulrich, *op. cit.*, p. 29.

143 Camfield, William A., « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, vol. 48, n.° 3/4, 1966, p. 318, [en ligne], [www.jstor.org/stable/3048388](http://www.jstor.org/stable/3048388), (consulté le 14/1/2021).

144 Christians, Ulrich, *op. cit.*, p. 30.

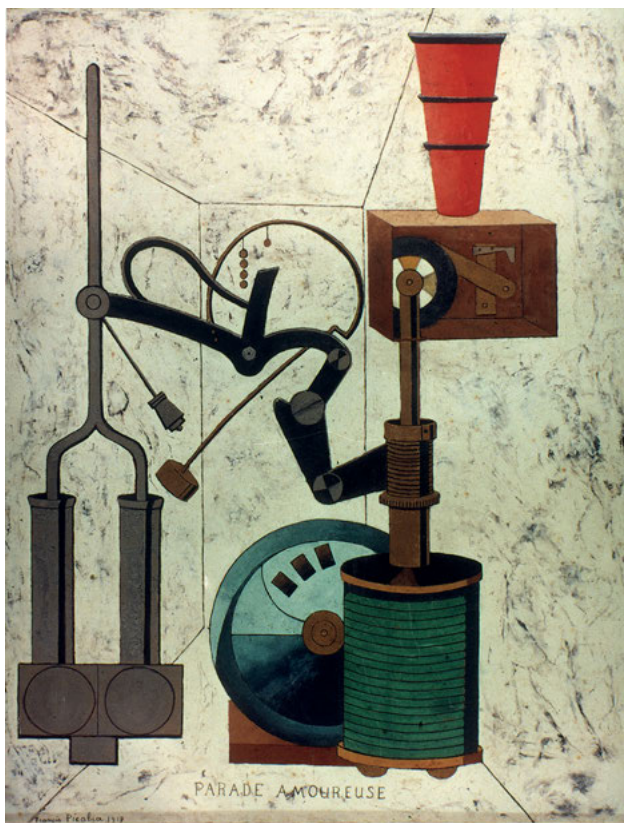


Figure 32 | Francis Picabia, *Parade amoureuse*, 1917, collection privée

énergétique, le flux instantané semblent être nécessaires. La tension électrique associée à la sexualité dans *Prostitution universelle* est également présente dans *Américaine* et *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*. L'électricité, dans ces œuvres, signifie à la fois l'acte même, la connexion entre les organes sexuels et une forme de danger et de fugacité. La relation homme-femme est présentée comme une formule marchande universelle qui s'inscrit dans un rapport de « donneur-receveur ». La communication entre les êtres humains est symbolisée par une simple connexion et déconnexion, elle-même rattachée à une immense machine sociétale.

L'œuvre *Parade amoureuse* inscrit également l'acte intime dans un jeu de séduction singulier entre deux machines étranges et chimériques. Selon William A. Camfield et Ulrich Christians, le contenu de cette œuvre est comique<sup>145</sup>. Les deux machines colorées sont représentées devant un fond en perspective à la texture de marbre<sup>146</sup>. La machine de droite est composée d'un entonnoir fixé à une boîte en bois, d'une bobine et d'un bras métallique vissé à l'autre objet, situé à gauche, qui est construit de deux tiges métalliques verticales ressemblant à un diapason à l'envers. Les deux objets sont liés par un bras métallique auquel sont greffés deux petits instru-

145 Camfield, William A., *op. cit.*, p.318. Christians, Ulrich, *op. cit.*, p.32.

146 *Ibid.*



Figure 33 | Rudolf Schlichter, *Phänomen-Werke*, 1919–1920, collection privée

ments formant une sorte de cœur déformé et qui semblent stimuler le personnage de gauche. La structure de cet objet fait de deux éléments fusionnant vers le haut peut rappeler la machine de *Voilà la femme*. Comparée à la première machine au réservoir de droite, la structure du second objet métallique est plus rudimentaire et paraît plus fragile. Devant ces deux machines de plaisir, le spectateur cherche à identifier le genre et la relation qui les lie entre elles. Selon les caractéristiques féminines et masculines décelées dans l'œuvre *Prostitution universelle*, la machine masculine pourrait être celle pourvue d'un réservoir et la féminine celle avec les deux tiges métalliques. La configuration du stimulateur-stimulé serait alors préservée, mais le contact entre les deux objets est ici plus explicite. Le personnage masculin « donneur » possède cette fois-ci un conteneur mais celui-ci ne vise qu'à insuffler de l'énergie pour alimenter la machinerie du plaisir. Le caractère sonore, les mouvements qui sont suggérés donnent aux machines un attribut érotique et sexuel<sup>147</sup>. Le ton ubuesque de cette œuvre résulte du paradoxe entre le sujet même de l'œuvre, soit la parade amoureuse, et l'interprétation de ce jeu de séduction par l'artiste. La parade amoureuse s'apparente à une parade nuptiale, qui en réalité est un rituel visant à séduire, à échanger avec le ou la partenaire qui est convoité. Or, le contact mécanique absurde entretenu par les

147 Camfield, William A., *op. cit.*, p.318. Christians, Ulrich, *op. cit.*, p.33.

machines de Picabia s'oppose au charme et aux émotions. L'action, le bruit qui émanent de cette danse machinique font partie d'un spectacle aboutissant à l'inefficacité. En effet, les machines sont dysfonctionnelles, (le diapason est réduit au silence) et ne peuvent arriver à leurs fins puisqu'elles sont irréelles<sup>148</sup>. Ainsi, la parade semble vaine, l'ironie est évidente car les sujets sont eux-mêmes improductifs et quand bien même ils ne le seraient pas, les conséquences de cette étreinte sont fantasques. L'imagination d'un rapport sexuel entre les machines suppose une stérilité ou une procréation mécanique donnant naissance, qui sait, à une fille, un fils, né sans mère et sans père ?

*Prostitution universelle* et *Parade amoureuse* sont deux œuvres qui questionnent les rapports humains en les intégrant à une rationalité technique, froide où toutes formes de contacts sensoriels paraissent obsolètes. L'être humain, l'organique sont absents et laissent place à un coït exécuté par des machines imaginaires. La thématique de la sexualité et l'utilisation de symboles phalliques ou vaginaux attribuent aux machines un comportement humain, mais la suppression des émotions et de la communication confère une impassibilité mécanique à l'être humain.

Cette porosité entre l'homme et la machine est aussi véhiculée par l'apparence et le comportement des personnages du collage *Phänomen-Werke*. Le terme de *Phänomen-Werke*<sup>149</sup>, qui est le second titre donné au collage, le premier étant *Die künstlichen Menschen*<sup>150</sup> (les humains artificiels), se réfère comme le « Grosz-Heartfield Konzern » (nom donné à la collaboration des deux artistes) à un vocabulaire industriel. L'œuvre apparaît pour la première fois dans l'exposition monographique de l'artiste à la galerie berlinoise d'Otto Burchard (1892–1965) en mai 1920, puis quelques mois plus tard à la Première foire internationale Dada<sup>151</sup>. Selon Carl Einstein (1885–1940), Schlichter a été influencé par les collages de Picasso exposés à Cologne en 1912. Il écrit un court article sur le lien entre le cubisme et *Phänomen-Werke*:

Les cheveux sont représentés par des cheveux, la toile d'un costume par de la toile de costume. L'arrière-plan est collé ; des maisons sur des magazines, etc. Les connections idéelles, les distinctions de ce qui est représenté sont collées. Le peintre utilise des mises en forme de la vie machinique. C'est par cela qu'a commencé Picasso ...<sup>152</sup>

Les compositions cubistes de Picasso, qui jouent avec l'éclatement, la fragmentation des motifs et donc des corps, a certainement inspiré le dadaïste dans l'élaboration de ses protagonistes

148 *Ibid.*

149 *Phänomen-Werke* est le nom donné à une usine à Zittau (Saxe) fondée en 1888 et spécialisée dans les vélos à moteurs. En 1911/1912, l'entreprise s'étend à la production automobile. Il se peut que Schlichter connaisse cette usine et s'inspire du nom de cette dernière pour son œuvre. Cf. Industrie Kultur in Sachsen., *Phänomen-Werke Zittau*, [en ligne], Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, <http://www.industriekultur-in-sachsen.de/informieren/wissensportal/standorte/details/phaenomen-werke-zittau/>, (consulté le 21/3/2019).

150 Von der Bank, Matthias, Heitmann, Claudia, Lange, Sigrid, *op. cit.*, p.34.

151 Horn, Gabriele, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter*, (Ausst.-Kat., Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1/4/-16/5/1984 ; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 23/5/-1/7/1984), Berlin, Frölich&Kaufmann, 1984, p.39–40.

152 Source originale : « *Haare werden durch Haare, Anzugstoff durch Anzugstoff dargestellt. Der Hintergrund geklebt ; Häuser auf Zeitschriften usw. Die ideellen Verbindungen, Auszeichnungen des Dargestellten werden eingeklebt. Der Maler benutzt Geformtes des maschinellen Lebens. Damit begann Picasso...* » In Einstein, Carl, « Rudolf Schlichter », *Das Kunstblatt*, Heft 4, April 1920, p. 176, in *ibid.*, p.40.

mécanisés. Ces derniers sont placés dans un salon, ou un boudoir, qui est flanqué d'une fenêtre ouvrant sur un panorama de la métropole berlinoise. La ville est représentée comme un lieu de culture industrielle influencé par les États-Unis<sup>153</sup>. Les bâtiments sont monumentaux, posés de manière désordonnée, donnant ainsi une impression de chaos et d'oppression. Au centre de la scène, la femme qui danse regarde le spectateur. Elle s'agit au rythme du gramophone, un appareil permettant de jouer mécaniquement des morceaux de musique. Ce personnage est habillé d'un corset, d'une veste, et d'un short sur lesquels sont collés des photographies, et porte des bottes en cuir rouge. Sa tenue et son maquillage la définissent comme une prostituée et sa posture rappelle l'une des femmes de l'œuvre de Schlichter, *Tanz [Danse]* (1919). Par sa construction similaire et l'allure rigide des personnages, ce dessin fait office de prémices à *Phänomen-Werke*. Le deuxième personnage féminin est un automate au bras prothétique, dont le dos est composé d'une tuyauterie et le visage de pièces et de volutes. L'arrière de son corps est mis en avant, comme si cette figure était le pendant de la danseuse qui est présentée de face. Elle porte des bas noir, une jupe courte, qui trouée, laisse apparaître son postérieur nu. Cette femme-automate est érotisée, mais la machine qui est révélée derrière la chair donne au personnage un caractère dérangeant.

Cette impression vaut également pour le client assis au premier plan sur une sorte de tapis. Sa tenue indique son appartenance à la haute bourgeoisie. Son pantalon est composé de différents éléments colorés qui compartimentent les jambes en quatre et cinq parties. La cuisse droite s'apparente à un cube métallique issu de l'industrie lourde et ressemble à une prothèse. Le bras gauche du personnage paraît dépecé ou plutôt composé d'une multitude d'éléments évoquant des morceaux de chairs cousues entre elles. L'avant-bras a sûrement subi une greffe de peau qui rappelle d'ailleurs les lésions mal cicatrisées des joueurs de skat de Dix. L'aspect repoussant de la blessure se réfère également à une critique des possibilités chirurgicales qui atteignent ici leurs limites face à la destruction du corps par l'artillerie. Au bout de ce membre singulier, une main jaune est fixée, comme une pièce rapportée.

Cette prothèse de « parade » est également représentée dans *Dada-Dachatelier [Dada-Studio sur le toit]* [fig. 34] réalisée par l'artiste vers 1920. Les protagonistes de cette œuvre sont presque tous mécanisés et les hommes, habillés de costumes trois pièces et de chapeaux hauts de forme, ont tous deux une main gauche jaune. Ce motif rajoute une certaine artificialité au corps et attire le regard sur la prothèse par la couleur. La présence d'une main prothétique associe ces protagonistes à des vétérans qui ne cherchent pas à camoufler leur amputation, mais bien à l'afficher. D'ailleurs la posture de l'homme à droite, qui porte aussi des chaussettes rayées et des guêtres, rappelle la position du client dans *Phänomen-Werke*<sup>154</sup>. Le portait vestimentaire des officiers décrit par Schlichter dans *Tönerne Füße* correspond au personnage du collage car sa tenue illustre une forme d'attirail, une armure qui sert d'emblème à la classe sociale dominante :

153 *Ibid.*, p. 44.

154 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 201.



Figure 34 | Rudolf Schlichter, *Dada-Dachatelier*, 1920, collection privée

Dans les cercles de la classe supérieure ploutocratique et noble, l'élégance un peu raide de l'officier prussien a continué à donner le ton pendant longtemps. Un col haut, le veston coupé à la taille, un pantalon militairement correct avec un pli bien marqué et des bottes aux becs longs et angulaires, boutonnées ou à lacets, constituaient généralement l'équipement du gentilhomme<sup>155</sup>.

Ainsi, Schlichter crée le stéréotype d'un invalide de la haute bourgeoisie qu'il intègre comme un acteur dans ses scènes sarcastiques. La visée satirique à l'égard du vétéran se poursuit avec la représentation de son visage. Son cou et sa joue sont marqués par des cicatrices qui se réfèrent aux corporations universitaires (*Burschenschaften*) portant le nom de Germania, Teutonia, Arminia que Peter Gay définit comme radicales, nationalistes, antifrançaises et antisémites<sup>156</sup>. Les cicatrices sont provoquées par des duels à l'escrime entre étudiants (ces combats sont appelés *Mensur*) qui visent à défendre son honneur ou à prouver son courage lors de l'admission dans les *Burschenschaften*. Les cicatrices au visage, appelées *Schmiss*, deviennent des marques de reconnaissance entre universitaires. Ce motif est présent dans de nombreuses œuvres de la

155 Source originale : *In den Kreisen der plutokratischen und adligen Oberklasse blieb noch lange die etwas steife Eleganz des preußischen Offiziers richtunggebend. Hoher Kragen, auf Taille geschnittenes Jackett, militärisch korrekte Hose mit scharfer Bügelfalte und langschnäbelige, vorn scharf abgeeckte, geknöpfte oder geschnürte Stiefel bildeten im allgemeinen die Ausrüstung des feinen Herrn.* In Schlichter, Rudolf, *Tönerne Füße*, (Anm 416), p.279, in *ibid.*, p.200.

156 Gay, Peter, *op. cit.*, p. 119.



Figure 35 | George Grosz, *Schönheit, dich will ich preisen* (Blatt 3 in: *Ecce Homo*), 1919, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart



Figure 36 | Willi Geiger, *Der Korpsstudent*, 1927, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



Figure 37 | Georg Scholz, *Im Café (Hakenkreuzritter)*, 1921, Merrill C. Berman Collection, New York

Nouvelle Objectivité ou dans les portraits sociaux de Georg Scholz<sup>157</sup> (1890–1945), Griebel<sup>158</sup>, ou Dix. Dans *Schönheit, dich will ich preisen* [Beauté, je veux te louer] (1919) [fig. 35] de Grosz ou encore *Der Korpsstudent* [L'étudiant corps franc] (1927) [fig. 36] de Willi Geiger (1878–1971), les hommes au visage marqué sont associés à des profiteurs de guerre, des fonctionnaires ou des étudiants sévères et menaçants. Or, ce type de personnages qui défendent l'ordre et la droiture militaire est souvent représenté en présence de prostituées. Autrement dit, ils sont les représentants d'un conservatisme wilhelmien alors qu'ils s'adonnent eux-mêmes à une luxure débridée. Schlichter aiguise sa critique vis-à-vis de cette caste masculine en collant deux mèches en forme de testicule sur le crâne rasé du vétéran. En substituant aux cheveux des attributs masculins, l'artiste remet la nature fonctionnelle de la sexualité et de la procréation en question. Ainsi, l'homme apparaît comme un individu qui s'identifie par son organe génital qu'il porte en guise d'accessoire. Le dadaïste identifie ce personnage comme un profiteur de guerre, un patriote capitaliste qui conçoit les relations sexuelles à travers le prisme de la consommation et du vice. Il tourne ainsi en ridicule ce rapport au corps et à la virilité, en transformant les hommes en machines froides cherchant de la chaleur auprès de corps féminins rigides et artificiels.

Le deuxième personnage masculin du collage s'inscrit également dans cette critique du conservatisme. Celui-ci est, quant à lui, habillé de façon moderne, son couvre-chef rappelle un

157 Georg Scholz fait partie du groupe *Rih* fondé par d'anciens camarades d'études de l'Académie de Karlsruhe. Schlichter, Egon Itta (1890–1971), Wladimir von Zabolotin (1884–1967), Walter Becker (1893–1984), Oskar Fischer (1892–1955) et Eugen Segewitz (1885–1952) en sont les membres. Le nom est une référence aux romans de Karl May (1842–1912) et le manifeste partage une volonté de liberté de l'individu, de création, de remise en question des conventions sociales. Cf. Horn, Gabriele, *op. cit.*, p. 33.

158 Voir l'œuvre *Der Sonntagnachmittag*.



style américain à la mode des États-Unis<sup>159</sup>. Son visage est marqué par des imperfections, des pustules, mais également par un collage de peau qui lui sert de nez. Ces éléments l'identifient à une Gueule cassée et rendent le personnage disgracieux. Le personnage de Schlichter ressemble à l'homme au visage abîmé par le *Schmiss* et à la nuque couverte de boutons dans l'œuvre *Im Café (Hakenkreuzritter) [Au café (chevalier de la croix gammée)]* (1921) [fig. 37] de Scholz. Ces pustules contribuent non seulement à la laideur du personnage mais indiquent une forme d'opulence. Attribuant également une prothèse à son protagoniste, Schlichter crée des liens visuels entre le corps mécanique des protagonistes masculins associés au front et l'anatomie machinique des femmes identifiées à des prostituées.

Dans le collage, la sexualisation et le militarisme définissent la sculpture antique observée par la femme-machine et l'homme au chapeau. Le torse du *Doryphore* (440 av. J.C) de Polyclète (Autour de 490 av J.C- 420 av J.C), exposé à l'époque au musée Pergame à Berlin, a peut-être servi de modèle au dadaïste<sup>160</sup>. Cette statue a été un exemple classique du soldat courageux et fort pour la propagande militaire allemande<sup>161</sup>. De cet idéal antique il ne reste qu'un corps composite, blessé, invalide et fragile, dans lequel le pénis et les muscles servent d'attributs à la virilité. Les matières organiques, mécaniques, et la pierre ne peuvent échapper à une érotisation et deviennent les référents d'une société décomposée et sexualisée. Schlichter dénonce ainsi l'héroïsation du soldat en montrant de quelle manière le corps masculin a été instrumentalisé pour la guerre et détruit par cette dernière.

En somme, *Phänomen-Werke* présente une scène qui dénonce la rationalisation des rapports humains dans la société weimarienne. La nature grotesque, ironique et amère des personnages illustre une critique de l'entreprise du plaisir mécanisé et de l'absence de dialogue dans la vie urbaine berlinoise<sup>162</sup>. Certains des personnages sourient mais le contact visuel reste inexistant. La cécité, le regard vide ou même les yeux fermés sont pour Schlichter un motif récurrent de la critique sociale de la classe dominante<sup>163</sup>. Le seul objet qui attire leurs regards est une sculpture antique, une chair froide qui incarne de nouveaux canons de beauté masculine sous la forme d'un corps prothétique, sans visage et au sexe apparent. Schlichter jongle entre une humanisation des automates et une mécanisation organique. La danseuse est le seul personnage à ne pas présenter d'éléments mécaniques dans son anatomie, mais la rigidité de ses membres lui attribue un caractère de poupée. Les femmes sont ainsi transformées en machines sexuelles et les hommes en profiteurs, pantins du capitalisme, devenus des hommes-machines à cause de la guerre et donc de la société. Ainsi, la mécanisation de l'homme se fait par l'invalidité, elle vise à pallier le manque d'un membre, mais celle de la femme est plus profonde car elle se révèle sous la chair. La nature machinique de la femme la présente comme un réel automate de l'amour alors que l'homme reste un hybride mi-machine-mi-organique. Les hommes-prothèses, les femmes-machines sont des personnages sans affect qui obéissent aveuglement à un système de classes capitaliste qui se perpétue pendant l'entre-deux-guerres.

159 *Ibid.*, p. 41.

160 Götz, Adriani, *op. cit.*, p. 92.

161 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, p. 201.

162 Götz, Adriani, *op. cit.*, p. 92.

163 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, p. 200.

Dans cette œuvre, l'attaque de la bourgeoisie est nette : l'artiste condamne cette consommation marchande de l'amour par la classe aisée. Les protagonistes de la scène pourraient être des personnages du « *Radar-Typ* » qui aspirent au superficiel, aux tendances, à la mode américaine. L'importance accordée aux tenues, aux accessoires, participe à l'artificialité de la scène. La nature robotique des hommes et des femmes correspond aussi à la « *kalte Persona* » dans la mesure où les émotions et les sentiments disparaissent. Concernant cette caste sociale, la description ci-dessous de Schlichter s'accorde aux caractéristiques énoncées par Lethen : « Ces petites gens étaient tenaces et méchants, étroits d'esprits et perfides, efficaces et corruptibles, flegmatiques et insensibles, dépourvus de réelle tendresse, mais gonflés de sentimentalité ...<sup>164</sup> ». Les sourires restent figés, les visages composites, ridiculisés, à l'allure de masques, transforment les personnages qui dansent, discutent, en marionnettes insensibles et froides. Les mots « convier », « ignorer », « corps humain » dans l'œuvre *Prostitution universelle* s'appliquent également au comportement des automates et invalides du dadaïste allemand. La sexualité se transforme en un acte rationnel, ni organique, ni biologique, et sans émotions réelles, qui se base sur un échange mercantile.

Même si le rationalisme caractérise le coût dans les œuvres des deux artistes, la perception de la sexualité machinique de Picabia ne repose pas sur une lutte des classes, mais sur un constat, une ironie, face aux rapports homme-femme. Ses représentations de la relation intime sont plus explicites et définissent l'homme comme actif dans l'émission d'informations, d'énergie, et la femme passive dans l'acte, mais volage. Ces deux œuvres donnent une vision suprématiste de la technologie qui, par son omniprésence et sa surstimulation, transforme les hommes et les femmes en machines sexuelles. Les observations de Picabia touchent alors l'ensemble du genre féminin et masculin et non une classe sociale qui se définirait par la consommation d'objets et de sexe. Néanmoins, les protagonistes machiniques des deux artistes agissent sous l'impact de phénomènes socio-économiques communs tels que le capitalisme, le rationalisme et l'urbanisation qui modifient les relations humaines.

## 2. La ville : un moteur de l'aliénation de l'individu ?

Les œuvres mécaniques de Picabia et Schlichter ne peuvent être dissociées de l'impact de la métropole sur l'individu et le couple. La société de consommation croissante, la naissance des instituts de sexologie, les processus de désindividualisation, la menace sur les structures traditionnelles du couple et de la famille sont des composantes propres aux centres urbains. Le géographe Steve Pile analyse l'effet du milieu urbain sur l'individu et le caractérise ainsi : « *Both the body and the city are intensifying grids for simultaneously social and psychic meanings, produced in the mobile, conflictual fusion of power, desire and disgust*<sup>165</sup>. » La culture visuelle, les impressions colorées et les jeux de lumières modifient la perception de l'être humain et participent à sa fragmentation anatomique. De plus, la densité de la population urbaine est concentrée dans un espace à la fois restreint par ses rues qui grouillent de monde, mais aussi immense par son champ d'action. Les constructions

164 Source originale : « *Diese kleinen Leute waren ausdauernd und böse, bieder und tückisch, tüchtig und käuflich, stumpfsinnig und unempfindlich, ohne echtes Zartgefühl, doch geschwollen vor Sentimentalität...* ». In Schlichter, Rudolf, *Tönerne Füße*, op. cit., p. 361, in Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas*, op. cit., p. 263.

165 Pile, Steve, *The Body and the City: Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, New York, Routledge, 1996, p. 176–177, in Jones, Amelia, op. cit. p. 169.

en hauteur de l'architecture moderne apportent de la monumentalité et bouleversent le parcours du citoyen dans le paysage métropolitain. Les réseaux de croisements, les grands axes de trafic et la verticalité des gratte-ciels agissent sur la perception même de l'individu et des autres<sup>166</sup>. Les avancées technologiques dans les villes comme New York, Berlin ou Paris, transforment ces lieux en vitrines de la modernité et traduisent un refus de se tourner vers le passé. Dans un processus infini de métamorphoses, l'espace urbain devient une zone mouvante, en perpétuelle construction. Stieglitz, qui a photographié le *Flatiron* (1903) au début du XX<sup>e</sup> siècle, décrit cette prouesse architecturale : « *Like the bow of a monster ocean steamer – a picture of new America still in the making*<sup>167</sup>. » Les formes de stimulations machiniques telles que la vitesse, la lumière artificielle, les couleurs synthétiques, la simultanéité, les mouvements incessants apparaissent comme une suite d'expériences sans relâche<sup>168</sup>. Les stimulations visuelles, auditives, sensorielles, le rythme frénétique changent les rapports humains qui tendent à devenir plus artificiels et plus furtifs<sup>169</sup>.

En 1910, Schlichter, originaire de Calw, une ville provinciale du Bade-Wurtemberg, se rend pour la première fois à Berlin et décrit avec fascination le bourdonnement de la capitale :

Et même les incalculables rangées de murs de l'arrière des bâtiments, s'alignant à perte de vue et couverts d'images publicitaires, d'écritures géantes, contre lesquels s'élevaient, s'appuyaient d'innombrables cheminées, balcons, hangars, ateliers de machines, entrepôts, etc., ou – comme de luxuriantes vignes de fer, de bois et d'acier – me plongeaient dans un état de rêve. C'était un pays féérique, plein de grottes horribles, de caves, de galeries souterraines, de pièges humains et de lieux d'exécution. Soudain, je me suis senti très petit, la ville m'a envahi avec une force écrasante, me pressant avec la force de sa taille et de son étendue. Que peut-il y avoir ici, quel souffle de crimes étincelants et de vices sombres et mystérieux ne s'élève pas de ces cours, de ces rues et de ces lieux d'amusement remplis de lumière vers le ciel gris et immobile...<sup>170</sup>

Ces observations de Schlichter véhiculent l'image d'une cité impressionnante et terrifiante qui brouille les sens, l'orientation, mais qui paradoxalement offre un anonymat, une indifférence à l'autre. Le quotidien urbain s'oppose au milieu rural, car il libère l'individu de la tutelle du voisinage et des attaches traditionnelles<sup>171</sup>. Avoir une plus grande facilité à vivre avec une certaine extravagance, à rejeter les conventions sociales conservatrices, permet d'échapper aux rumeurs, aux comparaisons et à l'arbitrage des autres. Ce sentiment est engendré par l'anonymisation des

166 *Ibid.*

167 Noudelmann, François, « New York moins le quart », *Cités*, vol. 11, n° 3, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-cites-2002-3-page-15.htm>, (consulté le 5/5/2021).

168 Christians, Ulrich, *op. cit.*, p. 26.

169 Cf. Ruttmann, Walter, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt [Berlin, symphonie d'une grande ville]*, Berlin, Fox Europa Film, 1927. Cf. Vertov, Dziga, *Chelovek s kinoapparatom [L'Homme à la caméra]*, Kiev, Studio Dovjenko, 1929.

170 Source originale : *Und gar die mit riesigen Reklamebildern und Schriften bedeckten unabsehbaren Reihen von Hinterhauswänden, an denen sich zahllose Kamine, Balkone, Schuppen, Maschinenhäuser, Lagerplätze usw. emporreckten, anlehnten, oder – gleich üppigem Eisen-, Holz- und Stahlgeranke – schwarze fensterlose Fassaden überwucherten, versetzten mich in einen traumhaften Zustand. Ein Märchenland war das, voll von schauerlichen Höhlen, Kellern, unterirdischen Gängen, Menschenfallen und Hinrichtungsplätzen. Ganz klein fühlte ich mich plötzlich, die Stadt drang mit Übermacht auf mich ein, er drückte mich mit der Wucht ihrer Größe und Ausdehnung. Was mochte es hier alles geben, welch ein Brodem von glänzenden Verbrechen und dunklen geheimnisvollen Lastern stieg nicht aus diesen Höfen, Straßen und lichterfüllten Vergnügungsstätten empor in den unbewegten, grauen Himmel ...* In Schlichter, Rudolf, *Tönerne Füße*, *op. cit.*, p. 206, in Horn, Gabriele, *op. cit.*, p. 37.

171 Peukert, Detlev, *op. cit.*, p. 187.

citadins dans les métropoles, l'aspect multifonctionnel des foyers, l'abondance des médias et des produits de consommation<sup>172</sup>. Dans *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), Georg Simmel (1858–1918) analyse le phénomène de désindividualisation au sein des métropoles :

Les plus graves problèmes de la vie moderne ont leur source dans la prétention qu'a l'individu de maintenir l'autonomie et la singularité de son existence contre la prépondérance de la société, de l'héritage historique, de la culture et des techniques qui lui sont extérieures : c'est là la forme la plus récente du combat avec la nature que l'homme primitif a livré pour son existence *physique*. [...] En créant précisément ces conditions psychologiques – avec cette façon de marcher dans la rue, avec ce tempo et cette diversité des façons de vivre économique, professionnelle, sociale –, c'est déjà dans les foyers sensoriels du psychisme, dans le quantum de conscience qu'elle exige de notre organisation comme être de différence, que la grande ville forme un profond contraste avec la petite ville et la campagne, dont la vie sensible et intellectuelle coule plus régulièrement selon un rythme plus lent, davantage fait d'habitudes<sup>173</sup>.

Simmel explique que le processus de désindividualisation de la métropole est aussi dû au climat de consommation qui tend à gommer les frontières entre le corps et l'objet. En effet, il présente la ville comme un lieu dominé par le rapport pécuniaire dans lequel l'homme construit ses relations sociales à partir de formules économiques rationnelles. Les êtres humains agissent selon leurs demandes et leurs besoins, effaçant leur individualité au profit d'un capital économique. En définissant la métropole comme un centre de production capitaliste, Simmel rattache les citadins à un système d'interdépendance monétaire. L'importante quantité de marchandise produite, sa diffusion ainsi que la mode et les tendances, attribuent aux objets un caractère éphémère<sup>174</sup>. Le mode de vie urbain, marqué par une consommation de plus en plus frénétique d'objets, exerce une influence sur les relations humaines qui deviennent de plus en plus fugaces et artificielles. Picabia et Höch ont illustré dans leurs œuvres l'analogie entre l'objet manufacturé et le corps féminin. La thématique du spectacle de revue souligne la consommation d'un corps standardisé, performant, interchangeable dans la société de divertissement weimarienne. Dans

172 *Ibid.*

173 Source originale : *Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren – die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine leibliche Existenz zu führen hat. [...]*

*Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewusstseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.*

In Simmel, Georg, « Die Großstädte und das Geistesleben, Die Großstadt », in Petermann, Theodor, (Hrsg.), *Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Band 9, Dresden, 1903, [en ligne], <https://www.gsz.hu-berlin.de/de/zentrum/georg-simmel/die-grossstaedte-und-das-geistesleben>, (consulté le 16/8/2021). Le mot souligné est en italique dans la version originale. La traduction ci-dessus provient de l'ouvrage Simmel, Georg, *Métropole et Mentalité*, traduit de l'allemand par Philippe Fritsch, p.61 et p.62, [en ligne], [https://www.unige.ch/sciences-societe/socio/files/5414/0533/5935/Simmel\\_1903.pdf](https://www.unige.ch/sciences-societe/socio/files/5414/0533/5935/Simmel_1903.pdf), (consulté le 16/8/2021).

174 Vandenberghé, Frédéric « VI. Philosophie de la vie et de la culture », *La Sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, 2009, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-sociologie-de-georg-simmel--9782707133076-page-90.htm>, (consulté le 3/9/2021).

le texte *Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* (1926), Kracauer indique que le citadin entre dans les rangs, devient « masse » et cède à la stimulation, pour acquérir un pouvoir d'achat afin de devenir un consommateur<sup>175</sup>. La quête d'émotions recherchée par les citadins berlinois se transforme en un circuit fermé, répétitif, menant à des plaisirs artificiels. L'industrie du loisir développe une organisation systémique qui est calquée sur le modèle américain où le week-end est considéré comme une marchandise, où le sport devient un marché, une activité lucrative, une attraction de masse<sup>176</sup>. Dans différents milieux sociaux, la culture de loisir et de consommation tend à incarner un *ersatz* de la relation humaine dans la grande ville<sup>177</sup>.

À Berlin, le rapport entre la distraction, la marchandisation et le corps humain prend pour beaucoup de citadins, et surtout pour les visiteurs de passage, les traits de la démesure et des excès. La capitale allemande est un sujet récurrent pour les artistes et les écrivains de l'entre-deux-guerres qui partagent leur fascination et leur effroi à l'égard de cette Babylone des temps modernes<sup>178</sup>. Lors de son voyage en Allemagne entre 1921 et 1923, le journaliste hongrois Sándor Márai (1900–1989), associe la ville à Sodome et Gomorrhe et la décrit comme orientale, luxurieuse et criminelle. Dans *Les confessions d'un bourgeois* (1934), il partage ses impressions de la métropole :

Berlin, en ces années-là n'avait rien d'idyllique, mais dans cet immense laboratoire, l'étranger pouvait donner libre cours à ses talents : usines, théâtres, studios de cinéma, journaux et bureaux l'accueillaient à bras ouverts. Après la guerre, Berlin s'était rendu : il avait capitulé devant l'étranger, l'ennemi d'hier. Escrocs et aigrefins occupaient le devant de la scène, la ville puait la cocaïne et l'alcool, mais derrière cette façade de petits jouisseurs, l'art fleurissait, de nombreux styles apparaissaient, des philosophies s'élaboraient<sup>179</sup>.

175 Paci, Viva, Bonnard, Martin, « Le flâneur de la High Line de New York : un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film », in *Annales de géographie*, vol. 695–696, n° 1–2, 2014, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2014-1-page-805.html>, (consulté le 3/5/2021).

176 Richard, Lionel, *op. cit.*, p. 114.

177 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p. 92.

178 La description de Berlin comme centre effervescent du paraître et de la distraction, écrite par Grosz et publiée dans la revue *Kunstblatt*, se rapproche des impressions de Schlichter et Márai : La grande ville était une véritable hydrocéphalie, ville de comptoir, un lieu de foires et de ventes. Après le travail, des divertissements douteux... hâtifs, bruyants... faussement scintillants, afin de requinquer pour quelques heures le *tired* businessman. Surtout ne pas réfléchir... argent, femmes, champagne. Du théâtre à quatre sous. En dehors de leurs affaires éprouvantes, plus de disponibilité pour aucune chose sérieuse. Les revues, les interminables images de cinéma gentiment prémâchées. Les femmes, maquillées, manucurées, des mannequins creux, négligées, avec des gigolos dans les hôtels et au thé dansant. Quelle vie ?

Source originale : *Die Großstadt ein wahrer Wasserkopf, Kontorstadt, Umsatz- Messeplatz. Noch Feierabend zweifelhafte Vergnügungen... hastig, geräuschvoll... falsch beglitzert, den tired Businessman aufzupulvern für ein paar Stunden. Nur nicht denken... Geld, Weiber, Sekt. Billiges Theater. Außerhalb ihrer nervenaufreibenden Geschäfte für nichts Ernstes mehr zu haben. Revue und die endlosen niedlich vorgekauften Kinobilder. Die Frauen, geschminkte, manikürte, hole Attrappen, vernachlässigt, mit Gigolos in den Hotels und beim Tanztee. Welch Leben ?* In Beloubek-Hammer, Anita, *Gefühl ist Privatsache: Verismus und Neue Sachlichkeit*, in (Ausst.-Kat., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum, 23/4/-15/8/2010), Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 176, in Krone, Konstanze, *Konstruktion und Wirklichkeit: die « Neue Frau » in den Porträts von Otto Dix, Christian Schad und Rudolf Schlichter*, Hamburg, Univ., FB Kulturgesch., Mag.-Schr., 2011, p. 16.

179 Márai, Sándor, *Les confessions d'un bourgeois*, traduit par Georges Kassai, Paris, Albin Michel 1993, p. 302–303, in Lemke, Ute, Lucarelli, Massimo, Mattiati, Emmanuel, (éd.), *Cosmopolitisme et réaction le triangle Allemagne-France-Italie dans l'entre-deux-guerres*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2014, p. 324.

Dans cet espace mobile, dynamique, excessif, les citoyens deviennent des consommateurs froids, anonymes mais aussi prolifiques et effrénés. La « *kalte Persona* » et le « *Radar-Typ* » agissent dans ce bouillonnement de la vie citadine et s'incarnent dans les héros des romans d'Alfred Döblin (1878–1957), Hans Fallada (1893–1947) et Brecht. Ce tourbillon d'excès, l'impact de la métropole sur l'individu, la corrélation entre le citoyen et la consommation excessive sont des sujets observés et traités par les dadaïstes. Le culte de la distraction illustre une soif de plaisir, de consommation débridée qui correspond aux personnages de *Phänomen-Werke* ou aux machines humaines de Picabia. La désindividualisation laisse place à de nombreux modes de vie, à une liberté de toute forme de consommation. L'importance des échanges mercantiles dans les centres urbains change les relations humaines, qui tendent elles aussi à se muer en consommation rapide et dépourvues d'émotions. Dans les œuvres dadaïstes, l'esthétique machinique retranscrit ainsi la sexualité qui s'inscrit dans un anonymat et une fonctionnalité moderne. Le quotidien rythmé par la publicité, la standardisation, les médias conduit l'homme et la femme à des relations sexuelles artificielles et mécaniques qui peuvent illustrer une forme d'aliénation propre à la vie urbaine. *Prostitution universelle* et *Parade amoureuse* de Picabia représentent le rapport sexuel comme un échange stérile de donneur-receveur s'appliquant à l'ensemble des individus dans la société. Mais si l'on tient compte de ses impressions et de sa vie excessive à New York, les images mécaniques du couple se réfèrent certainement au phénomène d'urbanisation. *Phänomen-Werke* se déroule dans une scène d'intérieur mais les personnages invalides et les poupées prostituées appartiennent au paysage urbain qui s'étend derrière la fenêtre. L'œuvre traite des rapports entre la bourgeoisie et la consommation, de la sexualité et du contrôle des affects, de la porosité du corps et de la marchandise. Les clients apparaissent comme des profiteurs de guerre, qui utilisent des femmes-objets pour leur plaisir. En somme, ces œuvres montrent la déshumanisation du citoyen moderne, une soif d'obtenir rapidement ce qui est exigé, du moment que ceci est achetable. Les relations humaines tendent, dans ce contexte, à se confondre avec la consommation d'objets et se réduisent à des transactions monétaires qui effacent toute forme d'affect.

### 3. La valeur marchande du corps

Les étranges automates de *Phänomen-Werke* et les machines de Picabia s'agitent dans un système économique de la sexualité qui se fonde sur l'offre et la demande. La visualisation du corps comme une machine fonctionnelle et sexuelle dans *Prostitution universelle* et *Phänomen-Werke* intègre la notion de marchandisation du corps, et plus précisément de la prostitution. Selon Hirschfeld, l'industrie du loisir d'après-guerre s'accompagne d'une forte érotisation de la société, qui touche tous les milieux sociaux, notamment celui de la classe moyenne<sup>180</sup>. Présente dans toutes les couches sociales, la vente du capital sexuel augmente drastiquement. Le criminologue Erich Wulffen (1862–1936) rapporte par exemple : « *Les filles des meilleurs milieux et familles se donnaient aux jeunes hommes. Il n'y avait pas de différence entre la servante, la vendeuse et la fille au pair*<sup>181</sup> ». Hirschfeld note que des femmes se prostituent pour un collier de perles, ou plus rare-

180 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 106.

181 Source originale : « *Die Töchter bester Stände und Familien gaben sich den jungen Männern preis. Es war kein Unterschied zwischen Dienstmädchen, Verkäuferin und Haustochter.* » In *ibid.*

ment, pour une tablette de chocolat. Elles ont des rapports sexuels avec des hommes pour très peu d'argent et certaines, après de courtes aventures, réintègrent le milieu bourgeois<sup>182</sup>.

Dans tous les Länder, le nombre de prostituées augmente fortement entre 1919 et 1929. L'enregistrement auprès de la police est obligatoire, mais nombreuses sont celles qui pratiquent la prostitution de manière illégale. À Berlin, 6 000 d'entre elles sont déclarées, mais 60 000 se prostituent secrètement. L'absence des hommes, liée à la perte du père, du fils ou du frère, pousse les femmes à trouver un travail afin de se nourrir et nourrir leur famille. Hirschfeld explique que de nombreuses femmes rencontrent des hommes riches, se laissent charmer, manipuler jusqu'à se prostituer. D'autres remarquent que la prostitution rapporte plus d'argent en quelques heures que le salaire de deux ou trois jours de travail. Un autre motif qui explique sa nette augmentation est l'important problème du logement dans les métropoles, qui accroît le nombre des sans-abri parmi lesquels beaucoup de femmes se prostituent. Ce sont généralement des jeunes femmes entre 17 et 21 ans, qui mènent une vie difficile, mais qui ne veulent pas retourner au domicile familial. Elles vagabondent alors dans des hôtels, sur les places publiques pour se faire payer des repas, de l'alcool par des hommes<sup>183</sup>. Elles font partie intégrante du paysage urbain et définissent la vie nocturne berlinoise des années 1920. L'industrie du divertissement, le nombre important de cabarets, bars et maisons closes permettent aux femmes de trouver facilement un lieu où racoler des clients. Les cabarets de striptease sont très nombreux et ont du succès, même s'ils sont illégaux. Mais lorsque la police des mœurs ferme l'un de ces cabarets, deux autres voient le jour. Le climat érotique est alimenté et instrumentalisé par les médias de masse, les bars, les cabarets qui diffusent une image sexuelle essentiellement féminine. La « *Neue Frau* » est un archétype qui vise à affirmer la sexualité des femmes tout en la commercialisant. Dénoncés dans le collage de Höch, les phénomènes de capitalisation, de mondialisation qui bouleversent les mœurs, les relations humaines et le rapport de l'homme à l'objet façonnent une vision marchande et mécanique du corps féminin. L'abondance de l'offre dans ce secteur et la quête de plaisir éphémère qui caractérise la société d'après-guerre allemande en crise font de la sexualité un passe-temps, une consommation brève<sup>184</sup>.

En outre, cette perception rationaliste qui ancre le corps dans un temps et un prix définis reflète une certaine compartimentation de l'individu selon des fonctions. Comme une machine, ce dernier est uniquement « utilisé » dans le but de remplir des besoins précis. L'analogie entre la prostitution et le progrès technologique est d'ailleurs soulignée par Walter Benjamin (1892–1940), qui écrit : « Dans la prostitution s'exprime le côté révolutionnaire de la technologie [...], la révolte sexuelle contre l'amour ne naît pas seulement d'un désir obsessionnel et fanatique de plaisir, elle vise aussi à rendre la nature [...] docile et adéquate<sup>185</sup>. » Le rapport entre le capitalisme et la prostitution est également traité par Franz Wilhelm Seiwert (1894–1933) dans *Freudlose*

182 *Ibid.*, p. 389.

183 *Ibid.*, p. 127.

184 *Ibid.*, p. 321.

185 Source originale : « *In der Prostitution kommt die revolutionäre Seite der Technik zum Ausdruck [...], die sexuelle Revolte gegen die Liebe entspringt nicht nur einem fanatischen besessenen Lustwillen, sie geht auch darauf aus, die Natur [...] gefügig und angemessen zu machen.* » In Täuber, Rita E., *Der häßliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin, Gebr Mann, 1997, p. 176.



Figure 38 | Franz Wilhelm Seiwert, *Freudlose Gasse*, 1927, collection privée

*Gasse*<sup>186</sup> [*La rue sans joie*] (1927) [fig. 38], qui aiguise sa critique envers la classe dominante, et plus précisément la gentry masculine de la haute bourgeoisie. En effet, le personnage portant un chapeau melon et montré de profil y est défini comme un client prêt à payer pour la marchandise sélectionnée. L'autre homme est un policier armé qui, placé à l'arrière-plan, exclut toute échappatoire. Exposées comme des objets, les femmes apparaissent comme des automates mis à disposition des clients. Leur anatomie est ramenée aux attributs sexuels tels que les lèvres, la poitrine et l'organe génital. Elles n'ont pas de visages, ni même d'yeux, l'échange de regards ou toute forme de séduction semblent inutiles dans cette transaction sexuelle. La définition du coït comme une formule froide fondée sur une ignorance mutuelle rejoint le contenu véhiculé dans

186 Le titre de l'œuvre rappelle le film de Georg Wilhelm Pabst (1885–1967) *Freudlose Gasse* [*La Rue sans joie*] sorti en 1925. Ce film traite de la misère et des inégalités sociales de la société d'après-guerre. Sujet central, la prostitution apparaît comme un moyen pour se nourrir mais plonge les protagonistes dans une spirale infernale. Compte tenu du message véhiculé par Pabst, il se peut que Seiwert se soit inspiré du film pour la réalisation de son œuvre deux ans plus tard.



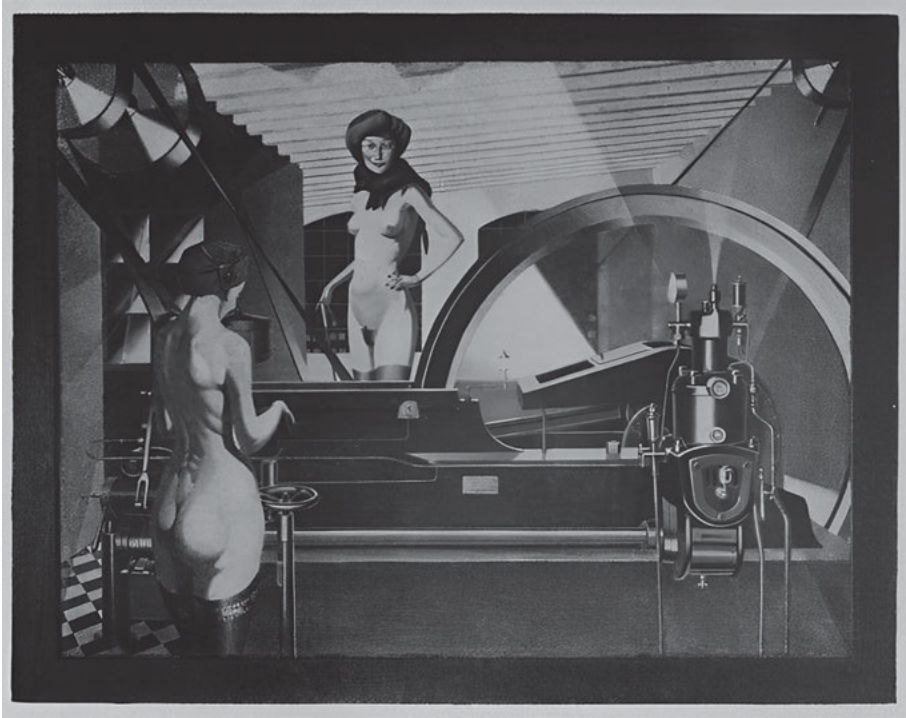


Figure 39 | Georg Scholz, *Fleisch und Eisen*, 1923, œuvre disparue

*Prostitution universelle*. Toutefois, Seiwert caractérise la marchandisation comme un processus dans lequel les femmes sont forcées à assouvir les désirs de la bourgeoisie. Le titre indique que les prostituées sont piégées, prisonnières dans une impasse morne et sans plaisirs. Elles sont intégrées comme des pièces mécaniques à un système mercantile dominé par les hommes. L'œuvre de Seiwert se rapproche de *Phänomen-Werke* dans la mesure où la critique sociale repose sur l'exploitation et la domination des hommes de la bourgeoisie, qui mènent à une perte d'humanité et une mécanisation de la sexualité.

La mise en relation entre le motif de la machine et de la prostituée est également récurrente dans les œuvres de Scholz, mais celles-ci défendent une autre position. Ainsi *Fleisch und Eisen* [*Chair et acier*] (1923) [fig. 39] représente deux femmes nues entourées de machines industrielles, l'une est de dos au premier plan, et l'autre est au centre de l'image, face au spectateur. Formant des pendants visuels, les prises de vues des corps rappellent la posture des personnages féminins de *Phänomen-Werke*. Reconnaisables à leurs bas, aux bijoux, à la fourrure, les protagonistes sont des prostituées qui portent les cadeaux de leurs clients. Or ces clients ne sont plus des hommes organiques mais des machines industrielles. L'action de séduction exercée par les femmes pourrait d'ailleurs être définie comme une parade amoureuse. À la différence des personnages de Schlichter qui sont présentés comme des profiteurs de guerre, ayant potentiellement fait fortune dans l'industrie, l'absence de personnages masculins dans l'œuvre de Scholz indique que ceux-ci ne sont plus en position dominante dans la société. L'artiste oppose d'une

part l'organique et la technique, mais le choix d'associer ces deux motifs définit l'industrie et la sexualisation de la femme comme deux phénomènes puissants d'après-guerre. D'ailleurs, les caractéristiques à la fois machiniques et organiques jouent sur une tension érotique entre les femmes et les objets. Certes, elles ne sont pas des poupées ou des automates, mais l'aspect mécanique du corps est relevé par la présence des machines. La roue luisante, les pistons produisant de la vapeur et de l'énergie, les formes phalliques rappellent les machines sexuelles de Picabia et rajoutent un aspect érotique à l'œuvre. La machine et les femmes sont soumises au même traitement par l'artiste, considérées comme deux acteurs de pouvoir amassant du profit dans une société dominée par le capital. Dominantes visuellement, les prostituées et les machines sont les conquérantes de la société moderne dans laquelle les sentiments, l'émotion et l'homme ont été abolis.

L'absence de l'homme, l'indépendance terrifiante des machines et de la sexualité féminine sont des sujets communs aux œuvres *Fleisch und Eisen* et *Voilà la femme*. Picabia et Scholz représentent ces deux phénomènes de la société moderne comme des menaces pour la société. Les composantes capitalistes associées au coût correspondent aussi à *Prostitution universelle* qui caractérise la sexualité comme un système de profit mécanique. Picabia constate néanmoins que les genres féminin et masculin sont des rouages pris dans un engrenage mercantile. La composante critique vis-à-vis du genre féminin est dans son œuvre plus implicite, définissant la sexualité féminine comme volage et mobile, tandis que Scholz présente explicitement les femmes comme des profiteuses jouant de leurs charmes.

En outre, la libération sexuelle des femmes rattachée à la vision marchande de leurs corps est perçue pour de nombreux artistes masculins comme une forme perversive du capitalisme. En effet, les représentations de la femme qui se prostitue dans les œuvres de Dix ou de Grosz ont un caractère grotesque et salace<sup>187</sup>. Dans *Ecce Homo*<sup>188</sup> (1915–1922), réalisé par Grosz, la plupart des prostituées sont désignées comme des profiteuses, des femmes vénales qui flirtent avec le capitalisme. L'artiste dénonce la vente du corps qu'il associe à la cupidité et à une forme de trahison de la part des femmes<sup>189</sup>. Il est rare qu'une quelconque empathie pour la prostituée ou un souci de compréhension des raisons qui l'ont contrainte à cette situation soient représentés dans ces œuvres. Aussi, au sein des discours intellectuels, la défense de ces femmes est inhabituelle, et Bebel fait exception lorsqu'il explique que c'est la situation économique qui pousse les femmes à se vendre, et que les aider pourrait les sortir de leur misère. Il souligne également que cet étiquetage des prostituées comme manipulatrices et séductrices est absurde. Au contraire, elles sont victimes d'un système qui ne les protège pas assez, notamment leur santé qui est menacée par les maladies vénériennes<sup>190</sup>.

Le point vu qui reste néanmoins dominant est celui qui diffuse l'image de la manipulatrice ensorceleuse du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'ajoute aux mutations de la condition féminine des années 1920. Dans *Feminismus und Kulturuntergang* (1927), E. F. W. Eberhard écrit que l'émancipation féminine et la prostitution sont liées car elles revendiquent une indépendance totale vis-à-vis des hommes.

187 Täuber, Rita E, *op. cit.*, p. 156.

188 Voir figure 36.

189 Pfeiffer, Ingrid, *op. cit.*, p. 32.

190 Bebel, August, « 4. Das Wachstum der Prostitution. Uneheliche Mütter », *op. cit.*, p. 406 à 416.

Selon lui, les femmes s'emparent de la force économique de l'homme pour servir leurs propres intérêts. Il accuse les femmes émancipées et les prostituées de la dissolution des fondements de la société et les présente comme une menace pour la morale.

En cela, le motif de la prostituée est à la fois un symbole de la sexualité féminine et de la déchéance de la société, de l'immoralité des métropoles. La corrélation entre la prostitution et la sexualisation de la femme s'explique par une vision différentialiste qui attribue à cette dernière une nature avide, « nymphomane » et autodestructrice qui peut la conduire à la mort<sup>191</sup>. Effectivement, les œuvres représentant des *Lustmorde*<sup>192</sup> (crimes sexuels) suggèrent une forme de punition de la femme ou de la prostituée. Ces scènes montrent des meurtres sanglants dont la victime est une femme, parfois une prostituée, tuée d'une manière brutale allant du démembrement à la pendaison<sup>193</sup>. Ces crimes illustrent des féminicides qui éradiquent la femme, considérée comme perverse et dangereuse. La solution pour éviter le trouble à l'ordre social est son intégration au système patriarcal et la participation à la diffusion du modèle de femme au foyer<sup>194</sup>.

Hubert van den Berg explique que la représentation des femmes dans les œuvres dadaïstes est pour la plupart du temps érotisée. En 1918, Richard Huelsenbeck (1892–1974) écrit dans *Vorwort zur Geschichte der Zeit, Club Dada* (1918) : « Les gonzesses, les gonzesses, les gonzesses, – aussi impures que possible, aussi menteuses que possible, aussi instinctivement putains que possible »<sup>195</sup>. Il reprend les caractéristiques différentialistes du genre en associant la femme à l'instinct, à la dépravation et à la prostitution. Schlichter quant à lui diabolise les prostituées de la manière suivante : « Puissances souterraines déchaînées (...) Vénus *Vulgivaga*<sup>196</sup> détruisant tout, dévorant les hommes, répandant le malheur<sup>197</sup>. » La description de Schlichter est d'ailleurs proche de la machine vaginale de Picabia dans *Voilà la femme* : une « *vagina dentata* », une espèce de monstre qui broie les hommes. La nature terrifiante de la prostituée, réduite à une sexualité débordante, est en accord avec la symbolique de la boussole, présente dans *Phänomen-Werke*. Le petit instrument de navigation placé devant la zone intime de la danseuse pourrait servir de guide au partenaire sexuel. Cette désorientation implicitement soulignée traduit une peur latente de l'organe génital féminin. Schlichter illustre ainsi une difficulté, un trouble face au coït, qui impliquent une impuissance et une incapacité masculines vis-à-vis de la sexualité féminine. Cette désorientation, incompréhension ou méconnaissance pourrait, d'une part, avoir valeur de critique de l'incapacité sexuelle des hommes, et d'autre part être l'expression individuelle d'une angoisse intime. Si dans l'œuvre *Voilà la femme*, Picabia présente le sexe de la femme comme une machine menaçante, pour Schlichter, il s'apparente à une énigme et une perte de repère.

191 Täuber, Rita E, *op. cit.*, p. 108.

192 Cf. Tatar, Maria, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.

193 *Ibid.*

194 Horn, Gabriele, *op. cit.*, p. 38.

195 Source originale : « *Weiber, Weiber, Weiber, – so unkeusch wie möglich, so verlogen wie möglich, so instinktiv hurenhaft wie möglich.* » In Van den Berg, Hubert, *op. cit.*, p. 113.

196 *Vulgivaga* est un terme latin qui signifie vagabonder, errer partout.

197 Source originale : « *entfesselten unterirdischen Gewalten (...) alles zerstörende, männerfressende, Unheil verbreitende Venus Vulgivaga.* » In Schlichter, Rudolf, *Das widerspenstige Fleisch*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1931, p. 261, in Horn, Gabriele, *op. cit.*, p. 38.

Étant actrices, agentes de cette machine sexuelle et mercantile ou victimes d'un système capitaliste masculin, les prostituées cristallisent donc les tensions entre les genres. Au sein du collage de Schlichter, ces femmes deviennent des machines intégrées à une société urbaine consumériste dominée par une couche sociale. Leurs corps deviennent des marchandises distrayantes mais froides, à l'image des rapports homme-femme définis par une sexualité momentanée. Cette perception des relations amoureuses qui se fondent sur une consommation d'un plaisir bref est présente dans *Prostitution universelle* réalisée trois ans plus tôt. Il ne s'agit pas d'une scène entre des prostituées et des clients comme dans *Freudlose Gasse* ou *Phänomen-Werke* mais d'un rapport marchand entre homme et femme qui deviennent à leur tour des marchands du sexe. Selon le dadaïste français, l'homme comme la femme sont intégrés à une société totalement capitaliste et mercantile dans laquelle l'acte amoureux s'apparente à la prostitution.

#### 4. La machine, la poupée, l'automate : une fétichisation économique et sexuelle

La marchandisation de la sexualité dans les deux œuvres de Picabia et le collage de Schlichter reste ambiguë dans la mesure où une tension érotique émane de ces relations sexuelles mécaniques. Dans leurs œuvres, la sexualisation de l'objet, de la femme-machine ou de l'homme-machine est rattachée à la notion de projection fantasmatique et de fétichisation.

D'ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre de Schlichter, les notions de fétiche, d'érotisme et de jeux sexuels sont dominantes. Le langage artistique de Schlichter est fortement empreint de sa biographie et plus exactement de sa vie sexuelle, qui joue un rôle majeur dans le choix des thématiques qu'il traite.

Issue d'une petite ville provinciale souabe, Schlichter est rapidement confronté à un milieu social strict fortement marqué par les valeurs et la morale chrétiennes. Dans sa jeunesse, il compose un monde imaginaire, sexuel, alimenté par des jeux de soumission et de domination. Ses fantasmes prennent une place de plus en plus importante dans son existence et provoquent un tiraillement entre les conventions sociales et ses désirs intimes. Son conflit intérieur, la pression de l'ambition souabe et le devoir de s'adapter à un milieu social suscitent chez lui une souffrance et une haine de la bourgeoisie<sup>198</sup>. Il formule sa répulsion des normes dans son œuvre littéraire *Das widerspenstige Fleisch* (1932) : « Plus je vieillissais, plus une haine infernale du monde de l'ordre, de la discipline, du règne des [plus] forts commençait à se développer en moi à travers la prévalence toujours plus grande d'une sensualité agressive<sup>199</sup>. »

Lorsqu'il s'installe à Berlin en 1919, sa volonté d'émancipation sociale le conduit à une libération des mœurs et un nouveau style de vie plus avant-gardiste et politiquement engagé. Membre du parti communiste d'Allemagne, il se révolte contre l'institution du mariage, de la famille, de la propriété et de l'État. Il considère l'amour, la jalousie, le mariage comme des folies de possession bourgeoises : « il [Schlichter] combattait (...) furieusement, avec une joie diabolique les institutions du mariage, de la famille, de la propriété et de l'État, il marquait des sentiments comme l'amour, la jalousie, l'honneur comme une ridicule folie possessive bourgeoise ; il

198 Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas*, op. cit., p.262.

199 Source originale : « Je älter ich wurde, desto ärger begann sich in mir durch das immer stärkere Überhandnehmen einer aggressiven Sinnlichkeit ein unterweltlicher Haß gegen die Welt der Ordnung, der Disziplin, der Herrschaft der Starken zu entwickeln. » In Schlichter, Rudolf, *Das widerspenstige Fleisch*, op. cit., p. 149, in *ibid.*

tapait – comme il aimait le dire – sur la tête de toute chose privée<sup>200</sup>... » De plus, les théories de Nietzsche sur la vision dionysiaque de la vie, des instincts, de la passion, du désir et de l'aventure ont une influence sur son combat contre l'idéal conservateur et chrétien<sup>201</sup>. Par cette volonté de rejet de l'autorité, des systèmes institutionnalisés et de toutes formes de prescriptions, les revendications de Schlichter se rapprochent de l'esprit révolté de Picabia, même si celui-ci a une perception plus absurde et nihiliste.

En parallèle de son engagement social et politique croissant, la thématique de la sexualité reste présente et domine le langage artistique du dadaïste allemand. Autrement dit, la lutte des classes et son univers imaginaire et sexualisé constituent la mosaïque de son identité artistique.

La thématique de la prostitution combine l'aspect politique de ses œuvres, ses projections érotiques et des épisodes autobiographiques. Ainsi, il lie une première relation avec Fanny, une prostituée de Karlsruhe, pour qui il réalise des lithographies érotiques, voire pornographiques, afin de l'aider financièrement<sup>202</sup>. Par la suite, il rencontre Elfriede Elisabeth Koehler (1902–1975), appelée « Speedy », qu'il épouse en 1929. Ses multiples représentations de Speedy oscillent entre la figure de la madone et celle de la prostituée. Les nombreuses scènes de jeux sexuels de domination et de soumission, des bars dansants dans lesquelles œuvrent les prostituées, façonnent son univers visuel. Certaines d'entre elles sont dépeintes de manière grotesque et satirique, d'autres de façon plus érotique. Les motifs tels que la botte en cuir, les danseuses nues, sont récurrents et illustrent une forme d'obsession de l'artiste vis-à-vis de ces chaussures et des corps achetables. Ce n'est pas un hasard si Grosz représente Schlichter dans sa caricature *Rudi S. (Malerkarikatur) [Rudi S. (caricature de peintre)]* (1921) [fig.40] avec des bottes en cuir à la main, le pantalon déboutonné et un boulet au pied. Sa sexualité est un sujet qui l'a fréquemment isolé, a alimenté sa haine des diktats, sa souffrance à l'égard du corps féminin, mais également envers lui-même. Son aversion pour la bourgeoisie vient de la peur de transgresser les limites de la morale, des conventions, et de se sentir « hors normes ». Les scènes qui sont dépeintes reflètent les mœurs berlinoises et permettent indirectement de légitimer ses propres fantasmes sadomasochistes, voire de les rendre conventionnels. L'historien de l'art Wilhelm Fraenger (1890–1964) explique les mécanismes du fantasme, du rêve éveillé, qui ont permis à Schlichter la composition d'un monde visuel sexualisé et fantastique.

Schlichter a cherché son propre monde. Non, il ne l'a pas cherché. Il s'est développé pour lui de son propre chef, du plus profond de la vie instinctive de l'âme, d'où est sorti son talent artistique en particulier. La sensualité tendue de la forme, qui veut partout se mouvoir violemment, n'est qu'un bras au corps, qui de toutes ses forces, est en quête d'une aventure spirituelle<sup>203</sup>.

200 Source originale : « *bekämpfte er (...) mit diabolischer Freude die Institutionen der Ehe, der Familie, des Besitzes und des Staates, er brandmarkte Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Ehre als lächerlichen bourgeoisen Besitzwahn ; er schlug, wie er sich ausdrücken pflegte, allem Privaten auf den Schädel...* » In Schlichter, Rudolf, *Zwischenwelt. Ein Intermezzo*, Berlin, Ernst Pollak, 1930, p. 22, in Horn, Gabriele, *op. cit.*, p. 34.

201 *Ibid.*, p. 35.

202 *Ibid.*, p. 17.

203 Source originale : *Schlichter suchte sich eine eigene Welt. Nein, suchte sie nicht. Von selbst wuchs sie ihm zu, aus jener tiefer gelagerten Ebene seelischen Trieblebens, aus der seine künstlerische Begabung im besonderen emporschlug. Die gespannte Formsinnlichkeit, die überall die heftige Bewegtheit will, ist nur ein Arm an dem Körper, der mit allen Trieben nach dem geistigen Abenteuer strebt.* In Fraenger, Wilhelm, « Der Maler Rudolf Schlichter », *Der Zweeman*, vol. 1, n° 10, Juni 1920, p. 40, [en ligne], <https://dada.lib.uiowa.edu/files/original/48d14a143cc270037811871be274ebf7.jpg>, (consulté le 9/9/2021).



Figure 40 | George Grosz, *Rudi S.* (*Malerkarikatur*), 1921, collection privée

Selon Michael Rabe, la thématique du rêve éveillé définit un type d'artiste qui tente, de manière plastique, de concrétiser ses utopies, ses projections et ses propres désirs<sup>204</sup>. Cette quête de cristallisation du rêve éveillé s'opère alors dans le sujet machinique, et plus précisément dans la représentation des objets mécanisés comme les pantins, les automates. Ainsi, l'homme et la femme-machine s'inscrivent non seulement dans l'expression d'angoisses vis-à-vis du genre opposé ou d'une critique sociale, mais aussi dans un transfert de désir, de projections sexuelles sur un objet mécanique représenté<sup>205</sup>. Ce processus porte le nom de fétichisation et se réfère à différentes définitions dans la philosophie et la psychanalyse. D'après Tim Dant, le désir s'inscrit sous plusieurs formes allant du culte à la fascination et peut avoir différentes valeurs, religieuse, économique et érotique. Le fétichisme est créé par une vénération d'un objet auquel l'individu attribue des capacités, indépendamment de sa capacité réelle. L'excès de ces capacités suggère

204 Rabe, Michael Karl Albert, *Linien, die ihre Opfer wie auf Mokassins umschleichen. Zur ästhetischen und politischen Funktion des Tagtraums im Werk Rudolf Schlichters*, Hamburg, Univ., Diss., 1987, p.7.

205 Définition selon Gamman, Lorraine, Makinen, Merja, *Female Fetishism: A New Look*, London, Lawrence & Wishart, 1994, p.45, in Dant, Tim, *Fetishism and the Social Value of Objects*, Department of Sociology, Lancaster University, p.5, [en ligne], <https://core.ac.uk/download/pdf/68098.pdf>, (consulté le 26/7/2021).

que l'objet a le pouvoir de délivrer des qualités humaines (amour, pouvoir, autorité, sexualité, sécurité, statut, intellect)<sup>206</sup>.

Karl Marx (1818–1883) et Freud utilisent le terme « fétichisme » pour identifier une incompréhension du monde dans laquelle sont attribuées à des objets des propriétés qui ne peuvent être associées qu'à des êtres humains<sup>207</sup>. L'analyse de Marx sur le corps en tant que marchandise fétichisée montre comment le capitalisme exploite non seulement la productivité du corps, mais aussi la consommabilité de celui-ci. Ce que Marx appelle « fétichisme de la marchandise »<sup>208</sup> s'inscrit dans une action de consommation dans laquelle une exaltation, une fierté et une obsession sont projetées sur l'objet produit<sup>209</sup>. Celui-ci est surestimé et prend alors une valeur sociale<sup>210</sup>.

Si les œuvres mécanomorphes de Picabia se réfèrent à une perspective technophile, elles peuvent intégrer la notion de la « fétichisation de la marchandise » définie par Marx. La fascination de Picabia pour l'automobile, la perception de la modernité comme un « âge de la machine », ses petites femmes-objets, la représentation de ses amis du cercle de New York en objets mécaniques s'apparentent à une certaine fétichisation. En isolant l'objet-mécanique de tout contexte et décor, le motif prend un aspect sacré qui peut être assimilé à une vénération, à une forme de culte de la machine comme symbole de la modernité, du progrès industriel et de la virilité. Cette fétichisation de la machine, de la consommation, doublée d'une sexualisation des corps mécaniques est certes teintée d'humour, d'ironie, mais également d'une surestimation de l'objet influencée par un contexte socio-économique et technologique urbain. Le cadre new-yorkais, la modernisation de la métropole et la naissance d'une culture de consommation ont une nette répercussion sur son esthétique mécanique. Buffet-Picabia rappelle néanmoins que les thèmes présents dans la revue *Camera Work*, l'ancêtre de *291*, sont anarchiques et rejettent le capitalisme, le succès facile, l'argent corrupteur de volonté<sup>211</sup>. En somme, le vocabulaire mécanique concentre les ambivalences de Picabia ; il s'inscrit certes dans une forme de fétichisation « économique » et « sexuelle » de l'objet mécanique, mais également dans un constat du capitalisme croissant et d'une omniprésence de la machine. Dans les deux cas, le processus de fétichisation implique un rapport de domination par un moyen d'objectification de l'anatomie humaine.

Dans *Phänomen-Werke*, Schlichter se moque de ces individus, pris dans cette spirale capitaliste et dans cette volonté de suivre les tendances comme le « *Radar-Typ* ». Ainsi, la fétichisation définie par Marx est traitée et perçue dans le collage de manière critique. L'artiste allemand condamne cette consommation artificielle d'objets, de tissus, d'accessoires aux dépens de la

206 *Ibid.*, p. 19.

207 La mise en relation des personnages mécaniques de Picabia et Schlichter avec les théories de Marx et Freud n'indique pas que les artistes aient lu ces textes sur la fétichisation, même s'il est probable que Schlichter connaisse les théories de Marx puisqu'il a été membre du Parti communiste d'Allemagne. L'étude du terme de fétichisation développée par ces deux penseurs permet d'approfondir le champ analytique pour ces œuvres dadaïstes.

208 Cf. Marx, Karl, Chapitre premier « la marchandise », *Le Capital : Livre 1, sections 1 à 4*, Paris, Editions Flammarion, 2008.

209 Dant, Tim, *op. cit.*, p. 18.

210 *Ibid.*, p. 19.

211 Buffet-Picabia, Gabrièle, *op. cit.*, p. 168.

classe ouvrière. À l'inverse des œuvres mécaniques de Picabia, les objets sont multiples et variés et caractérisent le quotidien de la vie bourgeoise qui mène à une fétichisation du corps devenu un trophée, un jouet, un remède pour assouvir des besoins passagers. En ce sens, la composition du collage se rapproche de l'œuvre *Das schöne Mädchen*, où la baigneuse, l'automobile, le boxeur, la perruque se transforment en fétiches, en objets qui fonctionnent comme marqueurs de la modernité et comblent une insécurité et un vide émotionnel. Les deux dadaïstes allemands dénoncent ce fétichisme et la consommation hâtive de corps et d'artifices par la technique du collage qui se compose d'une multitude d'éléments, à l'image de la densité de la vie moderne.

Si le fétichisme défini par Marx se réfère à un fétichisme « économique », de « consommation », Freud renvoie celui-ci à la sexualité infantine. Le fétiche joue selon lui un rôle de médiateur qui, pour les hommes, traduit une peur de la castration et pour les femmes, une absence de phallus. Il répond à un souhait d'identification du Moi et fait figure de réparateur d'angoisses enfantines ou de conflits sexuels. L'objet devient un médium entre partialité et totalité. En d'autres termes, il incarne une partie de la personnalité, un non-ego, une réflexion du Moi dans un élément extérieur<sup>212</sup>.

La fétichisation de la botte, de la poupée, de l'objet mécanique par Schlichter et Picabia n'est donc qu'une forme de concrétisation de leurs fantasmes, de leurs rêves éveillés qui émanent d'une part de leur propre individualité tout en s'inscrivant également dans un contexte économique, littéraire et technologique. Traités dans les œuvres de Hoffmann, Jarry, Roussel, Villiers de L'Isle-Adam, les hommes/femmes-machines ont une charge attractive car ils font figure d'alter-ego et objectifient notre propre image. Les poupées, les automates, les machines humanisées sont des artefacts qui jouent sur les similitudes entre sujet et objet. Ces personnages possèdent un potentiel mystique, magique et alimentent l'imaginaire du devenir vivant. Par la nature artificielle de leur apparence, ces doubles humains ont la capacité de tromper, de troubler la perception du spectateur. La fusion entre l'enveloppe humaine et un artefact mécanique oscille alors entre la fiction et la réalité. L'absence de la matière organique, du périssable permet au simulacre d'être transformé, optimisé, réutilisé ou supprimé. Cette contrefaçon de la nature reste un objet instrumentalisé et docile, pourtant, elle devient réelle dans la mesure où l'imaginaire, les fantasmes du spectateur ou du créateur s'y projettent<sup>213</sup>.

De plus, la relation de l'être humain à la poupée est associée à l'enfance, car elle l'accompagne dans l'affrontement du monde des adultes et permet de reproduire ses observations. L'enfant a conscience que sa poupée est un artefact, mais il la définit comme une camarade de jeu, une interlocutrice qui devient vivante. Cette protagoniste est un outil de sociabilisation qui permet à l'enfant de simuler des situations et des rapports humains. En d'autres termes, l'enfant intègre à travers l'objet deux sphères de réalité, l'une qui est objective et relève de son environnement et l'autre qui est subjective, issue de son monde intérieur. Son imaginaire permet de différencier les deux entités. Lucie Schauer explique qu'à l'âge adulte, l'humain transpose cet imaginaire en fétiches – comme la voiture par exemple –, qui servent à ancrer son désir de propriété et son

212 Dant, Tim, *op. cit.*, p. 13.

213 Müller-Tamm, Pia, (Hrsg.), *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne* (Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 24/7/-17/10/1999), Köln, Oktagon, 1999, p. 65.



individualisme<sup>214</sup>. Ces observations autour du fétiche de la poupée pendant et après l'enfance indiquent que la frontière entre réalité et fiction, intérieur et extérieur, partialité et totalité, se poursuit à l'âge adulte. Les thématiques de l'enfance, des projections, de la sexualité, de la construction de soi et des autres, qui gravitent autour de cet artefact humain, permettent de saisir les raisons de sa présence dans les avant-gardes européennes. La relation entre l'être humain et ce type d'objet est singulière et ouvre le champ à une multitude de problématiques qui touchent l'individu et son rapport aux autres. Les personnages dans le collage de Schlichter et les œuvres de Picabia intègrent ces notions psycho-sociologiques et reflètent en même temps un contexte sociétal et technologique en adéquation avec le sujet du corps mécanique sexualisé.

Néanmoins, la représentation de l'anatomie humaine reste implicite au sein des machines humaines de Picabia. Certes, des protagonistes tels que la bougie d'allumage, l'ampoule à incandescence, l'émetteur, le klaxon, ont des formes suggestives qui varient entre courbes féminines et formes phalliques. La performance machinique, le rythme, la vapeur, la brillance du métal, les orifices, les tubes, l'interconnexion, relèvent d'un imaginaire érotique. Mais ce sont essentiellement les titres qui permettent au spectateur de composer visuellement les personnages et de les rendre humains. Les machines et objets deviennent des êtres autonomes qui fonctionnent sans la présence de leur inventeur. La thématique de la reproduction et de la sexualité des machines permet de faire un parallèle avec le coït humain. L'image de la machine intègre l'imaginaire, les souvenirs, les références iconographiques présentes dans l'esprit du spectateur.

Les automates et les poupées présentes dans *Phänomen-Werke* deviennent une concrétisation visuelle des projections fantasmées de Schlichter. L'hypersexualisation des deux personnages féminins relève de l'archétype de la prostituée de l'entre-deux-guerres et d'une forme imaginaire de la femme-machine. Les tenues courtes, le maquillage, le postérieur, les bottes en cuir rouge, qui sont l'un des fantasmes du dadaïste, sont des éléments qui sexualisent les automates. D'après Gabriele Horn, la femme mécanique au sein du collage pourrait être mise en parallèle avec Olympia, la poupée du conte *Der Sandmann* de Hoffmann<sup>215</sup>. Schlichter, étant lui-même lecteur assidu de cet auteur, écrit à propos de ces nouvelles :

Dès les premières nouvelles d'Hoffmann, j'étais complètement sous le charme de ce maître de l'étrange. J'ai pratiquement dévoré les histoires, ce qui a eu pour effet d'accroître ma peur nerveuse et ma crainte des fantômes, qui était déjà présente à un degré alarmant, à un degré malsain. Partout où je voyais des fantômes, je ressentais avec une clarté horrifiante l'action de forces diaboliques<sup>216</sup>.

D'ailleurs, dans l'ouvrage *Zur Psychologie des Unheimlichen*, c'est en se référant au conte de Hoffman que Ernst Jentsch (1867–1919) définit en 1906 la notion d'étrange comme une situa-

214 Schauer, Lucie, (Hrsg.), *Maschinemenschen*, (Ausst.-Kat., Berlin, Neuen Berliner Kunstvereins in der Staatlichen Kunsthalle, 17/6/-23/7/1989), Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1989, p.39.

215 Horn, Gabriele, *op. cit.*, p.40.

216 Source originale : *Schon nach den ersten Novellen Hoffmanns war ich völlig im Banne dieses Meisters des Unheimlichen. Ich fraß die Geschichten geradezu in mich hinein, was zur Folge hatte, daß die ohnehin schon in bedenklichem Maße vorhandene, nervöse Schreckhaftigkeit und Gespensterfurcht aufs ungesundeste gesteigert wurde. Überall sah ich Geister, spürte ich mit entsetzenerregender Deutlichkeit das Walten teuflischer Kräfte.* In Schlichter, Rudolf, *Das widerspenstige Fleisch*, Edition Hentrich, Berlin, 1991, p. 348, in Von der Bank, Matthias, Heitmann, Claudia, Lange, Sigrid, *op. cit.*, p.33.

tion d'incertitude ou d'ambiguïté quant à savoir si un être est animé ou inanimé – ou si une entité qui semble sans vie, est réellement vivante. *Der Sandmann* traite astucieusement de nombreux thèmes liés à la femme artificielle telle que l'incertitude, la duplicité, le choc et la fragmentation. Ce conte évoque également des caractéristiques essentielles des récits masculins sur le simulacre féminin : l'idéalisation de la femme artificielle par les hommes, leur désir que la femme les valide et les complétera. En effet, lorsque Nathanaël regarde Olympia à travers sa longue-vue, il projette sur elle ses propres désirs, et pour lui, elle semble avoir un « regard amoureux » rempli « d'amour et de nostalgie », tandis que Klara son amie « humaine » semble avoir une « disposition froide et prosaïque »<sup>217</sup>. Ainsi, l'organique est considéré comme une matière sans vie et sans émotions alors que l'automate, faisant figure d'alter-ego et objet de projections humaines, devient vivant.

Dans l'œuvre de Schlichter, les personnages féminins qui sont ou apparaissent comme des automates se réfèrent à un jeu de pouvoir sexuel. L'analogie de la prostituée comme poupée sexuelle répond, selon Anthony Ferguson, à un désir de contrôle masculin, car toutes deux incarnent une forme d'obéissance vis-à-vis de leur partenaire. L'inexistence de dialogue et d'échange permet d'avoir une domination totale. La prostituée comme la poupée est réceptive, disponible, servile aux demandes des clients et ne va pas remettre les performances sexuelles de son client en question. Il paye pour une obéissance sexuelle<sup>218</sup> qui fait partie d'un service, or la prostituée peut refuser cette transaction pour diverses raisons, (comportement violent, maladie, manque d'hygiène, etc.), alors que la poupée reste toujours disponible<sup>219</sup>. L'auteur note que cette mise en relation entre le corps artificiel et celui de la prostituée démontre une déshumanisation, car l'homme qui engage une prostituée ne la considère pas comme une personne, il la réduit à un objet, un réceptacle pour le sexe<sup>220</sup>.

Les automates dans le collage de Schlichter deviennent des poupées sexuelles qui combleraient les problématiques de virilité des personnages masculins invalides. Dans un monde d'hommes composables, leurs partenaires intimes répondent au jeu sexuel de manière mécanique. La nature organique du corps, l'aspect charnel disparaissent peu à peu pour laisser place à un rapport rationnel.

Enfin, le contexte socio-économique global et les épisodes biographiques des dadaïstes influent sur l'élaboration d'un jeu de fiction et de réalité, de fantasmes et d'angoisses à l'égard du corps artificiel. Compte tenu d'éléments importants comme l'acte de désertion chez Picabia, sa neurasthénie, la grève de la faim de Schlichter pour échapper au front, leur rapport complexe à la sexualité, l'utilisation du motif machinique associé au commerce sexuel illustre un sentiment de fragilité du genre masculin. En transformant l'anatomie humaine en objet de projection, la fétichisation des corps s'inscrit dans un processus de déshumanisation. Ce processus illustre un

217 Wosk, Julie, *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, p.67.

218 Les problématiques d'ordre sexuel, les fantasmes sadomasochistes de Schlichter, qui sont difficilement acceptés par toutes les femmes, pourraient expliquer sa relation particulière avec les prostituées qui, dans un cadre professionnel, sont plus susceptibles d'accepter ses demandes.

219 Ferguson, Anthony, *op. cit.*, p.96.

220 *Ibid.*, p.97.

rapport de domination par la réduction de l'autre à une surface de fantasmes individuels. L'intégrité humaine est supprimée à des fins personnelles au profit d'un désir de contrôle qui vise à combler une insécurité. À cette double échelle, sociale et individuelle, la fétichisation du corps en artefact permet à la fois d'exprimer une crainte vis-à-vis du genre opposé et d'y remédier grâce un imaginaire de domination érotique.

### Conclusion

Les œuvres mécaniques de Picabia et Schlichter illustrent une rationalisation des relations homme-femme car leurs représentations du coït relèvent d'un discours fonctionnaliste. Le corps est inscrit dans une vision utilitariste, capitaliste et marchande menant à une perte d'émotion et de sentiment. Les partenaires transformés en machines consommatrices de sexe servent de critique, de constat social du genre dans les sociétés occidentales du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les phénomènes tels que l'urbanisation, le rationalisme, l'introduction croissante de la technologie au quotidien qui impactent les affects du citoyen, rapprochent les protagonistes de la « *kalte Persona* » et du « *Radar-Typ* ». Les performances émanant des objets de *Parade amoureuse* ou de *Prostitution universelle* sont intégrées à un immense système dans lequel la consommation, la marchandisation du sexe sont mises au même niveau que la consommation d'objets manufacturés. Selon Picabia, l'homme et la femme agissent dans un cycle de connexion phallique-vaginale/statique-mobile, où même l'intimité appartient au système capitaliste. Son constat sur la nature marchande de la sexualité s'applique également à la représentation mécanique du coït dans le collage de Schlichter. Mais l'accent est mis sur la classe supérieure qui transforme la sexualité, la luxure, en une consommation froide et machinique. Sa critique sociale vise à dénoncer les profiteurs de guerre, une caste d'hommes influents devenus des pantins de l'industrie, du capital et de la société. La relation entre les personnages de *Phänomen-Werke* peut être définie comme une prostitution universelle, où les femmes deviennent des poupées vendant leur capital charnel, tandis que les hommes se vendent pour la guerre et le capital industriel. Schlichter critique et ridiculise cette fausse virilité basée sur les signes extérieurs de richesse, sur un militarisme qui les a changés en pantins mutilés et hybrides. Les femmes sont réduites à des automates érotisés, aux performances physiques sans considération de l'indépendance, des émotions et de l'organique. Elles n'ont plus de libre arbitre et endossent la posture passive et obéissante d'une « fille née sans mère ». Toutefois, le motif de la prostituée ne relève pas systématiquement de l'empathie dans l'avant-garde allemande. L'analyse des œuvres de Seiwert et de Scholz a montré l'ambivalence de ce sujet de la prostituée qui est parfois présentée comme une victime sous emprise des hommes et du capital, mais aussi comme une « vamp » vénale, profiteuse et salace. Ces deux types de représentation de la prostituée illustrent les tensions entre les genres et les classes sociales. En effet, Schlichter représente une société dans laquelle chaque composante de l'existence est achetable, où l'objectif principal est d'amasser des biens qui seront réintroduits dans la machinerie de la prostitution.

Par ailleurs, la critique envers la capitalisation de la société et les inégalités au sein des couches sociales n'exclut pas la charge érotique des objets de *Parade amoureuse* ou de *Phänomen-Werke*. En effet, la marchandisation du corps tend à une vision objectivée du corps humain. La figure de la prostituée est à la fois intégrée dans un cycle relationnel froid et économique et soumise à une réification. En cela, l'analogie de la prostituée et de la poupée s'accompagne d'une fétichisation,

soit un processus de réduction de l'autre au profit de ses propres désirs qui s'inscrit dans un rapport de dominant-dominé, de consommateur et de consommé. Soumise à son propriétaire, l'objet-femme répond à une fonction précise qui est d'ordre sexuel.

La fétichisation et la sexualisation d'un objet inanimé traduisent alors un désir de contrôle, d'une performance intime optimisée et non-dysfonctionnelle. L'absence de sentiments, la distanciation émotionnelle des corps artificiels permet de pallier toute forme de fragilité, d'échec dans l'acte sexuel, et permet un contrôle physique plus efficace. Cette « fille née sans mère » est toujours consentante, elle résiste aux aléas du temps, à la vieillesse, à l'abandon et à la mort. Un corps-objet indéfiniment beau et performant qui renvoie une image optimisée de son utilisateur. En effet, un rapport sexuel avec un objet ne peut que conduire à une prouesse et donc à une autoréflexion de ses propres capacités sexuelles. Un coït sans accroc conduisant à un orgasme ou à un orgasme imaginé du partenaire, qui permet également de combler une peur de l'échec<sup>221</sup>. Le désir d'avoir un partenaire artificiel montre une forme de distanciation avec les autres, de réduction de l'acte de la sexualité à sa fonction de plaisir tout en éliminant la menace d'une sexualité incontrôlable. Toutes ces peurs masculines peuvent être évitées en ayant des rapports avec les femmes-robots ou toute autre partenaire sexuelle non-responsable<sup>222</sup>.

Cette corrélation entre l'esthétique mécanique et les processus de déshumanisation se retrouve également dans les œuvres dadaïstes françaises et allemandes qui traitent de la relation conjugale.

---

221 Ferguson, Anthony, *op. cit.*, p. 140.

222 *Ibid.*, p. 125.

### 3. Dada et le mariage : entre objectification et indifférence

#### Introduction

Pendant puis après la Première Guerre mondiale, les valeurs morales et chrétiennes<sup>223</sup> qui touchent au mariage, à la famille, à la fidélité, à la virginité et à la perception de la sexualité comme unique acte de reproduction, semblent être remises en cause<sup>224</sup>. Ceci s'explique en partie par une attente, dans la population, d'une libération du quotidien, de l'ennui, de la monotonie du mariage et de la morale sexuelle<sup>225</sup>. Lors du conflit, le cadre relationnel, traditionnel, du couple est ébranlé par la séparation physique des hommes et des femmes, la fréquentation masculine des maisons closes et les relations extra-conjugales ayant eu lieu à l'arrière<sup>226</sup>. Ces bouleversements se poursuivent au lendemain de l'Armistice avec le retour d'hommes traumatisés, qui se voient confrontés à des femmes plus confiantes et indépendantes. Le contact avec la mort, les visions d'horreur, la brutalité du combat ont des répercussions profondes sur les affects des hommes ayant combattu. Les retrouvailles des hommes fragilisés et des femmes plus autonomes mènent à des conflits qui se règlent davantage par la violence que par la justice<sup>227</sup>. En conséquence, le taux d'assassinats conjugaux augmente drastiquement après la guerre. C'est ainsi que le thème récurrent du *Lustmord* dans les œuvres de Schlichter, Grosz et Dix n'est pas seulement à mettre en relation avec un imaginaire sadique et misogynne, mais aussi avec une réelle poussée de violence et de criminalité au lendemain de la guerre.

De plus, l'une des premières observations enregistrées dans l'histoire des mœurs en 1918 est une hausse des mariages, rapidement suivie par une augmentation des divorces ; et ce phénomène conduit à une prolétarianisation de la population, en raison des difficultés économiques induites par un salaire unique dans le foyer<sup>228</sup>. Les mouvements d'émancipation féminine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la participation des femmes à la vie active pendant la guerre modifient également le rôle de père et de mère<sup>229</sup>. Ainsi, les femmes qui travaillent en paral-

223 Mengus, Raymond, « Pour une pratique chrétienne des valeurs », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 63, n° 3/4, 1989, [en ligne], [https://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_1989\\_num\\_63\\_3\\_3128](https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1989_num_63_3_3128), (consulté le 3/6/2019).

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant définissent le mariage de la manière suivante :

Symbole de l'union amoureuse de l'homme et de la femme. Dans un sens mystique, il signifie l'union du Christ avec son Église, de Dieu avec son Peuple, de l'âme avec son Dieu. Dans l'analyse jungienne, le mariage symbolise, au cours du processus d'individuation ou d'intégration de la personnalité, la conciliation de l'inconscient, principe féminin avec l'esprit, principe masculin.

In Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, tome 3, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974, s.p.

224 *Ibid.*, p. 538.

225 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 23.

226 *Ibid.*, p. 516.

Cf. Capdevila, Luc, Rouquet, François, Virgili, Fabrice et Danièle Voldman, (dir.), *Hommes et femmes dans la France en guerre (1914–1945)*, Paris, Payot, 2003.

227 *Ibid.*, p. 517.

228 *Ibid.*, p. 531.

229 La guerre n'a pas permis aux femmes de travailler, mais a fortement augmenté leur activité professionnelle.

lèle de leur rôle de mère et d'épouse parviennent à devenir un soutien financier, ce qui rend obsolète la position de l'homme comme unique source de revenus. En cela, la figure de l'homme comme soutien, comme chef qui s'engage pour et non dans sa famille, décline peu à peu.

Bouleversés par la guerre, les changements de rôles intervenus au sein du couple, du mariage et de la famille ont naturellement des conséquences sur la représentation de la masculinité et de la féminité dans les arts et la culture visuelle. Les dadaïstes qui s'attaquent au conservatisme réclament l'abolition de toutes obligations et conventions sociales, notamment celle du mariage. Le traitement de cette thématique dans leurs œuvres concentre à la fois un rapport plus personnel au genre opposé et une volonté de remettre les normes sociales en question. En effet, le leitmotiv de Dada New York et Berlin est la destruction des valeurs traditionnelles telles que la famille, la patrie, l'éducation, le militarisme ou encore la religion. Arthur Schwarz unit l'ensemble du mouvement Dada non pas par un style, un code esthétique ou une école, mais par un esprit de révolte<sup>230</sup>. Déjà pendant la guerre, Picabia, Duchamp, Cravan et Man Ray (1890–1976) défendaient une attitude nihiliste, un rejet de la génération précédente, des règles de bienséance et de l'autorité paternelle. Les dadaïstes berlinois voient le conflit mondial comme l'expression du régime wilhelmien patriarcal<sup>231</sup>. Ils ciblent la figure autoritaire du père, issue d'une génération née sous l'Empire germanique prospère. Ainsi la lutte contre le paternalisme prend-elle, pour ces artistes, la forme d'une remise en question du système disciplinaire, éducatif et familial associé à la bourgeoisie. Les règles, les maximes nationalistes qui ont façonné la génération précédente sont condamnées au profit d'une indépendance culturelle, politique et philosophique<sup>232</sup>. La haine de la bourgeoisie présente dans les œuvres de Grosz, Schlichter, Heartfield et dans les textes de Hausmann, Baader, Herzfelde se mêle ainsi à un rejet de la figure du père et à une soif de libération sociale. Ils prônent une liberté collective, un besoin de communiquer avec autrui et une abolition de la hiérarchie entre les hommes. Dans une quête perpétuelle de conflit, la création dans la destruction a valeur d'acte libérateur de sa propre individualité. Selon Tzara : « Dada naquit d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Avec lui, Dada voulut détruire les « tiroirs » de « l'organisation sociale ».<sup>233</sup> Cependant, même si les idéaux, utopies et revendications philosophiques des dadaïstes français et allemands s'inscrivent dans une volonté de changement, de rupture avec les normes sociales, certains épisodes biographiques et le contenu de leurs œuvres laissent transparaître une volonté de préserver les constructions genrées d'avant-guerre. Cette aspiration qui va même à l'encontre de leurs propres textes, prônant la liberté et une tolérance entre les individus, traduit une angoisse à l'égard du couple, du mariage et du genre opposé. Ces craintes sont, d'une part, masculines et se réfèrent à la crise de leur genre, et d'autre part, féminines.

230 Schwarz, Arturo, *op. cit.*, p. 7.

231 Dech, Julia, *op. cit.*, p. 67.

232 Thater-Schulz, Cornelia, (Hrsg.), *Eine Lebenschollage*, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, Berlin, Argon, 1989, p. 31.

233 Béhar, Henri, Carassou, Michel, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 85.

La quête de liberté, d'ouverture érotique et le rejet du conservatisme a ses limites dans la mesure où les artistes tels que Hausmann<sup>234</sup>, Picabia<sup>235</sup>, Grosz<sup>236</sup>, Duchamp<sup>237</sup> et Höch<sup>238</sup> étaient eux-mêmes mariés et, pour la plupart d'entre eux, pères de famille. Bien qu'il soit nécessaire de rappeler que ces artistes appartiennent à un contexte socio-économique précis dans lequel le mariage répond à une coutume profondément ancrée dans les mentalités, il existe une dichotomie entre le discours et la réalité.

Ce constat est notamment visible dans les représentations mécaniques dadaïstes du mariage, de la mariée ou du fiancé. Ainsi, les œuvres *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, aussi appelée *Le Grand Verre*<sup>239</sup> [fig. 44] (1915–1923) de Duchamp, *Bürgerliches Brautpaar [Couple de mariés bourgeois]* de Höch [fig. 46] (1920), « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* » *in May 1920*, *John Heartfield is very glad of it (Meta-mech. Constr. After Prof. R. Hausmann)* (1920) de Grosz [fig. 47] *Le Fiancé* (vers 1916–1918) [fig. 50] de Picabia, et, véhiculent un contenu qui s'articule autour des notions de liberté et de restriction sexuelle dans l'union conjugale. Il est intéressant d'analyser la représentation du rapport conjugal chez Höch, à travers le prisme d'une femme dadaïste qui traite pour sa part d'autres problématiques, qui servent de contre point aux craintes masculines.

Ces œuvres dadaïstes illustrent une remise en cause ou une réappropriation de l'union conjugale et de la relation sentimentale par ces artistes. L'alliance de ces deux strates, soit la déconstruction d'une composante juridique et morale de la société, et le rapport personnel des dadaïstes à la mariée ou au mariage est définie par l'indifférence, la frustration, l'échec, la solitude et l'infécondité. La vision angoissante du mariage et particulièrement de la sexualité au sein du couple, revêt une esthétique mécanique attribuant ainsi le rôle d'objet, de machine, d'automate, de chair froide et insensible à l'époux ou/et à la mariée. La présence de personnages organiques, semi-organiques et mécaniques relève à la fois d'une critique et d'une sexualisation du genre opposé, et offre une vision terrifiante et chimérique.

L'étude de la représentation mécanique de l'amour et de la sexualité dans la relation conjugale du groupe de New York et de Berlin nous conduit à poser les questions suivantes : dans quelle mesure le mariage souligne-il une dichotomie entre les discours dadaïstes et leurs représentations matrimoniales ? Pourquoi la thématique du mariage chez les dadaïstes français et allemands implique-t-elle une relation amoureuse sans issue ? Il ne s'agit pas de comparer ou de

234 Hausmann est marié à Elfriede Schaeffer de 1908 à 1923, puis en 1923, il épouse Hedwig Mankiewitz.

235 Picabia se marie avec Gabriëlle Buffet en 1909 et divorce en 1930 puis se remarie en 1940 avec Olga Mohler (1905–2002) qui restera son épouse jusqu'à sa mort.

236 Grosz et Eva Peter (1895–1960) se marient en 1920 et resteront ensemble jusqu'au décès de Grosz.

237 Duchamp est marié avec l'écrivaine Lydie Sarrazin-Levassor (1902–1988) en 1927 (six mois) puis avec Alexina Sattler (1906–1995) entre 1954 et 1968, soit jusqu'à son décès.

238 Entre 1938 et 1944 Höch est mariée à Kurt Heinz Matthies.

239 *Le Nu descendant l'escalier* et *Le Grand Verre* ont fait l'objet d'un nombre incalculable de recherches, de publications et d'analyses au cours du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Par ailleurs, la mise en relation avec d'autres dadaïstes, dans ce cas, allemands, autour du sujet même du mariage semble inédit. À travers le prisme franco-allemand, la mise en évidence de résonnances permet de comprendre la nature globale des discours véhiculés dans ces œuvres.

ponctuer les dissemblances entre les œuvres des artistes français et allemands, mais d'analyser ces images sous forme de thématiques communes puisque la nature indifférente, solitaire des personnages est présente dans l'ensemble des œuvres sélectionnées. Les réponses aux interrogations posées se construiront en quatre temps, d'abord la figure de la mariée comme objet désiré, puis le mariage en tant que libération ou soumission organique, ensuite l'échec de la relation homme-femme, enfin l'analogie entre la machine sexuelle et la machine de reproduction.

### 1. La mariée : un objet convoité

Entre 1911 et 1925, la thématique de la virginité et de la mariée forme un fil rouge dans le langage artistique de Duchamp. Lors de l'entretien entre Pierre Cabanne (1920–2007) et l'artiste<sup>240</sup>, ce dernier affirme que l'érotisme tient une place prédominante dans l'ensemble de son œuvre. L'intérêt de Duchamp pour la métamorphose du corps associée à la sexualité de la femme relève d'une corrélation entre la sacralité de la virginité et un caractère mécanique et libidinal. Cette analogie s'accompagne également du mythe érotique de la jeune fille devenant femme par la découverte de la sexualité. Le personnage de la mariée révèle une mythification qui se traduit par une nature inviolable, inattaquable et inaccessible.

Dans son processus créatif, l'esthétique machinique appliqué à la thématique du mariage est récurrente et s'articule à la symbolique de la défloraison. Au sein de ses œuvres mécaniques, Duchamp décompose, multiplie, fragmente, désarticule le corps de la vierge, de la mariée en le transformant en objet, en machine faite de tuyaux, de trompes, de réservoir, de pièces luisantes et métalliques. Dans *Nu descendant l'escalier* (1912), *Le Roi et la Reine, entourés de Nus vites* (1912), les corps, les objets, le paysage apparaissent comme une multiplication de tubes, de pièces métalliques détachables. Ces formes sont influencées par le vocabulaire esthétique de ses frères Jacques Villon (1875–1963) et Duchamp-Villon, mais également par les compositions mécaniques et anthropomorphes de Léger. La carapace métallique du nu qui forme une forteresse de défense et cache la nature organique, rappelle en particulier les hommes de fer de Léger. Mais à la différence des personnages artificiels massifs et froids, l'enveloppe aux couleurs ocre de la femme apparaît chaude et brillante.

Dans les années 1911, 1912, Léger, également membre de la Section d'or, s'intéresse déjà à la thématique du mariage avec la réalisation de *La Noce* [fig. 41], qui compose une spirale d'une multitude d'éléments géométriques. La mariée peut être identifiée par sa tenue blanche et l'époux pourrait être le personnage situé à sa droite. D'autres personnages, éléments du décor peuvent être aperçus, mais par son ensemble kaléidoscopique, la lecture de l'œuvre reste complexe<sup>241</sup>. La composition de *La Noce* peut se rapprocher des œuvres mécaniques de Duchamp, qui tend à multiplier les formes, les rendant ainsi vibrantes et mouvantes.

Une autre influence qui façonne la mise en relation entre la machine et le corps de la mariée est le voyage de Duchamp en Allemagne pendant l'été 1912. Haut lieu de l'ésotérisme mais aussi

240 Cabanne, Pierre : « Quelle est la place de l'érotisme dans votre œuvre ? », Marcel Duchamp : « Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente. », in Parret, Herman, « Le corps selon Duchamp », *Protée*, vol. 28, n° 3, p. 90, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/030608ar>, (consulté le 3/6/2019).

241 Lebel, Robert, *op. cit.*, p. 13.





Figure 41 | Fernand Léger, *La Noce*, Musée national d'Art moderne, Paris

de la technique, de l'abstraction de Vassily Kandinsky<sup>242</sup> (1866–1944) et de tableaux de Lucas Cranach l'Ancien (1472–1553), la ville de Munich lui offre des sources nouvelles à partir desquelles il élabore *La Mariée* (1912) [fig. 42] et *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912) [fig. 43]. À propos de son séjour à Munich et de l'élaboration du motif de la mariée, Duchamp rapporte :

Ce n'est pas l'interprétation réaliste d'une mariée mais mon concept d'une mariée exprimé par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales.  
Mon séjour à Munich fut la scène de ma libération complète, alors que j'établissais le plan général d'une œuvre à grande échelle qui devait m'occuper pour une longue période, à la mesure de toutes sortes de problèmes techniques nouveaux qu'il me faudrait résoudre<sup>243</sup>.

Il réalise deux dessins de la *Vierge* (1912) et donne peu à peu naissance à sa future mariée. *Le Passage de la Vierge à la Mariée* traduit l'épanouissement mécanique du corsage virginal, la muta-

242 La première exposition du Cavalier Bleu a lieu en 1911 à Munich. Kandinsky y expose des toiles déjà non figuratives à côté des œuvres de Rousseau et de Delaunay. En 1912, Paul Klee (1879–1940), August Macke (1887–1914), Franz Marc (1880–1916) viennent à Paris et y rencontre Apollinaire, Picasso et Wilhelm Uhde (1874–1947). Cf. *Ibid.*, p. 12.

243 Clair, Jean, *Marcel Duchamp : catalogue raisonné*, Paris, Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977, p. 58.



Figure 42 | Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

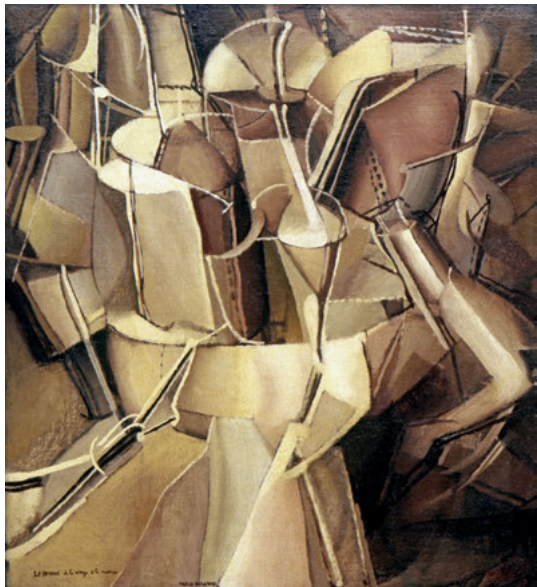


Figure 43 | Marcel Duchamp, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, Museum of Modern Art, New York

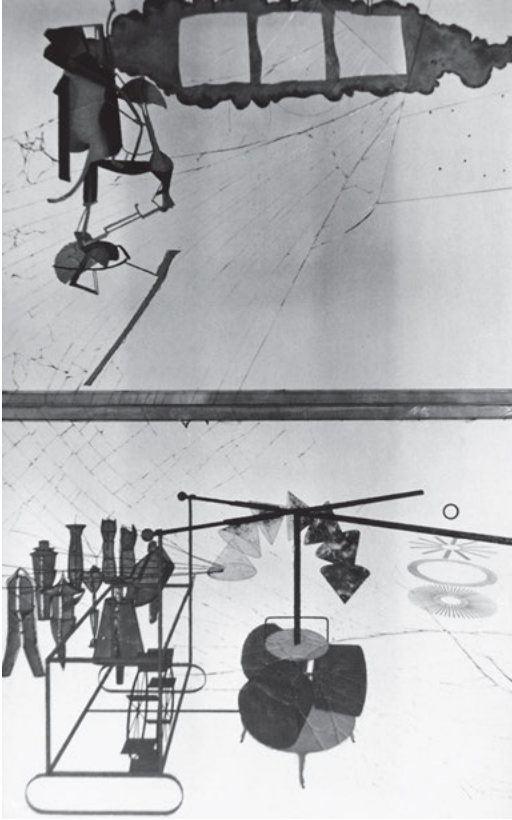


Figure 44 | Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915–1923, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

tion lente vers le statut définitif de mariée. La femme artificielle est représentée dans un état de « passage » de l' « innocence » à une « sexualité voire une féminité accomplie »<sup>244</sup>. L'aspect sacré de la virginité, de la Madone se transforme en une abstraction, une projection érotique du passage à l'acte comme un rite initiatique. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant indiquent d'ailleurs que le mariage est une « institution qui préside à la transmission de la vie, apparaît auréolé d'un culte, qui exalte et exige la virginité »<sup>245</sup>. Les auteurs définissent le mot virginité comme « le non-manifesté, le non-révéle »<sup>246</sup>. Cet instant de transformation est cristallisé dans la nuit de noces, soit le dernier acte du mariage. La consommation de l'amour devient un rituel de défloraison où toute intangibilité se transforme en énergie sexuelle. Cette transition vise à une métamorphose non seulement physique, sociale, mais également morale.

La construction du *Grand Verre* reprend ce rapport érotique et fantasmé de la mariée tout en maintenant une distanciation entre hommes et femme, entre fantasme et passage à l'acte. La partie supérieure de l'espace est réservée à la mariée et la partie inférieure est occupée par les

244 Parret, Herman, *op. cit.*, p. 89.

245 Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, s. p.

246 Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, tome 4, *ibid.*, s. p.

neuf moules mâlic, autrement dit les « machines célibataires ». Si la zone inférieure peut être considérée comme un espace terrestre, l'espace de la femme est associé à un royaume céleste, la division physique et symbolique renforce l'imaginaire érotique et immatérielle de la mariée. Selon le discours de Duchamp et la sacralité fantasmée de la virginité, nous pouvons supposer que la protagoniste est juridiquement mariée mais qu'elle ne soit pas encore passée à l'acte de la défloration. C'est ce statut intermédiaire qui mettrait « en appétit » les « machines célibataires ». L'incapacité de tout contact, de toute consommation du coït persiste et permet de maintenir la tension face à l'objet convoité, mais inaccessible. La mariée fonctionne à la manière d'un fétiche sexuel, d'une petite bombe à retardement qui vacille et plane dans les hautes sphères. Duchamp écrit sur le potentiel sexuel de la machine-mariée :

La Mariée à sa base est un moteur. Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance timide – elle est cette puissance timide même. Cette puissance timide est une sorte d'automobile, essence d'amour, qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir<sup>247</sup>.

L'élaboration du motif de la mariée comme un « moteur » puissant, rappelle la femme artificielle déjà présente dans *La Mariée* et *Le Passage de la Vierge à la Mariée*. En effet, *La Mariée* intègre déjà la forme du « Pendule Femelle » présent dans le *Grand Verre*, à savoir cette forme oblongue aux allures d'insecte, de guêpe à la fois organique et mécanique. Cette anatomie presque phallique est inspirée de la valve d'Auvard, un instrument gynécologique qui est inséré dans l'utérus. Le choix de la valve d'Auvard comme source visuelle pour la Mariée du *Grand Verre* illustre une volonté d'être au plus profond, au plus haut degré de l'organe génital féminin<sup>248</sup>.

En dévoilant le corps interne, les organes de la mariée, Duchamp combine le biologique, l'organique, l'anthropomorphique avec la mécanique, la chaleur du moteur et de l'électricité. Cette forme de dissection de l'anatomie féminine traduit une volonté de dévoilement, un démembrement qui vise à révéler la véritable nature organique, charnelle, malléable et liquide. Cette frontière entre la chair et la mécanique rappelle la prostituée montrée de dos dans *Phänomen-Werke*. Schlichter permet au spectateur d'entrevoir ce qui se cache derrière l'enveloppe charnelle de l'une des deux figures féminines. À l'inverse de Schlichter, l'apparence organique se révèle ici derrière la coquille métallique. La présence plastique, physiologique, associée à la puissance mécanique caractérise la femme-machine au sein de ces deux œuvres. La volonté des deux dadaïstes de jouer entre l'enveloppe externe et le contenu interne implique une transparence totale du personnage.

Cette transparence rejoint le procédé de la mise à nue, qui est une thématique récurrente à la fois dans l'œuvre de Duchamp et de Picabia. Même si la brillance du métal ne révèle pas ce caractère viscéral de la mariée, la protagoniste dans *Nu descendant l'escalier* intègre déjà cette association entre la mécanique et l'érotisme de la nudité. Une autre œuvre qui traite également la sexualité par la nudité de la machine est *Le Roi et la Reine, entourés de Nus vites* [fig. 45] qu'il réalise avant son départ pour l'Allemagne. En référence aux jeux d'échecs, le Roi et la Reine font office de figure à la fois du couple, mais également de l'autorité parentale<sup>249</sup>. Les tubes, la

247 Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 62, in Parret, Herman, *op. cit.*, p. 91.

248 *Ibid.*

249 Lebel, Robert, *op. cit.*, p. 13.

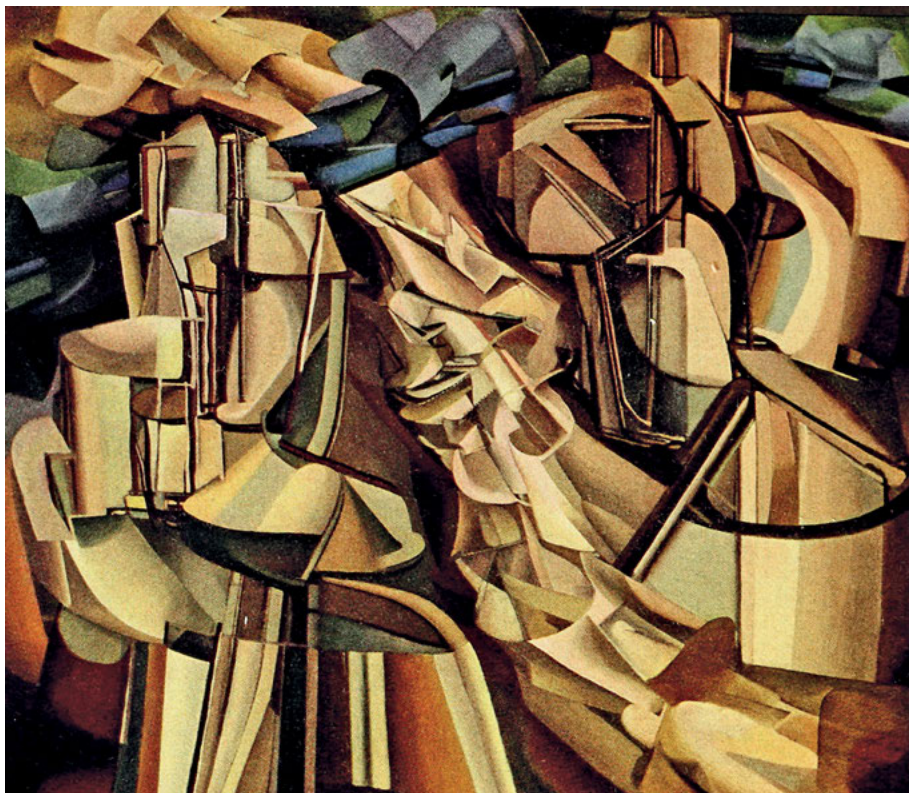


Figure 45 | Marcel Duchamp, *Le Roi et la Reine, entourés de Nus vites*, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

multiplication de formes qui s'apparentent à un flux liquide et l'indice de la nudité peuvent renvoyer à une énergie érotique. Dans *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, la nudité joue également un rôle central dans l'érotisation de la jeune fille américaine. L'analogie entre la perte de l'enveloppe vestimentaire et la révélation d'une chair métallique rejoint la nature inhumaine de l'automate sexuel de Schlichter. Or, l'état de nudité n'est pas automatiquement lié à une mise à nue masculine. La mise à nue pourrait faire l'objet d'un acte délibéré, être une mise en disponibilité choisie soulignant ainsi la nature sexuellement ouverte de la femme américaine. En d'autres termes, Picabia remplacerait la sacralité du corps vierge par une désinhibition volontaire. La disponibilité du corps féminin, soit du petit objet manufacturé, qui symbolise la jeune fille américaine, serait ici choisie. Picabia affirme cette nudité en la définissant comme un état, un statut, donnant au spectateur la possibilité d'imaginer d'autres états possibles autour de cet objet-femme. C'est en effet cette nudité qui révèle le mot « *FOR-EVER* » qui assure une performance continue et une jeunesse éternelle. Pour la mariée, la nature mi-organique mi-machinique attribuée à l'objet des fonctions biologiques et technologiques qui optimisent ses capacités sexuelles, alors que les personnages masculins, les neuf moules mâlic, sont des petites machines creuses et métalliques.

Dans les œuvres de Duchamp et Picabia, le rapport à la nudité et à l'anatomie féminine s'inscrit dans une sexualisation, mais également dans un jeu de soumission et de voyeurisme. Comme l'indique le titre original *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, les personnages masculins, les neuf moules mâlic se cantonnent à un rôle de voyeur, de « déshabilleurs ». Ce procédé s'apparente à une forme d'intrusion de la part des célibataires qui déshabillent (du regard) l'anatomie de la femme, qui est fétichisée et dont le corps apparaît comme une proie. De plus, la nudité implique une certaine disponibilité. Dans le plus simple des appareils, le corps est attaquant, sans armure vestimentaire, sans artifice et devient donc réel. L'exposition du corps est mise à l'épreuve du jugement, de l'observation et lui fait perdre ainsi son indépendance, son enveloppe intime. Duchamp attribue aux célibataires des statuts sociaux qui impliquent d'ailleurs un uniforme. Certains d'entre eux comme le gendarme, le prêtre, le gardien de la paix ou encore le chef de gare sont des figures dont l'autorité est indiquée par le vêtement. Étant habillés, ils se trouvent alors dans un rapport physique inégal avec la mariée. L'habit initial de la mariée peut être considéré comme un uniforme virginal définissant un statut et un état physiologique. La mise à nu du corps féminin par les célibataires traduit une certaine emprise, une quête de contrôle impliquant un rapport de soumission. Si le statut professionnel donne aux neuf moules mâlic un rôle, une fonction exercée dans la société, la mariée de son côté est associée uniquement à la virginité et à la sexualité. La robe blanche, le voile qui enveloppe et protège son corps sont à présent supprimés. Si les célibataires ont déshabillé la mariée, la rendant visuellement accessible, celle-ci reste néanmoins intouchable. La projection sexuelle sur un objet convoité qui est rendu disponible mais impalpable fait partie du jeu érotique imaginé par l'artiste.

En somme, la charge érotique et le dévoilement de la femme qui mènent même aux profondeurs biologiques de l'appareil génital illustrent un voyeurisme et une vision sexuelle masculine sur le corps féminin. Il y a d'ailleurs une identification de la part de Duchamp dans ce rôle de célibataire, lui qui se considère lui-même comme un éternel vieux garçon, loin des diktats sociaux, revendiquant une liberté et un mode de vie sans attaches, même s'il a été marié deux fois<sup>250</sup>. Cette position est d'ailleurs défendue lors de l'entretien avec Cabanne, quand ce dernier lui rappelle : « À 25 ans, on vous appelait déjà « le célibataire ». Vous aviez une attitude antiféministe bien établie. – Non, répond Duchamp, anti-mariage mais pas antiféministe. Au contraire,

---

250 Marcel Duchamp :

– Ce mariage [avec Sarrazin-Levassor] a été à moitié fait par Francis Picabia qui connaissait la famille. On s'est marié comme on se marie généralement, mais cela n'a pas collé, parce que j'ai compris que le mariage était embêtant comme tout. J'étais vraiment beaucoup plus célibataire que je ne le pensais. Alors, très gentiment, ma femme a accepté de divorcer au bout de six mois. Elle n'avait pas d'enfant, elle ne demandait pas de pension alimentaire, cela s'est donc passé aussi simplement que possible. D'ailleurs, elle s'est remariée, elle a des enfants. [...]

– C'est surtout une négation de la femme au sens social du mot, c'est-à-dire, la femme-épouse, la mère, les enfants, etc. J'ai évité tout cela soigneusement jusqu'à l'âge de 67 ans. J'ai pris une femme qui à cause de son âge ne pouvait pas avoir d'enfant. Moi-même, je n'avais pas envie d'en avoir, pour diminuer les frais tout simplement. [...] On peut avoir toutes les femmes qu'on veut, on n'est pas obligé de les épouser. [...]

– C'est cela. La famille qui vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre des choses acceptées par elle, la société et tout le bataclan !

In Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1967, p. 142–143.

j'étais normal au plus haut degré ! En fait, j'avais des idées anti-sociales<sup>251</sup>. » Si Duchamp refuse de se plier aux normes sociales et défend une liberté individuelle et sexuelle, dans ces œuvres, il reste ancré dans une construction stricte du genre dans laquelle la femme, en l'occurrence la mariée, est réduite à un objet inaccessible, chargé d'énergie sexuelle et exposé aux regards de voyeurs.

Cependant, ce désir d'émancipation des carcans traditionalistes qui départagent la norme de l'anticonformisme prend une autre tournure dans l'œuvre de Höch. Dans son œuvre *Bürgerliches Brautpaar*, elle utilise également l'esthétique mécanique pour traiter les notions de trophée, de corps-exposant et d'objet convoité. L'aquarelle *Bürgerliches Brautpaar* se compose de deux personnages : l'époux qui se tient à droite, devant un ensemble architectural composite, et la mariée placée à gauche, devant le portail d'une église gothique. Proche de la technique du collage, la multiplication des points de fuite donne à l'espace un aspect déconstruit et hétérogène. Sous forme d'accessoires, un pot avec une fleur, un poêle et un moulin à café sont disposés sur le sol. Le décor informe le spectateur que les protagonistes appartiennent type du *Spießbürger*<sup>252</sup>, un petit-bourgeois, philistin provincial, vivant loin du tumulte et de la modernité métropolitaine.

La critique du mariage en tant qu'institution bourgeoise oppressante opérée par Höch est lisible à travers l'apparence mécanique de la mariée. À la différence du personnage masculin, la femme n'est qu'un mannequin de couture, orné d'une couronne de fleurs attachée à un long voile blanc. La présence de ce simulacre fait de bois et de tissu indique que le personnage n'est qu'une illustration, voire un artefact de l'épouse. Contrairement au réservoir libidinal biologique et mécanique de Duchamp, le mannequin de la dadaïste est un objet identifiable, achetable et ayant une fonction définie. Le corps de la femme n'est donc pas une entité supérieure sacralisée mais un objet utile et accessible. À lui seul, l'objet fait office de symbole de l'ensemble des femmes mariées dans le cadre d'une union traditionnelle et bourgeoise. Seules certaines caractéristiques telles que le tronc en tissu révélant la poitrine, le sexe et le ventre indiquent le genre féminin. Le voile blanc, qui est associé à l'innocence et à la pureté, témoigne ici d'une forme de substitution de l'identité par le symbole de la virginité. Ce tissu, qui implique un acte de dévoilement et de découverte du visage, paraît absurde puisque la mariée n'a pas de tête. La nature réifiée et virginale de la mariée l'emporte sur l'humain et l'individualité, la transformant ainsi en trophée.

Selon Höch, la société, et plus particulièrement la société bourgeoise, requiert une fonctionnalisation du corps de la femme en tant qu'épouse, et lui refuse toute libre expression de sa personnalité. Les coutures du mannequin délimitent et compartimentent l'anatomie, réduite au tronc. Les lignes verticales sur le ventre se rejoignent au niveau de l'entre-jambes, guidant le regard du spectateur vers la zone intime du personnage. Le mannequin permet à la forme chosifiée de la femme d'être modifiée selon l'envie de son propriétaire. Une petite manivelle permet

251 Duchamp, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p.41, in Zabunyan, Elvan, « Strip-tease : désarticuler Duchamp par le genre », *Cahiers philosophiques*, vol. 131, n° 4, 2012, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-64.htm?contenu=article>, (consulté le 3/6/2019).

252 Ce terme peut être mis en relation avec la description de la bourgeoisie souabe citée plus haut par Schlichter. Voir p. 149.



Figure 46 | Hannah Höch, *Bürgerliches Brautpaar*, 1920, collection privée

même d'ajuster la taille en la rehaussant ou l'abaissant à la verticale. Étant un objet malléable, perfectible, supprimable, la mariée apparaît nue dans le cadre du mariage. Le tronc blanc qui se compose de la poitrine, du ventre et de l'organe génital suffit à la fabrication d'une figure composite qui, par les éventuelles greffes de bras, de tête, d'habits – réalisées par l'homme, et en l'occurrence le mari – lui permettront d'exister. Cette mise en service et cette attribution par l'homme de fonctions au corps de la femme renvoient au mythe de l'inventeur-géiteur donnant naissance à une femme artificielle, à « une fille née sans mère ». Ainsi, la femme apparaît avant le mariage comme vierge de toute identité, un corps mort, une poupée qui sera modifiée et adaptée aux besoins de son mari.

Les notions de réappropriation, de rationalisation et de morcellement anatomique par la société patriarcale définissent également la protagoniste dans le collage *Das schöne Mädchen*. La bulle transparente de l'ampoule qui sert de tête devient, pour la mariée, une tige en bois décorée par les accessoires de la noce. Pour Höch, l'anonymisation doublée d'une objectification caractérise la condition féminine, allant de la mariée à la nouvelle Femme ou de la philistine provinciale à la citadine active. Dans ces deux rôles, la femme semble non seulement piégée par la culture médiatique, qui étouffe toute émancipation par une érotisation, mais aussi par les conventions qui fonctionnalisent le corps comme ustensile domestique. Appartenant à la sphère



publique et dépossédée dans la sphère privée, l'objet-femme devient objet d'exposition, un être docile, soumis, sexualisé au service du genre masculin. Bebel défend d'ailleurs cette position lorsqu'il rapporte : « La femme est avant tout un objet de plaisir pour l'homme ; économiquement et socialement dépendant, elle doit voir sa subsistance dans le mariage, elle dépend donc de l'homme et devient une pièce de sa propriété<sup>253</sup>. »

Les termes de trophée et de produit sont plus adaptés au personnage de Höch que la notion d'objet convoité, car la femme est la propriété de son mari, même si la sexualisation du personnage est latente. En ce sens, la dadaïste utilise les mêmes composantes érotiques que Duchamp pour sa mariée, mais leur détournement sert de critique explicite de la déshumanisation, de l'assujettissement et de la réification de la femme dans le cadre du mariage.

## 2. L'union conjugale : une libération ou une soumission mécanique ?

Dans les représentations de la relation conjugale des dadaïstes français et allemands masculins, le vocabulaire mécanique exprime soit une subordination de la femme, soit une projection érotique. Cette dichotomie autour du motif de la machine et du mariage combine une vision sexuelle masculine de la défloration de la mariée avec une angoisse de domination de la femme sur l'homme dans le mariage. Les perceptions de la mariée de Duchamp et de Grosz illustrent d'ailleurs cette ambivalence, puisque pour l'un, elle incarne une énergie libidinale, et pour l'autre, elle rapporte une peur d'être assiégé par cette puissance sexuelle féminine. La crainte d'être soumis à son épouse relève de la construction différentialiste plus ancienne définissant la femme comme un être intellectuellement inférieur et gouverné par sa sensibilité, sa sexualité débridée. Ainsi, l'image de la vamp, de la prostituée irrationnelle et salace intègre les discours matrimoniaux après la guerre et devient le sujet de l'œuvre « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* » *in May 1920, John Heartfield is very glad of it (Met. -mech. Constr. After Prof. R. Hausmann)*. Le titre traduit une certaine américanophilie et une distanciation par rapport à l'Allemagne. Les personnages de l'œuvre sont un autoportrait de l'artiste, représenté en tant qu'homme mécanisé et un portrait de la designer, modèle et épouse de Grosz, Eva Peter, identifiée sous le nom de « *Daum* », soit l'anagramme de Maud, surnom donné par l'artiste.

L'aménagement de l'espace urbain de l'œuvre est inspiré ici de la peinture métaphysique de Carlo Carrà (1881–1966) et Giorgio De Chirico (1888–1978) et indique une prise de position vis-à-vis de la figure des mariés<sup>254</sup>. L'espace est construit à partir de panneaux architecturaux qui guident le regard du spectateur vers une rue flanquée de monuments ne laissant apparaître qu'un triangle céleste. De part et d'autre du couple, une colonne ionique cloisonne et divise l'espace en deux parties verticales et inégales. L'espace réservé à Eva Peter est plus important et la rue qui fait figure d'unique échappatoire se situe derrière le personnage féminin. Encastrée dans un bloc de pierre couleur ocre, une ouverture révèle le profil d'une femme aux yeux fermés. La structure de colombage et le volet de bois accroché à la façade de la maison derrière Grosz détonent par rapport à l'ensemble géométrique influencé par la peinture métaphysique. En

253 Source originale : « *Die Frau ist für den Mann in erster Linie Genußobjekt ; ökonomisch und gesellschaftlich unfrei, muß sie ihre Versorgung in der Ehe erblicken, sie hängt also vom Manne ab und wird ein Stück Eigentum von ihm.* » In Bebel, August, *op. cit.*, p. 365.

254 Cf. Grosz, George, « *Zu meinen neuen Bildern* », 1921, in Schneede, Uwe M., *op. cit.*, p. 66.



Figure 47 | George Grosz, « *Daum* » marries her pedantic automaton « *George* » in May 1920, John Heartfield is very glad of it (*Met.-mech. Constr.* After Prof. R. Hausmann), 1920, Berlinische Galerie, Berlin

intégrant des ouvertures à deux types d'architecture, l'une lisse et moderne, l'autre plus rurale, Grosz remet la notion d'intimité et de sphère privée en question. L'amour et la sexualité font partie de la vie quotidienne, devenant un simple maillon dans la modernisation de la société allemande. Les yeux fermés du témoin de la scène pourraient néanmoins s'ouvrir à tout moment, ce qui implique un contrôle latent. Cette construction d'un espace froid et stérile provoque une tension au sein même de la narration qui est déjà mise en péril par le comportement d'Eva Peter et de Grosz.

En effet, le dadaïste attribue à sa femme une tenue et une attitude aguicheuses. Ses joues fardées, ses lèvres rouges, ses yeux floutés et sa chevelure apparente rajoutent une sexualisation et un caractère grotesque au personnage. Habillée comme une prostituée, sa nuisette blanche à volants laisse apparaître son sexe et sa poitrine qui est palpée par une main masculine. Les bottes en cuir noir et le chapeau, le maquillage d'Eva Peter rappellent les cocottes de Schlichter dans *Phänomen-Werke*. En somme, le personnage de Daum se réfère à un archétype de la prostituée dans les œuvres dadaïstes et de la Nouvelle Objectivité.

Il définit Eva Peter non pas comme une épouse, une mère, une femme active ou une femme au foyer, mais comme une « nymphomane »<sup>255</sup>. Selon Bergius, cette scène illustre surtout une critique de la sexualisation de la femme considérée comme menaçante et monstreuse. L'épouse est représentée comme une force érotique dominante au sein du mariage, occupant le rôle masculin et actif<sup>256</sup>. L'amalgame entre la figure de la prostituée et la femme sexuellement libérée, précédemment analysé dans l'œuvre de Schlichter et Picabia, est ici au centre de l'œuvre. Cette dichotomie entre la « nature masculine » associée à l'intellect, à la logique, et la « nature féminine » définie comme naturelle, irraisonnée, est représentée par le comportement et l'apparence d'Eva Peter et par la construction mécanique du personnage de Grosz. Il perçoit sa femme comme un être dominé par ses pulsions sexuelles, qui cherche une proie pour assouvir son désir incontrôlable qu'il ne peut pas contrôler.

Lors de la première foire internationale Dada, Herzfelde explique le contenu de ce double portrait et sa vision du mariage :

Grosz se marie ! Pour lui, cependant, le mariage n'est pas seulement un événement personnel, mais avant tout un événement social. En un sens, une concession à la société, qui ressemble à un machinisme qui fait inmanquablement de l'homme son composant, une petite machine dans le grand rouage, de sorte que le mariage revient en fait à ce qu'il s'éloigne de sa fiancée en se rapprochant de l'intérêt général. Cela implique aussi un éloignement de l'érotisme et de la sexualité. C'est différent pour la femme. Pour elle, le mariage bouleverse tout. Si le symbole de la jeune fille est une figure nue couvrant sa honte avec sa main (...), dans le mariage, cette négation du besoin sexuel est désormais levée, voire soulignée. Mais dès la première heure de leur mariage, une ombre s'abat entre l'homme et la femme : au moment où la femme peut laisser s'exprimer tout son désir secret, dévoiler son corps, – l'homme se tourne vers d'autres tâches de calcul, sobres, pédantes. [...] En même temps, Grosz dépeint dans cette œuvre l'encapsulation des personnes par le mariage, de sorte que le monde environnant n'existe plus qu'à travers une fenêtre, et l'image de la femme, qui à l'origine se trouvait au centre de l'attention de l'homme, est reléguée dans les derniers recoins de sa conscience<sup>257</sup>.

Ainsi, le mariage signifie pour la femme une affirmation de la sexualité et une perte de la pudeur juvénile. Selon Herzfelde, « le symbole de la jeune fille » se rattache à la vision érotique et fantasmée de la jeune ingénue sexuellement inexpérimentée. Par ailleurs, le passage de la vierge à la mariée, de la femme à l'épouse n'est pas l'objet d'une érotisation qui s'inscrit dans une libération du corps sacré et innocent, mais plutôt d'une émancipation terrifiante générant les angoisses de

255 Täuber, Rita E., *op. cit.*, p. 161.

256 *Ibid.*, p. 159.

257 Source originale : *Grosz heiratet ! Für ihn ist aber die Heirat nicht etwa nur ein persönliches, sondern in erster Linie ein soziales Geschehen. Gewissermaßen ein Zugeständnis an die Gesellschaft, die einem Maschinismus gleicht, der unfehlbar den Mann zu ihrem Bestandteil, zu einer kleinen Maschine im großen Räderwerk macht, so daß die Ehe eigentlich ein Abrücken von der Braut zugunsten der Allgemeinheit bedeutet. Gleichzeitig ein Abrücken von Erotik und Sexualität. Anders bei der Frau. Für sie stellt die Ehe alles auf den Kopf. Ist das Symbol des Mädchens eine nackte Gestalt, die mit der Hand [...] die Scham verhüllt, so ist in der Ehe diese Verleugnung des sexuellen Bedürfnisses nun aufgehoben, ja sie wird sogar betont. Doch wie ein Schatten fällt es zwischen Mann und Weib von der ersten Stunde ihres Getrautseins an, daß im Augenblick, da die Frau alle ihre geheime Lust laut werden, ihren Körper lüften darf, – der Mann sich andern nüchtern-pedantisch rechnerischen Aufgaben zuwendet. [...] Gleichzeitig stellt Grosz auf diesem Bilde dar, wie die Ehe die Menschen einkapselt, so daß die Mitwelt eigentlich nur noch durchs Fenster weiterbesteht und das Bild des Weibes, das der Mann ursprünglich im Mittelpunkt seiner Vorstellung, bis in die letzten Winkel des Bewußtseins verdrängt. In *ibid.*, p. 163.*

l'époux. Intégrée à un discours sociobiologique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, aux peurs intimes de Grosz vis-à-vis de la libération sexuelle de la femme (partagées par Herzfelde), l'œuvre transforme la mariée en un être organique et dominant.

Cette perception masculine de la libido féminine démesurée est également commune aux artistes français. La nature organique et mécanique de la mariée de Duchamp forme un personnage doté d'une puissance machinique et de pulsions biologiques. Comme un moteur, ce « Pendule Femelle » est doté d'un réservoir de flux associé à la jouissance. De ce fait, l'artiste attribue à la mariée des composantes sexuelles quasi masculines par l'acte éjaculatoire. Dans ses notes, Duchamp écrit à ce propos :

Le moteur aux cylindres bien faibles, organe superficiel de la Mariée, est actionné par l'essence d'amour, sécrétion des glandes sexuelles de la Mariée, et par les étincelles électriques de la mise à nu (pour exprimer que la Mariée ne refuse pas cette mise à nu par les célibataires, l'accepte même puisqu'elle fournit l'essence d'amour et va jusqu'à aider à une complète nudité en développant de façon étincelante son désir aigu de jouissance)<sup>258</sup>.

Cette substance de l'amour se trouve à l'intérieur et n'est donc pas visible pour les célibataires. Les composantes mécaniques sont alimentées, huilées par les sécrétions sexuelles définissant la libido féminine comme une force intense et imposante. L'aspect organique de la mariée de Duchamp, dont le corps est formé par un petit réservoir « d'essence d'amour », peut être rapproché de la nature sexuelle attribuée à Daum. Toutes deux sont dotées d'une forte puissance sexuelle qui, dans le rite de passage, modifie leur rapport au coït. Le passage de la vierge à la mariée pour Duchamp ou la manifestation sexuelle féminine après le mariage pour Grosz se construisent autour de l'union conjugale qui, dans les deux cas de figure, ouvre la voie au plaisir charnel de la femme. La sexualisation de la mariée dans *Le Grand Verre* n'est pas intimidante, mais elle est une source érotique masculine qui, quasiment irréaliste, intouchable, fait figure de cible luxurieuse. De son côté, Daum est plutôt considérée comme une adversaire dont il faut prendre ses distances afin de ne pas se transformer en une machine asservie à l'amour.

La thématique d'une libido féminine débordante développée par le dadaïste berlinois est aussi partagée par Picabia qui, dans son œuvre *Voilà la femme*, définit la femme comme une machine sexuelle terrifiante. Le poème *Femme ! (Elle)*<sup>259</sup> (1915) [fig. 48] de De Zayas accompagné du dessin de Picabia *Voilà ELLE*<sup>260</sup> (1915) [fig. 49] s'inscrivent dans cette même perception de la femme « hurluberlu[e] » caractérisée par une « atrophie cérébrale causée par la matérialité pure ». De Zayas inscrit le genre féminin dans une relation exclusivement sexuelle lorsqu'il écrit : « elle n'est que dans l'exagération de ses jouissances et dans la conscience de la possession »<sup>261</sup>. Ce texte stigmatise la femme dans son ensemble et la définit comme un être idiot et guidé par ses

258 Lebel, Robert, *op. cit.*, p. 66.

259 Zayas, Marius de, « Femme ! (Elle) », 291, n°9, novembre 1915, p.2, New York, Revue éditée par Alfred Stieglitz, 1916, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23416](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23416), (consulté le 2/7/2019).

260 Picabia, Francis, « Voilà Elle », in *ibid.*, p.3, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23417](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23417), (consulté le 13/5/2021).

261 Jones, Amelia, *op. cit.*, p. 135.



Figure 48 | Marius de Zayas, *Femme ! (Elle)*, revue 291, n°9, novembre 1915, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, New York Public Library, New York

pulsions charnelles<sup>262</sup>. La description – « Noyée par le vice », « ivre morte », « jouissance à déchirer son être social », « je ne la vois que dans le plaisir » – de De Zayas s'accorde aux représentations des prostituées et de la femme de Grosz. La remise en question des capacités mentales et l'association des instincts sexuels à la nature même de la femme sont en adéquation avec les publications misogynes et les analyses scientifiques de l'époque<sup>263</sup>.

De plus, la méfiance masculine à l'égard du plaisir féminin peut être expliquée par la dissociation entre la jouissance et l'orgasme. Selon la psychanalyste Jacqueline Schaeffer, ce dernier serait masculin car il implique un moment donné marqué par une fin, alors que la jouissance, plutôt féminine, n'a pas de limite anatomique dans la durée<sup>264</sup>. À la différence des femmes, les capacités anatomiques quasi « mécaniques » de la sexualité masculine seraient une source de

262 Lebel, Jean-Jacques, *Picabia : moteur à toutes tendances*, Paris, Arc en ciel, Edition Galerie 1900–2000, 1987, p. 11.

263 Cf. Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Wien ; Leipzig, Wilhelm Braumüller k. u. k. Hof- und Universitätsbuchhändler, 1903.

264 Schaeffer, Jacqueline, « Amour, passion et emprise sexuelle », *Figures de la psychanalyse*, vol. 36, n° 2, 2018, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2018-2-page-13.htm>, (consulté le 6/5/2021).

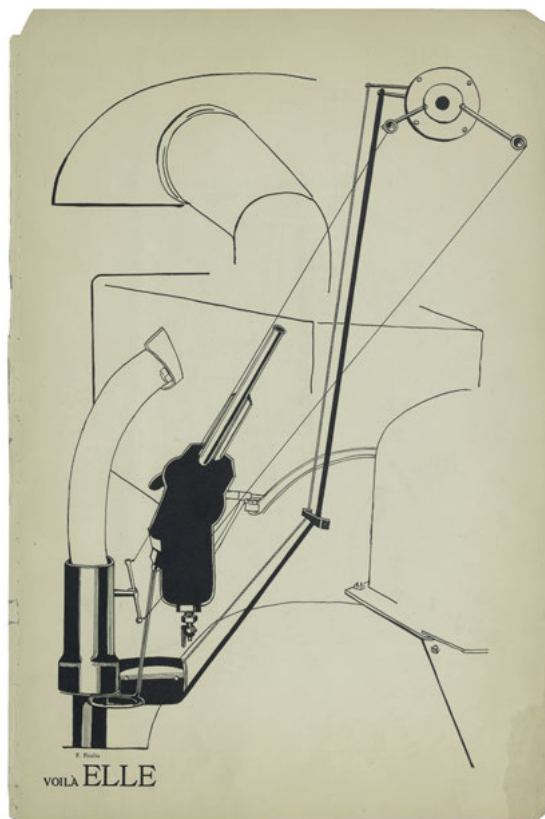


Figure 49 | Francis Picabia, *Voilà ELLE*, revue 291, n°9, novembre 1915, New York, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, New York Public Library

soumission mais également d'angoisses de la part des hommes. Schaeffer étend son explication :

Il [le vagin] est inquiétant pour les hommes, car une représentation de sexe châtré menace leur propre sexe, mais surtout parce que l'ouverture du corps féminin, sa quête de jouissance sexuelle et sa capacité à admettre de grandes quantités de poussée constante libidinale sont source d'angoisse, pour l'homme comme pour la femme<sup>265</sup>.

Cette différenciation même du plaisir pourrait traduire une forme de répulsion pour la jouissance féminine qui est considérée comme « exagérée » de la part de De Zayas. Le dessin *Voilà Elle* de Picabia se construit à partir d'un symbolisme qui présente la sexualité comme une machine automatique de l'amour. Si Robert Lebel considère le fusil à pompe comme le sexe masculin et la cible comme l'organe féminin, l'ensemble de la composition pourrait représenter le genre féminin. Le titre indique à la manière de *Voilà la femme* une arrivée, une présentation de la femme. En comparaison du poème, la nature « masculine » de la sexualité féminine perçue comme violente et dangereuse pourrait justement être symbolisée par le pistolet, soit un objet phallique dont le système de réservoir, de tubes, de pression, de fils tendus composerait la femme-machine. La

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 17.

manifestation de la sexualité féminine est ainsi, dans le cas de Picabia, De Zayas et Grosz, perçue de manière angoissante, ridicule ou écrasante.

La mariée incarne dans l'œuvre de Grosz une séductrice qui envoûte l'homme pour son propre plaisir. L'artiste attribue au genre féminin un comportement pulsionnel, loin des Hommes nouveaux, machiniques, sportifs, géométriques présents dans *Konstruktion (Ohne Titel)* [*Construction (Sans titre)*], *Diabolo Player*, ou *Der neue Mensch* réalisées entre 1920 et 1921. Néanmoins, le caractère mécanique de l'« automaton » George présente un aspect négatif et restrictif. Par contraste avec l'utopie de l'homme libre agissant pour une collectivité égalitaire, technologique et ordonnée, il est devenu un homme-outil sans vie, fragilisé par le comportement sexuel de sa femme. L'époux se transforme en machine de l'amour et plus particulièrement en automate sexuel sans défense, dominé par une masse organique plus imposante et physiquement intacte. Faisant écho à la définition mécanique de la sexualité masculine donnée par Schaeffer, le fonctionnalisme du corps masculin est présenté comme un assemblage de pièces et d'outils qui existent uniquement en réponse aux demandes de la femme. Comme une armure qui se détache des émotions et des sentiments, la nature mécanique de l'automate anéantit toute forme d'identité et d'essence humaines. Cette absence d'humanité s'inscrit dans la « *kalte Persona* » décrite par Lethen, qui est un moyen d'auto-défense face aux agressions extérieures. La protection métallique rappelle ainsi les personnages de *Phänomen-Werke* et les machines sexuelles de Picabia dans *Parade amoureuse* et *Prostitution universelle*. L'action opérée par Eva Peter peut être considérée comme une parade nuptiale, un jeu de séduction qui, en réalité, devient un devoir conjugal inlassable et épuisant. La simple consommation de l'acte charnel tend à une automatisation du corps qui déshumanise la relation affective, plaçant la femme dans un rôle de « vamp », désignée comme une prostituée en demande, et l'homme dans un détachement émotionnel, en position de soumission physique.

De plus, la composition de l'automate Grosz signale une transformation de l'esprit et du corps par les technologies modernes. En particulier, le ruban de chiffres qui est inséré dans sa tête par des mains féminines suggère une normalisation et une programmation de sa pensée<sup>266</sup>. À la manière d'une liste d'instructions, de chiffres qui pourraient symboliser les conventions, les obligations sociales, mais aussi le mode de fonctionnement sexuel de sa partenaire. La machine placée contre son torse s'apparente à un moteur donnant l'énergie nécessaire pour réaliser l'acte imposé. Comme il est sourd, non-voyant et sans odorat, les moyens de communication du personnage sont artificiels, comme le cornet acoustique ou une corne de gramophone qui sort de sa bouche. Des éléments issus de la culture anglophone et américaine comme les livres sterling déposées sur le bras de l'automate, l'étiquette n° 9 385 YDS, acronyme du mot « yards » et le vinyle de la chanson *The Vamp*<sup>267</sup>, un fox-trot joué en 1919 par Byron Gay (1886–1945) fixé sur son torse, ornent l'automate et s'intègrent à l'esthétique mécanique. La présence de ces « accessoires » confère au personnage un caractère moderne, sonore et multifonctionnel. Différent des simples moules mâlic de Duchamp, l'automate est une époux-machinique optimisé et complexe. La nature soumise et réduite du personnage masculin rappelle pourtant les petits pions

266 Biro, Matthew, *op. cit.*, p.44.

267 Gay, Byron, *The Vamp*, 1919, [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=-KwEoP3CslI&ab\\_channel=RagtimeDorianHenry](https://www.youtube.com/watch?v=-KwEoP3CslI&ab_channel=RagtimeDorianHenry), (consulté le 7/5/2021).

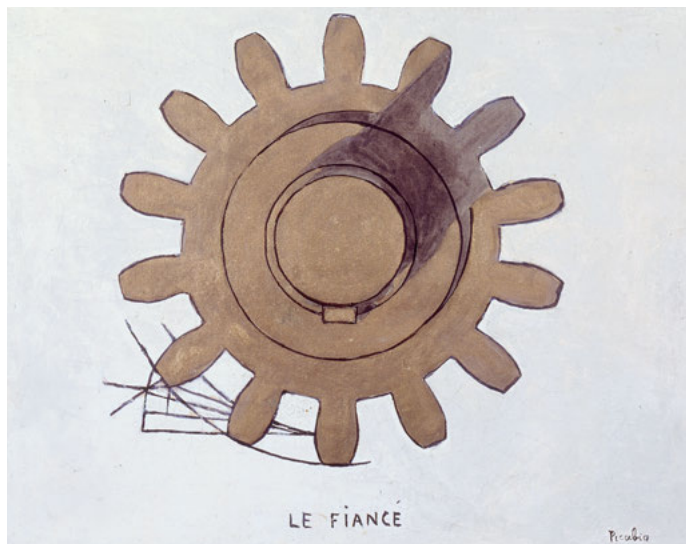


Figure 50 | Francis Picabia, *Le Fiancé*, vers 1916–1918, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, Saint-Etienne

déposés dans la partie inférieure du *Grand Verre*. L'aspiration sexuelle est inversée, ce ne sont pas les petites pièces mécaniques qui apprivoisent la mariée, mais l'époux qui en tant qu'objet sexuel est observé et convoité. Les « machines célibataires », petits objets anonymes, reproductibles et sans identité si ce n'est leur statut professionnel, ou l'automate George physiquement diminué caractérisent le genre masculin dans cette configuration sexuelle et conjugale.

Picabia s'inscrit dans la même démarche de déshumanisation et de réification du corps humain dans l'œuvre *Le Fiancé* (vers 1916–1918). Un pignon de moteur à 14 dents couleur ocre, qui habituellement sert à transmettre de l'énergie dans un engrenage ou à d'autres roues dentées, devient ici le portait mécanique du futur marié. Picabia présente ainsi le fiancé comme une petite roue encore libre mais qui sans tarder s'intégrera dans un ensemble mécanique actionné par un mouvement rotatif. Cet engrenage encore inexistant pourrait symboliser l'ensemble des rouages sociaux, des obligations morales qui broient les individus dans un système anonymisant et performant, mais également l'engrenage du couple, de l'amour qui fonctionne sous forme de dynamique circulaire, répétitive et rationnelle.

Par ailleurs, l'attribution de fonctions, la notion de performance, de diminution physique, qui sont des thématiques communes aux œuvres de Duchamp, Picabia et Grosz, s'apparentent au vocabulaire militaire. Les personnages masculins des trois artistes sont anonymisés par l'assignation d'un statut conjugal (le fiancé), d'un état physique (« *automaton* ») et d'une profession (gendarme, gardien de la paix, chef de partie, etc.). Le pignon à moteur de Picabia qui implique un système d'engrenages relève également de la dynamique d'objectification de l'homme. Le corps de l'automate George est recouvert de plusieurs numéros qui ajoutent une forme de désindividualisation rappelant les registres de matricules des soldats de la Première Guerre mondiale. Les machines collées au corps attribuent au personnage une certaine puissance industrielle qui contraste avec sa tenue lisse et grisâtre rappelant l'uniforme militaire prussien de 1914. De plus, l'introduction de données dans le crâne de Grosz peut symboliser une manipulation sociale,



nationaliste, militariste qui vise à transformer l'homme en une machine obéissante et améliorée. En état d'attente, l'automate est sur le point de réaliser une répétition des mêmes gestes alternant rythmes rapides ou lents, commandés par une pensée automatisée. Au-delà de la proximité avec la figure du soldat, l'automate s'apparente à un invalide de guerre. Le handicap de ce dernier est comblé par l'introduction de métal, de prothèses, de coudières et d'objets produisant du son et de la puissance. Or, les capacités tactiles, olfactives, auditives et visuelles restent absentes et la sensibilité, la réception de stimulation est, pour ce personnage, impossible. À l'instar de l'émetteur dans *Prostitution universelle*, son rôle n'est que celui d'un donneur et d'un exécutant immobile. Comme une carapace qui oppresse peu à peu l'organisme, le corps est transformé en une machine inépuisable, réparable et performante. Les caractéristiques inhumaines et fonctionnelles que Grosz s'attribue en tant que mari font de lui un soldat sexuel.

Le poème *Soldats* écrit par Picabia en 1917 et publié dans la revue 391 peut d'ailleurs être interprété sous ce prisme de la sexualité et de la soumission de l'homme à la femme.

Soldats  
 [...] Trompe-l'œil  
 baptisé le discrédit  
 des muscles en mouvement  
 Le jour vole  
 la santé la vie  
 Haines d'enfants  
 À la guerre  
 musique de sirène  
 royaume froid  
 de surcharges  
 Cultures productives  
 agneau horrible de la contrainte  
 folie  
 avide  
 Des attitudes désespérées  
 le mur  
 malade  
 du sexe  
 Féminin<sup>268</sup>

Le parallélisme entre la guerre et le couple évoque d'une part une insatiabilité de la sexualité féminine, qui transforme le coït en combat, et d'autre part des tensions sociales entre les genres. Asservi au système militaire dans la sphère publique, l'homme est aussi assujéti à la libido de son épouse dans le domaine privé. La mécanisation de l'artiste implique une porosité entre la société et l'individu qui provoque une perte de liberté, une destruction du corps et des émotions.

Si les hommes sont des « machines célibataires », bloquées dans un état d'attente vis-à-vis de la mariée, dans l'œuvre *Bürgerliches Brautpaar* la femme est restreinte dans sa liberté physique et psychique. L'association de la mariée aux objets du quotidien, tels que le moulin à café, la casserole sur le poêle et la fleur, l'assigne à être une femme au foyer, littéralement domestiquée. Placée sur le même plan que ces artefacts ménagers, l'épouse appartient au registre des ustens-

268 Picabia, Francis, « Soldats », 391, vol. 7, août 1917, New York, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/object/ui%3Adada\\_23468](https://digital.lib.uiowa.edu/object/ui%3Adada_23468), (consulté le 8/9/2021).

siles. Son destin individuel est déjà tracé vers des tâches du quotidien et au service de son époux. L'affectant au rôle de cuisinière et de ménagère, son champ d'action reste domestique. Höch souligne l'analogie entre le domaine privé, considéré comme féminin, et le domaine public et marchand réservé au genre masculin. En effet, la sphère privée s'articule avec la sphère sociale en donnant à la femme un statut de gardienne de foyer et à l'homme un rôle législatif et actif au sein de l'espace public<sup>269</sup>. Cette exclusion de la vie publique est aussi critiquée par Bebel, qui explique que les femmes sont enfermées dans leur foyer, peu stimulées intellectuellement et mises à l'écart lors de décisions importantes. Pour lui, leur manque d'instruction est dû à la peur des hommes à l'égard des femmes éduquées et au système qui est responsable de leur abrutissement<sup>270</sup>.

De plus, dans *Bürgerliches Brautpaar*, la nature physique des personnages est similaire à celle du collage *Das schöne Mädchen*. La femme endosse les traits d'un automate, d'un mannequin alors que l'homme possède un caractère organique et robuste. Toutefois, l'homme n'est pas en position d'attaque et n'est pas incarné par un corps moderne de boxeur. À la manière d'une figurine de pièce montée, statique, il est légèrement tourné vers la mariée. Son expression impassible, son regard plongé dans le vide figent la narration dans un ensemble rigide et intemporel. Cet aspect superficiel émanant du couple et du décor, aux allures de scène de théâtre, s'inscrit dans le cadre d'une oppression sociale de l'individu et d'une restriction institutionnalisée à l'égard de la femme. L'église, les bâtiments publics et la rangée d'habitations qui encadrent le couple de mariés symbolisent une forme d'autorité religieuse, étatique et sociale qui approuve l'objectification et l'asservissement de la femme à son époux. Les éléments du décor illustrent ainsi les composantes d'un système social dans lequel l'époux est considéré comme étant le propriétaire de sa femme.

Le choix du cadre provincial et le titre donné à l'œuvre orientent la critique de Höch vers une classe sociale précise. Régulièrement pris pour cible par les dadaïstes berlinois, c'est précisément le mode de vie conservateur, traditionaliste et bourgeois qui enferme le couple dans un rapport de domination et de soumission. Ces normes sociales bourgeoises qui imposent un schéma strict de la relation homme-femme sont également dénoncées par Otto Gross (1877–1920). Ce médecin, penseur et psychanalyste est l'une des figures les plus influentes pour le groupe Dada Berlin<sup>271</sup>. Selon lui, la famille qui se fonde à partir d'un mariage bourgeois est une analogie de la propriété et de l'obligation faite aux femmes de se soumettre, et de veiller à leur progéniture<sup>272</sup>. Inspiré par les théories de Nietzsche dénonçant les répercussions négatives de la société sur le développement de l'individu, Gross revendique une révolte sociale et érotique, qui aurait pour objectif de libérer l'individu des rôles prédéfinis, de la famille et surtout de la figure patriarcale. Il reprend la notion de volonté de puissance nietzschéenne, dans une démarche qui vise à retrouver le contrôle sur l'essence et l'individualité de l'être humain<sup>273</sup>. La masculinité, la

269 Guétat-Bernard, Hélène, « Chapitre 8. La domestication des femmes : retour sur un débat », in *Développement rural et rapports de genre*, Rennes, Presse Universitaire, 2011, p. 7, [en ligne], [https://books.openedition.org/pur/34405?lang=fr&fbclid=IwAR1L3qqLvsGCpFoOKObks3nrrZ0aM3ZDy4YW1mywuDg-FxcK\\_ehgXyYFoQ](https://books.openedition.org/pur/34405?lang=fr&fbclid=IwAR1L3qqLvsGCpFoOKObks3nrrZ0aM3ZDy4YW1mywuDg-FxcK_ehgXyYFoQ), (consulté le 7/5/2021).

270 Bebel, August « 3. *Erziehung zur Ehe*. », *op. cit.*, p. 359 à 365.

271 Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik*, *op. cit.*, p. 1.

272 Thater-Schulz, Cornelia, Band I, 2. Abteilung 1919–1920, *op. cit.*, p. 548.

273 *Ibid.*, p. 35–36.

féminité sont à ses yeux des étiquettes dont il faut se détacher afin d'accéder à une égalité entre les êtres humains<sup>274</sup>. Le caractère agressif et sexuel de la société paternaliste est un moyen d'emprise par la force, qui dans le mariage bourgeois repose sur le viol. Le comportement sexuel de l'homme se traduit par une envie de propriété qui s'oppose à l'instinct originel de l'humain<sup>275</sup>. La critique du paternalisme et sa mise en relation avec la bourgeoisie forment une combinaison qui est présente dans l'œuvre *Bürgerliches Brautpaar*. Höch rejette elle aussi l'ensemble d'un système qui se fonde sur le patriarcat et qui par les conventions, les obligations sociales, étouffe l'individualité et la liberté de la femme.

De plus, la critique de Höch vis-à-vis du mariage bourgeois s'intègre à une remise en cause partagée par les dadaïstes, et plus particulièrement par son ancien compagnon Hausmann. Ce dernier revendique ainsi une déconstruction du mariage afin de libérer la femme de son statut de propriété masculine :

Le mariage bourgeois fait de la femme la propriété de l'homme, la soumet jusqu'à l'inférioriser ; le mariage est la projection d'un viol sous forme de droit... L'absence de droits de la femme, l'injustice, consiste dans le fait que le mariage bourgeois, dans la poursuite de la supériorité fictive de l'homme (et donc de la famille de droit paternel), falsifie un droit de propriété à partir d'un moyen de possession<sup>276</sup>.

Influencé par les théories misogynes et rétrogrades d'Otto Weininger<sup>277</sup> (1880–1903) et de Gross<sup>278</sup>, le « Dadasophe » impose cependant dans sa relation avec Höch une vision traditionna-

274 *Ibid.*, p. 548.

275 *Ibid.*, p. 37.

276 Source originale : *Die bürgerliche Ehe macht die Frau zum Eigentum des Mannes, drückt die Frau zur Minderwertigkeit herab ; die Ehe ist die Projektion einer Vergewaltigung in ein Recht... die Rechtlosigkeit der Frau, das Unrecht, besteht darin, daß die bürgerliche Ehe in Verfolgung der fiktiven Überwertigkeit des Mannes (und also der Vaterrechtsfamilie) aus der Besitzmöglichkeit ein Eigentumsrecht fälscht*. In Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 214.

277 Marina Allal observe que la publication *Geschlecht und Charakter* (1903) de Weininger combine des thèses antisémites et anti-féminines. Selon lui, le Juif était, dans son rapport d'infériorité à l'Aryen, comparable à la femme dans son rapport d'infériorité ontologique à l'homme. Ce parallélisme s'inscrit dans les courants antisémites et anti-féministes autour de 1900.

Cf. Allal, Marina, « Antisémitisme, hiérarchies nationales et de genre : reproduction et réinterprétation des rapports de pouvoir », *Raisons politiques*, vol. 24, n° 4, 2006, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-4-page-125.htm#no5>, (consulté le 13/6/2016).

278 Selon Gross : Le problème premier et central de toute économie est l'emploi d'un surplus de main-d'œuvre étrangère pour la femme afin de permettre ses fonctions maternelles. La solution communiste à ce problème est l'ordre de droit matriarcal équivalent à la forme la plus accomplie d'intégration sociale, qui libère chacun et unifie tout le monde en faisant du corps social le centre même et la garantie de la plus haute liberté individuelle.

Source originale : *Das erste und zentrale Problem aller Wirtschaft ist das Einsetzen fremder Mehrarbeit für die Frau zur Ermöglichung ihrer Mutterfunktionen. Die kommunistische Lösung dieses Problems ist die Mutterrechtsordnung, zugleich die vollkommenste Form der Vergesellschaftung überhaupt, die jeden freigibt und alle vereint, indem sie den Gesellschaftskörper selbst zum Zentrum und zur Garantie der höchsten individuellen Freiheit macht*. In Gross, Otto, Kreiler, Kurt, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Frankfurt am Main, Robinson, 1980, p. 47. Il poursuit : « La loi maternelle maintient la relation entre les sexes libérée du devoir et de la moralité et de la responsabilité, des obligations économiques légales, morales, du pouvoir et de la soumission ; libérée du contrat et de l'autorité, libérée du mariage et de la prostitution. »

liste du genre dans laquelle l'homme occupe la position de dominant. Alors que Gross condamne cette hiérarchie et déplore le caractère tolérant et soumis de la femme, Hausmann reproduit exactement ce qu'il condamne en adoptant un comportement violent vis-à-vis de Höch. En réalité, il agit à la manière d'un mari issu de la petite bourgeoisie qui considère le foyer comme le lieu d'un rapport d'exécution du pouvoir patriarcal<sup>279</sup>. Hausmann va sans cesse contraindre Höch à atteindre un idéal féminin qu'il compare à Ève, la première femme, la vierge et la mère. Il exige qu'elle se libère également sexuellement et qu'elle lui donne un fils<sup>280</sup>. À l'inverse de Grosz, la femme doit pour lui surmonter ses propres limites sexuelles et éliminer le père, les règles patriarcales en elle. La conduite de Hausmann envers sa compagne sera physiquement et sexuellement violente et conduira à deux avortements<sup>281</sup>. Il justifie son caractère brutal par la volonté de libérer la sexualité féminine de cette « aspiration à la masculinité ». Ainsi lorsqu'il la frappe ou viole, Hausmann pense participer à l'émancipation de la vraie femme en elle. Ses poings servent à la ramener vers la « vraie sexualité », à « libérer » son corps du corset de la civilisation. Il utilise sa philosophie dadaïste, ses discours sur le genre pour justifier ses actes tout en les jugeant créatifs. Il établit des parallèles avec les écrits de Nietzsche ou Fiodor Dostoïevski (1821–1881) qui illustrent un lien entre la souffrance et la création, la douleur et l'esprit. Lui-même justifie ses violences comme une forme de pathologie psychologique et psychiatrique et prétend même que forcer, insulter, frapper sa compagne traduirait son immense amour pour elle<sup>282</sup>. En outre, le caractère cruel de Hausmann est célébré dans le groupe Dada, parce qu'il incarne une masculinité forte et que son agressivité apparaît comme une source de puissance anti-artistique. Également proche de Höch, Baader considère le comportement violent et sexuel de Hausmann comme une intimité artistique, une brutalité naturelle<sup>283</sup>. Le « Dadasophe » est aussi entretenu financièrement par sa femme Elfriede Schaeffer et la dadaïste, qui travaille depuis 1916 dans la maison d'édition Ullstein. Afin de justifier cette dépendance, il cherche à s'auto-persuader en prêchant qu'il lui est « impossible de gagner sa vie en tant que personne spirituelle (...) »<sup>284</sup>. En

---

Source originale : « *Das Mutterrecht hält die Beziehung zwischen den Geschlechtern rein von Pflicht und Moral und Verantwortlichkeit, von wirtschaftlichen rechtlichen, moralischen Verbindlichkeiten, von Macht und Unterwerfung, rein von Vertrag und Autorität, rein von Ehe und Prostitution.* » In *ibid.*, p.48.

279 Künkler, Karoline, *op. cit.*, p.486.

280 Pour Raoul Hausmann : Dans l'homme, l'âme et esprit se battent eux-mêmes, l'esprit Adam déteste donc l'âme Ève, parce qu'elle est la mère de son Dieu intime et unique, donc aussi la sienne. À travers quelles morts doivent passer leurs deux haines jusqu'à ce qu'elles se reconnaissent l'une l'autre comme une éternelle antithèse, comme Clair-obscur !

Source originale : « *Im Mensch kämpft Geist-Seele mit sich selbst, Geist Adam haßt darum Seele Eva, weil sie seines innersten alleinigen Gottes Mutter ist, damit auch seine. Durch welche Tode muss ihr beider Haß, bis sie sich als ewiges Widerspiel, als Clair-obscur erkennen !* » In *Die Aktion*, Jg.VII, Heft, 14/15, Berlin 1917, p.197, in Eschenburg, Barbara, Friedel, Helmut, (Hrsg.), *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, (Ausst.-Kat., München, Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 8/3–7/5/1995), Köln, DuMont, 1995, p.325.

281 Par prise de conscience qu'il est impossible de fonder une famille avec Hausmann, le premier avortement date de 1916 et le second de 1918. Cf. Künkler, Karoline, *op. cit.*, p.493.

282 *Ibid.*, p.483.

283 *Ibid.*

284 Source originale : « *Unmöglichkeit als geistiger Mensch den Lebensunterhalt erarbeiten zu können (...)* » In Thater-Schulz, Cornelia, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, *op. cit.*, p.121.

Les lettres soulignées sont en italique dans la version originale.

somme, Hausmann cherche à façonner sa compagne dans la mesure où il exige qu'elle soit à la fois une mère, une amante sexuellement libérée et un soutien financier, tout en discréditant son métier d'artiste. Il cherche également à l'intégrer dans un ménage à trois avec Schaeffer sans prendre son libre arbitre en considération<sup>285</sup>.

La critique de Höch et l'expression d'angoisses féminines à l'égard du mariage font écho à cette relation et à l'attitude autoritaire de Hausmann qui souhaite l'enfermer dans une soumission sexuelle et un comportement maternel. Le contenu de *Bürgerliches Brautpaar* se construit ainsi à deux niveaux analytiques, premièrement la remise en question du système sociétal patriarcal, et deuxièmement l'illustration de son propre vécu de l'emprise masculine sur son corps, sa personnalité et sa carrière professionnelle.

La pression et l'autorité masculine exercées par les dadaïstes envers les artistes femmes s'applique aussi à la relation d'Eva Peter et Grosz. Le couple se rencontre en 1916 par l'intermédiaire de la sœur d'Eva Peter qui se marie avec l'un des plus proches amis de Grosz, Otto Schmalhausen (1890–1958). Avant de devenir l'épouse de Grosz, Eva Peter étudie avec ce dernier et Höch au Musée des arts et métiers de Berlin dans la classe d'Orlik, qui la considère comme une artiste talentueuse et l'encourage dans le design d'objets. Travaillant entre 1917 et 1920 dans un atelier de mode et de confection d'objets au Kurfürstendamm, elle crée des coussins avec une housse de cuir noir pour la Première foire internationale Dada. Höch a d'ailleurs reproché à Eva Peter de laisser sa carrière artistique marquer un coup d'arrêt lorsqu'elle se marie<sup>286</sup>. En effet, l'artiste cesse toute activité pour se consacrer à l'éducation de leurs enfants et devient peu à peu l'agent et la comptable de Grosz, l'épaulant ainsi tout en s'occupant des tâches quotidiennes<sup>287</sup>.

Selon Ina Boesch, la femme de Grosz incarne la figure stéréotypée du modèle, de la muse, d'un corps passif humilié puis sublimé par l'homme<sup>288</sup>. Pour le dadaïste Walter Mehring (1896–1981) :

[Eva Peter était] le « modèle idéal » de Grosz – des excès artistiques, alcooliques, érotiques furieux et incessants : partout où il voulait placer la figure féminine dans sa perfection voluptueuse, dans ses études de nus, à la manière de Rubens et Boucher, (...) dans ses aquarelles aux couleurs criardes d'orgies bourgeoises. [...] Partout, quelque part, Eva lui est apparue en chair et en os. Il n'y a guère d'autre artiste qui ait esquissé de manière aussi monomaniaque et envoûtante son amante, sa propre femme, jusqu'à l'épuisement, dans toutes les positions sensées, qui l'ait ainsi mise à nu d'après nature et peinte sur la toile<sup>289</sup>.

285 Dans la relation avec Höch, Hausmann va établir diverses stratégies pour que sa compagne suive ses instructions. Il entre en contact avec sa sœur et son père pour qu'ils la persuadent de lui obéir, la menace de se suicider et demande à Schaeffer et Baader de convaincre Höch d'accepter un ménage à trois.

286 *Ibid.*, p. 479.

287 Boesch, Ina, *op. cit.*, p. 79.

288 *Ibid.*, p. 83.

289 Source originale : [Eva Peter war] « *das Idealmodell* » von Grosz *pausenlos wütenden künstlerischen, alkoholischen, erotischen Exzessen: Wo immer er die weibliche Figur in ihrer üppigen Vollendung anbringen wollte, in seinen Aktstudien, der Rubens- und Bouchermanier, (...) in seinen grellbunten Aquarellen der Spießbürgerorgien. [...] Überall, irgendwo erschien ihm leibhaftig Eva. Kaum ein anderer bildender Künstler hat so monoman, so behext seine Geliebte, die eigene Frau bis zur Erschöpfung in allen ersinnlichen Stellungen abgezeichnet, nach der Natur entblößt und an die Leinwand gemalt...* In Mehring, Walter, « Eva Grosz », in *Verrufene Malerei/Berlin DADA. Erinnerungen eines Zeitgenossen*, Düsseldorf, 1983, p. 249, in Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas*, *op. cit.*, p. 176.

Le corps de sa femme, qui a été son principal modèle, est alors omniprésent dans ses représentations de la vie quotidienne. Eva Peter occupe ainsi divers rôles, notamment celui de la prostituée dans ses caricatures ou ses portraits sociétaux. Ainsi, l'artiste compose ses personnages à partir de fragments qu'il découpe, combine, amplifie, mais certaines figures comme le corps de son épouse sont reconnaissables. À la manière d'un metteur de scène, Grosz crée des archétypes qu'il place dans sa narration, et lorsque l'individualisation est nécessaire, il modifie les visages et les tenues<sup>290</sup>. Les aquarelles *Panorama (Nieder mit Liebknecht [Panorama (À bas Liebknecht)])* et *Selbstmörder [Suicidé]*, réalisées en 1918, se composent par exemple de motifs similaires : le corps d'Eva Peter, les attributs de la prostituée, le profil de Grosz représenté comme un malfrat. La série de photographies d'Eva Peter nue, portant des bottes, des bas dans l'atelier de Grosz rappelle aussi l'attitude et la tenue de Daum<sup>291</sup>. Avant le mariage, il s'attribue le rôle d'un hors-la-loi, d'un personnage imprévisible et agressif, à l'opposé d'un automate fragilisé, mais façonne déjà la protagoniste prostituée incarnée par son modèle Eva Peter. Pour ce qui la concerne, la relation avec le dadaïste, jonglant entre modèle, partenaire amoureuse et intime, puis par la suite épouse, mère et agent d'artiste, est vue sous le prisme de la sexualité. En 1918, le point de vue d'Eva Peter sur son couple avec Grosz est en adéquation avec l'érotisation du corps féminin dans ses œuvres :

George, qui m'aime de façon purement sensuelle, seulement mes cuisses ou ma bouche ou autre chose ; moi, qui me sens dégradée, profanée par cela... dès que je me donne à lui, je peux faire ce que je veux, c'est la personne la plus tendre, la plus aimante ; sinon, il me tourmente à mort, me harcèle, m'insulte là où il peut, bien que souvent inconsciemment... Je me souviens de discours en présence de Herzfelde, par lesquels il me poussait à bout jusqu'à ce que je me précipite dehors en larmes... je ne vis notre amour que dans l'exaltation où l'humiliation totale, ce n'est que très rarement qu'il y a de l'harmonie comme j'en rêve. Et pourtant, ou peut-être à cause de cela, je l'aime et je suis fière, à juste titre, d'avoir été sa petite amie pendant deux ans<sup>292</sup>.

Schmalhausen confirme d'ailleurs la vision purement sexuelle que Grosz a des femmes : « Rencontrer et aimer les « gonzesses », signifie dans la langue de George Grosz « baiser »<sup>293</sup>. Alors que

290 Wermester, Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, op. cit., p. 41.

291 Täuber, Rita E., op. cit., p. 161.

*George Grosz, als Jack the Ripper, Selbstporträt mit Eva Peters im Studio des Künstlers [George Grosz en tant que Jack l'Éventreur, autoportrait avec Eva Peter dans l'atelier de l'artiste]*, 1918, George Grosz Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

292 Source originale : *George, der mich rein sinnlich liebt, nur meine Schenkel oder meinen Mund oder sonst was ; ich, die ich mich dadurch erniedrigt, entweiht fühle... sowie ich mich ihm gebe, kann ich machen, was ich will, ist er der zärtlichste, liebevollste Mensch ; sonst quält er mich zu Tode, nörgelt an mich rum, beleidigt mich, obwohl oft unbewußt, wo er kann. ... Ich erinnere mich an Reden in Herzfeldes Gegenwart, mit denen er mich so lange quälte, bis ich heulend rausstürzte... es gibt eben nur Haussen oder gänzliche Niederlagen in unserer Liebe, eine Harmonie, wie ich sie mir träume, nur in den seltensten Fällen. Und trotzdem oder grade deshalb liebe ich ihn, und bin mit Recht stolz darauf, zwei Jahre seine Freundin gewesen zu sein.* In Grosz, Eva, « Brief an Otto Schmalhausen, Pfingstmontag 1918 », George Grosz-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, in Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas*, op. cit., p. 181.

Les mots soulignés sont écrits en italique dans la version originale.

293 Source originale : « « Weiber » kennenlernen und lieben, bedeutet in der Sprache von George Grosz « ficken ». » In « Brief von George Grosz an Otto Schmalhausen vom 3. 3. 1918 », in Knust, Herbert, (Hrsg.), *George Briefe 1913–1959*, p. 75, in *ibid.*, p. 161.

Eva Peter présente le couple comme un échange uniquement sexuel ou des séries de disputes et d'humiliations, Grosz renverse ce jeu de domination en se plaçant comme soldat sexuel passif et sans défense. À l'inverse de la représentation de Daum en tant que prostituée ou épouse libidinale et exigeante, la relation réelle entre Grosz et Eva Peter s'intègre à un schéma patriarcal dans lequel la femme artiste a mis un terme à sa carrière professionnelle pour soutenir son mari et s'occuper du foyer. Dans la mesure où elle sacrifie son propre travail pour encourager et s'investir dans la carrière du dadaïste tout en assumant la charge de la famille, le rôle d'Eva Peter en tant qu'épouse est illustré dans *Bürgerliches Brautpaar*. L'œuvre met en lumière cette forme de femme-épouse multitâche au service de l'autre, un service qui conduit à une renonciation de l'individu à lui-même, jusqu'à devenir un objet de mode, un ustensile, un jouet sexuel, une matière morte composable, décomposable au gré du désir du genre masculin.

### 3. Le mariage ou l'échec de la relation homme-femme

Ce qui caractérise l'ensemble des représentations mécaniques dadaïstes du mariage, c'est l'indifférence. La non-communication, l'absence de considération et une vision objectifiée de l'autre font écho aux mots « convier, ignorer, corps humain » émanant de l'homme-émetteur dans *Prostitution universelle*. Ces termes peuvent aussi s'appliquer à la mariée de Duchamp, au fiancé de Picabia, à l'automate George et au couple de Höch. L'esthétique machinique illustre cette apathie et cristallise une forme d'angoisse, de désarroi face aux problématiques du couple, menant à une auto-mutation ou une transformation de l'autre en pantin, rouage, mannequin, pendule ou objet creux.

Le détachement émotionnel de la mariée du *Grand Verre* lui donne une place souveraine et hors d'atteinte. L'impossible contact ou rapport charnel conduit les « machines célibataires » à une attente doublée de frustration. La distance qui sépare physiquement et psychologiquement la femme et les hommes présente la relation amoureuse comme un mécanisme simultané et solitaire. Chacun est prisonnier de son désir et se résigne à une impossible consommation de son énergie libidinale. Les célibataires et la mariée sont face à leur propre isolement qui s'accompagne d'une détresse affective et sexuelle. Les protagonistes de Duchamp sont incapables d'échapper à l'attribution conventionnelle du genre : les uniformes des célibataires affichent la définition restrictive de la masculinité à travers des activités spécifiques, la mariée se définit par sa sexualisation symbolisée par un moteur enveloppé d'un voile de chair. Le genre masculin est inséré dans un processus industriel déshumanisé qui le vide de toute consistance, ne laissant qu'une libido inassouvie et un statut social. Cette libido fait office de métaphore de la féminité imaginée par Duchamp, oscillant entre l'organique et la mécanique, qui allie l'érotisme à la puissance technique comprimés dans un réservoir. La composition et la narration de cette œuvre relèvent de l'ordre du fantasme et de la fétichisation. La distanciation mise entre les célibataires et la mariée fait partie des projections et permet de stimuler le désir. L'épanouissement conjugal semble toutefois impossible car il est défini comme un jeu d'éternelle indifférence et de privation plongeant la femme et l'homme dans une solitude sans issue. En se référant à la biographie de Duchamp et à ses propos sur le mariage, la séparation physique qui rend tout contact impossible peut refléter un rejet, un refus même de l'institution du mariage. La nature inaccessible de la femme symbolise une protection, une barrière invisible pour l'artiste qui souhaite préserver son statut d'éternel célibataire.



Figure 51 | Hannah Höch,  
*Bürgerliches Brautpaar*, 1919,  
collection privée

Par contraste avec le *Grand Verre*, l'indifférence dans *Bürgerliches Brautpaar* est partagée par les deux époux et la dichotomie entre organique et mécanique est inversée car la femme est un objet entièrement manufacturé et l'homme un simple être humain. Tels des pions placés dans un décor de théâtre ou sur un échiquier social, l'homme et la femme sont rangés dans une attitude automatique qui ne permet ni communication, ni sentiments. La nature artificielle du mariage, l'impossibilité de tout dialogue et d'émotions partagées semblent appartenir à la normalité pour l'union conjugale bourgeoise. La caractérisation du mariage bourgeois comme exécution d'une convention sociale aliénante est un sujet récurrent dans les œuvres de Höch. La version de *Bürgerliches Brautpaar* [fig. 51] datant de 1919, et *Die Braut (Pandora)* [La mariée (Pandora)] [fig. 52] (1924–1927) traitent également de l'indifférence entre les époux, mais aussi de l'infantilisation de la femme dans le mariage. En effet, dans ces deux œuvres, la femme a une tête d'enfant qui pleure ou une tête de bébé, de poupon angoissé par des symboles qui virevoltent au-dessus de sa tête. Présents dans *Die Braut*, ces motifs sont pour la plupart ailés et représentent des plantes, un œil larmoyant, un cœur, un bébé, une roue et un fruit enlacé par un serpent. Les visions terrifiantes ne concernent pas le marié qui regarde droit devant lui. Son apparence stoïque et la rigidité de son corps rappellent la figure d'une pièce montée, proche du marié dans *Bürgerliches Brautpaar* (1920). Le comportement de l'époux dans la version antérieure est différent car l'homme y porte un amas d'objet sur les épaules et semble être pris dans ses propres tourments. Chacun est alors coincé dans une inflexibilité des genres où toute solidarité est effacée.



Dans « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* » *in May 1920, John Heartfield is very glad of it* (*Meta-mech. Constr. After Prof. R. Hausmann*), l'impassibilité de l'automate aveugle et immobile s'intègre à cette vision pessimiste de l'épanouissement amoureux dans le cadre conjugal. D'ailleurs, la perception de la sexualité féminine comme source d'angoisses de la sexualité de Grosz est partagée par De Zayas qui la définit aussi comme incontrôlable. Si l'épouse cherche à attirer l'attention de son mari en se tournant, son regard reste, lui, hors-champ. Les mariés sont tous deux dans un état d'attente, elle sollicitant la mise en fonction de l'homme-machine, lui passif et prêt à être utilisé pour une prochaine stimulation sexuelle. L'activité de la mariée et l'immobilité de l'époux rejoignent la distribution des genres dans *Prostitution universelle*. Le fonctionnalisme du corps de l'automate le place comme serviteur de l'insatiable libido féminine. De plus, le comportement d'Eva Peter la présente comme une tentatrice insensible, plaçant sa lubricité au premier plan au détriment d'un plaisir partagé. En utilisant George comme automate sexuel, elle le prive de ses propres désirs en imposant les siens. La relation entre les époux est uniquement considérée sous le prisme de la sexualité, faisant en réalité écho à la description d'Eva Peter qui rappelle que Grosz la considère comme un objet sexuel. Cette hypersexualisation du personnage féminin et la réduction mécanique du mari rappellent enfin le couple de mariés de Höch, à cette différence près que l'automate sexuel est féminin

et le personnage organique masculin, illustrant ainsi une relation inversée de dominant-dominé.

L'absence de contact, l'enfermement des personnages dans la solitude mènent les époux à un échec de l'acte charnel qui les oblige à se tourner vers leur propre désir. Ce dénuement affectif conduit les personnages vers un potentiel acte masturbatoire. Les célibataires de Duchamp sont dans une situation insatisfaisante liée à un besoin de décharge de semence, tout comme la mariée dans sa sphère céleste, qui reste vissée dans un rituel onaniste. La conséquence de cette frustration est un plaisir solitaire que Duchamp associe à la broyeuse de chocolat, une machine « masculine » qui secrète du sperme. Ainsi l'acte sexuel est réduit à une masturbation répétitive présentée comme l'unique issue pour assouvir son désir. La nature sexuelle de Daum dans l'œuvre de Grosz répond également à ce besoin physique présenté comme instinctif. La vision de Maud comme un corps incontrôlable revient à interroger la capacité de l'automate à répondre à ses attentes. La



Figure 52 | Hannah Höch, *Die Braut (Pandora)*, Berlinische Galerie, Berlin

limite des performances de l'automate conduit le rapport sexuel à un possible échec et donc à une éventuelle masturbation. Au-delà du rôle de femme au foyer, d'objet, de support, le mannequin de mode fait également office de poupée sexuelle, de partenaire de jeu artificiel. Devenant un fétiche qui est exposé, utilisé dans le foyer, la mariée est également au service du « devoir conjugal » mais celui-ci se mue en une projection érotique masculine sur l'artefact féminin supposant à son tour un plaisir solitaire.

En cela, les composantes qui définissent la relation de couple ou la relation sexuelle dans le mariage sont marquées par une indifférence, une absence d'émotion, une anonymisation qui conduisent à la solitude. L'échec d'un épanouissement émotionnel et physique s'accompagne d'une forme de stérilité et d'une négation de la procréation. En supprimant tout contact physique et en condamnant le bonheur entre les époux, les dadaïstes remettent la structure familiale en question puisqu'elle ne peut avoir lieu. Certes, Höch met la poitrine, le ventre, la zone intime du mannequin en évidence, néanmoins la matière artificielle souligne la nature stérile et froide de l'objet. La représentation de Daum en prostituée l'éloigne de l'archétype de la mère qu'elle va pourtant par la suite incarner. La frustration et la distance entre la mariée et les prétendants bouleversent l'institution même du mariage en imaginant une matrice érotique entre des célibataires et la mariée. L'époux étant absent, le schéma du mariage et du noyau familial est alors détourné. En insérant la relation de couple dans une représentation machinique et organique sans issue, ces œuvres présentent le mariage d'une part comme un frein à une sexualité épanouie, et d'autre part comme un obstacle conventionnel qui fige l'homme et la femme dans des rôles impuissants et stériles.

#### **4. Une défense de la vision traditionnelle du genre : de la machine sexuelle à la machine de reproduction**

La vision dysfonctionnelle, impersonnelle et inféconde représentée dans les œuvres dadaïstes traduit une remise en cause, une insatisfaction masculine et féminine à l'égard des bouleversements du genre du début du XX<sup>e</sup> siècle. Au sein des relations conjugales, Grosz et Hausmann revendiquent l'abandon de toutes formes d'indépendance professionnelle et sexuelle de leur partenaire. Le soutien moral, familial, professionnel, la disponibilité sexuelle sont les fonctions exigées de la part des dadaïstes vis-à-vis des femmes dans le cadre relationnel. Si Höch a poursuivi son travail d'artiste, elle s'est attiré les foudres du groupe berlinois, et plus particulièrement celles de son compagnon Hausmann. Les épouses de Grosz et Picabia ont certes agi dans les cercles de l'avant-garde, mais elles sont longtemps restées dans l'ombre de leur conjoint. Ainsi, dans les œuvres des dadaïstes masculins, la déconstruction de la nouvelle Femme, de la figure émancipatrice de l'Américaine est mise au service d'une objectification sexuelle qui illustre une perception traditionnelle du genre. Cette perception relève du discours public et d'une perception différentialiste dans laquelle homme et femme répondent à des critères stricts.

L'une de ces caractéristiques associées au genre féminin est la maternité. Dans les sociétés française et allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle, les femmes qui travaillent sont associées à la fatigue et à l'incapacité d'enfanter, voire au refus du rôle de mère. Malgré des progrès dans la condition féminine, une idéalisation de l'anatomie de la mère de famille s'oppose peu à peu à celle de la femme moderne, sportive et mince, et trop émancipée. En Allemagne, la *girl* importée des États-

Unis est alors peu à peu germanisée, la vie frivole de la jeune femme active est remplacée par une existence passive et plus obéissante<sup>294</sup>. Loin de toute androgynie induite par une activité professionnelle, la femme au foyer incarne au fil des années la seule féminité valable. D'anciens modèles de l'ère wilhelmienne sont diffusés afin d'orienter les femmes vers un rôle traditionnel de mère au foyer. À partir des années 1930, la littérature féminine propage une certaine nostalgie d'un mode de vie rural, paisible et ressourçant, loin de l'anonymat de la métropole<sup>295</sup>. La valorisation de cette figure maternelle est associée à un sentiment d'insécurité masculine vis-à-vis de la femme indépendante, accusée d'être un frein à la prospérité nationale. Celle-ci est fragilisée par les problématiques de dénatalité d'après-guerre qui alimentent les discours politiques encourageant les femmes à se consacrer exclusivement à leur rôle de mère. En France, même si la garçonne est une figure centrale du Paris des Années folles, la mère est considérée comme l'unique garante du bien-être et de la santé de l'enfant. Cette attribution qui laisse peu de libertés et de possibilités pour exercer une profession pose la femme au foyer comme modèle féminin dominant dans les années 1920<sup>296</sup>. À la différence de la nouvelle Femme, la fonction de mère est nettement soutenue par la politique nataliste de l'État. L'historien de l'art Marc Décimo observe que le faible taux de natalité de la France suscite une crise de la virilité ainsi qu'une angoisse paranoïaque d'une disparition de l'espèce humaine<sup>297</sup>. La période de l'entre-deux-guerres française est alors caractérisée par le succès de l'hygiénisme qui impose progressivement une surveillance médicale des nourrissons pour tous les milieux sociaux<sup>298</sup>. L'homme politique et obstétricien Adolphe Pinard (1844–1934) proclame que la « procréation rationnelle » est un remède à la crise de dépopulation française<sup>299</sup>. D'ailleurs, la loi du 3 juillet 1920 interdit la publicité pour les moyens de contraception<sup>300</sup>.

Le rationalisme s'applique à la sexualité dans la mesure où le contrôle de la natalité, l'eugénisme, les progrès scientifiques deviennent des composantes importantes de la société française et allemande. Dans le domaine de la sexualité, la mise en relation de l'eugénisme et du rationalisme date du XIX<sup>e</sup> siècle, mais elle se poursuit au début du XX<sup>e</sup> siècle. Après la guerre, les instituts de sexologie ou encore les conseils matrimoniaux permettent à la fois d'aider, de soutenir les couples dans leur vie intime et d'obtenir des informations sur la sexualité de la population. La caricature de Henri Avelot (1873–1935) *Pédagogie intensive* [fig. 53], parue dans la revue *Le Rire* en octobre 1910, montre des personnages aux yeux clos, qui agissent comme des automates et remplissent chacun une fonction de reproduction. La nourrice est désignée comme « le sexe

294 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p. 8, 9.

295 Hirschfeld, Magnus, *op. cit.*, p. 125.

296 Blöss, Thierry, Frickey, Alain, « L'identité des femmes : l'histoire d'une lente reconnaissance sociale », in Blöss, Thierry, (éd.), *La femme dans la société française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-femme-dans-la-societe-francaise--9782130521730-page-7.htm>, (consulté le 10/5/2021).

297 Décimo, Marc, *Duchamp et l'érotisme*, (Compte rendu de colloque du 7, 8, 9 décembre 2005, l'Université d'Orléans et Musée des beaux-arts d'Orléans), Dijon, Presses du Réel, 2008, p. 143.

298 Blöss, Thierry, Frickey, Alain, *op. cit.*

299 Décimo, Marc, *op. cit.*, p. 146.

300 Blöss, Thierry, Frickey, Alain, *op. cit.*



Figure 53 | Jean Avelot,  
*Pédagogie intensive*, revue  
*Le Rire*, n°400, 1 octobre 1910,  
 Bibliothèque Forney, Paris

féminin », sa poitrine est la source d'alimentation, le bassin de la mère est mis en évidence, le père est désigné comme le « sexe fort, l'animal raisonnable », et le lit comme le lieu de la « reproduction de l'espèce »<sup>301</sup>. L'anatomie féminine est réduite à une utilité sexuelle, qui est ici reproductrice, mais l'homme immobile, reste le superviseur. De plus, les inscriptions éclairant le spectateur sur la narration rappellent les œuvres mécanomorphes de Picabia, mais elles mettent surtout en lumière le discours du début du XX<sup>e</sup> siècle sur le corps et la famille.

La dépossession de l'individualité menant à une standardisation et à une « rationalisation d'Éros » s'inscrit dans une diffusion de l'archétype de la figure maternelle. Nombreux sont les artistes de la modernité à avoir peint des femmes associées au rôle de mère. Les œuvres *Mère et enfant* de Picasso (1921) [fig. 54], de De La Fresnaye (1923) et *Femme et enfant* de Léger (1921) s'inscrivent dans le « retour à l'ordre » qui relève d'une vision stricte, genrée, classiciste du corps. Ces artistes de l'entre-deux-guerres renouent avec les origines latines tout en véhiculant l'image de la femme robuste, impassible et maternelle. Ces représentations affichent une rigidité quasi mécanique qui ferait presque un pendant féminin à l'archétype de l'ingénieur. Tous deux se réfèrent à un fonctionnalisme adapté à une distribution traditionnelle des rôles genrés de la société :

301 Décimo, Marc, *op. cit.*, p. 156.



Figure 54 | Pablo Picasso, *Femme et enfant*, 1921, Art Institute of Chicago, Chicago

l'homme étant rattaché à logique et à la maîtrise de soi, se transforme en technicien, la femme, créature instinctive associée à la nature, est identifiée à la fonction de mère.

L'évolution de cette perception reproductrice et utilitariste du corps s'oriente vers une « *Gebärmachine* » qui relève d'une conception du corps qui sera imposée entre 1930 et 1945. Or en 1879 déjà, Bebel utilise la notion de « *Gebärapparat* » (appareil de reproduction) lorsqu'il définit le mariage bourgeois : « Dans les classes possédantes, il n'est pas rare que la femme s'abaisse, comme dans la Grèce antique, à n'être qu'un appareil de reproduction pour les enfants légitimes, la gardienne de la maison ou la nourrice du mari ruiné dans la débauche<sup>302</sup>. » Il utilise d'ailleurs les termes de « gardienne de foyer » et de « Grèce antique » qui rappellent les représentations de la maternité du « retour à l'ordre ». À partir de 1933, l'analogie des références antiques à la mère au foyer est nettement renforcée et le type de la « *Neue Frau* » totalement évincé. L'éducation national-socialiste fait la promotion d'une rigidité des sentiments, d'une froideur émotionnelle et loue

302 Source originale : « *In den besitzenden Klassen sinkt die Frau nicht selten, ganz wie im alten Griechenland, zum bloßen Gebärapparat für legitime Kinder herab, zur Hüterin des Hauses oder zur Pflegerin des in der Debauche ruinierten Gatten.* » In Bebel, August, *op. cit.*, p. 344.

une sévérité envers l'enfant. La femme ne doit ni fumer, ni boire et tout ce qui est objet de plaisir doit être supprimé. La maternité repose sur un contrôle de soi car la mère est considérée comme responsable de l'ordre et de l'avenir de la nation<sup>303</sup>. Si la femme au foyer est la garante de la santé du corps collectif, l'homme est davantage associé au domaine militaire, à la protection de la nation et au travail. Rattachée au terme de « *Gebärfront* » (front de reproduction), la femme incarne une forme de soldat de la reproduction qui reste néanmoins subordonnée à l'homme : « [Elle] dépend de la perspicacité, de la considération et des dispositions sexuelles du mari. » Elle reste soumise à l'homme puisque son rôle de gardienne du foyer fait office de travail<sup>304</sup>.

Sous le régime de Vichy, le ministère ou commissariat d'État de la Famille tend à rationaliser les organisations natalistes d'avant-guerre en multipliant les associations familiales qui servent d'intermédiaires entre l'État, les familles et les mouvements natalistes<sup>305</sup>. La politique nataliste française est déjà présente au début du siècle mais s'affirme nettement sous l'autorité pétainiste<sup>306</sup>. La conception même de la famille devient une métaphore de l'État désignant le maréchal comme père de la nation, guidant ses enfants vers l'ordre et la morale. Sous son autorité, la distribution stricte des fonctions homme-femme se renforce, avec le chef de famille qui travaille et la mère responsable du foyer<sup>307</sup>. Les discours officiels stigmatisent les femmes actives qui trahiraient « leur vraie mission » et seraient la cause de la perte d'un « capital de traditions et de qualités familiales »<sup>308</sup>. Par contraste, la maternité procure un « bonheur personnel » qui révèle « les vertus de la vraie féminité »<sup>309</sup>.

Dans ce domaine, les régimes totalitaire et autoritaire se basent sur des modèles et des discours hygiénistes, eugénistes et conservateurs préexistants, mais accentuent la dépersonnalisation de l'individu en lui imposant un mode de vie considéré comme nécessaire au corps collectif. La perception anonyme, fonctionnelle et apathique du corps dans le cadre conjugal le rapproche alors d'une machine de reproduction.

## Conclusion

Les problématiques sociales concernant la relation homme-femme apparues à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'intensifient pendant, puis après la Première Guerre mondiale, s'accompagnent d'un sentiment de désillusion vis-à-vis de l'amour conjugal. La représentation du mariage par les dadaïstes devient un terrain où s'articulent les tensions entre l'homme et la femme. Leurs œuvres

303 Diehl, Paula, *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München, Fink, 2006, p. 38.

304 Source originale : « [Sie] hängt von der Einsicht, Rücksichtnahme und geschlechtlichen Veranlagung des Ehemannes ab. » In Haarer, Johanna, *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind*, München, 1938, p. 16. in *ibid.*, p. 40.

305 Jennings, Eric T., « Discours corporatiste, propagande nataliste, et contrôle social sous Vichy », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 49, n° 4, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-4-page-101.htm>, (consulté le 6/9/2021).

306 Le ministère ou commissariat d'État de la Famille est fondé en 1940 et non sous la Troisième République. Bien que l'avortement ait longtemps été illégal, il devient un crime d'État avec la loi du 15 février 1942. Cf. Dupâquier, Jacques, (dir.), *Histoire de la population française*, tome 4, de 1914 à nos jours, Paris, PUF, 1988, p. 193, in *ibid.*

307 Blöss, Thierry, Frickey, Alain, *op. cit.*

308 Jennings, Eric T., *op. cit.*

309 Blöss, Thierry, Frickey, Alain, *op. cit.*

illustrent une remise en question de la valeur même du mariage, considéré d'une part comme un héritage conventionnel paternaliste, et d'autre part comme une obligation sociétale à laquelle Grosz, Picabia, Höch, Duchamp n'ont eux-mêmes pu échapper. Pour ces artistes, l'institutionnalisation du couple restreint la liberté individuelle en la soumettant à des obligations sociales et physiques. Dans le mariage, la hiérarchisation des genres forme des rôles d'opresseur et d'opprimé qui étouffent l'épanouissement sentimental et sexuel. Pour les dadaïstes français et allemands, cette inégalité supprime toute possibilité de bonheur et de satisfaction mutuelle. Pour les artistes masculins, c'est la figure féminine qui asservit l'époux, mais pour Höch c'est le système patriarcal et le marié qui assujettissent l'épouse.

Les œuvres dadaïstes traitant du mariage montrent différentes figures féminines allant de la femme érotique, inaccessible à une créature lubrique et incontrôlable. En étiquetant la mariée comme une chose convoitée et fantasmée, Duchamp réduit le genre féminin à un potentiel excitant et anonyme. Comme le stéréotype de l'Américaine, la mariée devient une entité fixe sur laquelle sont projetés des fantasmes. Cette stratégie de réduction du genre sous le prisme de la sexualité s'inscrit dans une démarche d'objectification et donc de domination du genre opposé. La réification de la femme est une réaction à l'angoisse d'une domination sexuelle féminine qui s'inscrit dans un discours sociobiologique différentialiste et dans l'émancipation des femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui participent tous deux à une fragilisation de la masculinité. Définie à partir de sa libido débordante et sa nature envoûtante et incontrôlable, la mariée s'oppose à la machine masculine servile, insignifiante et démunie. Le fiancé de Picabia, l'homme-machine George et les « machines célibataires » – un pignon, un automate et des petits pions vides – s'inscrivent au sein d'une masculinité en crise, une crise mise en lumière dans le cadre conjugal. Cette quête de réappropriation d'une force virile est ainsi représentée à travers l'objectification, l'anonymisation, et la réduction de la femme, et plus précisément de la mariée. Dans les œuvres des dadaïstes masculins, la femme est ainsi figée dans une perception sexuelle objectifiée, instinctive et pulsionnelle.

L'érotisation et l'exposition de la mariée en tant qu'accessoire, ustensile ou jouet, associées à la conception de la vierge devenant une femme « libérée », sont clamées par Duchamp mais rejetées par Höch. Aussi, la perception utilitariste, anonymisée du genre masculin s'oppose à la représentation désindividualisée et réifiée de l'épouse-mannequin. D'ailleurs, la critique exprimée dans *Bürgerliches Brautpaar* quant au destin de la femme, prisonnière des conventions sociales, forme une réponse indirecte aux angoisses conjugales de Grosz : le caractère mécanique, anonyme, captif, sexuel, asservi au genre opposé est attribué à l'épouse et laisse au marié une liberté physique et un contrôle sur l'objet-femme.

Cette résonance des désaccords entre les genres et donc entre les dadaïstes, s'allie en même temps à une critique commune du mariage qui est considéré comme une institution dépassée, conservatrice et traditionnelle, qui est néanmoins adoptée par la plupart des artistes de l'avant-garde même si elle a conduit pour certains (Duchamp, Picabia, Höch, Hausmann) à un divorce. L'intégration des dadaïstes dans un schéma genré et patriarcal est non seulement liée à un contexte social qui impose une norme dont il est difficile de se défaire, mais aussi aux bouleversements des sociétés d'avant et d'après-guerre qui motivent les couples en quête de stabilité

institutionnelle, sociale et personnelle. Lorsqu'on se penche sur les biographies des artistes et sur leurs rapports philosophiques et théoriques au genre, certains indices permettent de multiplier les strates de lecture. La relation entre Höch et Hausmann expose les problématiques d'une volonté de libération qui, dans un excès, se transforme en manipulation violente et oppressante. L'amalgame des théories de Gross entre restrictions et enfermement de la femme en tant que mère, potentiel sexuel, soutien financier, moral et non en tant qu'individu autonome, conduit Hausmann ou Grosz à adopter un comportement restrictif et paternaliste. Le modèle de l'homme actif, appartenant au domaine public productif, et de la femme passive, au service de l'homme et du foyer, forme une constellation que le « Dadasophe » a entrepris d'imposer à Höch et qui s'est réalisée pour Grosz et Eva Peter.

Enfin, le déséquilibre qui est représenté dans l'ensemble de ces œuvres portant sur le mariage conduit à une indifférence et une solitude formant pour chacun une impasse sans dialogue possible. La masturbation latente illustre l'incapacité d'une union sexuellement équilibrée entre les époux. La nature stérile du mariage où chacun se tourne vers son propre plaisir ou cherche à l'imposer, transforme l'autre en artefact. Les relations entre les époux semblent être bloquées, rouillées dans un fonctionnalisme physique, biologique et social qui emprisonne l'homme et la femme dans une performance froide et sans intérêt. L'ensemble des composantes étatiques, religieuses, amoureuses et familiales sont ainsi rationalisées, automatisées dans un système social oppressif qui menace l'individualité et métamorphose les êtres en machines sexuelles stériles.



## Conclusion

La représentation de la sexualité du groupe de dadaïstes français à New York et allemands à Berlin se construit à partir d'inquiétudes à l'égard de la femme et de l'homme. La mécanisation des rapports homme-femme se réfère aux phénomènes de la société moderne tels que l'urbanisation, le capitalisme, l'industrialisation, les impacts de la guerre, les mouvements d'émancipation féminine ou encore le progrès technologique. Associés à des discours naturalistes et différentialistes, ces bouleversements du genre sont ressentis comme une menace par la majorité de la gent masculine, notamment par les dadaïstes. Compte tenu de ces mutations globales, certaines thématiques, résonances visuelles, projections et inquiétudes sont communes aux groupes Dadas français et allemand. Pour Schlichter, Grosz, Duchamp et Picabia, la femme-machine constitue un face-à-face et une acceptation masculine de ces progrès sociaux et technologiques, à condition que l'homme préserve son rôle de dominant. Les œuvres de ces dadaïstes illustrent différents procédés visant à maintenir une supériorité masculine à l'égard de la femme et de sa sexualité. Ils s'ancrent dans une vision différentialiste qui dicte des composantes, une nature-type selon le genre qui perpétue une perception hiérarchisée de l'homme et de la femme. Ainsi, certains « mécanismes de défense » identiques sont identifiables dans les œuvres de Picabia, Schlichter, Duchamp et Grosz : le discrédit de la femme et de sa sexualité, l'associant à une créature dépassée par sa libido, l'analogie de l'homme avec la technologie et en particulier l'ingénierie, soit des domaines déjà prépondérants au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'identification au créateur de femmes-machines qui permet de les déshumaniser et de s'octroyer l'ensemble des fonctions génitrices, la fétichisation et l'objectification du corps féminin.

En effet, la sexualité féminine dans « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* », *Voilà la femme*, *Le Grand Verre*, sous forme humaine ou machinique, est représentée de façon puissante, dominante, incontrôlable et même stérile. L'attribution d'une forte libido à la mariée qui se déploie au cours de la noce et du mariage, l'analogie de la femme « nymphomane » et de la prostituée ou encore la représentation du sexe féminin comme *vagina dentata* s'inscrivent, d'une part, dans un discours misogyne de l'avant-garde européenne, et d'autre part dans une tentative d'analyse de la sexualité féminine. Celle-ci est rattachée aux états d'âme, à un désir débordant et à l'incapacité de contrôler ses humeurs.

Par opposition, la rationalité, la logique et l'intellect sont des composantes attribuées à l'homme. Ce n'est pas un hasard si les dadaïstes s'identifient au secteur automobile ou à l'ingénieur. Le secteur technologique étant un domaine masculin, l'association de ces artistes au génie industriel permet d'affirmer leur genre et de se distancier de toute androgynie ou fragilité psychologique qui sont attribuées aux femmes. Le fonctionnement exact des machines s'accorde alors à une masculinité sous contrôle, performante et puissante.

En se caractérisant comme architectes ou ingénieurs, les dadaïstes français et allemands se placent en position de créateurs, géniteurs de la machine. Cette fonction relève d'une projection d'une domination de deux phénomènes modernes qui fragilisent le patriarcat : la technologie et la femme. Le mythe du créateur d'artefacts, et plus précisément de femmes-machines ou d'objets-femmes, permet d'obtenir le contrôle total sur la femme et l'attribution de l'ensemble des capacités reproductrices. L'utopie d'une *girl* mécanisée, d'un automate érotique, d'un moteur lubrique, mène à la création d'une « fille née sans mère », une femme, épouse, fille, artificielle,

soumise sexuellement et psychologiquement. La représentation imaginaire d'une femme-machine juvénile, éternellement jeune et dynamique s'inscrit dans un processus de désindividualisation qui efface toute indépendance intellectuelle et sexuelle. Loin d'une libido féminine exubérante, d'un potentiel rejet, le corps artificiel est uniquement mis au service de son géniteur : à l'image, en fait, de la mariée-mannequin de Höch dans *Bürgerliches Brautpaar*, qui est docile, démontable, composable, perfectible. À travers le prisme de cette projection, toute menace d'émancipation et de domination sexuelle est supprimée. Ainsi, en réponse à ces angoisses masculines, les dadaïstes s'octroient les fonctions maternelles pour créer la « nouvelle Femme », « l'Ève future », figure antinomique du phénomène de la garçonne émancipée, masculine du début du XX<sup>e</sup> siècle.

La réduction du corps, de l'identité par l'invention d'une femme-mécanique comme dans *Américaine, Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* est un moyen de prendre le dessus sur l'indépendance des femmes. Ces représentations transforment les femmes américaines en petits objets reproductibles, interchangeables. L'objectification du corps concerne également la mariée de Duchamp et les automates sexualisées de Schlichter. Comme un accessoire de plaisir, le corps devient en même temps un article de consommation érotique et un support de projection. Autrement dit, en déposédant la femme de son individualité, les dadaïstes construisent des archétypes comme la prostituée, l'Américaine, la mariée, sur lesquels ils transfèrent leurs propres fantasmes. Ce processus prive la femme de son identité et fait d'elle un objet de projection et de manipulation. Cette projection va de pair avec une fétichisation qui traduit un désir de contrôle, un moyen de pallier toute forme de fragilité, d'échec dans l'acte sexuel. Dans leurs œuvres machiniques, Picabia, Duchamp et Schlichter utilisent donc des procédés similaires qui visent en quelque sorte à s'approprier la sexualité féminine de la *girl*, de la « figure sexuellement libérée » de la prostituée et de la mariée incarnant une « puissance libidinale ».

Enfin, cette redistribution conservatrice des genres fait office de remède aux troubles socio-politiques et économiques qui marquent le début du XX<sup>e</sup> siècle et qui fragilisent la notion de masculinité hégémonique. Il n'est pas question d'une valorisation de la nouvelle Femme mais d'une reconstruction d'un archétype traditionnel. Face à cette libération féminine, qui reste relative, les dadaïstes masculins expriment dans leurs œuvres mécaniques la peur d'un contrôle de la sexualité par la femme. L'érotisme, l'objectification sexuelle et le discrédit fonctionnent comme des moyens de défense face à cette peur de perdre le contrôle au sein du rapport homme-femme. En cela, l'homme idéalisé proclamé par les dadaïstes masculins est une masculinité hégémonique célébrant un individu performant et rationnel tout en défendant une position subordonnée et sexualisée de la femme. Dans la mesure où le discours qui émane des œuvres de Picabia, Duchamp, Schlichter et Grosz est analogue, les divergences entre les artistes autour de la représentation machinique de la sexualité sont plus d'ordre genré que national.

En réponse aux angoisses masculines qui ciblent l'émancipation, la sexualité féminine et parfois le progrès technologique comme des dangers, Höch exprime à travers le langage mécanique sa vision de femme-artiste. Dans ses œuvres *Das schöne Mädchen* et *Bürgerliches Brautpaar*, elle témoigne de la fragilité de cette émancipation et compose le portrait d'une société dans laquelle la masculinité reste justement hégémonique. Pour elle, le rationalisme, l'industrialisation, ont agi aux dépens de la condition féminine et ont contribué à une objectification de la femme. La sportive à tête d'ampoule, la mariée-mannequin symbolisent une déshumanisation de la

femme dans l'espace public et privé. Les craintes de la dadaïste vis-à-vis d'un système patriarcal oppressif et d'une émancipation féminine instrumentalisée, étouffée par le capitalisme et la gent masculine, s'inscrivent dans la réalité économique et sociale d'après-guerre. En d'autres termes, même si la condition des femmes s'est améliorée dans la sphère privée et professionnelle, elle atteint rapidement ses limites puisque la société reste patriarcale.

Dans l'ensemble des œuvres dadaïstes, la perception du corps comme machine sexuelle conduit à un fonctionnalisme et une standardisation de l'être humain, à l'image d'une fabrique d'individus artificiels, identiques et performants. Les mots « convier », « ignorer », « corps humain » qui caractérisent la machinerie sexuelle de Picabia définissent au minimum le comportement d'un personnage des œuvres précédemment analysées. Les machines ou objets sexuels composent des archétypes genrés qui occupent des fonctions. Les figures de l'ingénieur-constructeur, de la jeune fille, de l'Américaine, de la mariée, de l'époux, de la prostituée, du célibataire, de l'invalidé, etc. forment une palette de protagonistes figés dans une société mécanisée et standardisée dans laquelle l'individu semble être écroué. Ces personnages sont transformés en mannequins, ampoules, automates, klaxon, moteur, écrou, émetteur, soit des objets reproductibles, fabriqués à la chaîne ou encore des machines imaginaires dysfonctionnelles. L'analogie de l'archétype et celui de la machine participent à la déshumanisation de l'individu. Même les personnes identifiables comme Grosz, Picabia, le boxeur Johnson sont transformés en objet, en automate, ou ont le visage caché par un masque. Ce sont leurs performances physiques, sexuelles et professionnelles qui prédominent sur leur identité.

Cette dépersonnalisation caractérise également les œuvres *Phänomen-Werke*, *Prostitution universelle* et *Parade amoureuse* qui définissent la sexualité comme un échange froid basé sur l'efficacité et non sur l'estime de l'autre. La vision marchande de la sexualité partagée par Schlichter et Picabia se réfère à un utilitarisme de l'anatomie qui conduit à une perte de la sensibilité. Les partenaires se détachent de tout affect, l'étreinte se mue en une action insipide, mécanique, à l'image d'une tâche répétitive d'usine. Le coït n'est plus l'expression de sentiments amoureux mais d'une transaction économique dans laquelle le rendement sexuel prend le pas sur l'humain. Le rapport homme-femme semble démythifié, puisqu'il ne s'agit plus d'une relation de couple mais d'un acte banalisé au sein d'une collectivité de plus en plus transparente.

Cette exposition de la sexualité, qui est en adéquation avec la visibilité croissante de la sexualité dans les métropoles, concerne d'ailleurs les époux, qui sont soit placés dans l'espace public comme dans les œuvres *Bürgerliches Brautpaar*, « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* » *in May 1920*, *John Heartfield is very glad of it (Meta-Mech. Constr. after Prof. R. Hausmann)*, soit passés au scanner, figés dans la transparence du verre dans *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*. Autrement dit, le coït tend à être normalisé, transformant les mariés, alors déposés d'une sphère privée, en petites machines déchiffrables. Tous les protagonistes sont immobiles, coincés comme des pions sur un échiquier, prêts à être examinés. Seul le fiancé de Picabia semble être libre et en mouvement puisqu'il n'est pas encore vissé dans l'engrenage conjugal sociétal.

L'interprétation mécanique du couple, de la sexualité et du genre montre donc une suppression des caractéristiques humaines au profit du rationalisme. La promotion d'un corps fonctionnel, froid, docile, fait office de prémices au discours des années 1930 portant sur le corps. La vision utilitariste de l'individu associée à une image patriarcale du genre est récurrente dans les

œuvres du « retour à l'ordre » célébrant la figure de la mère et de la femme au foyer. La valorisation du modèle maternel au détriment de la femme émancipée est présente pendant l'entre-deux-guerres, mais elle s'accroît fortement dans les régimes totalitaires et autoritaires des années 1930 et 1940. La conceptualisation d'un corps fonctionnel et genré transformé en femme-machine sexuelle, féconde et d'un homme-machine logique et efficace, s'inscrit dans une perception rationaliste de l'être humain qui vise à dompter tout désavantage organique et biologique. Intégrées à un discours anonymisant, nataliste et oppressif, ces représentations mènent à la construction de types qui ont pour objectif de guider et d'homogénéiser la population afin de créer un corps collectif intelligible.

# Chapitre 3

## Robert Delaunay et Willi Baumeister :

### La machine-athlète – le corps au service d’une collectivité régénérée

#### Introduction

Des deux côtés du Rhin, la quête d’un corps collectif intelligible est véhiculée par l’archétype du sportif, considéré comme l’un des exemples à suivre pour mener un mode de vie sain et discipliné. Dans le contexte tumultueux de l’après-guerre, marqué par des enjeux sanitaires et sociaux, le sport participe à la diffusion d’un idéal au corps rapide et endurant. Au lendemain de l’armistice, les discours portant sur la dégénération et le recul démographique s’accroissent et conduisent à d’importants changements dans le domaine de la santé publique. Différents moyens étatiques comme la valorisation du sport, de la culture physique, de l’hygiène et du loisir sont mis en place pour favoriser l’assainissement de la population. L’intérêt porté à la santé et l’hygiène change la vision et la conception du corps, qui devient peu à peu un moteur indispensable pour la redynamisation de la société affaiblie par la guerre. Néanmoins, ces problématiques liées à la peur d’une dégénérescence du corps social forment une continuité avec la période d’avant-guerre.

Effectivement, l’« utopie euphorique » à l’égard du sport, de la découverte du corps et de sa santé en tant que procédé de renouvellement de la société date du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément autour de 1890 lorsque le baron de Coubertin (1863–1937) s’engage à relancer les Jeux olympiques<sup>1</sup>. En 1894, après de longues négociations, le projet de Coubertin remporte l’unanimité et permet, « le rétablissement des Jeux olympiques sur des bases conformes à la vie moderne »<sup>2</sup>. Deux ans plus tard, les Jeux d’Athènes sont organisés et remportés par les États-Unis en tête de liste, suivis par la Grèce, l’Allemagne et la France. La réalisation d’un tel événement conforte l’enthousiasme pour les championnats, les tournois et les records et s’ancre totalement dans les marqueurs de la modernité. Norbert Elias explique que le sport est un mouvement typique d’une société de performance qui relève de la rationalisation et d’une instrumentalisation du corps. La recherche incessante de l’exploit physique et des limites de l’optimisation du corps humain dans

1 Serota, Nicholas, (Hrsg.), *Nicholas, Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen, 1930–1955*, (Ausst.-Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, 26/3–19/6/1988 ; London, Whitechapel Art Gallery, 27/11/1987–21/3/1988), München, Prestel, 1988, p. 32.

2 Gouvernement français, « Naissance des Jeux olympiques de l’ère moderne, à l’initiative de Pierre de Coubertin », publié le 15 juillet 2017, [en ligne], <https://www.gouvernement.fr/partage/9244-fondation-du-comite-international-olympique-cio-a-l-initiative-de-pierre-de-coubertin-a-la-sorbonne>, (consulté 29/5/2021).

les records en sont des exemples. L'expansion du sport à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle forme ainsi un nouvel idéal, celui d'un corps intact rattaché aux notions d'efficacité et de performance<sup>3</sup>.

Cette considération rationaliste et fonctionnaliste, qui s'intègre à des enjeux économiques, politiques et sanitaires, se rapproche d'une vision mécanique de l'être humain. Dans le domaine de la santé et du sport, l'analogie entre l'homme et la machine n'est d'ailleurs pas rare. En 1902, dans son *Manuel d'hygiène élémentaire à l'usage des écoles et des familles*, le Dr. Paul Degrave écrit à ce propos : « Toute machine exige le nettoyage fréquent de ses rouages et le rejet, au moins fréquent, des scories ou parties inutilisées du charbon. Le corps étant une machine des plus délicates, il est nécessaire de veiller à sa propreté et à l'expulsion régulière en matière de déchet<sup>4</sup>. » De plus, cette quête de perfectionnement s'accompagne d'un engouement pour la mesure, le comptage et la comparaison des prouesses sportives. Le corps est alors examiné selon ses fonctions qui le décomposent en force, en muscle, en agilité, en précision, etc<sup>5</sup>.

Après la Première Guerre mondiale, le corps continue à être utilisé comme une surface de projection, un modèle éducatif et un programme du progrès social de la modernité<sup>6</sup>. L'image mécanique d'un individu sain, discipliné et performant répond à une quête d'ordre et de rationalisme. Beaucoup de cercles intellectuels et artistiques d'avant-garde partagent cette aspiration qui s'oppose aux bouleversements des années 1920. Dans la revue *Nord-Sud*, le critique littéraire Paul Dermée (1886–1951) formule ce « retour à l'ordre » : « Mais la vie de littérature continue et un instinct très sûr la guide dans son évolution ! À une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique ! »<sup>7</sup> En 1920, le compositeur et musicien Albert Jeanneret (1886–1973), frère de Le Corbusier, publie dans *L'Esprit Nouveau* le texte *La Rythmique* qui s'accorde pleinement à la citation du Dr. Degrave :

Le corps humain redevient valeur expressive, parce que de grands artistes ont révélé la beauté de sa forme et la pureté de ses intentions plastiques. Les problèmes résolus de la mécanique font désirer pour cette machine rythmée qu'est le corps humain ou plutôt pour cette harmonisation à établir entre le corps et l'esprit, la même précision<sup>8</sup>.

La relation entre le corps et la technique est également traitée dans les œuvres de l'avant-garde française et allemande, notamment celles de Grosz, d'André Lhote (1885–1962), de Léger qui s'intéressent à la thématique du corps pendant l'effort. Le sportif mécanique incarne différentes figures de la société comme celle du boxeur qui symbolise un comportement combattif, résistant, ou encore celle du travailleur entraîné qui met sa force physique au service de la production.

3 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 85.

4 Degrave, Paul, *Propreté, sobriété, travail. Manuel d'hygiène élémentaire à l'usage des écoles et des familles*, Paris, 1902, p. 7, in Vigarello, Georges, *Le Propre et le Sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 227.

5 Weinert, Sebastian, *Der Körper im Blick: Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2017, p. 233.

6 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 271.

7 Dermée, Paul, « Quand le symbolisme fut mort », *Nord-Sud*, n° 1, 15 mars 1917, p. 3, in Silver, Kenneth E., *op. cit.*, p. 79.

8 Jeanneret, Albert, « La Rythmique », *L'Esprit Nouveau*, vol. 2, 1920, Paris, Editions de l'Esprit Nouveau, p. 183, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c/f219.item>, (consulté le 29/5/2021).

Associé à l'ingénieur, à l'ouvrier, à l'artiste, le sportif incarne un archétype rationnel, dynamique, en adéquation avec les défis imposés par la société de l'entre-deux-guerres. Ce type de projection technophile et hygiéniste qui donnerait naissance à une société ordonnée et efficiente rapproche les membres français et allemands de l'avant-garde. Par exemple, les puristes comme Le Corbusier et Ozenfant et les professeurs du Bauhaus comme Johannes Itten (1888–1967) ou Schlemmer partagent le même engouement pour la culture et la pratique physiques. Ces résonances thématiques et esthétiques autour de la technique et du sport donnent lieu à des échanges franco-allemands fructueux tout en cristallisant les utopies communes d'un Homme nouveau porteur d'une régénération collective.

Très proches du Bauhaus et de *L'Esprit Nouveau*, Robert Delaunay et Willy Baumeister s'intéressent à la représentation du sport et attribuent à la pratique physique une fonction également régénératrice. Amateurs de sport et technophiles, ils mettent à profit leurs échanges et amitiés outre-Rhin pour diffuser des images d'un corps performant et discipliné.

Faisant partie de la Section d'or, Delaunay débute, comme Picabia et Léger, avec un style impressionniste pour ensuite tendre à une dissolution du motif figuratif<sup>9</sup>. Qualifié d'*orphisme* par Apollinaire en 1912, le cubisme de Delaunay est influencé par la loi du contraste simultané des couleurs de Michel-Eugène Chevreul (1786–1889). Les débuts de Baumeister sont également impressionnistes, mais l'artiste entame par la suite une phase post-cubiste d'inspiration cézanienne. Étudiant à la Kunstakademie de Stuttgart, il est intégré au cercle d'Adolf Hölzel (1853–1934) et se rapproche d'Otto Meyer-Amden (1885–1933) et de Schlemmer. Avec ce dernier, il noue une profonde amitié et partage une fascination pour la représentation de la figure humaine et machinique.

Rapidement, Baumeister et Delaunay réalisent leurs premières collaborations à l'étranger. En 1911, Baumeister se rend pour deux mois à Paris afin d'étudier au Cercle International des Beaux-Arts<sup>10</sup>. Un an plus tard, Delaunay se lie d'amitié avec les artistes du Cavalier Bleu et expose à la Galerie Thannhauser à Munich. En 1913, il entre en contact avec Herwarth Walden (1878–1941) qui présente ses œuvres lors du premier Salon d'Automne aux côtés de Baumeister, Picabia et Léger. Dans la revue *Der Sturm*, Delaunay publie le texte *La Lumière [Über das Licht]*<sup>11</sup>.

Mais lorsque la guerre éclate, leurs relations franco-allemandes sont gelées. Delaunay qui se trouve à Fuenterrabia en Espagne est d'abord déclaré déserteur puis officiellement réformé par le consulat de France à Vigo<sup>12</sup>. Les époux Delaunay y restent alors jusqu'en 1920 – période appelée « les grandes vacances » par Sonia Terk-Delaunay (1885–1979)<sup>13</sup>. De l'autre côté du Rhin, Baumeister est enrôlé le 3 novembre 1914 pour combattre sur le front de l'Est, dans les Balkans, en Ukraine puis dans le Caucase jusqu'en novembre 1918<sup>14</sup>.

9 Rousseau, Pascal, (dir.), *Robert Delaunay : 1906–1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, (cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Galerie Sud, 3/6/-16/8/1999), Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

10 Boehm, Gottfried, *Willi Baumeister*, Stuttgart, Hatje, 1995, p. 183.

11 Schuster, Peter-Klaus, (Hrsg.), *Delaunay in Deutschland*, (Ausst.-Kat., Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst, 4/10/1985–6/1/1986), Köln, DuMont Buchverlag, 1985, p.32.

12 Rousseau, Pascal, *op. cit.*, p.49.

13 Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 37.

14 Schneider, Angela, (Hrsg.), *Willi Baumeister*, (Ausst.-Kat., Berlin, Nationalgalerie, 7/4/-28/5/1989), Berlin, Das Museum, 1989, p. 18.

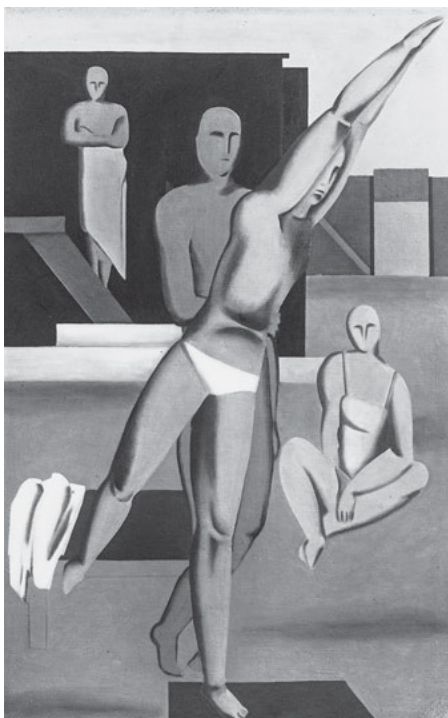


Figure 55 | Willi Baumeister, *Springer*, 1925, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart

Le Première Guerre mondiale bouleverse, certes les échanges artistiques européens, mais Delaunay et Baumeister parviennent à poursuivre leurs collaborations pendant l'entre-deux-guerres. Delaunay se rapproche du Bauhaus, en particulier de Lyonel Feininger (1871–1956) et de Gropius, Baumeister expose avec Léger dans la galerie *Der Sturm* en 1922. Une forte amitié qui lie les deux artistes permet à Baumeister de rencontrer Le Corbusier et Ozenfant en 1924.

Dans ce cadre franco-allemand, technophile et rationaliste, Baumeister peint *Springer [Sauteur]* (1925) [fig.55] et *Läuferin II [Coureuse II]* (1925) [fig.56]<sup>15</sup> et Delaunay réalise la série *Les coureurs* (1924 et 1926)<sup>16</sup> [fig.57 et 58]. Par ailleurs, leur intérêt pour la représentation du corps sportif fait l'objet d'une exposition commune, puisque la version *Les coureurs* de 1924 et *Springer* sont présentées lors de la *GeSoLei*<sup>17</sup>.

15 Œuvres qu'il jugera lui-même trop réalistes.

16 Dès 1912, avec la série *L'équipe de Cardiff*, Delaunay s'intéresse à la représentation du sport associée aux phénomènes de la modernité. Bien que Baumeister ne débute ses recherches sur le motif sportif qu'à partir de 1924, ces dernières le préoccupent jusqu'en 1936. La thématique de la pratique et de la culture physique accompagne l'évolution de leurs processus artistiques qui, au fil des années, tendent tous deux à l'abstraction.

17 Cohen, Walter, *Kunst u. Sport, Kunst u. Leibesübung: Düsseldorf 1926, grosse Ausstellung Düsseldorf für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, (Auss.-Kat., Düsseldorf, GeSoLei Gelände, Mai-Oktobre 1926), Berlin, Kunstarchiv, 1926, p.7.





Figure 56 | Willi Baumeister, *Läuferin II*, 1925, Staatsgalerie Stuttgart, erworben 1968, ehemals Sammlung Hugo Borst, Staatsgalerie Stuttgart

Les images sportives de Baumeister font partie de la série *Sportbilder [Images de sport]*, un riche répertoire portant sur différentes activités physiques. Consacrée à la natation, l'œuvre *Springer* représente un plongeur qui s'apprête à sauter dans une piscine olympique. Son corps et ses bras tendus comme une flèche cachent une partie du visage qui révèle un regard rivé sur son objectif. Un personnage féminin assis par terre, les jambes croisées, et deux hommes debout sont les témoins de l'action qui est sur le point de se dérouler. La physionomie des personnages est la même pour les hommes et pour la femme. Ils n'ont pas de cheveux, leurs visages sont inexpressifs et leur corpulence athlétique. La composition de l'œuvre et la représentation désindividualisée des personnages véhiculent une certaine harmonie silencieuse et une impression d'ordre. Celles-ci sont accentuées par la structure géométrique de l'espace qui est divisé en deux lieux : l'un à l'extérieur, réservé à la natation et l'autre à l'intérieur, dédié au repos ou à la gymnastique.

La construction picturale de *Läuferin II* est similaire à l'œuvre *Springer* : une activité sportive est au premier plan et un protagoniste au second plan observe un corps sous tension. Toutefois, l'athlète est une coureuse, imberbe, nue, ayant une coupe à la garçonne ornée d'un bandeau, qui s'élanche à l'avant de l'image. L'observateur est un homme à la peau brunie, allongé sur une serviette et vêtu d'un slip de bain. L'apparence des deux protagonistes est également ressemblante car leurs traits sont schématisés. La piste de course, les bâtiments cubiques à l'arrière-plan indiquent que la scène se déroule dans un stade.

Véritable célébration de la pratique et de la culture physiques, ces images s'inscrivent dans un discours sur le corps de l'entre-deux-guerres. La nudité, même partielle, des personnages, la

dépersonnalisation des athlètes et la valorisation de l'activité sportive sont des marqueurs de la modernité. Ces marqueurs sont également présents dans la série *Les coureurs* qui illustre l'engouement de Delaunay pour le sport. Les œuvres traitent certes du sujet commun de l'entraînement, mais la représentation des athlètes et le rapport qu'ils entretiennent entre eux diffèrent. Dans *Les coureurs*, le cadre est resserré sur un peloton de cinq protagonistes et ne laisse apparaître que des tribunes vides à l'arrière-plan. La répétition d'un même mouvement effectué par l'ensemble des coureurs suscite une forme de dynamisme ordonné et équilibré. La simple esquisse des visages, voire l'inexistence de faciès pour le coureur de gauche, focalise l'attention du spectateur sur l'action en cours. La version de 1926 adopte la même construction picturale et le même motif, mais les tribunes et la piste sont dissoutes en carrés colorés, deux numéros apparaissent sur les tricots des coureurs et leurs têtes se restreignent à de simples cercles. En d'autres termes, la version plus tardive des coureurs tend à la désintégration des motifs au profit d'une schématisation des formes. Dépersonnalisés, les coureurs aux membres rigides et géométriques sont semblables à des automates.

Dans les œuvres de Baumeister et Delaunay la désindividualisation des athlètes au profit d'une performance qui s'inscrit dans une perception fonctionnaliste de l'être humain rejoint



Figure 57 | Robert Delaunay, *Les coureurs*, 1924, Musée d'Art moderne de Troyes, Troyes



Figure 58 | Robert Delaunay, *Les coureurs*, 1926, collection privée

l'association du corps sportif à la machine. Cependant, ce troisième type d'homme-machine, à la différence de ceux de Léger, Dix ou des dadaïstes, ne répond pas à une esthétique mécanique. Inscrites dans un contexte de renaissance nationale, les fonctions mécaniques disparaissent ici derrière la peau et sont intégrées au sein même de l'être humain.

En d'autres termes, la figure du sportif est un objet de projections et d'utopies qui se mêlent à la technophilie et aux discours sur la régénérescence nationale.

L'analyse de *Les coureurs*, *Läuferin II* et *Springer* vise à répondre à la question suivante : comment la représentation du corps sportif dans les œuvres de Delaunay et de Baumeister incarne-t-elle le moteur d'une société moderne régénérée ? Cinq thématiques communes aux deux artistes formeront des éléments de réponses à cette question : le sport et la modernité, les enjeux de la régénérescence nationale, l'optimisation du corps par le sport, le rapport de la pratique physique au genre, le sport comme vecteur d'une normalisation de l'individu et de la société. Cette étude binationale des œuvres de Delaunay et Baumeister portera sur les relations entre l'homme-machine et l'homme-sportif ainsi que son évolution vers un Homme nouveau. Le choix argumentatif s'explique par les nombreuses similarités dans ces œuvres et dans les discours sur la pratique physique d'après-guerre française et allemande. Ainsi, certains sujets comme la *GeSoLei* ou encore les Jeux olympiques de 1924 apparaîtront tout au long de l'argumentation afin de présenter différents aspects de ces importants événements qui ont marqué les artistes français et allemands. Dans la même logique d'ouverture vers les années 1930 et 1940 appliquée aux chapitres précédents, un sixième thème sera consacré à l'Homme nouveau sportif dans le Troisième Reich et la France de Vichy.

## 1. Le sport – un loisir moderne

Les représentations du sport faites par Delaunay et Baumeister s'inscrivent dans un contexte socio-économique fortement marqué par la notion de modernité. L'activité sportive symbolise les nouveaux phénomènes de masse, de consommation, d'américanisation, de médias et de loisir. Ces mutations d'ordre culturel s'accordent à l'urbanisation, aux nouveaux modes de transports, à la gestion du temps et de l'espace. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la démarcation entre la vie privée et la vie publique est visible. Les moments partagés au sein du foyer ou en société sont davantage pris en considération par rapport aux décennies précédentes<sup>18</sup>. Les instants en collectivité deviennent des temps libres qui sont peu à peu consacrés au divertissement et à la consommation. Si les moments de non-travail ont longtemps été perçus comme des moments inutiles, voire perdus, la place donnée aux loisirs, particulièrement au sport, est croissante. Cependant, le sport tient un rôle particulier dans le registre du divertissement, car il apparaît comme une gestion judicieuse du temps. Intégrant les notions d'ordre, de santé et de bien-être, le sport est une activité qui est valorisée dans la société moderne. À la différence de l'oisiveté, l'activité physique répond à des règles, une structure ou encore un effort de concentration. L'optimisation des capacités physiques est aussi en adéquation avec l'accélération du rythme du quotidien métropolitain. Siècle de la modernité, la ville est le lieu des agitations, des grands événements de masses et de la publicité qui favorisent la diffusion de l'image d'un corps performant, réactif, endurant. Ces changements participent fortement à l'engouement pour la pratique physique dans la société et à son intégration dans la vie des Français et des Allemands.

L'enthousiasme pour la pratique physique est donc à mettre en relation avec d'autres phénomènes socio-culturels tels que l'urbanisation, l'essor de l'industrie du loisir et les innovations technologiques. L'œuvre *L'équipe de Cardiff*<sup>19</sup> (1912–1913)<sup>20</sup> [fig. 59] de Delaunay traite de ces sujets de la modernité en illustrant une vision simultanée du divertissement métropolitain. La comparaison avec *Mensch und Flugzeug [Homme et avion]* (1925) [fig. 62] de Baumeister permettra de souligner la technophilie des deux artistes, et plus précisément leur engouement pour l'aviation. Dans un premier temps, l'étude de ces deux œuvres servira de contextualisation et d'introduction détaillée de *Läuferin II, Springer* et des deux versions de *Les coureurs*. Les thèmes de la massification des loisirs, la médiatisation, la publicité, l'américanisation, la technologie et les compétitions internationales sportives, particulièrement les Jeux olympiques de 1924, planteront le décor pour saisir la relation entre la machine et le corps sportif.

*L'équipe de Cardiff* est justement une œuvre qui réunit à elle seule de multiples facettes de la société de loisir d'avant-guerre française. Pour la réalisation de l'œuvre, Delaunay s'inspire d'une photographie parue le 18 janvier 1913 dans la revue *La Vie au grand air* illustrant un match de rugby entre deux équipes françaises : le Stade Toulousain contre le Sporting Club Universitaire

---

18 Corbin, Alain, Csergo, Julia, (dir.), *L'avènement des loisirs : 1850–1960*, Paris, Flammarion, 2020, p. 14.

19 Une première huile sous le titre *L'équipe de Cardiff, F.C. Esquisse 1912–1913* est présentée à l'exposition *Der Sturm* en 1913 à Berlin. L'esquisse rassemble déjà l'ensemble des thématiques traitées dans la version finale présentée au Salon des Indépendants en mars 1913. Cf. Rousseau, Pascal, *op. cit.*, p. 184.

20 Delaunay réalise une autre version plus abstraite entre 1922 et 1923.



Figure 59 | Robert Delaunay, *L'équipe de Cardiff*, 1912–1913, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris

de France au stade de Colombes près de Paris<sup>21</sup>. Apollinaire relève le caractère « populaire » de l'œuvre et insinue l'influence de l'œuvre *Les joueurs de football*<sup>22</sup> [fig.60] de Rousseau, qui a été exposée au Salon des Indépendants en 1908. Si les personnages du Douanier sont placés dans une nature encadrée par deux rangées d'arbres, les joueurs de rugby de Delaunay sont introduits dans un milieu vaporeux et urbain<sup>23</sup>. La structure pyramidale des protagonistes pourrait indiquer un moment de touche, soit la remise en jeu du ballon après sa sortie du terrain. L'instant qui est alors dépeint est un moment de tension impliquant un effort, une agilité et une rapidité de la part des joueurs.

À la manière d'une affiche publicitaire qui promeut le sport, le loisir et la technologie, cette œuvre témoigne du dynamisme métropolitain. Le sport devient ici le symbole d'une vitalité qui

21 Rousseau, Pascal, *op. cit.*, p.40.

22 L'une des deux équipes porte des tricots bleu ciel et blanc, soit les couleurs du Racing Club de France (de Paris). Le cadre naturel dépeint par Rousseau serait alors le bois de Boulogne qui est le lieu dans lequel ce club de football s'est établi. Cf. Vere, Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909–39*, Manchester, University Press, 2018, p.87.

23 *Ibid.*, p.185.



Figure 60 | Henri Rousseau, *Les joueurs de football*, 1908, Musée Solomon-R.-Guggenheim, New York

se confond avec la simultanéité urbaine, si chère à Delaunay. En 1917, la description de l'œuvre faite par le dadaïste de Cologne Max Ernst (1891–1976) dans la revue *Der Sturm*, souligne cette vision kaléidoscopique de la modernité : « La polarité salue avec un chapeau rond : Soyez banals soleils, jour et nuit, tour Eiffel et ligne de chemin de fer. (...) C'est pourquoi l'ingénieur construit une tour de Babel. Elle transmet de Paris à New York. Ad Astra. Dans le paysage astral, le biplan vole fièrement<sup>24</sup>. »

L'analogie entre le loisir et le sport est accentuée par le panneau « Magic » présent dans la version plus tardive (1913) [fig. 61], aujourd'hui exposée au Van Abbemuseum d'Eindhoven. Développé par un ingénieur américain, Magic City est un parc d'attraction pouvant accueillir 40 000 personnes en plein cœur de Paris<sup>25</sup>. Lieu emblématique de la capitale au début du XX<sup>e</sup> siècle, il

24 Source originale : « Polares grüßt mit rundem Hut: Seid banale Sonnen, Tag und Nacht, Eiffelturm und Schienenstrang. (...) Deshalb baut der Ingenieur einen Turm zu Babel. Der funkt von Paris bis nach New York. Ad Astra. Durch die astrale Landschaft fährt stolz der Biplan. » In Ernst, Max, « Vom Werden der Farbe », *Der Sturm*, 8 Jg., August 1917, p. 66, Dokumenten-Anhang, vol. 17, n° 2, in Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 80.

25 Magic City a été inauguré en 1900 puis détruit en 1942 par les autorités allemandes.

symbolise l'homogénéisation et la massification des pratiques de loisir des Français. Un visiteur anonyme partage son émerveillement pour cette « ville des plaisirs » : « La nouvelle cité est à elle seule un grandiose spectacle. Dès la porte monumentale, on entre dans un monde nouveau, le monde charmeur de la Féerie vivante. Nous n'avons jamais rien vu d'aussi bien ordonné pour la séduction de tous les sens, rien de comparable »<sup>26</sup>. Si Delaunay utilise le nom du parc comme attribut du Paris moderne, Picabia lui rend hommage dans son poème *Magic City* publié dans la revue *391* en 1917 :

Un vent dangereux et tentateur de sublime nihilisme  
 nous poursuivait avec allégresse prodigieuse.  
 Idéal inattendu.  
 Rupture d'équilibre.  
 Énervement croissant.  
 Émancipations.  
 Partout hommes et femmes avec une musique qui me plaît  
 publiquement ou en secret  
 déchainent leurs passions stériles.  
 Opium.  
 Whisky.  
 Tango.  
 Spectateurs et acteurs  
 de plus en plus subtils  
 surmontent les satisfactions grossières.  
 Femmes moins fortes  
 plus belles et plus inconscientes.  
 Les hommes avec une silencieuse arrière-pensée  
 regardent leur plaisir.  
 Années de génie et de soleil oriental,  
 1913–1914<sup>27</sup>.

La mention du parc inscrite dans *L'équipe de Cardiff* complète non seulement le portrait ludique et dynamique de la métropole, mais annonce une industrie des loisirs florissante dans la société française. La grande roue peinte à l'arrière-plan est un autre élément qui indique l'arrivée des événements de masse. Cette attraction touristique est présentée en 1900 à l'Exposition Universelle qui, après sept ans de préparation, atteint les 50 millions de visiteurs<sup>28</sup>. Véritable démonstration des innovations techniques, l'Exposition de Paris est évidemment marquée par l'érection de la tour Eiffel en 1889 et la construction du Grand Palais édifié à l'occasion de l'Exposition de 1900.

Enfin, le nom de la société de construction aéronautique ASTRA inscrit au centre de ces deux œuvres renforce le rapport du sport à la technologie. L'aéroplane se réfère également à la conquête de l'air qui est en plein essor au début du XX<sup>e</sup> siècle avec l'enchaînement des performances aériennes considérées comme un véritable sport. En 1909, la traversée de la Manche par l'ingénieur et homme d'affaires Louis Blériot (1872–1936) marque les esprits. Son avion le Blériot XI est exposé pendant quatre jours sous le regard de 120 000 visiteurs. Les Français tirent une

26 Anonyme, « L'inauguration de Magic City, une fête inoubliable », *L'Éclair*, 3 juin 1911, in Rousseau, Pascal, *op. cit.*, p. 80.

27 Picabia, Francis, Revault d'Allonnes, Olivier, (éd.), *op. cit.*, p. 60.

28 Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 24.



Figure 61 | Robert Delaunay, *L'équipe de Cardiff*, 1913, Van Abbemuseum, Eindhoven

grande fierté de ce succès qui apporte une confiance nationale à l'échelle symbolique et politique<sup>29</sup>. La même année, le Grand Palais inaugure le premier Salon de l'aéronautique<sup>30</sup>. Les journaux comme *La Vie au grand air*, *L'illustration* ou *La Vie Illustrée* publient les prises de vues des vols qui sont reproduites sous forme de cartes postales. D'ailleurs, bon nombre d'entre elles ont été retrouvées dans l'appartement des époux Delaunay<sup>31</sup>.

Cet intérêt pour l'activité aérienne intègre aussi la notion de dépassement de soi, de courage et de transgression des limites du corps humain en faveur du progrès technologique. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'aviateur est considéré comme un homme moderne, capable de saisir la complexité de l'aéronautique et prêt à affronter le danger. Se distinguent alors trois types de « sportifs de l'air » : « le pionnier aviateur », « le pilote expert » et « l'aventurier du lointain ». Comme l'énonce Luc Robène, l'aviation qui relève à la fois des exigences industrielles et sportives, suscite

29 Wetzell, Roland, (Hrsg.), *Robert Delaunay: « Hommage à Blériot »*, (Ausst.-Kat., Basel, Kunstmuseum, 27/4/-17/8/2008), Bielefeld, Kerber Verlag, 2008., p. 7, 8.

30 Mondin, Gilbert, (dir.), *L'air et les peintres 1783-1945*, (cat. exp., Poitiers, Musée Sainte-Croix, mai-juin 1975), Poitiers, Musée de Poitiers, 1975, p. 12.

31 Wetzell, Roland, *op. cit.*, p. 8, 9.



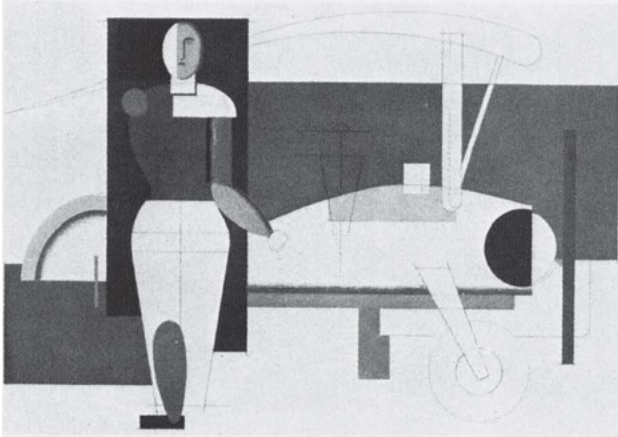


Figure 62 | Willi Baumeister, *Mensch und Flugzeug*, 1925, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart

l'admiration, notamment à travers l'aviateur<sup>32</sup>. La figure idéalisée de l'aviateur incarne un modèle dans les sociétés occidentales, et particulièrement en France, car elle sert de démonstration du développement national de l'ingénierie.

La fascination de Delaunay pour l'aviation s'explique non seulement par un engouement pour l'innovation, mais aussi par son expérience professionnelle dans l'aéronautique. Selon Miriam Gilou-Cendrars (1919–2018), l'artiste aurait été « mécanicien dans un atelier de construction de plus lourd que l'air à Chartres [...] »<sup>33</sup>. À ce propos, Blaise Cendrars rapporte également :

Nous étions peut-être les seuls à Paris, Robert Delaunay et moi, à parler de machines et d'art et à avoir vaguement conscience de la grande transformation du monde moderne. À ce moment, je travaillais à Chartres avec B., à la mise au point de son aéroplane à incidences variables, et Robert, qui avait travaillé un certain temps comme ouvrier mécanicien dans je ne sais quelle serrurerie d'art, rodait en cote bleue autour de la Tour Eiffel<sup>34</sup>.

De l'autre côté du Rhin, l'exaltation pour la conquête aérienne est également partagée. Lorsque Baumeister vit à Paris, il se rend à l'aérodrome et s'adonne, comme Delaunay, à l'admiration des machines volantes. Dans une lettre destinée à ses parents, il raconte : « Je vais parfois sur le terrain d'aviation pour admirer l'esprit humain. C'est l'une des plus belles choses que de voir un aviateur voler. Malheureusement, un autre s'est encore écrasé aujourd'hui »<sup>35</sup>. En 1925, il réalise *Mensch und Flugzeug*, une œuvre sur papier qui se construit à partir de formes géométriques, d'axes horizontaux et verticaux qui transmettent un sentiment d'ordre et de minutie. La figure humaine

32 Robène, Luc, « L'aviation c'est du sport ! Images et représentations de l'aéronautique dans la presse sportive de la Belle Époque. L'exemple de *La Vie au grand air* (1900–1914) », *Nacelles*, Pour une histoire sociale et culturelle de l'aéronautique au XX<sup>e</sup> siècle, Dossier thématique/Thematic Section, [en ligne], <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/nacelles/index.php?id=145>, (consulté le 31/5/2021).

33 Rousseau Pascal, *op. cit.*, p. 186.

34 *Ibid.*

35 Source originale : « *Ich gehe manchmal zum Flugfeld, um den Menschlichen Geist zu bewundern. Es gehört zum Schönsten, einen Aviatiker fliegen zu sehen. Leider ist heute wieder einer gestürzt.* » In Baumeister, Willi, « Brief an seine Eltern 8. 5. 1911 », Archiv Baumeister, in Boehm, Gottfried, *op. cit.*, p. 183.

aux traits machiniques est placée devant l'avion qui semble être tout droit sorti du hangar représenté à l'arrière-plan. Par contraste avec *L'équipe de Cardiff*, une rigidité et une rigueur se dégagent de l'œuvre de Baumeister. La datation des œuvres peut expliquer la discordance de styles et de parti pris puisque l'œuvre de Delaunay s'inscrit dans la Belle Époque marquée par la course à l'innovation, alors que la représentation de Baumeister est réalisée dans un contexte d'après-guerre en quête d'ordre. L'artiste allemand défend une vision millimétrée, mathématique du corps humain et du progrès technologique. Loin de l'activité de loisir et du dynamisme de la métropole, il s'agit d'une démonstration de l'exactitude et de la précision rationaliste de la société moderne. La forte ressemblance entre le protagoniste et la machine indique une communion entre la construction mécanique et l'anatomie humaine. D'ailleurs, le texte de Baumeister paru dans la *Bauzeitung*, un an plus tard, illustre son goût pour le rationalisme et la technologie : « Notre existence a un nouveau terrain, les machines. Le mouvement et la vitesse règnent dans le paysage artistique des bâtiments, des installations techniques et des routes asphaltées. Des lignes précises, des cubes, des formes de goutte élégantes<sup>36</sup>. »

Semblable aux représentations de l'ingénieur, de l'artiste et du boxeur faites par Grosz en 1920, l'analogie du sport et de l'innovation rapproche les deux artistes allemands autour de la figure mécanique masculine. Baumeister et le dadaïste partagent l'idéalisation de l'être humain imperturbable, désindividualisé, ne laissant aucune zone d'ombre psychologique et anatomique.

Les sports mécaniques tels que les courses automobiles, l'aviation ou encore le cyclisme permettent de combiner à la fois le divertissement et les progrès technologiques. Les compétitions, les courses, les traversées aériennes sont accompagnées d'un certain type de narration véhiculé par la presse qui participe au développement massif du sport dans la société. Associé à une information constante et généralisée, le sport incarne la rapidité, l'instantanéité de la cadence de la vie quotidienne. La transmission des résultats, la succession des événements, la réactualisation continue de l'information captent et provoquent l'intérêt de la population pour la pratique physique<sup>37</sup>. La période de l'entre-deux-guerres est fortement marquée par l'essor des médias, notamment de la radio qui permet à l'ensemble de la population de suivre simultanément l'actualité sportive. À partir de 1925, ce nouveau média suscite l'admiration et devient de plus en plus présent au sein des foyers. Berlin est perçue comme la ville des médias comme la radio, mais surtout la presse, partagée entre les grands groupes Ullstein, Hugenberg et Scherl<sup>38</sup>. En 1927, 147 quotidiens<sup>39</sup> sont diffusés dans la capitale et participent activement à une large transmission de tous types d'informations et de cultures.

La diffusion écrite, auditive des actualités s'accompagne également du support visuel plus ancien de l'affiche. Des changements s'opèrent entre les affiches de la Belle Époque qui ont une

36 Source originale : « *Unser Dasein hat einen neuen Boden, die Maschinen. Bewegung und Tempo herrschen in der künstlerischen Landschaft von Bauten, technischen Anlagen und Asphaltstraßen. Exakte Linien, Kuben, elegante Tropfenformen.* » In Baumeister, Willi, *Die Bauzeitung*, 23 Jg., 45, 1926, p. 373, in Schneider, Angela, *op. cit.*, p. 91.

37 Corbin, Alain, *op. cit.*, p. 216–218.

38 Richard, Lionel, *Berlin 1919–1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Editions Autrement, 1991, p. 180–181.

39 *Ibid.*, p. 184.

fonction plus contemplative et celles de l'entre-deux-guerres qui se focalisent sur une communication entre l'annonceur et le public<sup>40</sup>. Utilisant ce même média, la publicité combine l'inventivité, la diffusion et l'incitation à la consommation. De plus en plus présentes dans l'espace public, les images accompagnées de slogans influencent les artistes de l'avant-garde. Par sa composition proche du collage et l'utilisation de la typographie, *L'équipe de Cardiff* est un exemple de l'influence de l'affiche publicitaire sur les productions artistiques. Reprenant les codes commerciaux, la marque ASTRA, les slogans Magic City, « Delaunay New York-Paris », l'artiste s'inspire des techniques visuelles publicitaires pour représenter la société de loisir.

De plus, cette médiatisation du sport et le développement de l'industrie du divertissement font partie de phénomènes plus globaux. Pour ce qui est de l'expansion du sport en France et Allemagne, les États-Unis jouent un rôle non-négligeable<sup>41</sup>. Concernant d'abord la gestion du temps et du divertissement, les Américains défendent une vision positive du temps libre, un « résultat bénéfique de la civilisation »<sup>42</sup>. Le loisir est considéré comme un moyen de développement du potentiel de l'individu. Cette spontanéité et la valeur donnée au temps libre ont un retentissement important après la guerre, en particulier dans la République de Weimar. L'influence des sports d'origine américaine s'accorde au processus d'américanisation de la société française et allemande. L'arrivée du jazz, du fox-trot, de la culture afro-américaine illustre une globalisation, une normalisation du loisir. Delaunay a d'ailleurs choisi de représenter un sport d'origine anglo-saxonne et d'attribuer aux joueurs de rugby une origine galloise, même si le support photographique illustre un match entre deux équipes françaises. L'importante influence de l'Amérique du Nord vis-à-vis du sport et son positionnement sur l'échiquier international montrent la promotion d'un idéal. Cette image du vainqueur, invincible, résistant, rayonnant dans le pays où tout est possible, suscite à la fois l'admiration, mais aussi une rivalité de la part des Français et des Allemands. En effet, grâce à l'intensité des méthodes d'entraînement et de spécialisation, les sportifs américains dominent les rencontres internationales. Aux États-Unis, la professionnalisation rapide des activités sportives mène à une hausse du niveau des athlètes et à une commercialisation de la pratique physique<sup>43</sup>. Dans ce pays, la boxe, mais également le cyclisme et l'athlétisme, qui se sont fortement développés dans les années 1920, ont donné lieu à de multiples représentations artistiques et médiatiques. Le boxeur Jack Johnson dans le collage *Das schöne Mädchen* est un exemple des changements dans le paysage du divertissement allemand. Enfin, la création de grands spectacles, de shows destinés à la foule est l'une des influences américaines majeures dans ce domaine. L'association du sport à l'industrie du divertissement encourage la consommation et la diffusion de cette activité physique à échelle globale.

Sur le plan international, les Jeux olympiques sont l'événement sportif de masse le plus important de l'entre-deux-guerres. Les Jeux font office de vitrine nationale démontrant le potentiel architectural, organisationnel et ingénierique du pays hôte. En 1924, quatre ans après les Jeux

40 Guillain, Jean-Yves, *Quand le sport s'affiche : affiches publicitaires et représentations du sport en France (1918-1939)*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 12.

41 L'influence de la Grande Bretagne en matière de sport est également importante.

42 Corbin, Alain, *op. cit.*, p. 13.

43 Becker, Frank, *Amerikanismus in Weimar: Sportsymbole und politische Kultur 1918-1933*, Wiesbaden, DUV Deutscher UniversitätsVerlag, 1993, p. 46.

olympiques d'Anvers, la France organise les olympiades qui se tiennent d'abord à Chamonix du 25 janvier au 5 février, puis du 5 mai au 27 juillet au Stade de Colombes. Le contexte d'après-guerre modifie également les enjeux politiques et sociaux des Jeux olympiques. D'un point de vue international, l'Allemagne n'est invitée ni aux Jeux de 1920, ni aux olympiades de 1924 alors qu'elle s'est classée cinquième rang en 1908 à Londres. Les États-Unis, la Finlande et la France occupent les trois premières places lors des Jeux de 1924. La tonalité donnée à la compétition est celle d'une France laïque et républicaine mais aussi saine et puissante. À propos de l'ampleur des Jeux, le président du comité d'organisation des Jeux olympiques, le comte Clary (1860–1933) dit au président Gaston Doumergue (1863–1937) :

Le succès a dépassé toutes nos espérances. Quarante-cinq nations ont répondu à l'invitation de la France. Plus de six mille athlètes accourus des quatre coins du monde vont lutter de vitesse, de force, et d'adresse sur le Stade olympique de Colombes édifié pour la plus grande gloire du sport, du sport régénérateur des races, bienfaiteur de l'humanité, le champion le plus qualifié de la paix universelle<sup>44</sup>.

La réalisation d'un tel événement vise donc non seulement à promouvoir la force sportive de la nation, mais également à intégrer la pratique physique comme un processus de régénération de la population. Les Jeux olympiques de 1924 diffèrent de ceux de la Belle Époque car le sport est devenu une pratique de masse : 800 000 Français pratiquent une activité physique depuis 1914<sup>45</sup>. Par leur portée internationale et une organisation près de Paris, les Jeux olympiques ont un retentissement important dans l'imaginaire collectif. D'inspiration antique, les Jeux sont d'abord considérés comme anachroniques lors de l'Exposition Universelle qui a pour but de présenter les progrès et les innovations techniques. Cependant, ils s'intègrent parfaitement au contexte d'après-guerre marqué par les influences latines et antiques du « retour à l'ordre ». De plus, les valeurs données aux corps athlétiques s'ancrent fidèlement aux attentes de la société moderne. La détermination, la persévérance, le dépassement de soi et l'esprit de compétition sont des qualités prisées dans les sociétés d'après-guerre. Rebâtir un corps national fort, loin des dégâts du conflit est l'une des fonctions principales des Jeux de 1924. Il s'agit de montrer la puissance nationale malgré les lourdes pertes de la guerre et de faire oublier aux Français les traumatismes du front.

Cependant, même si les Jeux olympiques ont un réel succès auprès de la population, beaucoup de Français ont été réticents à la célébration des olympiades en France. Compte tenu de la situation financière et des conditions de vie difficiles de la population, cet événement coûterait trop cher. La dimension spectaculaire, le retentissement médiatique et international des Jeux olympiques arrivent néanmoins à promouvoir la pratique physique à sein du milieu politique, social et culturel. L'intégration des personnages dans *Les coureurs* et *Springer, Läuferin II* dans un stade montre le retentissement de ce type d'événement sportif sur le langage artistique. En effet, par sa capacité à accueillir une foule importante, sa fonction sportive et son envergure architecturale, le stade est le lieu moderne par excellence. Après d'importants travaux, le Stade de Colombes – dont les origines remontent à 1883 – devient la plus grande installation sportive jamais

44 Clastres, Patrick, (dir.), *La France et l'olympisme*, Paris, ADPF, 2004, p. 93.

45 *Ibid.*, p. 80.

construite jusqu'alors en France. À cette occasion, il réunit 40 000 spectateurs<sup>46</sup> lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux et 1000 journalistes qui informent la population des 126 épreuves en lice<sup>47</sup>. Daphné Bolz, souligne le caractère fonctionnel et industriel du stade de Colombes en le définissant ainsi :

*From industrial-style engineering, they came to be viewed as architecture statements, sometimes following an ideological line that combined nationalism with a fascination for antiquity. The olympic stadium of Colombes built for the Paris Games of 1924, may be seen as the last of its kind*<sup>48</sup>.

Ainsi, se développent de nouveaux lieux, de nouvelles habitudes liées au sport qui apparaît comme une manifestation de la société de loisir. Avant la guerre, cette analogie entre le sport et l'activité moderne est, dans le traitement de Delaunay, directement liée à la vie des Français et plus particulièrement des Parisiens. Exposant des références comme des photographies, l'intégration de mots, de titres ou de marques, *L'équipe de Cardiff* est à la fois inspirée du réel tout en promouvant une vision sublimée des phénomènes de la modernité. La représentation du sport prend dans l'œuvre de Baumeister une autre forme dans la mesure où ce dernier ne se consacre pas au sujet métropolitain. Dans *Mensch und Flugzeug*, les ressemblances visuelles entre l'avion et le personnage sont les emblèmes d'une société marquée par le progrès technique et le rationalisme. Néanmoins, l'association du progrès technologique avec le sport, notamment avec le thème de l'aviation, est utilisée par ces deux artistes. Ces œuvres traitent des changements socio-culturels des sociétés occidentales et présentent la pratique physique comme une activité ingénieuse en adéquation avec son temps. Objet médiatique et lucratif, elle devient un loisir tout en offrant des possibilités de carrière et de renommée internationale. Les Jeux olympiques, l'influence américaine et la diffusion d'informations en matière de sport tendent à célébrer la figure de l'athlète faisant la fierté de sa nation. Même si les olympiades sont inspirées de la Grèce antique, elles sont un événement moderne et de masse qui vise à diffuser un discours qui s'inscrit dans les problématiques de l'entre-deux-guerres.

46 Archives & Patrimoine, Hauts-de-Seine, *Les jeux olympiques de 1924 à Colombes*, [en ligne], <http://archives.hauts-de-seine.fr/histoire-locale/histoireduterritoire/evenements/jo1924/#:~:text=Le%205%201924%2C%2040000,%C3%A9preuve%20de%20cyclisme%20sur%20route>, (consulté le 8/9/2020).

47 Le Comité International Olympique, *Ville Olympiades Paris 1924*, [en ligne], <https://www.olympic.org/fr/paris-1924>, (consulté le 8/9/2020).

48 Bolz, Daphné, « Olympic Heritage – An International Legacy: The Invention of the Modern Olympic Stadium from Coubertin to 1948 », 2012, in Hill, Jeffrey, Moore, Kevin, Wood, Jason, *Sport, History and Heritage: Studies in Public Representation*, London-New York, Boydell & Brewer, p.238, in Delépine, Michaël, « Le stade de Colombes et la question du grand stade en France (des origines à 1972) », *Sciences sociales et sport*, vol. 7, n° 1, 2014, [en ligne], <https://www.cairn-int.info/revue-sciences-sociales-et-sport-2014-1-page-69.htm>, (consulté le 14/9/2020).

## 2. La régénérescence nationale à travers la pratique physique

Dans ces deux nations, l'expansion du sport et la célébration de la culture physique sont certes dues au développement des loisirs et de la globalisation des pratiques culturelles, mais elles sont aussi influencées par les discours médico-scientifiques de la Belle Époque et liées aux répercussions de la Première Guerre mondiale sur le corps social. D'ordre moral, sanitaire et démographique, la peur d'un dépeuplement s'accroît au lendemain de la guerre. Cette peur est associée aux termes de dégénérescence et régénérescence et joue un rôle important dans la promotion de la pratique physique. La fonction médicale et sociale de cette dernière est expliquée par le médecin et hygiéniste Philippe Tissié (1852–1935) : « L'éducation physique doit viser surtout la santé, c'est-à-dire le parfait équilibre des forces physiques et morales de l'homme<sup>49</sup>. » Coubertin rejoint les idées de Tissié en considérant que la pratique physique est « une force physique, morale et sociale » qui remédie au surmenage, à la corruption, à l'onanisme et à l'homosexualité<sup>50</sup>. Le rôle grandissant de l'hygiène, de la santé et de la pratique physique vise à éliminer l'oisiveté et la paresse qui sont considérées comme des perversions. Les craintes d'un recul de la natalité et de la mortalité infantile s'allient à la hantise d'une propagation des maladies transmissibles, soignées trop tardivement, ou encore des tares héréditaires<sup>51</sup>. Face aux maladies comme la tuberculose, l'alcoolisme ou encore à la thématique des névroses, le discours public encourage la population à améliorer ses capacités physiques et intellectuelles. En réaction à ces angoisses d'une dégénérescence de la population, les mesures d'hygiène, d'exercices physiques et d'habitudes alimentaires s'intègrent de plus en plus dans la vie des Français et des Allemands.

La santé tient des pratiques individuelles et implique une dimension collective. Coubertin défend un pacifisme patriotique et une éducation physique nationale à travers l'activité sportive. Pour lui, un corps collectif sain devient un pilier social et économique qui, dans ce contexte, sert au relèvement et à la régénération de la « race ». Les mots d'ordre comme l'hygiène, le sport, le rationalisme se greffent à un sentiment patriotique qui promeut une nation puissante et pérenne.

L'enjeu de la régénération nationale est d'autant plus important après la guerre, qui, du fait des lourds traumatismes et des dommages physiques remet l'intégrité du corps en question. En raison des pertes, des disparitions considérables et du retour d'autant de mutilés, les craintes d'une déchéance nationale s'accroissent. Pour l'Allemagne, la défaite et le recul démographique alimentent le discours autour de la régénérescence qui valorise la pratique physique dans la société. Les conditions du traité de Versailles réduisant l'armée à 100 000 hommes et 15 000 soldats jouent également un rôle significatif dans la promotion de l'exercice physique. Le 14 mai 1920, lors de la réunion générale de la DRA (*Deutscher Reichsausschuß für Leibesübungen*) (Comité impérial allemand pour l'Éducation physique), Theodor Lewald (1860–1947), membre du Comité exécutif du Comité international olympique et président du Comité d'organisation des Jeux

---

49 Tissié, Philippe, « Pour la race. Pages d'histoire », *Revue des jeux scolaires et d'hygiène sociale*, n° 1–2, 1909, p. 10, in Collinet, Cécile, *Les Grands Courants d'éducation physique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/les-grands-courants-d-education-physique-en-france--9782130504719.htm>, (consulté le 17/9/2020).

50 Clastres, Patrick, *op. cit.*, p. 44.

51 *Ibid.*

olympiques d'été de 1936, explique : « Avec l'abolition du service militaire obligatoire, de nouvelles formes doivent être recherchées pour l'entraînement physique de la jeunesse »<sup>52</sup>. Lürer fait également part de l'importance de l'activité physique pour la santé en 1918 : « La gymnastique, les jeux et les sports n'offrent pas seulement le substitut le plus complet [de l'armée], mais le surpassent en termes de blindage et de renforcement du corps<sup>53</sup>. » L'importance accordée au sport comme une forme d'ersatz militaire s'inscrit alors dans un contexte précis marqué par un sentiment d'injustice, d'insécurité, mais également par une volonté de revaloriser le potentiel de la population. La relation de l'armée avec l'activité physique permet d'unir la collectivité autour d'une défense nationale.

La réduction du service militaire de 3 ans à 18 mois en 1923 ouvre des problématiques similaires au sein du discours public français. Selon Henry Paté (1878–1942), député et membre du Comité Olympique français, « Le type de soldat d'avant 1914 a vécu. Celui de la Grande Guerre nous apparaît comme une sorte d'athlète complet à la fois souple et résistant »<sup>54</sup>. Les notions de force et de santé, si centrales après la guerre, s'associent à une éducation républicaine de la masse. L'importance qui est accordée au sport dans un contexte d'après-guerre permet de transmettre une éducation analogue tout en se distanciant du domaine militaire. Pierre Arnaud explique dans l'ouvrage *Sport, éducation et art : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* que l'hygiène, à la manière des exercices militaires, est mise au service du progrès, de la science et de la nation. Il compare d'ailleurs l'efficacité de l'éducation et de l'hygiène à celle d'un « dressage militaire ». À la différence de l'Allemagne, l'éducation physique française se réfère à la « morale républicaine », à l'« hygiène républicaine » ou encore à « gymnastique républicaine »<sup>55</sup>. L'objectif est toutefois semblable à celui de l'Allemagne dans la mesure où il s'agit d'édifier une population athlétique, saine et disciplinée, loin des blessures de la guerre. Ainsi, la peur de la dégénérescence à la suite du conflit mondial se manifeste par une intégration de la discipline sportive qui vise à assainir et endurcir la population. Dans ces conditions particulières d'après-guerre fortement empreintes des recherches scientifiques de la Belle Époque concernant l'hygiène et l'éducation physique, le sport relève d'une culture physique qui permet de pallier les craintes de la dégénérescence.

L'une des pratiques appartenant à la culture physique est le naturisme, qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle. En Allemagne et en France, le naturisme est issu des mouvements hygiénistes et de la naturopathie qui promeut le contact physique à l'air, à la lumière et à l'eau. La réalisation des exercices physiques en pleine nature est perçue comme une revitalisation du

52 Source originale : « *Mit der Abschaffung der Wehrpflicht müssen neue Formen zur körperlichen Ausbildung der Jugend gesucht werden.* » In Staatsarchiv Dresden, Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, n° 6292, Bl. 76, in Simon, Hans, (Hrsg.), *Die Körperkultur in Deutschland von 1917 bis 1945*, Band 3, Berlin, Sportverl., 1969, p. 37.

53 Source originale : « *Turnen, Spielen und Sport den vollgütigsten Ersatz nicht nur bietet, sondern in bezug auf Stählung und Stärkung des Körpers übertrifft.* » In Lürer H., *Aufgaben der Turnvereine für Übergang in die Friedenszeit*, DTZ, 1918, n° 50, p. 460, in *ibid.*, p. 38.

54 Paté, Henri, « Discours prononcé à Bordeaux au concours régional de l'EP », *Petite Gironde*, 29 mai 1918, cité par Philippe Tissié, 1920, in Guillain, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 148.

55 Arnaud, Pierre, Terret, Thierry, (éd.), *Sport, éducation et art : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, (actes du Congrès National des Sociétés Savantes), Paris, Éditions du CTHS, 1996, p. 95.

corps et l'esprit. En France, la revue sportive *La Vie au grand air* ou encore les recherches de Georges Hébert (1875–1957), initiateur de la Méthode Naturelle qui s'oppose à une éducation physique rationaliste, participent à l'intégration de la culture physique au sein de la société moderne. Sous l'Empire germanique, le naturisme reste encore réservé aux marginaux, mais au cours des années 1920, la nudité comme composante sanitaire, hygiénique et sportive entre dans la conscience collective. Les magazines sportifs ou encore l'introduction d'une tenue de sport légère pour la gymnastique à l'école, contribuent à la diffusion de la *Freikörperkultur* (le naturisme)<sup>56</sup>. Par l'émergence de nombreuses associations, l'alliance du naturisme aux exercices physiques est institutionnalisée et organisée sous forme de programme de loisir. Les soutiens étatiques ont également pris part à l'expansion de cette activité, voire de ce mode de vie, dans les différents milieux sociaux. Le film *Wege zur Kraft und Schönheit [Les Chemins de la force et de la beauté]* (1925) réalisé par Wilhelm Prager (1876–1955) montre de manière explicite l'importance accordée au sport et au naturisme. Dans ce film, la discipline avec laquelle les exercices sont réalisés par les sportifs intègre les notions de performance, de rationalisme et de discipline. Bien que cette pratique soit plus tardive en France qu'en Allemagne, les critères qui promeuvent le corps athlétique sont les mêmes des deux côtés du Rhin. Au fil des années, le naturisme s'étend à l'échelle du quotidien et devient un loisir de plein air où l'on s'adonne à des jeux ou des exercices physiques collectifs.

Les artistes de l'avant-garde sont naturellement impactés par la valorisation de la culture physique et les nouvelles méthodes d'assainissement du corps. Les œuvres *Läuferin II* et *Springer* de Baumeister et *Les coureurs* de Delaunay illustrent ces phénomènes. Le commentaire de Friedrich Sigmund en 1924 à propos des *Maschinenbilder [Images de machines]* (1922) montre cette exaltation pour le sport et la santé dans la pratique artistique de Baumeister :

Les œuvres de Baumeister respirent l'affirmation du Dasein. Purifié de toute matérialité et de toute pose, ses personnages aspirent à une croyance pure et ouverte en une joie de l'existence... Un esprit sain dans un corps sain, la pureté et la vérité, voilà... les idéaux de la jeune génération, que l'on cherche encore tant à réprimer, mais qui parviendra néanmoins un jour à prendre le gouvernail<sup>57</sup>.

Dans *Läuferin II* et *Springer*, Baumeister associe la pratique du sport à la *Freikörperkultur* comme symbole de la modernité. La nudité de certains personnages et la tenue des autres sportifs se réfèrent à ce mouvement, et même à cette tendance, dans la société allemande. Le fait que certains personnages ont la peau brunie par le soleil les désigne comme des amateurs de la culture physique. Le spectateur est directement confronté à la nudité de la coureuse qui s'élance à l'avant de l'image et au corps presque nu du plongeur. La visibilité de l'anatomie des personnages est importante même si certains protagonistes à l'arrière-plan portent des maillots de bain. Les deux

56 Wedemeyer-Kolwe, Bernd, « Der neue Mensch ». *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 2002, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 282.

57 Source originale : *Baumeisters Bilder atmen die Bejahung des Daseins. Gereinigt von allem Materiellen und von aller Pose, streben seine Menschen nach einer reinen offenen gläubigen Freude am Dasein... Gesunder Geist in einem gesunden Körper, Reinheit und Wahrheit, das sind... Ideale der jungen Generation, die, möge man sie auch noch so unterdrücken, eines Tages doch ans Ruder gelangen werden.* In Sigmund, Friedrich, Württ. Kunstverein, *Frühjahrschau des Künstlerbunds-Stuttgart*, in Neckarzeitung, Heilbronn 22/3/1924, in Schneider, Angela, *op. cit.*, p. 113.



autres observateurs de la scène dans *Springer* sont également nus, le sexe de l'un est caché par le plongeur et la zone intime du second est couverte par une serviette blanche autour de la taille. En comparaison avec les tenues de natation dans les médias, dans la mode, ou même dans les photographies d'artistes à la plage, les maillots des personnages de Baumeister sont raccourcis. Le maillot porté par la femme-machine dans le collage *Das schöne Mädchen* permet de comparer les dissemblances entre les vêtements. Les bretelles de la nageuse de Baumeister sont fines, le décolleté apparent et les jambes totalement visibles, alors que la protagoniste de Höch porte un maillot qui se rapproche plus d'une combinaison-short.

À la différence des images diffusées dans les revues naturistes ou dans le film *Wege zur Kraft und Schönheit*, le corps nu qui s'entraîne dans la nature n'est pas traité dans *Springer* et *Läuferin II*. La nudité des personnages s'inscrit davantage dans un discours moderne valorisant la culture physique et l'entraînement collectif plutôt que dans une certaine idéologisation ou une spiritualisation de la *Freikörperkultur*. Ici, la culture physique relève des caractéristiques sanitaires et hygiéniques favorisant une bonne transpiration, un développement musculaire ou une meilleure condition physique grâce à l'eau et à la lumière. La pratique du sport nu relève d'une quête d'efficacité dans le mouvement, d'une précision et d'une discipline dans la posture. En cela, le naturisme est perçu comme un moyen qui facilite l'optimisation du corps et de son apparence.

Si Baumeister libère les corps de ses sportifs, Delaunay opte pour une tenue courte et légèrement ajustée pour *Les coureurs*. Habillés de shorts roses, verts et bleus, ils sont vêtus de deux types de maillots, l'un à rayures et l'autre de couleur jaune. Les vêtements des coureurs sont modernes et s'inscrivent également dans la visée d'un perfectionnement des capacités physiques. C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les médecins, hygiénistes conseillent une nudité partielle, une tenue légère et une pratique physique dans des espaces ouverts<sup>58</sup>. Le raccourcissement des vêtements permet au corps d'être plus mobile, plus fonctionnel et libre de ses mouvements. La visibilité de la peau dans le domaine de la pratique physique est aussi à mettre en relation avec une libération du corps par rapport aux vêtements tels que le corset, les gaines, la combinaison qui bloquent toute mobilité et oppressent les organes. La libération du corps par la culture physique est liée à une volonté de remise en question des conventions, de changements de mœurs, qui remet en cause les notions de pudeur et d'érotisme. Associé au sport, le naturisme ou l'utilisation de tenues courtes relèvent de l'objectif de gagner en performance et d'assainir le corps<sup>59</sup>.

De plus, la thématique de la santé, des olympiades ou encore de la culture physique resserre les relations franco-allemandes et rapproche les cercles fréquentés par Baumeister et Delaunay. Des revues comme *L'Esprit Nouveau* ou *Der Querschnitt* participent à une large diffusion d'une même idéalisation d'un corps jeune et sain<sup>60</sup>. La revue de Le Corbusier et Ozenfant réunit un bon nombre de partisans autour de l'idéalisation du sport. L'historien de l'art et promoteur du Bauhaus Hans Hildebrandt (1878–1957) joue le rôle de médiateur en diffusant les textes de la revue

58 Wedemeyer-Kolwe, Bernd, *op. cit.*, p. 196.

59 *Ibid.*, p. 264.

60 Matard-Bonucci, Marie-Anne, Milza, Pierre, (dir.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste, 1922–1945 : entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004, p. 342.

auprès de Schlemmer et Baumeister<sup>61</sup>. La collaboration de ce dernier avec les puristes se fait par des publications, des visites et des échanges artistiques<sup>62</sup>. L'engouement de Baumeister, appelé le « puriste allemand », pour la géométrie, le sport et la technologie, crée des affinités avec les artistes gravitant autour de la revue des puristes. En 1924, Baumeister fait part de son intérêt pour les œuvres de Léger et l'architecture de Charles-Edouard Jeanneret (dit Le Corbusier) :

C'est chez Léger que j'ai trouvé l'esprit moderne ; mais c'est dans l'architecture de Jeanneret qu'il est le plus pur. [...] Jeanneret pour l'architecture et le côté intellectuel dans leur revue. Je crois presque qu'en peinture, nous pouvons faire quelque chose en plus – comme je le pensais déjà auparavant<sup>63</sup>.

Les membres de la revue *L'Esprit Nouveau* partagent une vision positiviste qui aspire à voir l'humanité rassemblée autour de la conquête de la science et du progrès technique<sup>64</sup>. Ozenfant et Le Corbusier prennent part à la promotion d'un nouveau style de vie fondé sur le rationalisme à la fois physique, spatial et pictural. La rigueur véhiculée par cette revue, dans laquelle Baumeister a été impliqué, s'accorde à l'idéalisation du type athlétique.

Technophiles comme Delaunay, Léger et Baumeister, Ozenfant et Le Corbusier défendent une conception transparente, optimisable du corps humain introduite dans une société en quête de santé et d'ordre. En d'autres termes, l'homme moderne se rapproche d'une conception mécanique, dynamique, logique répondant à une discipline physique et psychique. Dans leurs publications, ils soutiennent un mode de vie urbain et moderne, rythmé par le sport, la détermination et l'exposition en plein air. En février 1922, le Dr. Pierre Winter (1891–1952)<sup>65</sup>, l'un des membres actifs de la revue, également médecin, hygiéniste, ami de Le Corbusier et de Léger, publie dans *L'Esprit Nouveau* un texte intitulé *Le corps nouveau*, qui synthétise le rapport entre la vie moderne et la culture physique<sup>66</sup> :

Un véritable esprit nouveau ne peut exister que dans un *corps nouveau*. Instinctivement l'homme moderne sent cela. Il réagit contre toutes les causes de déchéance et d'affaiblissement qui le menacent. Il construit son hygiène, il fait place dans les modes obligatoires de son développement à l'éducation et à la culture son physique. [...] Il faut que nous rendions compte que la plus formidable découverte de notre époque, c'est la *Santé*, Santé prise dans sa compréhension la plus large. Santé physique, base de santé mentale, base de toute activité équilibrée, de toute production, dans tous les domaines et dans celui de l'art aussi bien que dans les autres<sup>67</sup>. [...] Il [le sport] s'insinua rapidement partout, et devint ce qu'il est : un élément fondamental de la trépidante vie moderne.

61 Lecoq-Ramond, Sylvie, Mauche, Jérôme, *Willi Baumeister et la France, Arp, Cahn, Cézanne, Delaunay*, (cat. exp., Colmar, Musée d'Unterlinden, 4/9-5/12/1999 ; Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 22/12/1999–26/3/2000), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 107.

62 *Ibid.*, p. 109.

63 « Lettre de Willi Baumeister à Oskar Schlemmer écrite à Paris en 1924 », in *ibid.*, p. 170.

64 *Ibid.*, p. 109.

65 Le Dr. Winter devient ensuite membre du parti fasciste Le faisceau créée en 1925. Après son éclatement, il fonde le Parti fasciste révolutionnaire en 1928.

66 Serota, Nicholas, *op. cit.*, p. 31.

67 Winter, Pierre, « Le corps nouveau », *L'Esprit Nouveau*, vol. 14, janvier 1922, Paris, Éditions de L'Esprit Nouveau, p. 1755, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f217.item>, (consulté le 23/8/2021). L'italique est également utilisée dans le texte original.

*L'euphorie de l'athlète* est en train de pénétrer le monde et son rayonnement sera immense. Peintres, sculpteurs, poètes, vous allez tous la subir. Un nouvel artiste va naître. Il est né déjà. [...] Quand aurons-nous les habitations de Le Corbusier, ses villes, ses intérieurs ? Bientôt, bientôt, car en nous le besoin existe d'un milieu nouveau pour vivre. Nous sommes las des sordides demeures actuelles, nous avons besoin d'air, de salles de douches, nous voulons tout le soleil sur notre peau nue<sup>68</sup>. [...]

Nous ne réclamons pas une vie uniforme ; coucher et lever à heure fixe, régime végétarien et autres commandements. [...] Nous réclamons un physique fort, consciemment fort et la liberté d'en faire ce qui plaît, la santé une fois acquise, donnée. Nous exigeons surtout la *Connaissance du corps*, la notion exacte de son fonctionnement normal et des moyens de l'entretenir. D'elle doit naître un respect et une fierté du corps, sûrs garants contre toutes les causes de déchéance<sup>69</sup>. [...]

Le corps va réapparaître nu sous le soleil, douché, musclé, souple. Il ébauche sa forme nouvelle et cette forme sera belle. Un corps nouveau, riche d'un esprit nouveau va s'exprimer demain<sup>70</sup>.

L'extrait ci-dessus illustre un discours portant sur l'importance de la régénération de l'homme par la discipline sportive et hygiénique au lendemain de la guerre. La description du corps moderne annoncé par le Dr. Winter est d'ailleurs proche de la représentation des sportifs de Baumeister. La promotion de la force, de l'hygiène, le contact de l'eau et l'exposition du corps nu au soleil sont des composantes communément valorisées.

De plus, le propos défendu dans ce cercle d'avant-garde est l'importante relation entre le corps et l'esprit. Selon les membres de la revue, l'éducation de l'esprit se fait par l'éducation physique car le rendement intellectuel est indissociable du rendement physique.

Très proche des puristes, Léger traite également de l'analogie du corps machinique et du corps sportif dans ses œuvres. L'œuvre *Trois personnages* (1924) [fig. 63] est une représentation qui correspond à la culture physique de l'entre-deux-guerres. Le travailleur athlétique représenté en 1920 à travers la figure du mécanicien, se mue en un groupe de trois corps massifs, nus et bronzés. Sous forme de modèles femmes-hommes idéalisés, trois personnages, deux femmes à gauche, reconnaissables à la poitrine et un homme à droite sont dépeints. Une certaine solennité se dégage de l'œuvre par la présence d'un rouleau de parchemin, d'un bâton de cérémonie tenus par les personnages. La composition transmet une stabilité, une homogénéité qui est due à l'anatomie musclée, à la taille imposante des trois figures. Tout repose sur la force, la rigidité des membres et la géométrie de ces corps athlétiques<sup>71</sup>. Les mains, les doigts, les pieds, les articulations qui paraissent simplement assemblés, rappellent le « corps collectif » des soldats de *La partie de cartes*. Par contraste avec les sportifs de Baumeister et de Delaunay, les personnages de Léger sont représentés de manière plus robuste et plus mécanique. Effectivement, la stylisation des figures sous forme de pièces assemblées, ne laissant aucun doute sur la structure corporelle, se rapproche davantage de l'esthétique machinique. L'aspect poli, métallique est certes remplacé par une chair dorée qui humanise les personnages, mais une certaine apathie et un stoïcisme sont affichés. De plus, la même composition physique pour les femmes et l'homme leur attribue à la fois une androgénie et une dépersonnalisation qui gomme toute émotion. Léger extrait ses figures,

68 *Ibid.*, p. 1756, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f218.item>, (consulté le 21/5/2021).

69 *Ibid.*, p. 1757, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f219.item>, (consulté le 21/5/2021).

70 *Ibid.*, p. 1758, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f220.item>, (consulté le 21/5/2021).

71 Schmalenbach, Werner, *Fernand Léger*, Köln, DuMont, 1977, p. 118.



Figure 63 | Fernand Léger, *Trois personnages*, 1924, collection privée

peintes de face sur un fond uni, de toute référence spatio-temporelle et leur insufflent une force et une rigueur éternelles.

En somme, de nombreux membres de l'avant-garde thématissent positivement la figure de l'athlète en lui accordant des caractéristiques proches de la machine. La projection d'un corps masculin rationnel, optimisable et utile combine une perception technophile et sportive de l'être humain. Ces œuvres s'accordent aux idées de *L'Esprit Nouveau*, mais également à un discours socio-politique qui est plus généralisé. Dans cette période fortement caractérisée par les traumatismes de guerre auxquels s'ajoutent d'importants bouleversements socio-culturels, la volonté de croire en un nouvel homme performant et sain, unit les artistes de l'avant-garde européenne. Associé aux craintes de la dégénérescence et du dépeuplement, le modèle athlétique, dynamique et endurant forme une réponse aux crises individuelles et collectives de leur époque. En l'exposant au soleil, en travaillant la force par des exercices, en pratiquant l'hydrothérapie, il s'agit de rebâtir un corps harmonieux et discipliné qui s'oppose aux mutilations et aux dégâts psychologiques. Ainsi, l'une des caractéristiques du « retour à l'ordre » qui rapproche les artistes allemands et français est une vision rationaliste, performante et déterminée de l'individu qui incarne l'espoir d'un avenir serein.

Cette perception du corps comme motif de relève et de régénérescence collective par la pratique du sport s'inscrit dans un discours étatique, scientifique et culturel. Ce type de discours donne naissance à l'un des événements les plus importants des années 1920 qui rassemble l'art, le loisir, l'hygiène et le sport en un seul lieu. L'exposition de la santé et de l'hygiène *GeSoLei* organisée en 1926 à Düsseldorf, la capitale de la Rhénanie du Nord-Westphalie, reflète cet intérêt national pour la fortification de l'individu et l'utilité de celle-ci au service de la société. Les thématiques qui y sont présentées sont : l'hygiène corporelle (*Gesundheitspflege*), les soins (*Fürsorge*) et les pratiques physiques (*Leibesübungen*). En raison de soutiens financiers des grands groupes industriels, Düsseldorf est la ville qui accueille l'événement. Sur une superficie de 40 000 m<sup>2</sup> s'étendent des salles d'exposition réunissant des institutions régionales, des associations, des salles de jeux, de sports, d'exposition artistique, etc. Cet événement permet de saisir les processus d'assainissement de la population et la conception même du corps qui est défendue pendant cette période tumultueuse.

En effet, le contexte de la plus grande exposition organisée pendant la République de Weimar est particulier dans la mesure où la situation économique et politique est en état de crise. L'année 1926 est marquée par la formation du parti du NSDAP, l'entrée dans la Société des Nations, deux millions de chômeurs et une importante campagne nationale sur la santé et l'hygiène<sup>72</sup>. L'idée de départ est la réalisation d'une importante exposition après la guerre. Le séminaire de la *Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte* (L'association des naturistes et médecins allemands) organisé à Innsbruck en 1924 permet de concrétiser le projet<sup>73</sup>. L'événement de la *GeSoLei* est à mettre en lien avec l'*Internationale Hygieneausstellung* (exposition internationale de l'hygiène) qui a eu lieu en 1911 à Dresde. En collaboration avec le Musée de l'hygiène de Dresde, la *GeSoLei* combine à la fois une revendication identitaire régionale et une démonstration des forces économiques du Bundesland. À la différence de l'exposition de Dresde, l'aspect ludique et populaire est mis en avant, attisant les critiques des médecins qui soulignent l'incohérence entre la vente de sucrerie et d'alcool et les campagnes anti-drogue. L'amusement s'ajoute à la consommation de toutes sortes de marchandises, de produits cosmétiques, ménagers et d'attractions. Par son caractère lucratif, divertissant, mais également hygiéniste, capitaliste, la *GeSoLei* sert de vitrine aux phénomènes de la société moderne. Accueillant 7,5 millions de visiteurs, l'exposition est un grand succès et permet de revaloriser la ville en l'associant aux thématiques actuelles de l'éducation et de l'hygiène. Par son coût important et la construction du site, l'exposition ne permet pas un réel gain monétaire mais plus un contrebalancement des dépenses pour la réalisation de l'événement<sup>74</sup>. De plus, l'occupation de la Rhénanie par les troupes françaises et belges handicape les collaborations étrangères. La portée de la *GeSoLei* reste certes internationale par son public, qui est en partie étranger, mais en termes de santé et d'éducation, les organisateurs ont porté un intérêt particulier aux problématiques nationales<sup>75</sup>. Celles-ci sont claire-

72 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 15.

73 La campagne appelée *Reichsgesundheitswoche* (la semaine de la santé de l'Empire) a été diffusée du 18 au 25 avril.  
*Ibid.*, p. 102.

74 Weinert, Sebastian, *op. cit.*, p. 66–67.

75 *Ibid.*, p. 164.

ment définies par la médecin Marta Fraenkel (1896–1976), secrétaire générale de la recherche de l'exposition :

Afin de donner en quelque sorte un cadre, un programme de travail fixe à ce que nous souhaitons montrer, à savoir comment un peuple, affaibli par un temps de guerre et d'après-guerre, s'efforce de se reconstruire et de se ressainir par le biais du travail, nous procédons dans un premier temps à une division en trois secteurs principaux : le soin de la santé (Ge), l'aide sociale (So) et l'exercice physique (Lei). L'ensemble des questions à développer à partir de ces trois thèmes devrait rassembler quasiment tout ce qui relève de notre grand thème qui vient d'être évoqué<sup>76</sup>.

Le projet s'intègre totalement dans un objectif d'assainissement (*Gesundung*) de la population, notamment d'un corps collectif considéré comme malade, impacté par la guerre, les mœurs légères et les pathologies contagieuses. Les notions d'éducation et de prévention sont au cœur de la *GeSoLei* et cherchent à travers des exposants, des ateliers ou des démonstrations à inculquer de « bonnes » pratiques culturelles à des millions de visiteurs. Concentrant les paramètres de performance, de beauté, de bien-être et d'ordre, le sport joue de toute évidence un rôle central dans ce programme de régénération nationale. Ce programme qui loue l'exposition en plein air, l'entraînement, le contact avec l'eau, le naturisme, se rapproche des représentations sportives de l'avant-garde allemande et française<sup>77</sup>.

76 Source originale : *Um dem, was wir zeigen wollten, wie nämlich ein durch Kriegs- und Nachkriegszeit geschwächtes Volk bemüht ist, sich zu Wiederaufbau und Wiedergesundung durchzuarbeiten, einen Rahmen, ein festes Arbeitsprogramm gleichsam zu geben, wurde zunächst eine Trennung in drei Hauptgebiete Gesundheitspflege (Ge), Soziale Fürsorge (So) und Leibesübungen (Lei) vorgenommen. Der unter diesen drei Themen aufzurollenden Fragenkreis dürfte das, was zu unserm großen eben genannten Thema gehört, ziemlich restlos erfassen.* In Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 103.

77 Dans la revue *Der Querschnitt*, dirigée par Alfred Flechtheim, la *GeSoLei* fait couler beaucoup d'encre et suscite un engouement des intellectuels allemands. Le romancier Artur Landsberger (1876–1933) donne une description de l'événement qui éclaire le programme complexe et les objectifs de l'exposition :

Ce qui relève des soins de la santé : L'histoire des sciences naturelles et de la médecine. – La chimie au service du soin de la santé. – [...] L'électricité au service du soin de la santé. – L'industrie optique. – L'installation et le logement. – L'alimentation. – [...] Le vêtement et les soins du corps. – L'air et le climat. – L'hygiène au travail et dans le métier. – Les maladies contagieuses. – Les soins de santé et le traitement des malades pendant la guerre.

Ce qui relève du secteur principal de l'aide sociale : [...] les mauvaises mœurs du peuple, les maladies et les déficiences du peuple. – L'aide à la formation et à l'éducation. – [...] Les formations sociales et l'organisation sociale. [...]

Ce qui relève de l'exercice physique : [...] L'exercice physique lié à l'art et l'art au service de l'exercice physique. – [...] L'exercice physique et la gymnastique. – [...] Les sports du ballon et du gazon. – [...] La danse et la rythmique. [...] Les véhicules, – l'aéronautique. – [...] Le sport et la mode. – [...] Le sport et l'image, la littérature, la presse.

Cette grande œuvre exhaustive sera complétée par quatre groupes spécifiques : l'art – la femme – la littérature – l'enseignement du peuple lié au soin de la santé et à l'aide sociale.

Source originale : *Unter Gesundheitspflege fällt: Die Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin. – Die Chemie im Dienste der Gesundheitspflege. – [...] Die Elektrizität im Dienste der Gesundheitspflege. – Die optische Industrie. – Siedlung und Wohnung. – Ernährung. – [...] Kleidung und Körperpflege. – Luft und Klima. – Arbeits- und Gewerbehygiene. – Die übertragbaren Krankheiten. – Die Gesundheitspflege und Krankenbehandlung im Kriege. Unter die Hauptabteilung Soziale Fürsorge fallen: [...] Volksunsitten, Volkskrankheiten und Volksgebrechen. – Bildungs- und Erziehungsfürsorge. – [...] Soziale Ausbildung und soziale Organisation. [...]*

En toute logique, la *GeSoLei* possède un volet artistique qui présente des œuvres portant sur le sport. L'exposition *Kunst und Sport, Kunst und Leibesübung*<sup>78</sup> [*Art et Sport, Art et Éducation physique*] organisée par Walter Cohen (1882–1942) et Alfred Flechtheim (1878–1937) réunit les artistes de l'avant-garde parisienne tels que Delaunay, Rousseau, Gris, Maurice de Vlaminck (1876–1958), Edgard Degas (1834–1917), Élie Lascaux (1888–1968), Auguste Rodin (1840–1917). À de rares exceptions près, le corpus d'œuvres est essentiellement franco-allemand. À défaut d'une collaboration difficile avec les compagnies étrangères, la présentation d'artistes parisiens à Düsseldorf a tout de même lieu. La participation des artistes comme Delaunay au sein de cette exposition germanique portant sur la santé et l'hygiène souligne l'intérêt de l'artiste pour le sport et l'hygiène et sa proximité (qui n'est pas nouvelle) avec l'Allemagne. Ce dernier y expose *Les coureurs* aux côtés de Baumeister qui présente *Springer*. Ensemble, ces images défendent une vision rationnelle, optimisable et disciplinée de l'être humain tout en lui indiquant les mesures à prendre pour atteindre ce modèle. D'ailleurs, la plupart des artistes qui exposent à la *GeSoLei* pratiquent eux-mêmes une activité sportive. Amateur de boxe, Grosz présente *Der Boxer* [*Le boxeur*] (av. 1926) qui allie l'esthétique mécanique à ce sport moderne par excellence. *Der Boxer* se rapproche stylistiquement des œuvres d'inspiration métaphysique comme *Der neue Mensch*, *Diabolo Player*, *Sportsmann* qui louent le rationalisme, la désindividualisation et la précision mathématique. Elles véhiculent un certain type d'idéal qui souligne la relation entre le masculin, l'ingénierie et le sport. En d'autres termes, elles affichent un discours rationaliste plus explicite que les images sportives de Delaunay et Baumeister. Toutefois, les représentations de Grosz se rattachent aussi aux idées positivistes, hygiénistes défendues par *L'Esprit Nouveau* qui unit l'ensemble de ces œuvres autour d'une promotion individuelle et collective du sport considéré comme un loisir moderne et utile.

Ce point de vue sur la pratique et la culture physique est également présenté lors de l'exposition de Cohen et Flechtheim qui s'inscrit dans un cadre inédit, divertissant et préventif. En effet, la *GeSoLei* est un événement qui est destiné à la masse et qui reflète à une échelle nationale et internationale les défis à relever au lendemain de l'armistice. La valeur du travail, la santé et l'efficacité du corps social dépendent donc de chaque individu qui, grâce à cette exposition, peut obtenir les informations nécessaires pour servir le bien commun. L'élaboration d'une éducation physique et médicale inculquée par la *GeSoLei* ou par des œuvres de l'avant-garde française et allemande qui célèbrent le naturisme et le sport, relève d'un contexte de régénérescence de la population affaiblie par une présumée déchéance nationale du XIX<sup>e</sup> siècle et par les traumatismes de la guerre.

---

*Unter Leibesübungen: [...] Leibesübungen in ihrer Beziehung zur Kunst und die Kunst im Dienste der Leibesübungen. – [...] Leibesübungen und Turnen. – [...] Ball- und Rasensport. – [...] Tanz und Rhythmik. [...] Fahrzeuge. – Luftfahrt. – [...] Sport und Mode. – [...] Sport und Bild, Literatur, Presse.*

*Vervollständig wird dies große umfassende Werk durch vier Sondergruppen: Die Kunst – die Frau – die Literatur – die Volksbelehrung in ihren Beziehungen zur Gesundheitspflege und soziale Fürsorge.*

In Landsberger, Artur, « *Gesolei* » in Von Wedderkop, Hermann, (Hrsg.), *Der Querschnitt*, Jahrgang 6, Heft 5, Mai 1926, Berlin, Propylaen Verlag, p. 339, [en ligne], <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/73177/13>, (consulté le 24/8/2021).

78 Cf. Cohen, Walter, *op. cit.*

### 3. Une course à la performance et à l'optimisation du corps

Si la culture physique est rattachée aux notions de santé et d'harmonie entre le corps et l'esprit, le sport combine aussi le divertissement à la compétition. Selon le théoricien de l'éducation physique et sportive contemporaine Pierre Parlebas, le sport est une activité qui conjugue les trois traits suivants : la pertinence motrice, la codification compétitive et l'institutionnalisation<sup>79</sup>. Au début du siècle, l'institutionnalisation du sport dans les sociétés française et allemande est accompagnée d'une multiplication des carrières d'entraîneurs, de scientifiques et de médecins dans lesquelles on s'intéresse à l'optimisation du corps athlétique<sup>80</sup>. L'expansion de ces types de métier correspond au développement des méthodes de travail, à la physiologie et aux compétitions sportives qui ont un rayonnement de plus en plus important.

De plus, l'optimisation physique s'ajoute à la recherche effrénée du record qui devient, au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'un des objectifs principaux des tournois. Autrement dit, le triomphe est lié à la mise en forme du sportif et au dépassement continu des limites du corps humain à travers la quête de records. La compétitivité, la concurrence, la comparaison des performances permettent de stimuler et canaliser la force en la soumettant à un règlement supervisé par l'arbitre. Le record s'inscrit dans une lutte contre les faiblesses physiques et psychiques dans le but de les surpasser. Surmonter ses limites implique également une tension qui est partagée avec le public lors des compétitions. La victoire, et même la gloire, sont la récompense d'une dépense intense d'énergie, voire de mise en péril du sportif dans ces défis perpétuels<sup>81</sup>. Les spectateurs suivent ce combat intérieur, cette lutte contre les adversaires, la gestion du temps, les imprévus, etc. L'écrivain et pharmacien Theodor Heinrich Mayer (1884–1949) indique l'incessante croissance des prouesses sportives : « Des limites qui semblaient auparavant insurmontables pour l'Homme ont été franchies et des succès auxquels personne n'aurait cru il y a encore quelques années ont vu le jour<sup>82</sup>. » Par exemple, avec un score de 3 min 51,0 Otto Peltzer (1900–1970), athlète, entraîneur et eugéniste, marque les esprits en remportant à trois reprises le titre de champion et en battant le record du 1 500 m<sup>83</sup>. Le 11 septembre 1926, lors de la compétition internationale d'athlétisme au stade Berlin-Charlottenburg, à laquelle Grosz et Brecht assistent, Peltzer bat le champion olympique Paavo Nurmi (1897–1973) devant un public de 30 000 personnes<sup>84</sup>. La quête d'optimisation constante est également rapportée par le journaliste sportif Willy Meisl (1895–1968) en 1928 :

---

79 Guillain, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 48.

80 Simon, Hans, *op. cit.*, p. 53.

81 Musée des beaux-arts de Mons, *Art et sport : de Toulouse-Lautrec, Picasso, Magritte, Hockney aux Nouveaux Fauves*, (cat. exp., Mons, Musée des Beaux-Arts, 23/3/-3/5/1984), Mons, Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, 1984, p. 23.

82 Source originale : « Grenzen zu überschreiten, die bisher den Menschen unübersteiglich schienen, und Erfolge blühten daraus, an die noch vor wenigen Jahren niemand geglaubt hätte. » In Mayer, Theodor Heinrich, *Schnelligkeit in den Sport*, Novellen, Leipzig, 1920, p. 55, in Becker, Frank, *op. cit.*, p. 160.

83 Simon, Hans, *op. cit.*, p. 54.

84 Ruppert, Max F, « Schneller als Nurmi: der Läufer Otto Peltzer », *Die Welt*, 3 März 2001, [en ligne], <https://www.welt.de/print-welt/article437201/Schneller-als-Nurmi-der-Laeufer-Otto-Peltzer.html>, (consulté le 1/10/2020).





Figure 64 | George Grosz, *Der Boxer Max Schmeling*, 1926, Axel Springer Verlag, Berlin

Le record d'aujourd'hui est la moyenne de demain. Il fraie la voie pour la masse, lui montre le chemin vers le sommet, augmente la capacité de performance de tous les hommes au monde et en particulier celle des compatriotes. Un champion crée de nombreux champions, c'est l'avantage de la compétition, ceux qui vous imitent vous dépassent et ils seront à leur tour dépassés par d'autres les imitant<sup>85</sup>.

Dans une société de plus en plus globalisée, en quête de performance, d'optimisation, les olympiades ou autres compétitions, jeux, présentés au public véhiculent donc l'idée du surpassement physique et l'aspect spectaculaire et surprenant du corps sportif. Le discours de Coubertin lors des Jeux d'hiver en 1924 souligne aussi l'importance de l'engagement et de la détermination athlétique : « Le sport c'est une école d'audace, d'énergie et de volonté persévérante. Par son essence, il tend vers l'excès ; il lui faut des championnats et des records et c'est sa belle et loyale brutalité qui fait les peuples forts et sains<sup>86</sup>. » Intégrés dans la quête d'une régénérescence socié-

85 Source originale : « *Der Rekord von heute ist der Durchschnitt von morgen. Er bricht die Bahn für die Menge, zeigt ihr den Weg hinauf, steigert die Leistungsfähigkeit aller in der Welt und im besonderen die der Volksgenossen. Ein Meister schafft viele Meister, das ist der Vorteil des Wettbewerbes. Nacheiferer werden Überholer, und sie werden wieder von neuen Nacheiferern überholt.* » In Meisl, Willy, *Der Sport am Scheidewege*, Heidelberg 1928, p. 76, in Becker, Frank, *op. cit.*, p. 162.

86 Coubertin, Pierre de, « Discours de la cérémonie d'ouverture des JO d'hiver », Chamonix, 5 février 1924, in *Message olympique*, 1992, p. 5, in Guillain, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 47.

tale d'après-guerre, l'ambition et le dynamisme affichés lors des prouesses sportives sont une forme de démonstration de la force et de la santé de la nation. En cela, les exploits des champions ou des équipes lors des olympiades ou matchs ont une portée collective et politique. Cet aspect sensationnel, voire exceptionnel, de certaines prouesses éveille un intérêt important de la population qui est dans l'attente de nouveaux exploits. Leurs triomphes satisfont, d'une part, les amateurs de sports qui projettent leur espoir sur ces champions et, d'autre part, les comités sportifs officiels qui tirent profit de ces succès qui démontrent une puissance sur la scène internationale.

Par le biais des médias et l'internationalisation du sport, un star-système se développe. Les vedettes telles que Johnson, Max Schmeling (1905–2005), Georges Carpentier (1894–1975) deviennent les nouveaux héros des temps modernes. Beaucoup d'artistes partagent cet engouement pour les compétitions et surtout pour les records qui sont battus par les champions faisant la une des journaux. Rien d'étonnant si Renée Sintenis (1888–1965) réalise la sculpture *Der Läufer Nurmi* [Le coureur Nurmi] (1926) et Grosz la peinture *Der Boxer Max Schmeling* [Le boxeur Max Schmeling] (1926) [fig. 64] l'année de la *GeSoLei*.

Pour *Les coureurs*, Delaunay s'est inspiré des athlètes de son époque, notamment des trois coureurs qui ont atteint la finale du 10.000 m aux Jeux olympiques de 1924 [fig. 65] : les deux Finlandais Ville Ritola (1896–1982) et Nurmi, et le suédois Edvin Wide (1896–1996)<sup>87</sup>. Dans la revue *Der Querschnitt* du mois de mai 1926, *Les coureurs* et une autre photographie de Nurmi en train de se chausser sont publiées. L'image de l'athlète est accompagnée de la légende : « Nurmi, le plus grand phénomène de course au monde »<sup>88</sup>. Véritable star, le « Finlandais volant » qui remporte en effet cinq médailles d'or aux Jeux de Paris marque son époque par ses performances et ses méthodes intensives d'entraînement. Dans *Die Olympischen Spiele Paris*, l'athlète suisse Julius Wagner (1882–1952) commente le succès de Nurmi : « À Paris, la course des 1 500 m avait une note particulière grâce à la participation du prodige de la course à pied Paavo Nurmi, qui détient aussi le record mondial sur cette distance (3 : 52,6 sec.). Il était non seulement considéré comme le vainqueur assuré, mais on comptait sur



Figure 65 | Le coureur finlandais Paavo Nurmi remporte le 5000 mètres aux Jeux olympiques près de Paris, 1924

87 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 259.

88 Source originale : « Nurmi, das größte Lauf-Phänomen der Welt. » In Von Wedderkop, Hermann, *op. cit.*, [en ligne], <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/73177/33/0/>, (consulté le 24/8/2021).

lui pour améliorer encore la performance maximale<sup>89</sup>. » L'intérêt international pour ce champion montre d'une part le processus de globalisation du sport pendant l'entre-deux-guerres, et d'autre part l'admiration partagée par les cercles d'avant-gardes français et allemands pour les mêmes figures sportives et donc pour des compétences physiques hors du commun.

Par ailleurs, la neutralité du titre *Les coureurs* n'indique aucun lien avec les Jeux ni non plus l'identité des coureurs, qui peuvent être des sportifs professionnels ou amateurs. L'artiste s'inspire uniquement de l'événement des Jeux et de la prise de vue des sportifs pour composer son œuvre. Son inspiration est néanmoins significative de son intérêt pour les olympiades, la presse et plus particulièrement le record athlétique. Delaunay poursuit son hymne à la modernité, mais en soulignant cette fois-ci la force, l'endurance et la volonté perpétuelle de repousser les limites du corps. Associant Nurmi à ses protagonistes, il caractérise l'activité sportive comme une démonstration des capacités physiques humaines. Cette volonté de à sauter toujours plus haut, nager toujours plus loin, courir toujours plus vite, montre le rôle important de la performance et surtout de l'optimisation dans l'activité sportive.

Cette quête du perfectionnement physique passe aussi par la préparation aux compétitions, le travail du corps et le maintien d'une bonne santé. Symbolisant, le sens de l'ordre et la ténacité, l'entraînement est le programme fondamental dans la pratique physique. Les exercices physiques s'éloignent de la nature ludique, spontanée du sport dans la mesure où ils se soumettent à des règles, à une série d'exercices hiérarchisés, réglementés, réguliers, ayant chacun une fonction précise, et à une mesure stricte du temps. L'entraînement relève d'une activité rationalisée qui vise à améliorer l'individu comme le fait de vaincre la fatigue, gagner en endurance, fortifier les muscles, stimuler la réactivité, améliorer la rapidité, etc. Dans *Die Leichtathletik*, Wagner souligne l'importance d'un entraînement rationnel qui vise à augmenter les capacités physiques de l'individu :

Au fur et à mesure du développement, la recherche de la variation et le dépassement des limites de performance existantes ont créé des formes d'exercice plus compliquées ; les aides techniques se sont adaptées aux besoins accrus, et les sportifs eux-mêmes ont cherché à atteindre un niveau de performance plus élevé par des études intensives des formes de mouvement les plus rationnelles<sup>90</sup>.

En outre, la quête de rendement et le fait de repousser les limites de l'individu concernent la performance non seulement physique mais aussi mentale. Pour fortifier le corps, une certaine exigence et un contrôle de soi sont nécessaires. La résistance à la douleur, la détermination, la volonté de ne pas lâcher prise sont des composantes qui sont inculquées par l'entraînement. Autant de qualités jugées fondamentales à l'activité sportive et associées aux grands champions qui sont salués par le public.

89 Source originale : « In Paris erhielt der 1500 m – Lauf durch die Beteiligung des Läuferwunders Paavo Nurmi, der auch Weltrekord-Inhaber der Strecke ist (3 Min. 52,6 Sek.), eine besondere Note. Man sah in ihm nicht nur den sichern Sieger, sondern zählte auch auf eine weitere Verbesserung der Höchstleistung. » In Wagner, Julius, (Hrsg.), « Die Leichtathletik », in *Die Olympischen Spiele Paris 1924*, Zürich, Wagner, 1925, p. 28.

90 Source originale : « Mit der fortschreitenden Entwicklung schuf das Bestreben nach Variation und Ueberbietung bestehender Leistungsgrenzen dann freilich kompliziertere Uebungsformen ; die technischen Hilfsmittel passten sich den gesteigerten Bedürfnissen an, und der Sporttreibende selbst suchte sich durch intensive Studien über die rationellsten Bewegungsformen auf einen höheren Stand der Leistungsfähigkeit zu bringen. » In *ibid.*, p. 21.

À la différence de *L'équipe de Cardiff* qui illustre un match de rugby, les tribunes vides dans *Les coureurs* indiquent qu'il s'agit d'une scène d'entraînement. Le curseur thématique se déplace davantage vers une rigueur et une force physique coordonnées que vers une représentation d'impressions simultanées. Ainsi, la raideur des membres, la visibilité et la tension des muscles s'inscrivent dans une perception plus rationnelle de l'activité physique. Formant une masse rigide, énergique, quasi-inébranlable, les protagonistes de Delaunay paraissent suffisamment forts pour s'accorder à la cadence soutenue, aux stimulations intenses de la vie moderne. En d'autres termes le rapport à la modernité change, car si avant la guerre, elle est incarnée par des symboles comme la grande roue, l'aviation, etc., en 1926 elle est illustrée par la simple activité de la course et des corps en cadence. Ainsi, par leur détermination, leur tenue, le rythme, ce sont les sportifs qui incarnent les marqueurs de la société moderne, qui n'est plus seulement simultanée mais rationalisée. Contrairement à *L'équipe de Cardiff*, Delaunay confronte directement le spectateur aux athlètes qui courent d'un pas décidé à l'avant de la composition. L'arrière-plan gris et géométrique, la tonalité des tenues des sportifs et du sol, les lignes de la piste de course et les bandes des maillots participent à cette impression d'avancée des personnages vers le spectateur. La structure de l'œuvre, plus rigide, plus mathématique provoque un effet de stabilité loin du tourbillon circulaire de *L'équipe de Cardiff* de 1912. De ce fait, les images sportives de Delaunay véhiculent au cours des années 1924–1926 une représentation plus disciplinée du sport, louant davantage la performance, la rigueur, et qui s'inscrit dans cette forme de sévérité du « retour à l'ordre ».

Dans les œuvres de Baumeister, cette rigueur est également traitée, puisque le sujet de *Läuferin II* et *Springer* est aussi une séance d'entraînement. Placés au premier plan, sur une piste de course et en plein effort, les athlètes de Delaunay et Baumeister transmettent un certain dynamisme en se dirigeant vers le spectateur. L'aspect géométrique de l'espace et le jeu de perspectives accentuent l'impression de mouvement des coureurs et de la coureuse. Le gymnase et le stade de course contribuent à la rationalisation du sport et à son professionnalisme.

Ces lieux se démarquent tous deux de la représentation du sport comme distraction dans la mesure où les artistes intègrent leurs athlètes dans un stade et non dans un espace privé ou métropolitain. À l'opposé de certaines directives de la *Freikörperkultur* préconisant la réalisation des exercices en pleine nature, Baumeister introduit les sportifs dans un lieu totalement moderne et prévu à cet effet. Ces types d'espaces ont pour objectif d'offrir les meilleures conditions pour la stimulation du corps et l'exécution de l'entraînement dans le but d'atteindre une performance maximale.

Ces représentations associent le sport à un effort physique, à un engagement et à la ténacité qui définissent un modèle d'individus mentalement et physiquement performants, en accord avec un style de vie ordonné. Par ailleurs, certaines dissemblances dans la composition des œuvres de Delaunay et Baumeister soulignent un rapport différent à l'entraînement. Si les coureurs de Delaunay transmettent davantage une impression de force collective, la coureuse illustre plutôt un engagement individuel dans la performance. Dans *Läuferin II*, la sportive est représentée seule dans son entraînement, ce qui d'une part permet de concentrer l'attention du spectateur sur le corps nu et athlétique du personnage, et d'autre part de souligner une autodiscipline dans la pratique sportive. La passivité du personnage allongé à l'arrière-plan renforce aussi le dynamisme et l'énergie dans l'exécution de l'action. Le comportement attribué aux personnages pour *Springer* est presque identique puisqu'il y a un personnage actif et d'autres en attente ou en

observation. Les protagonistes dans les images sportives de Baumeister ne sont pas systématiquement représentés en action, mais ils sont associés à une pratique et une culture physiques qui promeuvent l'entraînement et la discipline. La relation entre corps et sport change par rapport aux athlètes de Delaunay car les figures de Baumeister sont en interaction, adoptent des comportements, des postures individuelles et n'agissent pas de manière ordonnée et homogène. La présence des autres personnages qui observent l'athlète en action peut impliquer une concurrence ou un intérêt pour les résultats, la performance du sportif actif. Autrement dit, sous le regard averti des autres sportifs, le personnage principal entre en exécution. Il se soumet ainsi à une forme de validation de sa pratique physique de la part des autres protagonistes. En cela, l'alliance du sport et de la discipline caractérise également les œuvres sportives de Baumeister mais sous un angle qui met l'autodétermination, l'interaction et le dynamisme en avant.

Cependant Baumeister et Delaunay ne sont pas les seuls membres de l'avant-garde à avoir représenté une scène d'entraînement qui défend une forme de ténacité et de rigueur. Le dadaïste Grosz s'est aussi intéressé à la figure du sportif, ingénieur, boxeur, athlète incorporé dans un espace géométrique et épuré. L'athlète est mis en relation avec d'autres types de figures masculines qui promeuvent l'analogie du sport, de la technologie et du rationalisme.

En effet, dans des œuvres comme *Der neue Mensch*, Grosz mêle la discipline physique à la discipline intellectuelle d'un inventeur, architecte, ingénieur qui s'adonne à des exercices physiques, mentaux mêlant la géométrie à la mécanique. À travers cette figure idéalisée, le contrôle et le rendement sont obtenus par l'entraînement qui est associé à la logique et l'intelligence de l'ingénieur. Cette célébration de l'homme, déterminé, minutieux, ordonné et courageux est un motif qui est non seulement récurrent dans les représentations de la modernité mais aussi issu d'un discours transnational.

Comme pour le businessman ou le technocrate, l'archétype du sportif est influencé par une perception rationaliste outre-Atlantique. Carl Diem (1882–1962) observe qu'aux États-Unis, le « challenge », la rivalité, c'est-à-dire des composantes qui relèvent de la compétition sportive, sont valorisées et appliquées à d'autres domaines tels que l'économie, la politique ou l'éducation. Le sens de la « gagne », la volonté de défendre ses compétences et de se comparer aux autres sont perçus comme des qualités nécessaires à la vie publique et privée<sup>91</sup>.

Fasciné par l'Amérique du Nord et technophile, Grosz traite dans ses œuvres des thématiques semblables aux images sportives de Delaunay et Baumeister. Dans *Radfahren und Schwerathletic [Cyclisme et haltérophilie]* (1920) [fig. 66] (une esquisse réalisée pour une fresque du gymnase d'un club de sport de travailleurs) et *Sportsmann* (1922), l'entraînement réunit le cyclisme, l'haltérophilie, la boxe et le basketball. L'espace dans lequel s'entraînent les deux personnages de *Radfahren und Schwerathletic* est une cour urbaine flanquée d'usines, d'immeubles massifs et modernes. Des tapis, des rampes et des poids déposés sur le sol indiquent que le lieu a été aménagé pour l'entraînement. La représentation de Grosz s'inscrit dans une vision urbaine et sportive qui est toutefois différente de celle de *L'équipe de Cardiff*. L'aspect géométrique des bâtiments, les lignes droites et la construction en volumes de l'œuvre défendent une perception

91 Diem, Carl, « Sport und Körperschulung in Amerika 1914 », *Ausgewählte Schriften, Band 1 Zur Begründung von Sport und Sporterziehung*, Sankt Augustin Academia-Verlag Richarz, 1982, p. 37, in Becker, Frank, *op. cit.*, p. 225.



Figure 66 | George Grosz, *Radfahren und Schwerathletik*, esquisse pour une fresque d'un gymnase d'un club de sport de travailleurs, 1920, lieu inconnu

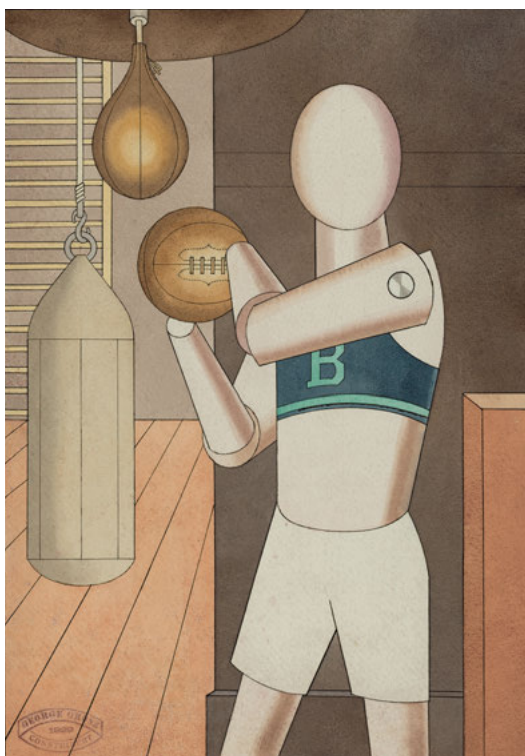


Figure 67 | George Grosz, *Sportsmann*, 1922, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, Washington

rationnelle et non-simultanée du quotidien. Les deux personnages masculins n'ont pas de visage, ce qui renforce le sentiment d'ordre et de discipline dans la pratique physique. L'absence d'expression des sportifs efface toute impression de douleur, de pénibilité mettant alors une certaine distance avec la souffrance réelle et les limites de l'anatomie humaine. La rigidité des membres de l'haltérophile rappelle la raideur des corps des coureurs et la silhouette mince mais musclée du cycliste est plus proche des figures de Baumeister. Pourtant, le déroulement même de l'action de l'entraînement des personnages diffère. Il n'y a pas ce rapport d'observation ou de concurrence comme chez Baumeister puisque les deux sportifs sont en mouvement. Néanmoins, la notion de corps-collectif, présente chez Delaunay, est absente ici car chaque personnage se focalise sur son propre sport, sa performance et son programme d'entraînement. Grosz présente ainsi une autre vision des exercices physiques qui semble être fondée davantage sur une optimisation individuelle et autonome.

L'œuvre *Sportsmann* intègre également cette perception fonctionnaliste de l'activité physique. Placé dans un gymnase, le personnage sans visage s'exerce au basketball et à la boxe, des sports anglo-américains à succès. Contrairement aux autres sportifs de *Radfahren und Schwerathletic*, l'anatomie du joueur de basket est mécanique par la présence de vis fixant les bras coïnques au tronc, par des mains inexistantes et une structure lisse et géométrique du corps. Tenant le ballon entre ses « poignets », le protagoniste est sur le point de le lancer vers le spectateur. Le contact frontal entre le sportif et l'observateur insinue un échange, mais aussi une attaque, une combativité au sein du jeu. On retrouve certains éléments proches des représentations de Baumeister et Delaunay comme le gymnase, la désindividualisation, la concentration sur ses propres capacités physiques et mentales, même si la nature mécanique du joueur de basket accentue la rationalisation et l'optimisation du corps sportif.

Enfin, l'ensemble de ces personnages est habillé en tenue légère, souple, composée d'un short et d'un justaucorps. L'habit du cycliste est d'ailleurs proche de la tenue des coureurs de Delaunay. Le C marqué sur le maillot de l'haltérophile est le sigle du Sport-Club Charlottenburg<sup>92</sup> et le B pourrait être associé au Berliner Sport Verein ou au Berliner Sport Club. Ces lettres indiquent une appartenance à une association ou un club sportif attribuant alors une dimension plus collective à la pratique physique. L'intégration du personnage dans une fédération montre un engagement et un échange entre les amateurs de sport, même si ces derniers cherchent à se perfectionner seuls pendant l'entraînement.

Ainsi, le sujet de l'entraînement regroupe une série de thématiques allant de l'optimisation à la discipline, ou encore de la compétition entre sportifs à une dimension collective de l'activité physique. Par ailleurs, le terme de performance qui est commun à l'ensemble de ces œuvres relève d'une recherche de rendement, d'une force toujours plus puissante qui vise à se surpasser. L'esthétique machinique choisie par Grosz pour son joueur de basketball, mais également le rejet de toute émotion de l'ensemble des sportifs représentés, tendent à concrétiser la corrélation entre la machine et l'athlète. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Baumeister et Delaunay choisissent la discipline de la course à pied pour leurs représentations – une pratique physique qui renferme des aspects proches de ceux de la machine puisque la course à pied implique la répétition d'un même mouvement constant et rapide. Le but étant de mettre ses capacités physiques au service

92 *Ibid.*

de la vitesse, ce sport laisse peu de place au hasard et peu de libertés individuelles dans l'action. Il n'est pas question d'échanger, d'être réactifs comme dans la boxe ou le basketball, ni de stratégie d'équipe, mais plus d'une démonstration d'agilité et de persévérance. La discipline, la ténacité, la résistance mentale et physique qui sont travaillées lors de l'entraînement sont donc capitales pour permettre aux sportifs d'atteindre le rang de champions comme Nurmi.

L'engouement pour les records, les affrontements, et la valorisation de l'entraînement dans le cadre d'une stimulation continue des capacités physiques s'inscrivent dans une perception rationnelle de l'être humain. Le *Décalogue de 1915*, rédigé par Coubertin est ainsi publié dans tous les bulletins scolaires et révélateur du lien entre la machine et le corps sportif : « Une puissance initiative physique, c'est-à-dire des muscles, du souffle, des estomacs solides et des jarrets d'acier<sup>93</sup>. » La perception d'un corps constamment capable de se surpasser par son optimisation rappelle ce même intérêt pour l'innovation technologique qui cherche sans cesse à se renouveler. À l'image d'une automobile ou d'un vélo qui font l'objet de recherches technologiques, le corps devient aussi le support d'une démonstration de puissance. Associée aux sports mécaniques comme les courses de moteurs ou l'aviation, la pratique physique est en adéquation avec les progrès scientifiques tout en contribuant au développement technologique<sup>94</sup>.

La thématique du corps athlétique-mécanique comme symbole du progrès humain, capable de s'améliorer et se perfectionner, rappelle l'un des sujets abordés dans *Le Surmâle. Un roman moderne* de Jarry. Dans cette lecture favorite et inspirante pour Picabia et Duchamp, Jarry décrit une course entre un vélo pour cinq hommes, appelé quintuplette, et un train. Le *Perpetual-Motion-Food*, une matière nutritive inventée par William Elson, sert de carburant qui permet au moteur humain d'être supérieur au moteur mécanique<sup>95</sup>. Le héros André Marceuil participe à cette course des « Dix mille milles » et arrive à rattraper, voire à dépasser le train et les autres cyclistes. Pédalant tranquillement, il déploie la même énergie pour l'activité sportive que pour l'acte sexuel<sup>96</sup>. En effet, sa puissance physique hors norme fera l'objet du défi d'avoir un rapport sexuel interminable.

La perception du corps comme machine de rendement dépasse les domaines de la fiction et devient au XIX<sup>e</sup> siècle une thématique conséquente dans la science. Pour le médecin Adolf Thiele (1867–1933), la machine humaine est supérieure aux inventions technologiques. En 1930, lors de l'exposition internationale de l'hygiène de Dresde, il affirme : « Aucun moteur ne fonctionne avec l'efficacité de nos muscles, aucune centrale électrique ne fonctionne avec autant de précision que notre système nerveux<sup>97</sup>. » La comparaison du fonctionnement anatomique et des possibilités électromécaniques illustre une vision machinique du corps puisque celui-ci est com-

93 Hubscher, Ronald, (dir), *L'Histoire en mouvements : le sport dans la société française (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, A. Colin, 1992, p. 180.

94 Simon, Hans, *op. cit.*, p. 53.

95 Jarry, Alfred, *Le Surmâle. Un roman moderne*, Paris, Édition de la revue blanche, 1902, p. 90, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1139650/f95.image.textelimage>, (consulté le 23/8/2021).

96 Musée des beaux-arts de Mons, *op. cit.*, p. 27.

97 Source originale : « *Kein Motor arbeitet mit dem Nutzeffekt wie unsere Muskeln, keine elektrische Zentrale arbeitet mit solcher Präzision wie unser Nervensystem.* » In Thiele, Adolf ; « *Mensch und Wirtschaft* », in o.V., (Hrsg.), Internationale Hygiene Ausstellung Dresden 1930, Amtlicher Führer, Dresden, 1930, p. 66, in Weinert, Sebastian, *op. cit.*, p. 253.



partimenté selon ses capacités et ses fonctions. Les termes de rendement, de dépassement de soi, de perfection et de vitesse sont non seulement utilisés par les promoteurs de l'éducation physique et les médecins, mais aussi par les auteurs de la revue *L'Esprit Nouveau*. Cette perception froide de l'anatomie humaine sous forme de système mécanique logique, où aucune incohérence n'échappe à l'observation humaine, est frappante de ressemblance avec le discours de Coubertin, de Thiele et celui du Dr. Winter dans son texte *Sports* :

Pour obtenir d'une machine un rendement maximum avec un minimum d'usure il faut connaître le jeu intime de tous ses organes, la nature exacte des aliments qu'elle réclame, les conditions favorables de température, de pression, etc. Pourquoi faire une exception pour l'homme ? – Le raisonnement paraît puéril. – Nous l'avons fait, après bien d'autres, car s'il est bien certain que le « bon sens » de tout le monde le comprend, bien peu jusqu'ici l'ont appliqué pratiquement<sup>98</sup>.

Ainsi, à la manière d'une machine, le corps agit selon un programme préétabli, une série de conditions, de mesures et de temps. Toutes formes de faiblesses physiques et psychiques sont effacées en faveur de la performance. Les records, les compétitions internationales attisent cet engouement pour les prouesses physiques et participent à la diffusion d'un idéal vaillant et surprenant. Les personnes qui battent les records sont perçues comme des indicateurs du progrès, comme de réels avant-gardistes du développement humain. Les œuvres de Delaunay et Baumeister reproduisent ces caractéristiques dans leurs représentations en vantant l'entraînement, le perfectionnement en groupe et individuel, les lieux comme les terrains de sports et la culture physique. Leurs images sportives s'éloignent ainsi de la dimension ludique et divertissante pour privilégier le caractère discipliné et concentré de leurs personnages – même lorsqu'ils sont passifs. L'optimisation de l'individu, une meilleure connaissance physiologique du corps par le sport s'inscrivent dans un discours social qui favorise le rendement et le dynamisme dans la collectivité. Le contrôle et le dépassement de soi, notions si présentes lors des compétitions, sont intégrés dans les autres domaines de la vie publique. L'analogie entre le corps humain et la machine permet de défendre cette vision rationnelle et fonctionnelle qui s'oppose aux zones obscures du psychisme, à l'impuissance médicale à soigner des lésions cérébrales ou physiques. La valorisation d'un corps qui fonctionne comme une machine s'éloigne donc des problématiques médicosociales et de l'impact de la guerre sur l'être humain. Le renforcement de l'homme par l'activité physique rappelle d'ailleurs la vision technophile de Léger défendant un corps résistant et puissant comme de l'acier, loin des destructions anatomiques et des traumatismes causés par le conflit. Le contexte de création est certes différent, mais la conception d'un corps optimisable rejoint cette projection d'un corps invincible. Si la machine-soldat sort indemne de la guerre, la machine-athlète permet d'affronter non seulement les défis de l'entre-deux-guerres, mais aussi de cristalliser les espoirs menant à une régénérescence nationale.

98 Winter, Pierre, « Sports », *L'Esprit Nouveau*, vol. 14, janvier 1922, Paris, Éditions de l'Esprit Nouveau, p. 1675, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f133.item>, (consulté le 27/5/2021).

## 4. L'activité sportive – une redéfinition des fonctions femmes-hommes ?

Le sport est perçu comme un moyen de fortifier le corps social grâce à une amélioration des capacités physiques et à l'inculcation de certaines aptitudes telles que le respect des règles, l'esprit d'équipe, la productivité, la discipline, la combativité, la détermination, etc. Il est également associé au divertissement, au loisir de masse, à la culture américaine et à une globalisation des pratiques culturelles. Idéalisé dans la société moderne, le corps sportif prend des caractéristiques qui se révèlent être proches du rationalisme de la machine : la quête de rendement, l'efficacité, le fait de repousser les limites organiques, la mesure de la cadence, l'évolution des records et le développement du progrès technologique. Ces thématiques relèvent des problématiques d'après-guerre marquées par des angoisses déjà présentes durant la Belle Époque et par les traumatismes qui ont été engendrés par le premier conflit mondial. Dans le but d'une régénérescence de la nation, la mise en place d'une éducation physique s'accompagne d'une vision rationaliste et fonctionnaliste de l'être humain. Ce fonctionnalisme participe à une certaine catégorisation de l'individu puisqu'il lui attribue un rôle au sein de la collectivité. Cependant, ce rôle social diffère selon le genre. En d'autres termes, l'attribution de fonctions humaines par le sport prend des directions divergentes selon qu'il s'agit de l'homme ou de la femme.

Dans un premier temps, le sport contribue à un rassemblement des individus autour d'une activité ludique, saine, et même parfois spectaculaire. Ce loisir réunit les femmes et les hommes au sein de grands espaces comme les stades, les gymnases, et éveille un intérêt pour de grands événements comme les Jeux olympiques ou la *GeSoLei*. L'engouement est parallèlement encouragé par les médias, notamment la radio installée dans les espaces privés, et la publicité placardée dans l'espace urbain. Si l'on considère que l'activité sportive favorise le dynamisme, l'endurance, la détermination, celle-ci pourrait être une pratique qui contribue à l'égalité femme-homme. Il agirait donc pour le bien-être du corps social et la prospérité de toute la nation, inculquant des qualités qui permettent la régénération de l'ensemble de la société.

Effectivement, une série de réformes de la santé et certains discours scientifiques encouragent les femmes à pratiquer une activité physique. Sous l'influence de la culture américaine, l'image de la femme dynamique, sportive, est largement répandue dans la culture visuelle allemande des années 1920<sup>99</sup>. En France, l'invention de la bicyclette au XIX<sup>e</sup> siècle, qui permet aux femmes une plus grande liberté de mouvement, correspond aux mouvements d'émancipation féminine<sup>100</sup>. Le développement du sport féminin se concrétise réellement après la guerre avec l'organisation de la première réunion internationale du sport féminin en 1921, suivie de la création de la Fédération sportive féminine internationale<sup>101</sup>. Figure de proue du militantisme pour l'acceptation des femmes au sein des compétitions sportives, Alice Milliat (1884–1957) organise le championnat de France de football, puis en 1922, la première édition des Jeux Mondiaux Féminins à

---

99 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p. 118.

100 La bicyclette reste néanmoins un privilège par son coût et n'est donc pas accessible à toutes les femmes. Cf. Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 289.

101 Guillain, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 134.

Paris<sup>102</sup>. L'intégration croissante des femmes dans la discipline sportive est notamment visible à travers le taux de participation des femmes aux Jeux olympiques. Lors des Jeux d'Anvers en 1920, elles sont 65 participantes pour un nombre total de 2 561 d'athlètes, en 1924 elles atteignent le nombre de 135 pour 2 954 participants à Paris et en 1928, 277 sportives intègrent la compétition réunissant 2 883 sportifs à Amsterdam<sup>103</sup>. Ainsi, les femmes sportives obtiennent de plus en plus de visibilité à travers le soutien étatique, les médias, les événements, la création d'associations qui les encouragent à intégrer cette pratique au sein de leur vie quotidienne.

En outre, l'activité physique féminine s'inscrit dans cette libération de mœurs et dans les mouvements d'émancipation du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le dynamisme qui est rattaché au sport indique une certaine délivrance du corps, qui n'est plus statique ou enveloppé, confiné dans des tenues longues et serrées. Le naturisme relève de cette libération du corps et de l'émancipation par une perception qui se veut asexuée de l'anatomie. Les accessoires, tendances de la mode appliqués aux femmes et aux hommes, s'effacent en faveur d'une apparence sans artifice. Le corps féminin sportif entre également en concurrence avec le corps masculin puisque les critères physiques attribués aux femmes tels que la faiblesse, le teint pâle, l'irrationalité tendent à s'effacer à travers la pratique physique<sup>104</sup>. Ainsi, les différenciations entre les genres pourraient s'estomper à la faveur du sport et de la culture physique. Dans une harmonie sereine, hommes et femmes adoptent les mêmes codes physiques grâce aux mêmes pratiques physiques. Ils s'entraînent, se baignent et bronzent ensemble, partageant ainsi un moment de camaraderie et de solidarité.

Cette vision idéalisée est représentée dans les représentations sportives de Baumeister, au sein desquelles les femmes et les hommes pratiquent le même type d'activité. Dans *Läuferin II*, il s'éloigne de la distribution de rôles genrés, car la coureuse est le personnage actif alors que la posture du personnage masculin est passive. À la différence du rapport femme-homme dénoncé par Höch dans *Das schöne Mädchen*, la sportive au premier plan focalise l'attention du spectateur sur son action. Elle n'est ni bloquée dans une cacophonie d'objets, ni menacée par une figure masculine. Ses hanches lisses, sa petite poitrine ronde et ses cheveux courts se réfèrent d'ailleurs à l'archétype de la nouvelle Femme. Les traits masculins de la coureuse tendent à gommer les dissemblances entre l'homme fort et vigoureux et la femme au foyer assignée à son rôle de mère. Les frontières entre les genres deviennent de plus en plus poreuses et indiquent une forme de masculinisation du genre féminin à travers la pratique physique. Pour les œuvres comme *Springer* ou *Handstand [Poirier]* (1925), composées de la même manière avec un personnage en activité et les autres en position d'observateur, Baumeister joue de cette ambiguïté. La femme adopte non seulement des caractéristiques de type masculin à travers la pratique physique, telles que l'endurance, la résistance à la douleur, la détermination, mais elle abandonne aussi certains codes visuels généralement attribués à son genre. Dans ces deux tableaux, le genre de la protagoniste chauve, à la carrure large est identifiable uniquement à son maillot de bain une pièce, à sa posture et à sa

102 Fondation Alice Milliat, *Alice Milliat*, [en ligne], <https://fondationalicemilliat.com/alice-milliat/>, (consulté le 27/5/2021).

103 Tableau établi à partir des statistiques du CIO. Réseau Canope, « Une participation féminine progressive », [en ligne], <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/pour-memoire/les-jeux-olympiques-des-jeux-multiples/les-femmes-aux-jeux-olympiques-la-lente-conquete-de-lolympisme/une-participation-feminine-progressive/>, (consulté le 5/10/2020).

104 Cf. Kopp, Annemarie, *Wettkampf und Weiblichkeit 1927*, in Becker, Frank, *op. cit.*, p. 309.



Figure 68 | Pablo Picasso, *Baigneur et Baigneuses*, 1921, Helly Nahmad Gallery, New York

poitrine. Par cette proximité visuelle entre femme et homme, les femmes apparaissent de manière « désérotisée ». Les attributs de séduction comme les courbes onduleuses, les cheveux, la bouche, les yeux sont soit absents, soit minimisés. Au contraire, le visage de la coureuse est marqué par le nez et le menton alors que ses yeux sont obscurcis et sa bouche à peine visible. Par sa représentation d'un corps féminin nu, l'œuvre s'inscrit dans une certaine tradition thématique de l'histoire de l'art, néanmoins, elle se réfère à un contexte marqué par la culture physique et une quête d'harmonie d'un vivre-ensemble.

Il en est de même pour les personnages masculins et féminins dans l'œuvre *Trois personnages* de Léger. La coupe de cheveux et la poitrine indiquée par un simple cercle informent le spectateur sur le genre des personnages, mais la stature large, robuste et androgyne des femmes tend à brouiller cette attribution. La construction même du visage est similaire pour les trois protagonistes avec une prédominance du nez et de l'arcade sourcilière. La réduction stylistique rappelle les visages schématiques des sportifs de Baumeister. Toutefois, les accessoires, la position statique et la ressemblance entre les figures de Léger se rapproche davantage des influences latines de l'avant-garde parisienne. En effet, les *Trois personnages* de Léger et *Baigneur et Baigneuses* (1921) [fig. 68] réalisée par Picasso présentent de nombreuses similitudes à la fois visuelles et thématiques. Les représentations des corps féminins de Léger et de Picasso affichent une certaine monumentalité et une force rappelant les colosses herculéens. La rigidité et la massivité des corps, la composition des visages, le caractère antiquisant et la sévérité rattachent

ces œuvres au « retour à l'ordre ». Les deux artistes utilisent d'ailleurs les mêmes attributs physiques pour leurs représentations de « madones modernes » qui paraissent, elles aussi, androgynes et massives.

La pratique physique est certes recommandée et devient un loisir « à la mode », vendu entre autres dans les médias, néanmoins en ce qui concerne la condition féminine, elle s'accompagne d'un certain conservatisme. Ce discours conservateur intégré aux théories de la dégénérescence/régénérescence est d'autant plus présent dans les problématiques de dénatalité d'après-guerre. En France et en Allemagne, l'association de la pratique physique féminine à la maternité est récurrente dans la mesure où le sport est perçu comme bénéfique à la reproduction. Les hygiénistes et démographes recommandent à la femme de pratiquer une activité sportive afin de « devenir une épouse robuste et une mère féconde<sup>105</sup> » et de donner naissance à une génération de citoyens sains. La pratique de l'exercice physique permettrait de renforcer les fonctions biologiques des femmes et donc de servir à l'ensemble de la collectivité. Par exemple, la gymnastique, le tennis ou encore le patinage sont associés à une optimisation des aptitudes physiques, et dans le cas des femmes, à une amélioration de la capacité de reproduction. Ici l'attention des médecins et des pédagogues de l'éducation physique se concentre davantage sur l'aspect héréditaire et matrimonial que sur une performance globale du corps féminin. En 1901, dans la *Revue des jeux scolaires*, l'article *Éducation physique des jeunes filles* rapporte à ce sujet :

Reconnaissons qu'elle a besoin d'être forte pour elle et pour ceux qu'elle mettra au monde ; nous devons reconnaître *ipso facto* que l'organisme féminin en voie d'évolution a besoin de ce travail naturel qui, avec des muscles solides, des poumons robustes, donne un cerveau sain et bien équilibré<sup>106</sup>.

Les rôles de mère et de femme au foyer font donc toujours partie intégrante de la perception du genre féminin, qui ne doit pas aller à l'encontre de sa « nature ». Le médecin Louis Dufestel rappelle que l'éducation physique ne doit qu'inculquer « les qualités qui lui [l'écolière] permettront, [plus tard], de rendre son foyer agréable, [où] son mari, employé ou ouvrier, y trouvera le bien-être que seule une bonne mère peut lui donner<sup>107</sup>. » Il est recommandé aux femmes de pratiquer une activité physique mais de façon modérée afin de pas viriliser la femme ou pire, entraver son rôle de femme au foyer. Le sport féminin exclut d'ailleurs « tout genre d'organisation donnant aux exercices un caractère compétiteur ou théâtral »<sup>108</sup>. L'activité sportive doit être rattachée à une certaine « harmonie des gestes » et un « raffinement de la technique » en faveur de la « féminité ». Certains sports considérés comme violents ne correspondraient pas à la « nature féminine »<sup>109</sup>. Cette exclusion est même partagée par la Fédération Féminine Française de Gymnastique et d'Éducation Physique, qui retranscrit dans son bulletin officiel en 1928 : « La femme a une tendance naturelle : la recherche de la beauté. Celle-ci ne réside pas dans la culture des sports vio-

105 « Pour la parisienne », *RJSHS*, n° 5-6-7, 1907, p. 81, in Collinet, Cécile, *op. cit.*

106 « Éducation physique des jeunes filles », *Revue des jeux scolaires*, n° 2, 1901, p. 22, in *ibid.*

107 Dufestel, Louis, « L'éducation physique féminine », *La Médecine scolaire*, 11, XI, 1er novembre 1922, p. 270, in Arnaud, Pierre, *op. cit.*, p. 104.

108 Gomme, Dr., « À propos de l'éducation physique féminine », *La Médecine scolaire*, vol. 3, XII, 1er mars 1923, p. 69, in *ibid.*, p. 105.

109 Guillaïn, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 136–139.

lents réservés à l'homme »<sup>110</sup>. À la différence de la boxe, de la course automobile, la gymnastique ou la danse d'expression sont des sports qui sont assignés aux femmes car ils se réfèrent, d'une part, à un idéal grec et qu'ils sont associés à une pratique en plein air, naturelle, loin des excès de la vie urbaine. Jugées trop masculines, de nombreuses femmes athlètes sont aussi marginalisées, critiquées au sein des espaces sportifs, mais également dans la société. Autrement dit, lorsque les femmes s'éloignent de la fonction qui leur est attribuée, elles sont mises au ban de la collectivité. En Allemagne, les discours sur la femme et le sport sont similaires. Les médecins considèrent qu'une pratique excessive du sport épuiserait l'énergie et les ressources pour la reproduction et la maternité, alors que d'autres scientifiques sont persuadés que la pratique physique rallongerait l'utérus et raffermirait le périnée. Par ailleurs, la crainte vis-à-vis de la perte des marqueurs de la féminité, et donc d'un dysfonctionnement du corps de la femme à cause du sport, reste dominante au sein de ces débats. Hugo Sellheim (1871–1936), directeur de la clinique gynécologique de Leipzig, affirme en 1931 : « En faisant trop de sport selon le modèle masculin, le corps féminin est directement masculinisé (...). Les organes féminins du bas-ventre s'étiolent et l'homme-femme artificiellement produit est prêt »<sup>111</sup>.

Ainsi, la thématique du corps de la femme et de son éducation joue un rôle important même dans les expositions comme la *GeSoLei*. Lors de cet événement, il existe de nombreux ateliers ou démonstrations qui visent à informer les femmes sur les bons gestes, les bonnes pratiques pour être ou devenir une bonne mère. Il est donc davantage question d'orienter le genre féminin vers le domaine privé, comme celui du foyer, que vers l'activité professionnelle relevant du domaine public<sup>112</sup>. Pour remédier à la virilisation de la femme au lendemain de la guerre, l'autre modèle féminin appelé *Vollweib* (femme plantureuse) s'affirme au fil des années. Celle-ci se définit comme une femme qui prend soin de son corps sans tendre à une masculinisation et qui par son rôle d'épouse et de mère reste à sa place dans la collectivité. Ses formes pleines et souples s'opposent au corps juvénile et mince de la garçonne pour imposer une hétérosexualité et une maternité forte<sup>113</sup>.

Une dichotomie s'opère à nouveau entre la culture visuelle qui diffuse l'image d'une femme moderne, sportive, dynamique et le discours scientifique et politique qui tend à réduire le corps féminin à ses fonctions reproductrices. Le pendant de la nouvelle Femme réaffirme des normes conservatrices pour le genre féminin tout en freinant les élans d'émancipation au sein de la société. Si le sport est intégré à certaines caractéristiques propre à la vie moderne et encourage les individus au divertissement et à la culture physique, il est rapidement réadapté à la population féminine. Communes à l'Allemagne et à la France, ces différentes thématiques telles que la natalité, la *Freikörperkultur* et l'optimisation physique se cristallisent autour du genre féminin. En réaction aux craintes d'une dégénération nationale qui sont complétées par une insécurité masculine

110 Bulletin officiel de la FFFGEP, 1/6/1928, p.26, in *ibid.*, p. 137.

111 Source originale : « Durch zu viel Sport nach männlichem Muster wird der Frauenkörper direkt vermännlicht (...). Die weiblichen Unterleibsorgane verwelken und das künstlich gezüchtete Mannweib ist fertig ». In Sellheim, Hugo, « Auswertung der Gymnastik der Frau für die ärztliche Praxis », *Medizinische Klinik*, n° 27, 1931, p. 1740, in Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p.87.

112 Weinert, Sebastian, *op. cit.*, p.331.

113 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p.44.

d'après-guerre, la fortification du corps féminin et l'augmentation de sa performance sont aiguilées vers le foyer et la maternité, et non vers l'indépendance et le monde professionnel.

La thématique du sport comme affirmation des fonctions genrées touche également le genre masculin. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la perception même de la beauté est intimement liée au corps masculin antique. Les théories de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) qui défendent le modèle antique comme symbole d'harmonie et d'ordre ont un retentissement important et forment des réponses aux phénomènes liés à l'industrialisation. Winckelmann définit son idéal de beauté selon trois composantes : l'équilibre, la proportion, la mesure qui donnent lieu à un corps fort, harmonieux et sous contrôle<sup>114</sup>. Cette représentation idéalisée vise à transmettre un sentiment de stabilité pour la collectivité<sup>115</sup>. Le corps masculin grec de l'Apollon du Belvédère ou celui du Laocoon intègrent l'image d'une beauté intemporelle, définie et précise qui s'allie au rôle actif, héroïque et moral de l'homme<sup>116</sup>. Le chemin qui mène à cette figure physiquement et psychologiquement sublimée est la pratique physique. L'entraînement qui relève de l'engagement, d'une hygiène corporelle, favorise un équilibre entre le corps et l'intellect. Le sport est un moteur qui favorise la rationalisation de la pensée, doublée de la bravoure et la volonté<sup>117</sup>. En effet, les sportifs sont considérés comme courageux, ne craignant pas le danger, audacieux de conduire, d'expérimenter de nouvelles technologies comme l'avion, la moto ou l'automobile<sup>118</sup>. Les athlètes, les sportifs, deviennent les héros de leur temps, même s'ils sont paradoxalement associés au culte du corps antique. Rapides, confiants et intrépides, ils agissent en faveur du progrès technique et relèvent ainsi les défis de la vie moderne. Meisl rapporte dans son texte *Der Sport am Scheidewege* (1928) l'ambition et l'intrépidité du sportif :

Ils [les sportifs] commencèrent, ils osèrent, ils essayèrent, et grâce à leurs compétitions et à leurs démonstrations, ils obtinrent le matériel d'examen et de recherche nécessaire pour les experts les plus spécialisés, mais en même temps, ils durent briser et surmonter la résistance de la masse populaire, qui s'oppose à tout ce qui est nouveau, et ils parvinrent même à la transformer en son contraire, en intérêt et en popularité<sup>119</sup>.

Les qualités liées à l'activité sportive divergent des attributs définis comme féminins pour répondre à des propriétés associées à la masculinité, telles que la performance, la détermination, la combativité, etc. Cette optimisation du corps classique masculin agit comme une métaphore de l'État<sup>120</sup> qui semble ordonné, fort et dont les origines grecques, latines, rappellent l'héritage d'une époque florissante. En cela, « l'endurcissement viril » du corps par la pratique physique devient un symbole de renaissance de la nation. Selon l'historien André Rauch, « lorsque survient

114 Mosse, George, L., *Das Bild des Mannes*, op. cit., p. 47.

115 *Ibid.*, p. 50.

116 *Ibid.*, p. 51.

117 *Ibid.*, p. 56–57.

118 Becker, Frank, op. cit., p. 187.

119 Source originale : *Sie [Die Sportsleute] begannen, sie wagten, sie versuchten, und durch ihre Wettbewerbe und Vorführungen ergab sich das notwendige Prüfungs- und Forschungsmaterial für die engeren Fachleute, zugleich aber hatten sie den Widerstand der Volksmasse, der allem neuen entgegengesetzt wird zu brechen und zu überwinden, und es gelang ihnen sogar ihn in sein Gegenteil, in Interesse und Volkstümlichkeit zu verkehren*. In Meisl, Willy, *Der Sport am Scheidewege*, p. 58, in Becker, Frank, op. cit., p. 188.

120 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, op. cit., p. 320.

la réaction aux années folles, la focalisation des attentions sur le corps a laissé la voie libre à une mythologie de la virilité et de la puissance »<sup>121</sup>. Au-delà même des problématiques liées aux impacts de la guerre, la reconquête de la masculinité par le sport est due à d'autres phénomènes plus généraux comme l'émancipation féminine, l'américanisation, l'immigration, ou encore la dénatalité.

Les représentations de la pratique sportive dans les cercles d'avant-gardes ou encore dans la culture visuelle diffusent des images ancrées dans cette perception masculine. Jean-Yves Guillaïn rappelle que sur les affiches, les champions sont la plupart du temps montrés de face, les poings serrés, torse nu, le visage concentré, les muscles et les cuisses apparentes. Cette posture est une démonstration de la force, d'un modèle de virilité qui paraît même parfois agressif<sup>122</sup>. Les motifs illustrés dans les affiches publicitaires transmettent un avant-goût de l'événement sportif à venir et permettent une identification du spectateur vis-à-vis de l'idéal masculin qui est représenté. Ces images servent à la fois d'exemples et de norme. L'archétype masculin sportif est donc une figure de projections associées à la beauté, à la force, à la santé, au succès et il dicte l'apparence qui s'impose. Ce type de représentation du corps masculin, qui est dominant dans les affiches, ressemble aux coureurs de Delaunay. Cette même impression de force et de rigueur transmise par les protagonistes est dû à la fermeté et à la rigidité stylisée des corps. Les mains, les biceps sont également mis en évidence, indiquant un figure masculine svelte et musclée. Le visage plus détaillé du sportif en tenue bleue se détache des autres protagonistes simplement esquissés. Son regard fixe, sa bouche fermée et sa mâchoire large expriment un sentiment de détermination. La visibilité partielle des autres visages laisse supposer que les autres athlètes ont la même expression que le coureur habillé en bleu. Téméraires, les athlètes paraissent sereins, détachés et impassibles à toute distraction. Rien ne peut les déconcentrer ou les détourner de leur effort et de leur objectif. Delaunay indique non seulement une concentration, mais une résistance à la douleur et aux faiblesses physiques qui peuvent survenir lors d'un entraînement. L'effort même de la course semble être atténué par cette non-expression et le visage imperturbable de l'un des sportifs. Ce comportement exprimant la persévérance, l'endurance et la maîtrise de soi permet de se détacher de toute émotivité et souffrance physique. Cette perception rationaliste détermine une norme physique et comportementale qui est non seulement attribuée au genre masculin, mais qui est valorisée dans les secteurs dominants de la société.

Effectivement, les caractéristiques associées au genre masculin ont une valeur symbolique, économique et politique. L'encouragement des hommes à la pratique physique vise à rendre le corps humain plus performant au sein de la collectivité, notamment au travail. D'ailleurs, le comportement ambitieux, vaillant et résistant du champion sont des qualités prisées dans le domaine professionnel. Ce rôle attribué au genre masculin est aussi davantage axé sur le développement économique et scientifique. Le discours étatique français et allemand qui promeut le sport se mêle alors aux objectifs de relance et de reconstruction d'après-guerre. Un corps sain et actif est perçu comme un motif d'espoir qui fait opposition aux traumatismes du conflit et au deuil d'un peuple affaibli. Ainsi, les recherches sur le sport et la physiologie du travail opèrent-elles main dans

121 Rauch, André, *L'identité masculine à l'ombre des femmes. De la grande guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette, 2004, p. 72, in Guillaïn, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 140.

122 *Ibid.*, p. 118.



la main afin d'optimiser les fonctions physiques pour une meilleure efficacité<sup>123</sup>. La quête d'une performance toujours plus importante est commune aux compétitions sportives et aux techniques de production. La rationalisation du mouvement, le chronométrage, la concurrence, la comparaison des résultats, la force et l'endurance sont des notions présentes dans le sport comme dans le domaine professionnel. En cela, la méthode tayloriste se mêle à des éléments de la pratique physique en imposant la répétition des mêmes mouvements sur une durée déterminée et une distribution stricte des fonctions au sein d'un groupe. En 1931, Tissé souligne l'importance de la pratique sportive à l'échelle individuelle et sociale :

Le rôle de l'éducation physique est d'augmenter la force de rendement et la longévité de la vie qui assure cette force par un entraînement physique, intellectuel et moral basé sur des principes scientifiques d'ordre psychodynamique, afin de faire produire à l'être humain le maximum de travail avec le minimum de fatigue par l'effort méthodiquement réglé ...<sup>124</sup>

À la manière d'une machine, la valeur du corps masculin est intégrée au service du collectif. De ce fait, la « machine sportive » est analogue à la « machine-travail » dans la mesure où elle contribue à la puissance nationale à travers la compétitivité, l'optimisation de l'individu et l'inculcation des valeurs d'ordre. Cette vision fonctionnaliste est critiquée par certains artistes de l'avant-garde allemande comme Dix ou Griebel. L'œuvre *Ausstellung Billiger Ware [Exposition marchandise bon marché]* (1923) [fig. 69] dénonce la chosification du corps humain dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Derrière une vitrine de magasin, huit corps sont exposés et étiquetés selon leur utilité.

Différentes anatomies de femmes et d'hommes se réfèrent aux rôles qu'ils occupent dans la société : la mère de famille, la nouvelle Femme, la prostituée sont présentées aux côtés du travailleur, de l'athlète, de l'intellectuel, du soldat, etc. Totalement déshumanisés, les personnages semblent passifs et dans l'attente d'être achetés et mis en service. Le capitalisme est symbolisé par le personnage clownesque et gras qui, tournant le dos à la vitrine, sourit les yeux fermés. Au premier plan, un homme de profil, au visage mal rasé, à la bouche entr'ouverte et au regard droit ignore le magasin. Poursuivant son objectif, ne faisant pas partie des personnes achetables, il incarne le travailleur éclairé et politisé. À l'extérieur de la vitrine, une femme laisse apparaître une simple tige métallique en guise de tête sous son couvre-chef. Sa tenue, ses chaussures vernies à talons indiquent son appartenance à la bourgeoisie. Le personnage, sorte d'hybride mécanique, est une potentielle cliente intéressée par les humains présentés à l'étalage. Cet automate sans cervelle tend à une consommation froide d'individus catégorisés selon leur utilité.

Il est intéressant de noter que les étiquettes indiquant les fonctions humaines ne concernent que les protagonistes masculins. L'anatomie, les coupes de cheveux, les bas, la posture servent d'attributs qui suffisent à répertorier les femmes. Les termes « *prima Arbeitskraft* » (super force de travail) épinglé sur le torse du travailleur et la petite pancarte « *Höchste Leistungsfähigkeit !* » (haute capacité d'efficacité) posée devant l'athlète<sup>125</sup> soulignent l'importance donnée à la performance masculine au sein de la société. Le corps du travailleur paraît plus mince, son torse est

123 Becker, Frank, *op. cit.*, p. 186.

124 « La philosophie de l'éducation physique », *RJSHS*, n° 1-2-3, 1931, p. 10, in Collinet, Cécile, *op. cit.*

125 Par sa corpulence, il pourrait s'agir d'un boxeur catégorie poids lourds, d'un haltérophile ou lanceur de poids.



Figure 69 | Otto Griebel, *Ausstellung Billiger Ware*, 1923, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

lisse et ses membres tendus. Debout tel un homme-machine prêt à l'emploi, il est dépersonnalisé par l'éclairage qui masque son visage. L'apparence massive du sportif due à sa carrure ainsi que ses muscles sont mis en évidence par le croisement de ses bras. Les cheveux courts, la mâchoire large, le nez prédominant et le torse poilu, en font une démonstration de virilité. Ces caractéristiques physiques, qui sont communes aux sociétés occidentales, rapprochent le personnage de Griebel non seulement des sportifs de Delaunay, mais aussi du travailleur dans *Le mécanicien* de Léger. L'analogie est d'ailleurs saisissante entre la représentation du sportif et du mécanicien, car tous deux ont les biceps apparents, le regard hors-champ à droite, les cheveux courts, bruns et le visage rectangulaire. Une autre version de l'œuvre de Léger datant de 1918 [fig. 70] montre le personnage nu à la peau grise posant devant un fond géométrique et coloré. Le tatouage et la fumée de cigarette sont absents, attribuant un caractère plus juvénile au personnage. La nudité et la massivité de son torse ajoutent une note érotique, alors plus manifeste que dans la version de 1919. Les caractéristiques physiques du travailleur qui se mêlent ici à celles du sportif visent à affirmer un modèle masculin dynamique, robuste, sain et fonctionnel. À la différence de l'œuvre de Léger, dans *Ausstellung Billiger Ware* le travailleur et l'athlète ne sont pas assemblés en une seule et même personne mais juxtaposés et mis en scène comme des objets, outils, ou machines qu'il est possible de posséder. L'esthétique mécanique n'est certes que partielle, mais la thématique de la marchandisation et de la mise en service du corps est proche d'un



Figure 70 | Fernand Léger, *Le mécanicien*, 1918, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris

rationalisme machinique. La réification du corps masculin au travail ou dans le sport en une machine logique, réparable, résistante et remplaçable rappelle également l'œuvre *Les trois camarades* de Léger. Relevant d'une pensée plus socialiste, Léger ne défend pas une vision individualiste, car cette mise en fonction du corps doit servir à la collectivité. À la différence de Griebel qui, déjà communiste à cette époque, souligne à travers ce fonctionnalisme la soumission de l'individu à la classe supérieure. Griebel rejette cette aspiration à l'optimisation issue d'une perception froide et apathique de l'être humain. S'opposant alors à Delaunay et Léger qui soutiennent cette

image stéréotypée de la masculinité dans le domaine sportif ou professionnel, il condamne la distribution de fonctions genrées et aliénantes de la société allemande de l'entre-deux-guerres.

Si l'assignation de la femme au rôle de mère est acceptée et encouragée par une grande majorité de la collectivité, l'association de l'homme au travail est tout aussi promue. Cette thématique est centrale pendant la *GeSoLei* qui expose les méthodes physiques et physiologiques, notamment sous forme de tests destinés aux visiteurs qui peuvent mesurer leur propre performance physique. Ces ateliers incitent alors la population à exercer une pratique physique dans le but d'être plus performante dans les tâches du quotidien et au travail. Les invalides de guerre sont également présents afin de montrer le succès de leur réhabilitation et des progrès techniques et médicaux. Le public observe alors leur travail à travers une vitre et peut acheter en guise de souvenir les marchandises qu'ils produisent. Soumis à la logique du rendement, les invalides qui vivent et travaillent pendant quatre semaines dans l'exposition sont ensuite remplacés par un nouveau groupe de mutilés. Dans le protocole de la réunion du 14 septembre 1925 entre le théologien Gotthilf Vöhringer (1881–1955) et l'hygiéniste de la santé sociale Arthur Schloßmann (1867–1932), on peut lire : « Exposer les éclopés eux-mêmes pour montrer que les institutions en ont fait des êtres humains utiles<sup>126</sup>. » Le processus de rationalisation du corps humain critiqué par Dix dans *Die Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)* et par Hoerle dans *Fabrikarbeiter* s'accroît quelques années plus tard sous forme de « divertissement éducatif », avec pour objectif de démontrer que les invalides peuvent tout de même être « utiles » grâce aux capacités scientifiques de la nation<sup>127</sup>. La perception utilitariste de l'individu ne se borne pas au handicap mais touche également les hommes valides qui, grâce au sport, peuvent améliorer leur force de travail. Le discours de Ernst Poensgen (1871–1949), l'un des principaux organisateurs de la *GeSoLei*, définit les objectifs de l'exposition en matière de production et de performance physique :

Elle [la *GeSoLei*] nous a montré comment l'homme peut se maintenir en bonne santé et en forme pour travailler, comment il peut réparer les dommages le plus rapidement et le mieux possible. Une économie humaine rationnelle, une division appropriée du travail et du repos, le maintien et l'augmentation de la capacité de travail, voilà ce que le *Gesolei* peut nous apprendre. Le bien suprême de l'homme est sa santé. Sa capacité de travail, ses performances pour la nation et la patrie en dépendent indirectement<sup>128</sup>.

Ainsi, la productivité, l'efficacité, la plus-value font partie d'une économie humaine menant à une optimisation globale de l'ensemble des hommes dans la société. La performance est distribuée

126 Source originale : « *Krüppel selbst auszustellen, um zu zeigen, dass sie durch die Anstalten zu brauchbaren Menschen geworden sind.* » In 3. Kommissionsitzung der *Gesolei* am 29. Oktober 1925 im Wohlfahrtshaus in Berlin, Archiv des Diakonischen Werkes der EKD ADW, CA Nr. 1214 I, s.p., in Weinert, Sebastian, *op. cit.*, p. 268.

127 Ce qui accentue l'intolérance vis-à-vis des invalides qui sont inactifs et qui mendient dans l'espace public.

128 Source originale : *Sie [Die GeSoLei] hat uns gezeigt, wie der Mensch sich gesund und arbeitsfähig erhalten, wie er Schädigungen am schnellsten und besten wieder beseitigen kann. Rationelle Menschenwirtschaft, zweckmäßige Einteilung von Arbeit und Erholung, Erhaltung und Erhöhung der Arbeitsfähigkeit, das sind die Dinge, deren Kenntnis uns die GeSoLei vermitteln kann. Das höchste Gut des Menschen ist seine Gesundheit. Seine Arbeitskraft, seine Leistungen für Volk und Vaterland hängen unmittelbar davon ab.* In Poensgen, Ernst, *Die Wirtschaftliche Bedeutung der GeSoLei*, in Schloßmann, Arthur, (ed.), *Ge-So-Lei. Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926*, Düsseldorf, 1927, p. 16, in Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 186.

selon plusieurs type : les sportifs à travers leurs compétitions, les travailleurs à travers la force de production et les invalides par leur capacité à se réintégrer. Les qualités attendues pour remplir l'objectif d'un rendement total telles que l'endurance, la détermination, la maîtrise de soi, la discipline, rapprochent la production industrielle du domaine sportif.

Avoir un corps sain permet de remplir les fonctions sociales préalablement attribuées aux genres afin de rendre l'individu utile à la collectivité. En clarifiant les fonctions femme-homme, la pratique sportive permet alors une confirmation d'un naturalisme différentialiste du genre. La pratique sportive est un moyen mis en place pour assainir le corps féminin afin qu'il puisse être apte à la maternité, tout en évitant une surcharge qui pourrait le masculiniser. Pour la gent masculine, elle permet de réaffirmer une hégémonie grâce à l'acquisition de compétences qui définissent la société moderne. L'athlète fait office de modèle national intégrant les composantes nécessaires à la renaissance de l'État après la guerre. Si les femmes ont l'importante tâche de donner naissance aux générations futures, l'homme reste dans une position dominante, car les vertus de la société moderne sont analogues aux marqueurs de la masculinité. Étant un moyen de diffusion de ces codes stricts, le sport est l'un des domaines de démonstration de la virilité. En d'autres termes, la pratique physique est un levier permettant à la population masculine d'après-guerre de reprendre confiance en elle, de relever les défis et de reconquérir l'espace social<sup>129</sup>.

Finalement, en louant la solidarité masculine, en excluant le genre féminin de ses images sportives et en se référant aux attributs physiques de la virilité, l'œuvre *Les coureurs* défend une vision genrée de la pratique physique. Baumeister traite davantage de la porosité des genres dans le sport, notamment marqué par l'androgynie de la femme moderne. La notion de performance est également présente, mais elle est appliquée à l'ensemble des protagonistes. Ses œuvres véhiculent une dimension plus collective, plus égalitaire que le peloton impénétrable des sportifs de Delaunay.

---

129 Guillaïn, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 140

## 5. Bâtir un corps normé, sain et collectif

Le renforcement des fonctions dites masculines par le sport mène à une correspondance entre le corps entraîné et l'utopie d'une figure rédemptrice. En effet, celle-ci prend les traits d'un Homme nouveau, qui incarne les marqueurs du concept de la masculinité à travers le sport. Véritable métaphore de l'État, l'archétype du sportif cristallise les objectifs et suscite, par sa dépersonnalisation, une proximité, et même une admiration de la population.

À échelle nationale et globale, la figure de l'athlète reflète des problématiques socio-économiques passées tout en incarnant un avenir prospère. Autrement dit, cette figure idéalisée du corps masculin illustre l'utopie d'une nation régénérée en réaction aux craintes et traumatismes antérieurs. Le sport est d'une part une manifestation d'une collectivité en quête de stabilité économique, politique et sociale, et d'autre part il permet la diffusion d'un modèle pour l'ensemble de la population. Les personnages sportifs et désindividualisés représentés dans les productions artistiques et médiatiques participent à la diffusion d'un archétype conduisant à une homogénéisation de la société.

Néanmoins, il est nécessaire de rappeler qu'il existe des sportifs qui se détachent de la masse des joueurs en atteignant le titre de champion ou de recordman. Les grands noms tels que Carpentier, Nurmi, Schmeling suscitent une admiration des amateurs de sports et des cercles d'avant-garde pour leurs prouesses. Le caractère extraordinaire de leurs performances physiques, leur détermination sans faille, leur endurance supérieure ou encore leur agilité hors norme constituent leur légende et les inscrivent dans l'Histoire du sport. Les artistes français et allemands figent ces vedettes en les représentant dans leurs œuvres, comme Delaunay qui s'inspire de Nurmi, le « Finlandais volant » lors des Jeux Olympiques, pour *Les coureurs*.

En attribuant à son œuvre un titre plutôt neutre, sans aucune mention du champion, et en l'intégrant dans un peloton homogène, Delaunay refuse néanmoins toute identité à son modèle. Il prend alors pour support une photographie qui célèbre l'effort remarquable de Nurmi lors de l'événement sportif qui marque la société de l'entre-deux-guerres française, mais ne préserve que le sujet et le lieu représentés. Il attribue un autre sens à l'action en illustrant non pas une prouesse sportive devant un public mais une séance d'entraînement dans un stade aux tribunes vides. La dépersonnalisation des protagonistes et l'absence de supporters permettent de se distancier du cadre spatio-temporel des Jeux olympiques et de figer le sujet de l'œuvre hors du temps. Certes, cette œuvre est une manifestation de la modernité et intègre une série d'éléments propres au contexte de sa réalisation, mais la typologie des personnages, qui apparaissent comme un seul et même corps en mouvement, s'éloigne de la singularité des différents champions encouragés par leur nation lors des Jeux. Le timide souci d'individualisation est représenté à travers le coureur dont le visage est plus détaillé. Les membres des coureurs se chevauchent et la distinction de chaque athlète est à première vue difficile. Un autre élément qui perturbe la lisibilité des personnages est la similarité dans leur composition anatomique. Le corps des sportifs semble avoir été multiplié, provoquant un sentiment d'équilibre et de force dans la composition. Effectivement, si la physionomie est la même pour les cinq athlètes, les capacités physiques semblent elles aussi être égales. La notion même de désindividualisation est alors mise au service d'une force collective sportive. La standardisation des corps et l'anonymat des personnages participent au caractère mécanique de l'anatomie. Les modifications faites par Delaunay

vis-à-vis du support photographique révèlent l'importance accordée à l'entraînement, à la discipline et au caractère anonyme des sportifs, qui se déplacent comme des machines à l'avant de l'image. L'objet de l'œuvre est donc davantage l'activité même de la course et de la performance physique que la représentation individualisée des athlètes agissant dans un cadre narratif.

La version de 1926 repousse les limites de l'anonymisation en remplaçant la figure des sportifs par de simples cercles rouges et jaunes. Le coureur de gauche possède deux disques à la place de la tête, un premier qui est encore habité par une chevelure brune et un second plus foncé qui se révèle être la véritable face du protagoniste. Pour les coureurs à droite de l'image, Delaunay substitue à leur identité des numéros de tricots. Les corps restent néanmoins inchangés même si les genoux sont transformés en cercles qui ajoutent un aspect machinique à l'anatomie. Ce détail souligne l'importance accordée au mouvement des jambes et donc à l'activité même de la course. La construction schématique de leur corps semble s'accorder à une logique mathématique, suivant des règles géométriques. En cohérence avec la physionomie des personnages, l'arrière-plan des tribunes et la piste de course sont dissouts au profit d'une série de carrés colorés. Par la désintégration de l'espace et l'entrecroisement des corps, ce changement de décor rend la structure de l'œuvre plus vaporeuse. La notion de corps collectif est encore plus concrète dans la deuxième version, car la nature humaine des personnages est réduite à son minimum. Les mouvements des personnages se confondent dans une mosaïque géométrique qui trouble la trajectoire des coureurs. En effet, dans la première version, les jambes dynamiques des athlètes et les lignes de la piste guident le regard du spectateur vers l'avant de l'image. Cette impression de déplacement vers le spectateur est moins évidente dans la version de 1926 car le mouvement semble s'étendre à l'ensemble de l'espace. La décomposition du motif associée à la thématique du sport est un processus déjà utilisé pour *L'équipe de Cardiff*. Cependant, la simultanéité du mouvement des joueurs, de l'avion, de la roue transmet ici une énergie chaude et enveloppante, tandis que dans *Les coureurs*, l'accord entre les formes et les personnages véhicule une certaine rigueur alors proche de *Mensch und Flugzeug* de Baumeister. Les lignes droites, les carrés et les cercles qui composent les personnages et l'arrière-plan s'inscrivent dans cette quête croissante d'ordre et d'anonymat de l'entre-deux-guerres. Le motif du sport prend les traits d'une course encadrée et sous contrôle contrairement au jeu d'équipe qui valorise le rapport humain. La collectivité dans la pratique du sport aux allures de jeu et de divertissement se mue en un entraînement imperturbable. Réalisant le même mouvement au même moment, chaque coureur est absorbé par sa propre recherche d'efficacité. Ces corps synchronisés, dont l'expression faciale semble inexistante, forment une collectivité sportive basée sur l'efficacité.

L'évolution de la représentation de l'homme sportif dans les œuvres de Delaunay indique une aspiration à l'efficacité, à l'ordre et à la désindividualisation. Les œuvres réalisées entre 1924 et 1926 défendent une vision rationnelle de la société dans laquelle chaque individu a un potentiel de performance. Les deux versions de *Les coureurs* partagent une vision à la fois individuelle et collective de la pratique physique dans la mesure où, même si la course se fait en groupe, l'athlète se concentre sur son propre mouvement. Il n'est donc pas nécessaire de compter sur son coéquipier ou d'être perturbé par son partenaire, car chacun est dans un processus d'auto-optimisation. En cela, l'artiste est le témoin et le promoteur d'une collectivité qui incorpore les notions de performance, de contrôle et de discipline reposant sur l'engagement individuel mis au profit du groupe.

Cette standardisation est également favorisée par certains phénomènes sociaux de l'entre-deux-guerres comme les rassemblements de masse, l'uniformisation des pratiques culturelles, les nouvelles méthodes de production, la densité urbaine, etc. Ces phénomènes étant communs à l'Allemagne, la désindividualisation caractérise aussi les représentations mécaniques et sportives des artistes outre-Rhin. Les œuvres de Grosz qui mettent en scène des pantins sans visage qui s'entraînent à la boxe, à la bicyclette ou à l'haltérophilie, partagent cette vision ordonnée et anonyme de la société. La représentation de l'espace est également géométrique par ses formes architecturales cubiques et dépouillées. Semblable aux tribunes vides de *Les coureurs*, cet espace stérile met l'accent sur l'activité même du sport et de l'entraînement, permettant au spectateur de se focaliser sur l'action en cours. Dans ces représentations, la désindividualisation illustre un certain oubli de soi au profit de l'efficacité physique au sein de la société moderne. Au-delà même de la promotion d'une société active, rigoureuse et vaillante, les représentations du sport par Delaunay ou Grosz se réduisent cependant à la figure masculine de l'athlète. Dans les œuvres du dadaïste berlinois, la promotion d'un Homme nouveau masculin, froid et rationnel est certes renforcée par la thématique de l'ingénierie, traitée dans de nombreuses œuvres géométriques, mais les athlètes de Delaunay concentrent ces mêmes attributs dits masculins. À travers ces athlètes, les deux artistes illustrent alors le modèle d'une masculinité forte et aseptisée dans laquelle le spectateur peut se projeter.

À la différence de Delaunay et Grosz, les sportifs de Baumeister ne véhiculent pas la projection d'une collectivité orchestrée par l'hégémonie masculine. La présence de personnages féminins illustre la promotion d'un vivre-ensemble ancré dans la culture physique et le bienfait de la pratique sportive. Les protagonistes semblent être mis à hauteur égale tout en intégrant des vecteurs de la masculinité. Autrement dit, les représentations sportives de Baumeister s'inscrivent plus dans l'image idéalisée d'une société nouvelle basée sur la performance, la discipline ou encore le contrôle, que dans une projection d'un Homme nouveau comme unique modèle national. Ces vertus, s'appliquant aux femmes et aux hommes, gommant les différenciations entre les genres et expliquent les ressemblances visuelles entre les protagonistes. En effet, leurs physionomies n'ont aucune individualité et leurs visages, simplement esquissés, ne laissent transparaître aucune émotion. Les athlètes ont la même expression neutre qui ne varie pas entre le sportif actif et les autres personnages passifs. Cette forme d'impassibilité est partagée par les coureurs de Delaunay, même si elle s'apparente plus à un stoïcisme.

Gommer l'identité de l'être humain en mettant sa performance individuelle au service d'un succès collectif est une position qui est défendue dans ces œuvres mais également présente dans les discours français et allemand d'après-guerre. Le sport, qui s'étend de plus en plus aux pratiques quotidiennes de la population, s'inscrit dans une démarche d'assainissement national. En 1930, la journaliste Martha Maria Gehrke (1904–1986) observe : « À 6 h 30 du matin, quelques centaines de milliers de personnes allument leur radio et, sur l'ordre d'un invisible, font tous ensemble les mêmes exercices physiques<sup>130</sup>. » Comme de petites machines synchronisées et

---

130 Source originale : « *Morgens 6 Uhr 30 Minuten schalten einige hunderttausend Menschen ihr Radio ein und machen nach dem Kommando eines Unsichtbaren alle miteinander die gleichen körperlichen Übungen.* » In Gehrke, Martha Maria, « Auf dem Weg zum Typenkörper », *Der Querschnitt*, Band 10, H.9, September 1930, p.598, [en ligne], <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/73258/52/0/>, (consulté le 24/8/2021).



programmées, les corps se mettent en marche pour préserver ou gagner en efficacité afin de servir la macro-machine sociale. La mise en relation du corps entraîné et de la société est aussi énoncée par Giese dans son texte *Der Geist im Sport* publié en 1925 :

Mais nous voulons tous la même chose, après avoir enfin réalisé que la minceur normée est plus belle et agréable qu'un ventre individuel. La nouvelle sensation du corps (...) est très clairement une sensation de masse ! Selon le degré d'avancement de l'entraînement, des milliers de personnes, rassemblés par le sport et le jeu (...), ressentent la même haute tension gratifiante de leurs corps se ressemblant de plus en plus. (N'est-il pas également de notoriété publique que nous ne sommes nulle part plus semblables que là où nous croyons être le plus personnel : dans la sensation physique de l'amour ?)<sup>131</sup>

En France, la valorisation de la masse au détriment de l'individu dans l'activité sportive est tout à fait en accord avec la perception décrite ci-dessus. Dans son ouvrage *Le sport contre l'éducation physique* parut également en 1925, Hébert affirme :

Chez les gymnastes, l'individu n'a de valeur que s'il fait partie d'un tout ; le groupe, la masse seule compte ; toute l'organisation gymnique, y compris celle des concours est combinée pour faire valoir, avant tout, le nombre [...], la solidarité, l'altruisme sont nécessaires pour faire valoir le groupe de même que l'union, la cohésion sont indispensables pour élever la valeur de l'ensemble<sup>132</sup>.

La désindividualisation au profit de la masse et de la cohésion sociale est liée d'une certaine manière à l'ordre public. La standardisation des individus procure une impression d'homogénéisation de la société qui vise à atténuer le sentiment de vulnérabilité au lendemain de la guerre. Rassemblée autour de grands événements tels que les compétitions sportives, les foires, les courses ; la population partage des loisirs, des émotions et des attentes qui sont communes. Ainsi, l'homogénéisation du temps libre à travers ce type de rendez-vous sportifs permet, d'une part, de renforcer la cohésion sociale entre les individus, et d'autre part de diffuser des valeurs morales à échelle nationale.

Dès lors, au sein des compétitions sportives, le patriotisme joue un rôle non-négligeable. L'engagement, la défense de la nation, l'ordre, l'honneur, la discipline sont des vertus qui sont annoncées et privilégiées lors des Jeux olympiques de 1924. L'affiche *Jeux olympiques* (1924) [fig. 71] réalisée par Jean Droit (1884–1961)<sup>133</sup> représente cette forme idéalisée d'une harmonie nationale à travers la compétition sportive. Disposés en deux rangées, neuf sportifs au corps athlétique et imberbe font le salut romain, un salut olympique instauré par Coubertin après la

131 Source originale : *Wir wollen ja alle das gleiche, nachdem wir endlich herausgefunden haben, daß genormte Schlankeheit schöner und angenehmer ist als ein individueller Bauch. Das neue Körpergefühl (...) ist absolut ein Massengefühl ! Je nach dem Fortschrittsgrad des Trainings empfinden Tausende von Menschen, zusammengefaßt in Sport und Spiel (...), die gleiche beglückende Hochspannung ihrer immer gleicher werdenden Körper. (Hat es sich nicht auch inzwischen herumgesprochen, daß man sich nirgends mehr gleich als da, wo man am persönlichsten zu sein glaubt: im körperlichen Liebesempfinden ?)*. In Giese, Fritz, *Geist im Sport. Probleme und Forderungen*, Delphin-Verlag, München, 1925, p. 21, in Becker, Frank, *op. cit.*, p. 171.

132 Hébert, Georges, *Le sport contre l'éducation physique*, Paris, Vuibert, 1925, p. 6–7, in Guillion, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 150.

133 Fervent catholique, patriote et investit dans le scoutisme, Jean Droit était un ancien combattant et faisait partie des Croix-de-Feu.

guerre. Les torses nus et la partie inférieure du corps recouverte d'un voile blanc font écho aux tenues antiques. La main gauche du personnage central posée sur l'épaule de l'athlète de droite illustre la fraternité entre les athlètes. L'expression neutre des sportifs est renforcée par leurs regards hors-champ. Les pommettes saillantes, la mâchoire large, le nez droit, le regard fixe des personnages se réfèrent à l'archétype masculin et viril. Malgré des corps et des postures d'une ressemblance frappante, leurs visages et leurs coiffures permettent de les différencier. Les bras tendus des personnages donnent à la structure picturale un rythme ordonné qui laisse imaginer que d'autres rangées de sportifs se succèdent au-delà de la prise de la vue. À l'arrière-plan, le drapeau tricolore lie les athlètes à la patrie, le blason de la ville de Paris désigne la capitale comme l'hôte prestigieux de l'événement et les palmes symbolisent le triomphe de la victoire. Ici, la figure de l'athlète répond d'une part aux normes esthétiques de l'entre-deux-guerres, par son corps blanc, athlétique et partiellement nu, et d'autre part aux normes sociales, par la rigueur, la détermination et la fraternité. Même si la compétition est mixte, l'affiche désigne l'athlète masculin comme l'acteur principal des Jeux. L'ensemble des personnages intègre l'idée d'une nation



Figure 71 | Jean Droit,  
*Jeux olympiques*, 1924, Musée  
national du Sport, Nice

puissante, dont l'avenir est assuré par ces hommes. Cette image illustre le processus de régénération d'une société d'après-guerre qui se définit comme vertueuse, tenace et performante<sup>134</sup>. La représentation de l'homme sportif comme motif d'espoir national se calque sur le concept de l'Homme nouveau. Laurence Bertrand-Dorléac souligne d'ailleurs les prémices de l'Homme nouveau du régime de Vichy présentes dans l'affiche de Droit :

Le raidissement des corps, l'exagération des attitudes et des muscles et, par le jeu des expressions emphatiques et à tendance inhumaine, la désincarnation de l'individu au profit du groupe ; formellement, la schématisation du dessin, la multiplication des signes à l'identique, le jeu sur la symbolique des formes, du drapeau en particulier, les lauriers ou des écussons<sup>135</sup>.

Associée à l'athlète, la désindividualisation transmet un sentiment de force collective. Présente dans l'espace public, cette image n'a pas seulement une fonction informative, mais aussi didactique en participant à la diffusion d'un idéal masculin. Si l'on compare la représentation de Droit avec les sportifs de Delaunay, une série de résonances apparaît dans la physionomie des corps et dans leurs postures. L'anatomie mince, tendue, musclée des personnages masculins de Delaunay et de Droit, exécutant le même mouvement, au même moment, transmet une impression commune d'ardeur saine et virile. Les athlètes de Baumeister intègrent également ces mêmes caractéristiques physiques, mais la présence des deux genres et la variété de leurs activités et de leurs poses, tendent à se distancier du virilisme hégémonique défendu à travers ces représentations françaises. Cependant l'ensemble de ces images qui intègrent une dépersonnalisation participe à la diffusion d'un standard. L'anonymat des sportifs permet à l'observateur de s'identifier au modèle tout en prenant exemple sur ce dernier. Il s'agit alors de bâtir un corps sain par la pratique et la culture physiques qui permettent à l'individu et à sa nation d'être plus forts et plus résistants. Les représentations de Delaunay et Baumeister sont conformes à cette promotion utilitariste qui valorise la discipline, la santé et l'optimisation tout en se distanciant des dommages physiques et psychiques causés par le conflit. L'édification d'un Homme nouveau, symbole d'une société nouvelle régénérée, saine et productive, est un symptôme d'une instabilité et des angoisses à la fois individuelles et collectives.

Les phénomènes de la société moderne tels que la rationalisation, le fonctionnalisme et la désindividualisation participent au processus de la normalisation. La diffusion d'un corps bien proportionné, discipliné, masculin comme standard permet de délimiter ce qui est normal et anormal. En réaction au discours sur la déchéance et la régénération, des critères définissant le fort et le faible, le bon et le mauvais, l'utile et l'inutile<sup>136</sup> deviennent de plus en plus lisibles pendant l'entre-deux-guerres. Les recherches abondantes sur les pathologies permettent de répertorier les maladies et de définir un corps sain ou malade<sup>137</sup>. Le fait de répertorier relève d'un intérêt pour la classification et la schématisation de l'être humain et mène à la comparaison entre

134 Guillain, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 158.

135 Bertrand-Dorléac, Laurence, « Les vieilles images de l'homme nouveau (France 1900–1945) », in Matard-Bonucci, Marie-Anne, Milza, Pierre, *op. cit.*, in *ibid.*

136 Thalmann, Rita, Ternon, Yves, Bensoussan, Georges, « Classer, penser, exclure. De l'eugénisme à l'hygiène raciale », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 182, n° 2, 2005, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2005-2-page-17.htm>, (consulté le 8/3/2021).

137 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p. 21.

individus et à l'édification de types et de statistiques<sup>138</sup>. En outre la codification des proportions, des parties du visage, inspirée notamment de l'antique, a non seulement une influence dans la représentation de l'être humain, mais également dans le domaine médical. Les études typologiques s'allient aux analyses comportementales censées révéler les qualités d'un individu. Ainsi, une personne mince est associée à l'intelligence alors qu'un corps musclé est davantage identifié à l'action<sup>139</sup>. Considérant de plus en plus la santé comme une obligation, ces types de discours ont donc une portée morale, instructive et publique.

La mesure, la classification et l'élaboration d'une moyenne sont des notions importantes pour la santé publique et jouent un rôle conséquent lors des expositions comme la *GeSoLei*. Dépassant l'aspect financier – car un peuple en bonne santé implique moins de dépenses pour l'État-providence – les conseils ou exercices présentés lors de l'exposition permettent d'obtenir un corps esthétiquement beau. En effet, dans ce type d'événements, la laideur et la maladie sont souvent amalgamées<sup>140</sup>. La promotion d'une bonne alimentation, des bains de soleil, d'une pratique physique régulière, d'un endurcissement physique, etc., sont les recommandations nécessaires pour obtenir un corps gracieux<sup>141</sup>. Ces indications sont illustrées dans les œuvres de Baumeister qui diffusent une certaine application visuelle de ces préceptes.

Permettant de façonner un standard composé d'une série de vertus considérées comme acceptables, le sport est considéré comme un moyen d'assainir physiquement et moralement la population. Cette standardisation du corps humain qui est véhiculée à travers le sport est liée à l'hygiénisme, à des pratiques médicales qui visent à régénérer la population tout en la désindividualisant. Selon Sebastian Weinert, la quête d'une homogénéisation relève d'une intégration positive de l'individu dans la société, car elle implique une amélioration du niveau de vie, de la santé, notamment celle des enfants. Cependant, cet objectif a aussi un caractère restrictif dans la mesure où il oblige l'individu à se plier à une série de règles sous peine d'être exclu<sup>142</sup>. Les individus qui ne s'accordent pas à l'imagination d'un corps collectif harmonieux et uniforme sont présentés comme des obstacles à la régénération sociale<sup>143</sup>. Cette éducation physique collective est « non seulement dans l'intérêt de l'individu, mais (...) aussi dans l'intérêt de la communauté dans son ensemble, qui est menacée sur le plan de la santé ou accablée économiquement par la personne malade<sup>144</sup>. » Dérogeant au standard, l'altérité est plus visible et peut faire l'objet d'un

138 Von Ankum, Katharina, *op. cit.*, p. 25.

139 *Ibid.*

140 *Ibid.*, p. 291.

141 Par ailleurs, les recommandations ne peuvent s'appliquer qu'à un corps qui répond déjà à une certaine norme. Les personnes handicapées, malformées ou mutilées, affaiblies par la maladie, ont dès le départ d'importants désavantages pour appliquer ces instructions.

142 *Ibid.*, p. 361–362.

143 « Chapitre XIII. Le nudisme, entre régénération et transgression », p. 309–328, in Baubérot, Arnaud, *Histoire du naturisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, [en ligne], <http://books.openedition.org/pur/22872>, (consulté le 6/8/2020).

144 Source originale : « nicht nur im Interesse des einzelnen, sondern [...] auch im Interesse der Gesamtheit, welche durch den Erkrankten gesundheitlich bedroht oder wirtschaftlich belastet wird. » In Reuter, Gustav, Hauptabteilung « So », in Schloßman, Arthur, (Hrsg.), *Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*, Amtlicher Katalog, Düsseldorf 1926, p. 168, in Weinert, Sebastian, *op. cit.*, p. 359.

rejet ou d'une stigmatisation. Ainsi, les débats sur la dégénérescence pendant l'entre-deux-guerres brouillent les limites entre l'hygiène sociale et les théories eugénistes. Ces mises en relation entre l'hygiène sociale et l'hygiène raciale restent ambivalentes dans les années Weimar et la France d'après-guerre, car si l'hygiène sociale cherche à se distancer de l'hygiène raciale, de nombreuses thématiques s'entrecroisent néanmoins. Les scientifiques intègrent ces discours hygiénistes et eugénistes au sein des collections permanentes et des expositions sur la santé. Par des événements de masse comme la *GeSoLei* ou la diffusion à grande échelle d'images et d'informations par les médias, la réception de ces concepts devient au fil des années de plus en plus importante. La pluralité des médias qui diffusent ces stéréotypes basés sur des critères médicaux et racistes ont un impact sur la culture visuelle de la population<sup>145</sup>.

En cela, l'eugénisme, l'hygiène raciale s'inscrivent au sein des problématiques d'après-guerre et participent à la représentation d'un corps collectif qui serait menacé par la maladie<sup>146</sup>. Cette « maladie » au sens métaphorique du terme définit les personnes qui ne permettent pas ou qui empêchent la régénérescence de la nation. Les « *Antitypen* » (antitypes) et les outsiders définis par George L. Mosse sont catégorisés selon leur origine, leur langue, religion, leur habitation, leur situation professionnelle, etc<sup>147</sup>. Mosse rappelle que cette distinction qui mène à une marginalisation date du Moyen-Âge, mais que les contours de la société moderne deviennent de plus en plus rigides et tendent davantage à une hiérarchisation des individus. La figure de l'outsider s'oppose à l'idéal masculin car il représenterait un désordre physique et moral par son mode de vie déséquilibré<sup>148</sup>. Ce type qui est associé à la nervosité, l'agitation, la lâcheté et une sexualité incontrôlée, fait donc office de contraste à l'homme rationnel, déterminé, discipliné et sous-contrôle<sup>149</sup>. L'exemple des invalides de guerre en Allemagne et en France est significatif de la non-acceptation d'un corps hors-norme. L'analyse des œuvres de Dix et de Léger a montré que l'intégration des mutilés de guerre atteint ses limites dans une politique de réinsertion basée sur la performance qui ne les protège pas des discriminations auxquelles ils sont exposés. Le nombre minime des représentations des blessés de guerre en comparaison de celui des représentations de corps robustes dans les productions parisiennes est également révélateur de l'importance donnée à ce modèle vaillant et athlétique. L'élaboration de modèles antinomiques permet de valoriser le modèle du corps sportif et en bonne santé. La projection d'un homme solide et invincible, d'un *Panzerkörper* à la Léger, souligne un certain détachement à l'égard des individus affaiblis et donc de la réalité du corps social. En somme, les sportifs dans les œuvres de Baumeister et Delaunay rejoignent cette forme d'idéalisation par l'attitude et le corps standardisé de leurs protagonistes.

La constellation thématique portant sur l'activité sportive, l'individu et la collectivité, intègre le concept même de l'Homme nouveau dans ces œuvres. Les personnages athlétiques ne sont pas une promotion d'une hygiène raciale, stigmatisante, mais ils participent à la diffusion d'une norme physique et sociale. Ces images contribuent à une certaine valorisation de l'archétype

145 Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela, *op. cit.*, p.314.

146 *Ibid.*, p.188.

147 Mosse, George, L., *Das Bild des Mannes*, *op. cit.*, p. 79.

148 *Ibid.*, p.82.

149 Cf. Radkau, Joachim, *op. cit.*

d'un individu qui est dans une totale maîtrise de soi-même, en particulier chez Delaunay, par l'illustration de pratiques culturelles et physiques qui sont recommandées pendant l'entre-deux-guerres en France et en Allemagne. Agissant dans le contexte d'un discours socio-politique portant sur la régénération, ces sportifs incarnent une certaine projection de la masculinité ou d'une société dans laquelle chacun renonce à son individualité au profit du collectif.

Intimement associé aux attributs de la masculinité qui se mêlent aux valeurs sportives, l'Homme nouveau a l'apparence et les qualités d'un athlète. Un athlète qui est anonyme et qui permet de diffuser une norme et des règles précises à la masse. Il participe à la désindividualisation, à la normalisation et à la catégorisation physique et morale de la population dans le but d'une régénération nationale. Qu'il soit présent dans l'espace public à travers les affiches, comme celle de Droit, au sein des expositions de santé, des événements sportifs internationaux, des discours étatiques, scientifiques, ou dans l'art, il est un motif d'espoir qui s'oppose aux traumatismes de la guerre et à la crise de la masculinité du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la pratique sportive a non seulement un objectif ludique, commercial, médical et politique, mais elle place aussi les espérances collectives entre les mains d'une figure masculine forte et dominante.

De plus, certaines de ces instructions scientifiques, politiques et sociales touchant aux mœurs et à la santé s'orientent fortement vers un hygiénisme discriminant. Ce type de promotion d'un archétype invincible, modèle d'ordre et de santé, est également utilisé par les théories eugénistes. Servant alors de baromètre jugeant de l'acceptation ou de l'exclusion d'un individu, l'Homme nouveau, sous les traits d'un athlète, est un concept qui se développe dans les sciences, les idéologies des États démocratiques, autoritaires et totalitaires<sup>150</sup>.

---

150 Bensoussan, Georges, Dietschy, Paul, François, Caroline et al., *Sport, corps et sociétés de masse. Le projet d'un homme nouveau*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, [en ligne], <https://www-cairninfo.lama.univ-amu.fr/sport-corps-et-societes-de-masse--9782200277338.htm>, (consulté le 6/11/2020).

## 6. Le sportif, l'incarnation de l'Homme nouveau dans le Troisième Reich et le régime Vichy

À travers le prisme de l'hygiène raciale et les théories eugénistes, l'Homme nouveau occupe dans les années 1930 en Allemagne et 1940 en France une place centrale. L'image de cet homme indestructible par sa force, imperturbable par son contrôle de soi et sain par sa culture physique a une fonction politique et sociale essentielle après l'ascension d'Hitler en 1933 et la défaite militaire française en 1940. Dans les deux nations, l'Homme nouveau continue d'être un motif d'espoir et de prospérité nationale. Néanmoins, il apparaît davantage comme une figure régénératrice qui permettra au corps collectif de se libérer de la « déchéance » par le biais d'une « épuration » de la « race ». Ces types de discours sur la régénéscence, l'affirmation d'un modèle masculin sans faille, la redistribution stricte des rôles genrés ou encore la conception d'une société standardisée et aseptisée ne sont pas nouveaux. L'étude des œuvres de Baumeister et Delaunay a permis de démontrer que ces sujets ont déjà une place importante dans la société allemande et française au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'Homme nouveau athlétique des années 1930 et 1940 intègre ainsi certains paramètres identiques à ceux de l'idéal sportif promu dans les années 1920, tels que la régénéscence nationale, le culte de la performance, de l'antique et la perception fonctionnaliste et désindividualisée du corps. En ce sens, le développement de l'Homme nouveau peut être saisi comme un dialogue incessant entre le présent et le passé. Il surgit lors des crises, d'instabilités et de craintes contemporaines, tout en reprenant des discours anciens. Puisant dans des imageries anciennes, considérées comme glorieuses et salvatrices, la reprise de ces discours antérieurs vise à servir la projection d'une figure rédemptrice. Le Troisième Reich cherche ainsi à renouer avec le Saint-Empire romain germanique et le Régime de Vichy s'associe à une France éternelle et latine<sup>151</sup>.

Les résonances visuelles et thématiques qui se cristallisent autour du corps sportif dans les années 1920, 1930 et 1940 permettent de saisir l'évolution du concept de l'Homme nouveau au cours de cette période<sup>152</sup>. Les marqueurs de la société moderne tels que les événements de masses, les médias, le goût croissant pour la compétition sportive, l'optimisation et l'homogénéisation prennent, au fil des années, les traits d'une politique oppressive, nationaliste et stigmatisante. Le discours sur la renaissance nationale rend les régimes socio-démocratiques (la SPD et le Front populaire) responsables de la dégénéscence de la population. La désignation d'un bouc émissaire est une méthode commune aux deux gouvernements, même si ces derniers reprennent de nombreuses mesures de la politique sportive de la République de Weimar et de la Troisième République.

L'un des importants changements qui s'opèrent à partir de 1933 en Allemagne et 1940 en France dans le domaine du sport est le rapport aux fédérations sportives et à l'éducation physique scolaire. Dans ces deux nations, l'État impose son contrôle sur les associations en les cen-

151 *Ibid.*

152 En cela, il ne s'agit pas de présenter la politique sportive au sein du Troisième Reich ou de la France de Vichy, mais bien de mettre en parallèle certaines thématiques autour d'évolution de la perception du corps sportif. Faisant office d'ouverture, cette sous-partie s'intéressera davantage aux discours des années 1930 et 1940 qu'aux œuvres nationales-socialistes et pétainistes.

tralisant, les supprimant ou encore en modifiant leur organisation interne. L'éducation sportive des enfants joue un rôle primordial puisqu'ils formeront la nation de demain. Le nombre d'heures d'exercice augmente dans les emplois du temps scolaires, la formation sportive des professeurs se développe afin d'inculquer les valeurs du sport dès le plus jeune âge. Ces mesures impliquent une hausse conséquente de la pratique physique au sein de la population par rapport aux années précédentes. Le sport devient une composante sociétale fondamentale, servant à la fois à l'état de santé de la nation et à la mise en pratique d'une idéologie<sup>153</sup>.

L'objectif de ces mutations en termes de politique du sport est certes l'exercice d'un contrôle sur la collectivité, mais surtout l'application des idées hitlériennes et pétainistes portant sur la régénération de la société. Ce type de discours proclamé par le Troisième Reich est à mettre en relation avec la situation de crise économique et sociale qui, à la fin des années 1920, plonge la population allemande dans une profonde instabilité. Du côté français, la défaite militaire conduit à une remise en question des valeurs et de l'identité nationales. Dans un pays où l'avenir semble incertain, la population est démoralisée ; le nouveau programme de la Révolution nationale cherche à bâtir une cohésion sociale autour des valeurs du travail, de la famille et de la patrie<sup>154</sup>. Dans ce contexte particulier, l'association de la renaissance nationale au sport permet de véhiculer des messages de force, de courage et de prospérité pour le pays. Même si les facteurs historiques sont divergents, la propagande autour de la renaissance d'une France éternelle ou du Saint-Empire romain germanique est liée à une insécurité de la population pour ces deux nations.

En se réappropriant des discours déjà présents dans les années 1920 portant sur la dégénérescence, la dénatalité, les maladies, héréditaires ou neurologiques, les mœurs légères, les autorités étatiques détournent cette crainte de la déchéance au profit de l'eugénisme et du patriotisme. L'Homme nouveau fasciste et national-socialiste est une vitrine d'un corps collectif « purifié » des groupes d'individus tenus responsables de ce déclin. Autrement dit, ces préceptes sportifs et de la culture physique ne concernent pas l'ensemble de la population, mais les individus qui y sont considérés comme acceptables et perfectibles. Il n'est donc plus question d'éduquer l'ensemble de la collectivité, mais de régénérer ceux qui formeront la future société. La citation du coureur Otto Neumann (1902–1990) est significative de l'analogie entre la pratique physique et de la glorification de la « race » : « La précieuse substance nationale, le sang allemand qui forme le corps des individus, est aussi la substance naturelle des exercices physiques<sup>155</sup>. » Les distinctions entre le beau et le laid, le malade et le sain, se dessinent donc davantage sous les traits de la catégorisation et de la classification qui mènent à une stigmatisation des êtres humains. L'Homme nouveau athlétique sert donc non seulement au discours sur la renaissance, mais également à une différenciation et une hiérarchisation des individus. Si cette figure masculine est bien présente au sein de la République de Weimar et de la Troisième République, elle devient une composante capitale dans les prises de décisions étatiques des années 1930 et 1940.

153 Pécout, Christophe, « Le sport dans la France du gouvernement de Vichy (1940–1944) », *Histoire sociale/ Social History*, vol. 45, n° 90, Novembre 2012, [en ligne], <https://hssh.journals.yorku.ca>, (consulté le 28/5/2021).

154 *Ibid.*, p. 322.

155 Source originale : « *Die kostbare völkische Substanz, das deutsche Blut, das die Leiber der einzelnen formt, ist auch die natürliche Substanz der Leibesübungen.* » In Neumann, Otto, *Der Wehrgedanke in der Geschichte der Leibesübungen*, Phil, Diss, Heidelberg, 1937, p. 109, in Simon, Hans, *op. cit.*, p. 217.



Cette construction d'un individu-type qui est validée par les discours politico-scientifiques, touche au corps et à son optimisation. Déjà valorisés dans les années 1920, certains critères tels que la nudité, l'exposition au soleil, le contact de l'eau et l'entraînement, sont mis au service de l'idéologie national-socialiste et pétainiste. Par ailleurs, des préceptes de la *Freikörperkultur* des années Weimar sont détournés ou modifiés par la politique du Troisième Reich. Ainsi, Hans Surén (1885–1972), défenseur du naturisme et adepte du national-socialisme, publie en 1924 *Mensch und Sonne* dont une nouvelle édition paraît en 1936 avec la mention *Arisch-olympischer Geist*. L'auteur met la nudité en relation avec la masse et une démonstration vraie et pure du corps<sup>156</sup>. Thématisée dans les années Weimar, la nudité permet, certes, de se libérer des artifices vestimentaires, mais aussi de dévoiler une intimité communément cachée. En effet, en révélant les singularités et les imperfections, la nudité implique une plus grande visibilité et donc un contrôle du corps d'autrui. Exposer son corps dans le plus simple appareil s'accompagne d'une certaine désacralisation et d'une évaluation par l'autre. Associée au rationalisme et au fonctionnalisme, la gymnastique nue est censée démontrer la force et la beauté de la « race nordique ». Le but du naturisme est ici une purification du corps par son assainissement et une amélioration de la croissance de la « race »<sup>157</sup>. Les représentations d'hommes et de femmes nus ou partiellement dévêtus lors de la pratique sportive ne sont pas rares en France, mais elles restent nettement moins nombreuses qu'en Allemagne. La promotion du naturisme sous le Troisième Reich reste plus importante que dans la France des années 1940, ce qui peut être expliqué par une expansion déjà plus conséquente pendant la République de Weimar. La notion de nudité est aussi intimement liée au concept de la « race germanique », d'origine antique, se référant à l'idéologie même du national-socialisme. Néanmoins, les discours de l'entre-deux-guerres portant sur l'hygiène et la culture physique se retrouvent tout de même au sein du régime de Vichy qui vise à perfectionner la « race française ». La culture physique représente en cela les enjeux politiques et idéologiques pétainistes qui sont définis par Jean Borotra (1898–1994), premier commissaire général aux sports : « La culture physique sera à la base de la nouvelle éducation. Ce qui me tient le plus à cœur, c'est de faire comprendre à la nouvelle génération qu'on ne fait pas de grande race sans avoir de muscle »<sup>158</sup>. Les moyens qui permettent de bâtir une nouvelle génération vaillante et saine sont également formulés par la revue *Compagnons*, créée par l'ancien commissaire intérim des Scouts de France, Henry Dhavernas (1912–2009) : « Nous voulons des français [sic] habitués à la pratique de l'hygiène et une jeunesse ivre de plein air, de natation et de culture physique. L'air, le soleil, l'eau, le mouvement, voilà qui fera une race vigoureuse, libre et heureuse de vivre »<sup>159</sup>. Ces projets nationalistes, hygiénistes inspirés de la modernité, mais mêlés à des discours raciaux rapprochent ainsi les deux nations dans leur considération du corps sportif.

De plus, la culture physique répond à une série de paramètres qui dépassent le simple culte du corps athlétique. À travers l'entraînement sportif, des qualités morales et sociales sont transmises à l'échelle de la masse. Ces aptitudes acquises lors de l'entraînement sont énumérées par

156 Diehl, Paula, *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München, Fink, 2006, p. 159.

157 *Ibid.*, p. 220.

158 *La Petite Gironde*, 23 juillet 1940, in Pécout, Christophe, *op. cit.*, p. 320.

159 ANF, ministère de l'Information, Édition et diffusion de documents de propagande sur la jeunesse, F<sup>41</sup>/214, Revue *Compagnons*, août 1942, in *ibid.*, p. 324.

Surén dans son texte *Rassebewußte Leibeserziehung im Willen des Führers* (1935) : « la disponibilité, l'assiduité, le sens du sacrifice, l'autodiscipline, la maîtrise de soi, l'esprit communautaire, la camaraderie, l'esprit combatif dans l'effort quotidien comme dans le sport<sup>160</sup>. » Effectivement, la citation de Surén rappelle les qualités qui sont prisées non seulement pendant la guerre, mais également après l'armistice de 1918. Elles intègrent d'ailleurs les notions de rationalisme, de fonctionnalisme et de désindividualisation qui sont analogues à la perception machinique de l'être humain. Ces caractéristiques sont considérées comme typiquement masculines et rappellent les représentations des soldats mécaniques de Léger, les athlètes de Delaunay et de Grosz. En d'autres termes, la mise en valeur de l'entraînement se poursuit, certes, avec plus de rigueur sous le régime de Vichy et du Troisième Reich, mais dans sa relation au concept de la masculinité, elle possède de nombreuses résonances avec les années 1920. La construction rigide, inflexible et masculiniste de l'Homme nouveau comme modèle d'une masculinité hégémonique continue ainsi à se développer à travers la pratique physique dans ces deux régimes autoritaire et totalitaire.

Le sport inculque des valeurs et sert de *moralische Aufrüstung*, (d'armement moral), qui doit être appliqué à la société. Cette transposition de la discipline sportive au registre individuel et collectif explique le peu d'intérêt de l'Allemagne national-socialiste pour les records. L'accent est uniquement mis sur la victoire visant à montrer la supériorité de la « race aryenne »<sup>161</sup>. Les sportifs sont alors soumis à une grande pression, un entraînement intensif, un embrigadement et un contrôle total du parti politique quant à leur condition physique. En retour de cet assujettissement, ils sont pris en charge, protégés, célébrés par l'État qui les présente comme de véritables héros<sup>162</sup>. Comme des machines athlétiques censées illustrer la puissance de la nation allemande, ils incarnent les modèles de la rigueur, de l'endurance et de la persévérance. La mise en relation entre la machine et le sportif est d'ailleurs énoncée par Hitler lorsque celui-ci ordonne de durcir le corps athlétique comme de l'acier<sup>163</sup>. Transformer l'homme en « Panzer » serait pour lui une prise de revanche sur les machines qui ont détruit le corps humain pendant la Première Guerre

160 Source originale : « die Einsatzbereitschaft, der Fleiß, der Opfersinn, Selbstdisziplin, Selbstbeherrschung, Gemeinschaftsgeist, Kameradschaft, kämpferischer Geist im täglichen Streben sowie im Sport. » In Surén, Hans, *Rassebewußte Leibeserziehung im Willen des Führers*, 1935, p. 7, in Diehl, Paula, *op. cit.*, p. 220–221.

161 Bensoussan, Georges, *op. cit.*

162 *Ibid.*

163 À ce propos, il écrit dans *Mein Kampf* : Dans ce contexte, il ne faut pas oublier un sport en particulier, considéré comme grossier et indigne aux yeux de nombreux « nationalistes » : la boxe. Il est incroyable de voir les opinions erronées que l'on peut avoir à ce sujet dans les milieux « éduqués ». Le fait qu'un jeune apprenne à pratiquer l'escrime puis à se battre est considéré comme évident et honorable, mais qu'il pratique la boxe est censé être grossier ! Pourquoi ? Il n'y a pas de sport qui favorise autant l'esprit d'attaque que celui-ci, qui exige des décisions rapides comme l'éclair, qui éduque le corps à une souplesse d'acier.

Source originale : *Hierbei darf besonders ein Sport nicht vergessen werden, der in den Augen von gerade sehr vielen ‚Völkischen‘ als roh und unwürdig gilt: das Boxen. Es ist unglaublich, was für falsche Meinungen darüber in den Gebildeten -kreisen vertreten sind. Daß der junge Mensch fechten lernt und sich dann herumpaukt, gilt als selbstverständlich und ehrenwert, daß er aber boxt, das soll roh sein ! Warum ? Es gibt keinen Sport, der wie dieser den Angriffsgeist in gleichem Maße fördert, blitzschnelle Entschlusskraft verlangt, den Körper stählerner Geschmeidigkeit erzieht.* In Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, München, 1942, p. 454, in Steiner, Nicole, *Der Sport als propagandistisches Instrument. Eine Analyse der Zeitschrift, « Politische Leibeserziehung » 1936 bis 1939*, Mag.-Schr., Universität Wien, 2011, [en ligne], <https://core.ac.uk/download/pdf/11594014.pdf>, (consulté le 12/11/2020).

mondiale<sup>164</sup>. L'endurcissement et l'optimisation de l'homme sont à ses yeux des éléments-clés de l'idéal viril. Ce n'est que sous ces conditions d'engagement sans faille, pouvant même mener à la mort, que la victoire est envisageable. Les notions de sacrifice pour le triomphe de la nation, en réalité proches du discours militaire, montrent qu'il ne s'agit pas de participer mais de gagner<sup>165</sup>.

En cela, les Jeux olympiques de 1936 à Berlin sont un moyen de démontrer la puissance, la beauté et la performance du « peuple aryen »<sup>166</sup>. Coubertin qui associait déjà en 1915 les membres du corps de l'athlète à « des jarrets d'acier » a d'ailleurs eu une correspondance par télégraphe avec Hitler. Louant les Jeux olympiques de Berlin, il rapporte son enthousiasme pour l'événement : « Quoi, les Jeux défigurés, l'Idée olympique sacrifiée à la propagande ? C'est entièrement faux ! La grandiose réussite des Jeux de Berlin a magnifiquement servi l'idéal olympique<sup>167</sup>. »

L'organisation de cet événement de masse permet également de souligner la parenté hel-léno-germanique à travers le style architectural néo-classique du stade olympique de Berlin, les tenues inspirés de la Grèce antique des sportifs<sup>168</sup>, ou encore l'introduction du relais de la flamme olympique. Il ne s'agit pas seulement de célébrer un héritage antique à travers la compétition mais de présenter une nation qui est moderne et souveraine. En effet, pour l'organisation des Jeux, le régime utilise de nombreux médias comme la radio, le cinéma ou les premières émissions de télévision afin de promouvoir ce spectacle olympique qui réunit au total 4 millions de visiteurs<sup>169</sup>. Le film *Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl (1902–2003) illustre explicitement ce lien entre l'athlète gréco-romain, les sportifs allemands contemporains et la promotion d'un Homme nouveau invincible. Autrement dit, cet événement international, qui réunit 49 nations, a pour objectif de diffuser les marqueurs de ce nouveau régime au monde entier et d'éduquer le peuple allemand en matière de pratique physique. Dans le livre officiel des organisateurs, on peut lire : « C'est [pour nous] un devoir non moins important que d'ancrer une pratique durable et pérenne de l'exercice physique dans tout le peuple allemand »<sup>170</sup>.

Ce redressement à la fois physique et comportemental vise à produire des hommes robustes et résistants, se rapprochant de la figure idéalisée de l'Homme nouveau. Dépassant l'endurcissement et la virilisation du corps ancrés dans une idéologie, l'éducation du sport répond à un fonctionnalisme dans le domaine de la production et surtout dans le domaine militaire. La relation entre militarisme et sport pendant la République de Weimar a précédemment été évo-

164 Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 501.

165 *Ibid.*, p. 504.

166 L'Allemagne est la vainqueur des Jeux avec 33 médailles d'or contre les États-Unis qui en remportent 24. Cf. Flonneau, Jean-Marie, « Chapitre 3 – Le Troisième Reich : l'État hitlérien », in *Le Reich allemand. De Bismarck à Hitler – 1848–1945*, Paris, Armand Colin, 2003, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/le-reich-allemand--9782200262334-page-157.htm>, (consulté le 25/3/2021).

167 De Coubertin, Pierre, *Le Journal*, 27 août 1936, in Clastres, Patrick, *op. cit.*, p. 18.

168 Chapoutot, Johann, « I. Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau : De la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », in *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/le-nazisme-et-l-antiquite--9782130608998-page-227.htm>, (consulté le 28/5/2021).

169 Flonneau, Jean-Marie, *op. cit.*

170 Krause, Gerhard, Mindt, Erich, *Olympia 1936. Eine nationale Aufgabe, Im Auftrag des Reichssportführers und des Propagandausschusses für die olympischen Spiele 1936*, Berlin, Reichsportverlag, 1935, p. 75, in Chapoutot Johann, *op. cit.*

quée et a expliqué que l'éducation physique était un moyen de remplacer la formation militaire après la guerre. Si la pratique sportive vise à rendre le corps, particulièrement masculin, productif et endurant au travail, sous le régime national-socialiste, le sport sert maintenant de préparation au combat. Autrement dit, la redéfinition de la fonction masculine à travers le sport s'opère plus par l'armée que par le travail. La mutation d'un corps organique vers un *Panzerkörper* n'est plus seulement la démonstration d'un processus de virilisation par le sport mais dévoile une perception totalement utilitariste de l'être humain. La machine athlétique se juxtapose alors davantage à la machine-soldat plutôt qu'à la machine-travail.

En France, la figure du soldat-sportif joue également un rôle dans le « redressement moral » et participe à la virilisation de la nation française après la défaite militaire<sup>171</sup>. Bien que le sport devienne partie intégrante de l'entraînement de l'armée à partir de mars 1941<sup>172</sup>, le rapport entre la pratique physique et l'armée est moins mis en avant qu'au sein du Troisième Reich. Dans la France pétainiste, la fonction même du sport vis-à-vis du corps masculin s'inscrit aussi dans l'élaboration d'un corps sain, fort, discipliné, mais dans le but de répondre aux exigences du rôle de chef de famille et de travailleur, ainsi qu'on peut le voir dans l'article 1 de la loi sur l'organisation de la jeunesse française datant de décembre 1940 :

- Assurer leur entraînement physique et leur préparation à la vie professionnelle, les habituer à l'effort, à la discipline et à la pratique des responsabilités et tremper leurs caractères.
- Développer leur camaraderie et leur esprit d'équipe.
- Les préparer à leur rôle de chef de famille et de citoyen au service de la collectivité<sup>173</sup>.

Les discours de propagande à propos du sport traitent plus d'une éducation de la « race française », docile et puissante, que d'une belligérance militariste. Sous la direction de Borotra, le sport professionnel est d'ailleurs interdit, favorisant ainsi l'engagement désintéressé de l'amateurisme<sup>174</sup>. Après le défilé lors des grands événements, les athlètes doivent prononcer le Serment de l'athlète mis en place en 1941 : « Je promets sur l'honneur de pratiquer le sport avec désintéressement, discipline et loyauté pour devenir meilleur et mieux servir ma patrie<sup>175</sup>. »

De plus, sous le régime de Vichy, l'activité sportive sert d'inculcation des valeurs traditionnelles et chrétiennes. Il est donc logique que la perception de la femme reste ancrée dans un conservatisme louant la maternité, le dévouement à la famille et l'asservissement à son époux. La pratique physique féminine est réduite à l'entretien physique garanti par la gymnastique rythmique. Considérées comme gracieuses et fragiles, les femmes sont mises de côté lors des compétitions sportives, car celles-ci causeraient un dysfonctionnement physique et mental<sup>176</sup>. Néanmoins, certaines compétitions peuvent être envisagées, mais à condition qu'elles ne nuisent pas à la santé et à la vie de foyer. Il existe de nombreuses fédérations sportives dont certaines sections sont féminines, mais les sports comme le football, le cyclisme ou les sports de combat sont

171 Pécout, Christophe, *op. cit.*, p. 325.

172 *Ibid.*

173 *Ibid.*, p. 323.

174 Terfous, Fatia, « Sport et éducation physique sous le Front populaire et sous Vichy : approche comparative selon le genre », *Staps*, vol. 90, n° 4, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-staps-2010-4-page-49.htm>, (consulté le 28/5/2021).

175 Clastres, Patrick, *op. cit.*, p. 24.

176 Pécout, Christophe, *op. cit.*, p. 332.

uniquement réservés aux hommes<sup>177</sup>. En d'autres termes, les femmes peuvent pratiquer une activité physique, mais cette dernière reste sous un contrôle fonctionnaliste qui les assigne à être des procréatrices et de bonnes épouses.

Sous le Troisième Reich, ce type de discours est analogue dans la mesure où la femme est la garante de la perpétuation de la « race » et symbolise les valeurs familiales. Mais la pratique du sport au niveau professionnel par les hommes et les femmes est considérée comme un signe de force et de puissance de la « race aryenne ». L'accès à un sport de haut niveau est possible si le corps n'est pas endommagé et masculinisé par l'effort. Ces conceptions de la femme et de l'homme ne sont certes pas nouvelles, mais le développement de la pratique sportive dans les années 1920 et son net renforcement dans les années 1930 et 1940 accentuent fortement les rôles genrés préalablement attribués.

Ainsi, la perception du sport répond à une série de faits socio-politiques et idéologiques qui ancrent le corps dans un rationalisme dominé par la rigueur, la performance et le fonctionnalisme. À la manière d'une machine froide et optimisable, le corps doit se mettre en marche et atteindre les objectifs strictement imposés par les autorités étatiques. Les caractéristiques du sportif qui apparaissent dans les années 1930 et 1940 telles que la discipline, l'endurance, la performance, la santé, même si elles sont fortement accentuées, restent dans la lignée des années 1920 car elles répondent à un discours portant sur la régénérescence de la nation. Beaucoup de thématiques diffusées à travers l'activité sportive après la Première Guerre mondiale sont alors similaires aux deux régimes, mais les moyens eugénistes et discriminatoires établis vont marquer des différences importantes dans la pratique physique. Loin du divertissement et de l'aspect ludique de la pratique physique du début du XX<sup>e</sup> siècle, le sport devient un moyen d'assainir et d'endurcir le corps collectif.

Les contextes de crises économiques et sociales marqués par un sentiment d'insécurité, de craintes vis-à-vis de l'avenir, de remise en cause des capacités individuelles et nationales, sont propices à l'élaboration d'une imagerie inébranlable et rédemptrice. Celle-ci permet à la « race française » et « aryenne » de forger un type d'homme dans lequel se concentrent les espoirs et les projections de ces régimes. Modèle aux attributs masculins exacerbés, cet Homme nouveau sportif impose les limites de la norme. Participant à une homogénéisation hygiéniste et raciale, ce corps tend non seulement à effacer l'individualité mais à exclure ceux qui ne répondent pas à son standard. La diffusion de la figure de l'Homme nouveau qui relève les défis étatiques répond à une volonté de cohésion nationale, mais uniquement pour ceux qui répondent aux critères de l'idéologie dominante.

---

177 Terfous, Fatia, *op. cit.*

## Conclusion

Les œuvres *Läuferin II* et *Springer* et la série *Les coureurs* font la promotion d'un corps idéal et anonyme. Cette projection se rapproche des utopies technophiles qui partagent une même conception d'un être humain optimisable et inaltérable. Performants, précis, fonctionnels et désindividualisés, les personnages athlétiques de Delaunay et Baumeister présentent de nombreuses similitudes avec l'homme-machine de Léger ou de Grosz. La célébration de la modernité par le sport et la technologie, le rejet de la psyché humaine abyssale au profit de la logique, de la construction de types ou encore la quête de performance, sont des thèmes qui sont partagés par ces artistes. Les caractéristiques mécaniques telles que le fonctionnalisme, la standardisation et la performance qui sont introduites dans la figure de l'homme-machine militarisé, du couple mécanisé, définissent aussi le corps athlétique.

La volonté de modeler, de perfectionner et de fortifier l'être humain par le biais du sport répond non seulement à une vision rationaliste et technophile, mais également aux traumatismes du corps collectif. En effet, les mutilations inédites, la dénatalité, l'état de santé fragilisé par les restrictions alimentaires et sanitaires ont contribué à l'institutionnalisation de la culture et de la pratique physiques dans les sociétés d'après-guerre. Rien de surprenant à ce que Delaunay et Baumeister aient exposé leurs œuvres à la *GeSolei*. Leurs personnages qui pratiquent le naturisme ou portent des tenues courtes pour rendre le corps plus fort et plus performant, correspondent aux messages transmis lors de l'exposition qui célèbre la culture physique tout en diffusant une perception rationaliste de la pratique physique. Ce type d'événement vise à transformer une population désorientée en un corps collectif sain et unifié. C'est un objectif commun à la France et l'Allemagne, qui est encouragé par l'État et les discours scientifiques qui opposent la pratique physique à l'oisiveté et aux mœurs légères. Le nombre croissant de clubs, d'associations, d'événements et de compétitions sportives permet de combiner les fonctions assainissantes et divertissantes du sport.

L'essor des médias de masse, l'importance accordée aux loisirs et la globalisation du divertissement entraînent en outre une uniformisation des pratiques culturelles et un renforcement de la cohésion sociale. En effet, le rassemblement d'individus lors de grandes compétitions, qui soutiennent une équipe ou un sportif jusqu'à la victoire, génère un sentiment de fraternité nationale. Les exploits, les triomphes, les records remportés par les vedettes symbolisent la force et le potentiel du pays vainqueur. Dans ce contexte d'après-guerre, le sport permet de redonner confiance en les capacités de la nation et aide à la redynamisation de la population. Célébrés lors des événements comme les Jeux olympiques, les athlètes incarnent les valeurs sportives telles que le courage, l'endurance, la discipline, la détermination et défendent une représentation du corps en quête de mesure, de performance et de résultats. Ils s'inscrivent alors dans un discours plus global, rationaliste faisant la promotion d'un individu vaillant qui aspire à une amélioration perpétuelle.

Prenant pour modèle les grands athlètes des Jeux, *Les coureurs* relèvent d'un contexte de massification du loisir sportif et de valorisation de la pratique physique. La synchronisation des mouvements des coureurs se déplaçant sur un tempo régulier à l'avant de l'image transmet un sentiment de force collective. Les athlètes de Delaunay se rapprochent des personnages sportifs et mécaniques de Grosz qui s'inscrivent dans un mode de vie ordonné, chronométré, mesuré et

rythmé par un objectif de gain constant d'efficacité. *Läuferin II* et *Springer* illustrent l'idéalisation d'un être humain qui, sous l'œil attentif des autres protagonistes, s'exécute sans aucun signe de faiblesse. Le rapport entre observateur et personnage observé montre un intérêt pour la compétition et la comparaison de résultats entre sportifs. Surmonter ses failles, ses faiblesses psychologiques et physiques en repoussant sans cesse ses limites relève des ambitions de l'entraînement. Si la rigidité des corps est moins présente, la thématique traitée et la relation entre les protagonistes illustrent un engouement pour le rendement et l'amélioration de la condition physique. Par le choix de ce sujet, les représentations sportives de Delaunay et Baumeister renvoient ainsi également à l'imagerie d'un corps robuste, discipliné, qui sert de modèle à la vie en société.

Ces composantes sont valorisées mais elles changent selon le genre et les fonctions qui lui sont attribuées. La pratique physique est associée alors au fonctionnalisme dans la mesure où elle est jugée bénéfique pour les capacités reproductrices de la femme. L'activité physique améliorerait la qualité des organes génitaux, conférant à la femme la responsabilité d'être la garante d'une nation saine et vigoureuse. Toutefois, si la participation féminine aux compétitions olympiques a également montré que les femmes pouvaient avoir les mêmes compétences physiques et mentales que leurs homologues masculins, un investissement trop important dans le sport mènerait à un dysfonctionnement des organes reproducteurs. La peur d'une éventuelle masculinisation de la femme par la pratique physique restreint leur engagement dans le sport.

Le sport renforce ainsi une perception traditionaliste du genre féminin mais également masculin, puisqu'il est un moyen de réaffirmation de l'archétype masculin. En effet, les aptitudes sportives se calquent sur la définition de la virilité puisque le sport inculque les facultés de résistance à la douleur, d'endurance, de logique ou encore de compétitivité. Les jeux, les combats sur le ring, les matchs diffusent ces attributs auxquels les hommes peuvent s'identifier. De plus, rendre le corps masculin plus fort et plus endurant permet à l'homme de remplir une fonction économique dans la société. La pratique physique renforce non seulement les marqueurs de la masculinité, mais elle améliore aussi la productivité physique et mentale qui facilite alors l'intégration des hommes dans le domaine professionnel. L'association des caractéristiques de la masculinité au sport est illustrée dans les œuvres de Delaunay. Les personnages s'inscrivent dans la création d'un type sportif qui réunit les paramètres nécessaires à la reconstruction et l'assainissement national. Dans les œuvres de Baumeister, l'ensemble des personnages, dont les attributs genrés restent sous-jacents, en particulier pour l'œuvre *Springer*, répondent à un type. En d'autres termes, il s'agit davantage d'une distribution des marqueurs rationnels, modernistes, à l'ensemble de la collectivité qui est représentée.

En cela, Baumeister représente une forme d'idéalisation d'une société nouvelle dans laquelle les individus se rassemblent autour d'une activité saine et utile au corps collectif. L'inexpressivité de leur visage et la porosité des genres participent à cette standardisation qui rejette toute individualité au profit d'une égalité dans la culture et la pratique physiques. Il en est de même pour le peloton des coureurs dans lequel les personnages semblent avoir été multipliés afin de mettre à profit l'ensemble de leurs capacités en une seule et même force. Dans la version de 1926, la substitution au visages de simples cercles et l'ajout de numéros sur les tricots illustrent l'évolution du motif sportif qui tend à la désindividualisation. La standardisation se mêle à une forme de dépersonnalisation qui est renforcée par l'absence d'émotions des personnages.

Jouant un rôle normalement important dans le sport, les faiblesses, les souffrances physiques, la joie sont ici gommées au profit d'une déshumanisation qui transforme les athlètes en personnages mécanisés. La suppression des facultés cognitives et émotionnelles contribue à l'édification d'une figure aseptisée, imperturbable et inébranlable. Ainsi, la représentation désindividualisée de l'athlète dans les œuvres des deux artistes permet au spectateur de s'identifier et de considérer les protagonistes comme des modèles à suivre.

Cette image s'oppose à la perte de repères et aux traumatismes causés par le conflit et participe à l'édification d'un être humain qui constitue un exemple pour la société, d'un archétype alors commun à la France et à l'Allemagne, qui cristallise les espoirs et annonce un avenir prospère, loin des problématiques d'après-guerre. Les œuvres de Delaunay, de Baumeister de Grosz, ou même l'affiche de Droit permettent de diffuser cette figure idéalisée, anonyme, moteur d'une régénération du corps social. Les représentations sportives de Delaunay et Baumeister intègrent la notion d'Homme nouveau, soit une conceptualisation de la masculinité exaltée présentant de nombreuses similitudes avec l'image de l'athlète au corps robuste et entraîné. Ce modèle permet d'indiquer et de définir une norme, qui conduit à une catégorisation de l'individu. Thématique importante lors de la *GeSoLei*, la délimitation entre l'acceptable et l'inacceptable permet de distinguer les antitypes de la norme et de créer une hiérarchisation des individus. Cette perception s'inscrit certes dans un contexte de remise en marche d'après-guerre, mais elle se poursuit au cours des années 1930 et 1940.

La dépersonnalisation de l'individu au profit de la masse, les grands événements réunissant une foule importante venue acclamer les héros nationaux, l'importance accordée à la pratique physique quotidienne, la perception utilitariste de l'homme et de la femme sont des aspects sociétaux qui se développent au sein des régimes autoritaires et totalitaires. L'édification d'un Homme nouveau comme figure rédemptrice, aux attributs virils, occupe une place centrale sous les régimes du Troisième Reich et de Vichy. Ce motif se mêle alors aux théories eugénistes, racistes d'une politique oppressive. Cependant, à la différence des théories eugénistes déjà présentes pendant l'entre-deux-guerres, celles-ci deviennent les composantes-clés du pouvoir mis en place. Le corps sportif sert donc de moteur d'une diffusion idéologique qui défend un archétype immuable mis au service de la stigmatisation et de l'exclusion.



# Conclusion

Les corps mécaniques que nous avons présentés dans ce travail polarisent les crises liées aux phénomènes de la société moderne tels que la peur du dépeuplement, l'émancipation féminine ou encore l'industrialisation. Ces phénomènes deviennent encore plus importants avec la Première Guerre mondiale qui renforce la crainte d'une dégénérescence sociale, d'une domination féminine et l'angoisse d'être dépassé par le progrès technologique. Par conséquent, la position de l'individu, et plus précisément de l'homme, dans la collectivité, semble remise en question. En réponse à ce désarroi identitaire, social, physique et psychologique, la projection d'un corps invincible, n'ayant ni passé, ni émotion, apparaît pour beaucoup d'artistes allemands et français comme un remède. L'image idéalisée d'un homme fonctionnel, performant et désindividualisé illustre une forme exaltée de la masculinité. Celle-ci sert à la fois de barrage aux impacts de la guerre et d'espoir pour la relève nationale. Néanmoins, nous avons vu que certains artistes comme Dix et Höch, considèrent la machine comme un motif de destruction et un frein au développement de l'être humain.

Notre étude a présenté trois types d'analogies de l'Homme nouveau et de l'homme-machine en tant que démonstration de la masculinité.

Dans un premier temps, nous avons étudié le corps mécanique militarisé. Pour Léger, il fait office de bouclier physique et psychologique qui, au détriment de l'être humain, est le moyen de sortir indemne de la guerre. Le *Panzerkörper* collectif, puissant et repérable, permet de rivaliser avec l'artillerie lourde et de contrer les traumatismes suscités par l'expérience du front. Au lendemain de l'armistice, la projection ce corps inébranlable se déplace vers la figure de l'ouvrier mécanique. Ce motif est en accord avec les directives politiques qui visent à reconstruire les territoires dévastés par la guerre. La relève passe alors par la diffusion de figures viriles, fortes, qui servent de points de repère à une société désorientée. S'opposant à la réalité sociale, marquée par des corps mutilés, une population endeuillée, des problématiques économiques, etc., ces personnages mécaniques masculins s'inscrivent dans le « retour à l'ordre » de l'avant-garde parisienne. Les protagonistes se distancient de l'horreur de la guerre pour défendre une remise en marche par la technologie, le labeur et la force de l'homme. Les attributs du *Panzerkörper*, qui fonctionne comme une hyperbole de la virilité, sont repris pour la figure du travailleur qui agit mécaniquement, sans effort et sans traumatismes, comme si la guerre n'avait jamais eu lieu.

De l'autre côté du Rhin, Dix cherche à représenter la réalité sociale marquée par un personnage récurrent dans le paysage urbain : l'invalidé de guerre. À la différence de Léger, il s'intéresse à la fracture sociale et aux enjeux politiques de la réintégration des invalides. Une autre position artistique à l'égard de la mécanisation est défendue car elle est présentée comme la source d'une

déshumanisation pendant et après le combat. Au lieu de réparer les corps qui ont justement été détruits par les machines, l'intégration des prothèses au corps mutilé transforme l'être humain en outil agissant dans la macro-machine industrielle. C'est avec ironie que l'artiste représente ces protagonistes claudicants, symboles d'une jeune démocratie complètement bouleversée et désordonnée, qui défend le rationalisme aux dépens de l'individu. Cette dépossession mène à l'identification des invalides de guerre à un modèle masculin belliqueux et agressif, célébré par les groupuscules anti-démocratiques. L'engouement des vétérans pour les milices d'extrême droite est illustré à travers le symbole des corps francs et les croix de fer, les médailles qui ornent leurs bustes. En cela, les hommes-machines de Dix ciblent la politique froide et capitaliste de la République de Weimar qui n'arrive pas à se débarrasser de ses détracteurs. Loin d'avoir de l'empathie pour ces hommes en crise, l'artiste tourne en ridicule l'aspiration à un modèle qui leur est impossible à suivre. En effet, lorsque les nationaux-socialistes arrivent au pouvoir, le fonctionnalisme et la marginalisation des invalides perdurent. Mis de côté ou déportés en tant que force défensive vers le front de l'Est, ces témoins vivants de l'horreur de la guerre font obstacle à la militarisation de la société et à la propagation d'un Homme nouveau aryen.

En somme, les corps mécaniques et militarisés de Léger et de Dix montrent deux formes de mécanismes de défense à l'égard du conflit et de sa relève. Dans les deux cas, le *Panzerkörper* et les hommes prothétiques aspirent à une construction stricte du genre masculin qui apparaît comme une solution salvatrice. Néanmoins, les personnages de Dix tendent à un militarisme, une revanche offensive, alors que les hommes-machines de Léger s'éloignent de la réalité socio-politique pour intégrer le registre de l'utopie tout en répondant aux attentes étatiques d'après-guerre.

Dans un second temps, nous avons montré que cette reconquête de la virilité par la technique est une thématique centrale dans la représentation mécanique de la femme et de l'homme dans les groupes Dada New York et Dada Berlin.

L'étude du motif de la femme-machine dans les œuvres de Picabia et de Höch a présenté deux positions divergentes autour de la condition féminine pendant et après la guerre. Dans les œuvres du dadaïste, nous avons vu que le corps dynamique de l'Américaine, de la *flapper girl* émancipée, est transformé en produit attractif et immobile. S'inspirant des dessins d'ingénieurs, Picabia s'identifie au registre technologique tout en s'appropriant le corps féminin qu'il dépeint comme une marchandise. Par ailleurs, lorsqu'il ne s'agit plus du motif de la jeune femme américaine mais de la représentation de l'ensemble du genre féminin, le dadaïste l'associe à une machine dysfonctionnelle et monstrueuse.

Contrairement à Picabia, pour Höch l'apparence de la femme en tant qu'objet figé relève d'un contenu critique. Submergée par les emblèmes de la vie moderne comme les logos automobiles, la pression du temps, l'électricité, les prothèses de beauté, etc., la figure émancipée de la *Neue Frau* se rapproche plus du mythe car elle sert à des fins capitalistes et érotiques. En d'autres termes, elle devient un objet de vente et son apparence fonctionne comme une surface de projections à la fois marchandes et fantasmatiques. Pour Höch, les angoisses masculines à l'égard du genre féminin et de son émancipation sont dérisoires car les femmes restent sous l'emprise du patriarcat, même si la condition féminine s'est améliorée au lendemain de la guerre. Dans une certaine mesure, la représentation de la marchandisation du corps féminin et de sa réduction en tant qu'objet érotique est illustrée par Picabia. Or, ce que Höch rejette est défendu

par le dadaïste, pour qui l'objectification est un moyen de domination vis-à-vis de la femme émancipée et de la technologie

L'attribution d'un caractère marchand, érotique et mécanique au corps humain réunit les artistes comme Schlichter et Picabia. Tous deux représentent le rapport sexuel comme une formule froide, quasi mathématique, dans laquelle la femme et l'homme deviennent des machines performantes. Annulant les liens affectifs, le coït est présenté comme une simple connexion entre un donneur et un receveur. Pour Picabia, cette transaction intime s'apparente à une prostitution universelle, alors que pour Schlichter la sexualité est symbolisée par la vente d'un automate de plaisir. Ces poupées sont actionnées pour des profiteurs et invalides de guerre qui encouragent la capitalisation de la sexualité. Toutefois, l'ironie et la critique qui émanent de ces images n'empêchent pas une fétichisation de l'automate et de la machine. Au-delà des projections érotiques sur une manière inerte, ces images intègrent le mythe du géniteur masculin. S'octroyant l'ensemble des fonctions reproductrices, l'inventeur crée une femme parfaite qui, n'ayant pas de libre arbitre, est à la merci de son inventeur. Ainsi la « fille née sans mère », artificielle et sans émotions, illustre le désir d'une emprise totale sur le genre opposé.

Les mots « convier... ignorer... corps humain » définissent non seulement les œuvres de Picabia et de Schlichter mais également les représentations dadaïstes du mariage. La figure de la mariée concentre les différents types de femmes mécaniques précédemment analysées dans notre corpus. Nous retrouvons le fantasme de la femme-objet créée par l'homme avec le « Pendule Femelle » et le stéréotype de la femme instinctive qui ne peut contrôler sa libido et qui soumet l'homme à son plaisir. Les tensions entre les genres sont également traitées à travers les personnages masculins qui sont représentés sous formes de petits pions célibataires frustrés et d'un automate soumis à la puissance sexuelle de son épouse. Höch reverse cette construction de la femme dominatrice et de l'homme impuissant en identifiant la mariée à un mannequin de couture, qui, comme un étendard du conservatisme, est exposé sur la place publique. L'époux, les institutions étatiques et religieuses valident cette distribution de rôles genrés dans lesquels l'homme reste le superviseur de sa femme.

Dans ces œuvres, les artistes masculins défendent une vision traditionaliste du genre, attribuant à la femme une fonction soumise et essentiellement sexuelle. Les processus d'objectification, de fétichisation et le discrédit de la sexualité féminine permettent de maintenir une hiérarchie entre les genres. Ces représentations illustrent une volonté de museler l'émancipation féminine afin d'occuper le devant de la scène et de préserver une position dominante de l'homme dans la société. Dans les années 1930 et 1940, ce type de discours différentialiste et fonctionnaliste se développe et assigne la femme à la tâche de la reproduction. La notion de *Gebärmachine* relègue la femme à son foyer et l'éloigne ainsi de la vie publique. Elle est réduite à une matrice dont le but est de produire des soldats et des ouvriers pour la nation. À la manière d'un rouage, les corps fonctionnels de la femme et de l'homme façonnent le corps social qui doit garantir la prospérité de la « race ».

Enfin, dans un troisième temps, nous nous sommes intéressés à l'analogie du sport, de la machine et de l'Homme nouveau dans les œuvres de Delaunay et Baumeister. Technophiles, germanophile pour l'un et francophile pour l'autre, ils cristallisent tous deux la célébration d'un corps rationalisé et performant. Proches de Léger et de Gropius, leurs œuvres présentent le sport et la culture physique comme un moyen de relance et de régénération de la société d'après-

guerre. Leurs personnages illustrent les préceptes du naturisme, de l'entraînement et de l'hygiène qui s'accordent à un discours à la fois national et global sur la régénération. À l'échelle nationale, la pratique physique intègre le domaine public afin d'inculquer des règles d'hygiène et de santé. À l'échelle internationale, l'expansion du sport s'inscrit dans la mondialisation, et plus particulièrement dans un américanisme qui tend à l'uniformisation des pratiques culturelles.

La culture physique qui est représentée par les deux artistes ne relève pas seulement d'une optimisation de l'individu mais elle est intimement liée à la notion de performance. En effet, les coureurs de Delaunay paraissent rigides, résistants et solides comme une machine collective formant une seule force homogène et masculine. Les personnages de Baumeister s'exercent individuellement mais ils restent sous le contrôle des autres sportifs qui observent l'entraînement.

Ce perfectionnement physique permet également d'inculquer des valeurs sportives qui sont alors proches des caractéristiques attribuées à la masculinité. Pour beaucoup d'amateurs de sport, les grands champions comme Carpentier ou Schmeling incarnent un idéal de virilité qui répond aux enjeux de leur époque. La discipline, la rapidité, l'endurance manifestées lors des grands tournois participent à la mythification de ces héros des temps modernes. Ils forment pour ainsi dire des Hommes nouveaux, dont l'efficacité, la précision, les prouesses les rapprochent de l'homme-machine.

Si le sport va de pair avec la virilité, le rapport entre la pratique physique et la gent féminine semble plus complexe. Effectivement, le sport est considéré d'une part comme bénéfique au genre féminin, car il permettrait d'optimiser les fonctions reproductrices, et d'autre part comme néfaste pour la femme puisqu'il est associé à une masculinisation qui endommagerait ses capacités à enfanter. Néanmoins, l'intérêt grandissant pour le sport contribue à l'amélioration de la condition féminine, même si de nombreuses compétitions sont réservées aux hommes.

Dans ce cas, la pratique physique relève d'un fonctionnalisme qui détermine les rôles féminin et masculin dans la société. Les événements de masse comme les Jeux olympiques et la *GeSoLei* propagent ces archétypes genrés qui servent d'exemples à la population. Les athlètes de Delaunay répondent à cette perception rationaliste du corps masculin qui fonctionne sans le moindre signe de pénibilité. À la manière de robots, ses personnages désindividualisés sont focalisés sur leur objectif de performance athlétique. En proposant l'utopie d'une société nouvelle, loin des traumatismes et des mutilations de la guerre, les sportifs de Baumeister se distancient de la rigidité du modèle masculin. Le dynamisme, l'autodiscipline, la santé et l'hygiène permettent de bâtir une collectivité d'individus égaux, garants de la régénération de la société et d'un avenir prospère.

En supprimant l'individualité en faveur du type, les œuvres de Delaunay et Baumeister défendent une certaine standardisation de la société moderne. L'idéalisation d'un corps fonctionnel, anonyme et performant, qui se fond dans une masse uniformisée, peut avoir pour conséquence la stigmatisation de toute personne ne correspondant pas à la norme. Les individus étiquetés comme « anti-types » sont perçus comme un frein à l'utopie de la régénération rationaliste et sont exposés à un risque de marginalisation et de discrimination. Intégré dans le dialogue entre la dégénérescence et la régénérescence, ce type de discours sur le corps et l'hygiène préfigure l'Homme nouveau national-socialiste et pétainiste qui sert de moteur symbolique pour « l'épuration » du corps collectif.

Les hommes-machines analysés dans notre travail affichent donc une certaine continuité avec le « *Körperbild* » propagé sous le Troisième Reich et le régime de Vichy. Bien que les artistes de notre corpus soient considérés comme « dégénérés » par les nationaux-socialistes et opprimés sous l'autorité pétainiste, le motif du corps mécanique de l'avant-garde présente des similitudes discursives avec la perception du corps des années 1930 et 1940 dans l'idéalisation de la figure masculine mécanique en tant que réponse à la crise de la masculinité. Certes, d'un point de vue esthétique, l'art national-socialiste s'éloigne des productions artistiques de l'avant-garde, cependant le masculinisme qui est défendu à travers l'homme mécanique perdure. Les composantes machiniques sont ainsi intégrées au sein même du corps recouvert d'une enveloppe biologique intacte. Ces caractéristiques comme le fonctionnalisme, la désindividualisation et la performance se retrouvent dans le modèle masculin inébranlable de l'Homme nouveau. Ce dernier se nourrit des peurs et surgit lors de profondes crises sociétales en affichant les marqueurs d'une masculinité forte qui doit refléter la puissance de la nation. Il relève donc de marqueurs semblables aux corps machiniques représentés par les avant-gardes, mais sous ces régimes totalitaire et autoritaire, ces attributs sont mis au service d'une politique répressive et militariste. En cela, cet idéal ne se présente finalement pas comme un « mécanisme de défense » face aux bouleversements historiques et sociaux qui fragilisent la place hégémonique de l'homme dans la société, mais comme un outil d'« épuration « au nom de la » race « et donc d'exclusion, d'élimination de personnes faisant » obstacle « à cette régénération.

# Épilogue

À travers les œuvres nationales-socialistes, la propagation d'un Homme nouveau aryen est censée façonner les individus en un corps collectif beau, sain et efficace. Toute représentation qui ne correspond pas à ce modèle est qualifiée de « dégénérée » et les artistes de l'avant-garde, notamment cubistes et dadaïstes, qui sont associés à « la peste juive » et au bolchévisme, sont persécutés.

En 1933, après avoir été licencié de son poste de professeur à l'académie des Beaux-arts pour cause de « violation du sentiment moral et dégradation de la volonté de défense du peuple allemand », Dix est contraint de quitter Dresde. Trois ans plus tard, il déménage près du lac de Constance et entre dans une « émigration intérieure », soit une phase de création essentiellement composée d'allégories, de peinture religieuse [fig.72] et de paysages inspirés des maîtres



Figure 72 | Otto Dix, *Der Heilige Christophorus*, 1938, Collezione d'Arte religiosa moderna – Musei Vaticani, Rome



Figure 73 | Hannah Höch,  
*Der Sturm*, 1935, collection  
privée

anciens. En 1937, huit de ses œuvres sont exposées à l'exposition itinérante *Entartete Kunst* [Art dégénéré] et 260 de ses œuvres sont retirées des musées allemands puis vendues ou détruites. Son œuvre *Der Schützengraben* [La tranchée] (1923) est diffamée pour « *gemalte Wehrsabotage* » (peinture d'un sabotage de l'armée). Enrôlé en 1945 dans le *Volkssturm*, Dix passe un an dans un camp de prisonniers de guerre en Alsace. Après avoir été libéré, il retourne à Singen dans le Bade-Wurtemberg où il reste jusqu'à sa mort en 1969<sup>178</sup>.

La carrière professionnelle et la vie privée de Höch sont également impactées par l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Avant cela, les nationaux-socialistes empêchent en 1932 une exposition monographique de l'artiste au Bauhaus à Dessau. Pendant un an, elle entreprend un voyage en caravane aux Pays-Bas, en Italie, et réalise des paysages symboliques aux traits surréalistes. De retour en Allemagne, l'accusation d'être une bolchévique et l'interdiction d'exercer toute activité artistique professionnelle l'excluent totalement de la scène artistique. Pendant la guerre, elle

178 Source originale : « *Verletzung des sittlichen Gefühls und Zersetzung des Wehrwillens des deutschen Volkes* ». In Meyer-Büser, Susanne, (Hrsg.), *Otto Dix – der böse Blick/Otto Dix – the evil eye*, (Auss.-Kat., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 11/2/-14/5/ 2017 ; Liverpool, Tate, 23/6/-15/10/ 2017), München, Prestel, 2017, p.233–235.



Figure 74 | Rudolf Schlichter, *Ernst Jünger*, 1937, collection privée

cache ses œuvres et celles de ses amis, notamment celles de Hausmann, Jean Arp (1886–1966) et Kurt Schwitters (1887–1948), dans le jardin de sa maison à Berlin-Heiligensee, et tente de reprendre une activité professionnelle en réalisant de nombreuses aquarelles aux motifs floraux [fig. 73]. Au lendemain du conflit, elle est l'une des premières femmes artistes à s'engager dans la reconstruction de la vie culturelle berlinoise. En 1978, elle décède dans sa maison de Berlin-Heiligensee et laisse derrière elle le plus grand fond du mouvement Dada<sup>179</sup>.

Pour ce qui est de Schlichter, sa situation personnelle et politique prend un nouveau virage lorsqu'il rencontre sa muse et future femme Speedy. Elle figure non seulement comme l'un des plus importants repères de son existence, mais l'influence aussi dans son rapprochement avec les Nouveaux Nationalistes comme von Salomon et Jünger, avec qui il entretient une profonde amitié. Même s'il continue son travail d'artiste politiquement engagé, le peu d'impact de ses œuvres le démoralise et le pousse à quitter Berlin pour s'installer à Rottenburg am Neckar, une petite cité épiscopale souabe. Son style des années 1930 évolue vers des portraits idéalisés [fig. 74], proches de l'art national-socialiste et inspirés par les maîtres anciens. Par ailleurs, son mode de vie peu

179 Förderverein Künstlerhaus Hannah Höch, *Hannah Höch*, [en ligne], <http://hannah-hoech-haus-ev.de/hannah-hoech/>, (consulté le 15/6/2021).



conventionnel et le contenu érotique de son œuvre font l'objet d'une censure et provoquent une exclusion temporaire de la *Reichskulturkammer* (chambre de la culture du Reich). En 1936, l'artiste déménage à Stuttgart et un an plus tard, quatre de ses œuvres sont présentées à l'exposition *Entartete Kunst* et dix-sept œuvres sont confisquées<sup>180</sup>. En 1938, Schlichter est emprisonné en raison de son style de vie « suspect ». En 1942, son atelier est bombardé à Munich. Les années qui suivent sont prolifiques, marquées par des visions apocalyptiques et des représentations de catastrophes naturelles d'inspirations surréalistes. À la suite d'un cancer du côlon, Schlichter meurt à Munich en 1955<sup>181</sup>.

Pour son ami et confrère Grosz, la situation se gâte dès la mise en place du régime national-socialiste qui lance une prise d'assaut de son atelier, de son appartement, et lui retire la nationalité allemande. Heureusement, deux semaines avant l'intervention, l'artiste émigre à New-York et devient professeur de peinture et de dessin<sup>182</sup>. Entre 1934 et 1936, il travaille pour des magazines satiriques américains mais le style mordant de ses caricatures de la société weimarienne ne s'accorde plus aux scènes du quotidien américain. Sur le sol allemand, deux-cent-quatre-vingt-cinq de ses œuvres sont retirées des musées et un bon nombre d'entre elles sont détruites par les autorités. Lors de l'exposition *Entartete Kunst*, cinq peintures, deux aquarelles et treize estampes de l'artiste sont présentées. Un an plus tard, il obtient la citoyenneté américaine<sup>183</sup>. Pourtant, Grosz est pris dans une crise identitaire artistique qui le fait sombrer dans l'alcoolisme et la dépression. Il réalise des œuvres engagées mais également des paysages, des autoportraits et voue une fascination à Adolf von Menzel (1815–1905) [fig. 75]<sup>184</sup>. À la fin des années 1950, la famille Grosz songe à rentrer définitivement à Berlin mais la mort inattendue de l'artiste en 1959 bouleverse ce projet<sup>185</sup>.

Enfin, en 1933, Baumeister est également destitué de son poste de professeur à l'École d'arts appliqués de Francfort<sup>186</sup>. Il n'échappe pas à l'exposition *Entartete Kunst* qui présente quatre de ses œuvres. La même année, il se rend en France pour retrouver ses amis Léger et Le Corbusier. La rencontre avec le Dr. Kurt Herberts (1901–1989), propriétaire d'une usine de vernis à Wuppertal, lui permet de travailler aux côtés de Schlemmer, Hildebrandt ou encore Georg Muche (1895–1987). Malgré l'oppression, Baumeister parvient à exposer à l'étranger, notamment à Milan et à Rome. En 1938, il protège ses œuvres des razzias en les déposant à la Kunsthalle de Bâle. Alors qu'il déménage à Stuttgart en 1940, le matériel de peinture se fait de plus en plus rare, l'obligeant à utiliser de nouveaux supports comme le carton et à se tourner vers le dessin [fig. 76]. En 1941, il lui est officiellement interdit de peindre et d'exposer. À ce propos, il rapporte : « ... pas facile de

180 Von der Bank, Matthias, *op. cit.*, p. 15, 16.

181 Kunkel Fine Art, *Rudolf Schlichter*, [en ligne], <https://kunkelfineart.de/artists/schlichter-rudolf/>, (consulté le 15/6/2021).

182 Lutz, Walther, *George Grosz*, 14 septembre 2014, [en ligne], <https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-george-grosz.html>, (consulté le 15/6/2021).

183 Schneede, Uwe M., *op. cit.*, p. 120, p. 122, p. 130.

184 Cf. Wermester, Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, Allia, 2008.

185 Dans sa biographie *George Grosz, ein König ohne Land*, Alexander Kluy relate les faits qui restent encore confus à ce jour : À Berlin, après avoir rencontré ses amis au Diener Restaurant, Grosz rejoint son appartement, place Savigny. Il salue ses amis, ouvre la porte de son appartement et fait une chute dans les escaliers de l'entrée. Dans l'incapacité de bouger, il agonise et meurt par étouffement à la suite d'un vomissement.

186 Willi Baumeister Stiftung, *Francfort 1928–1933*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/fr/content/francfort-1928-1933>, (consulté le 15/6/2021).

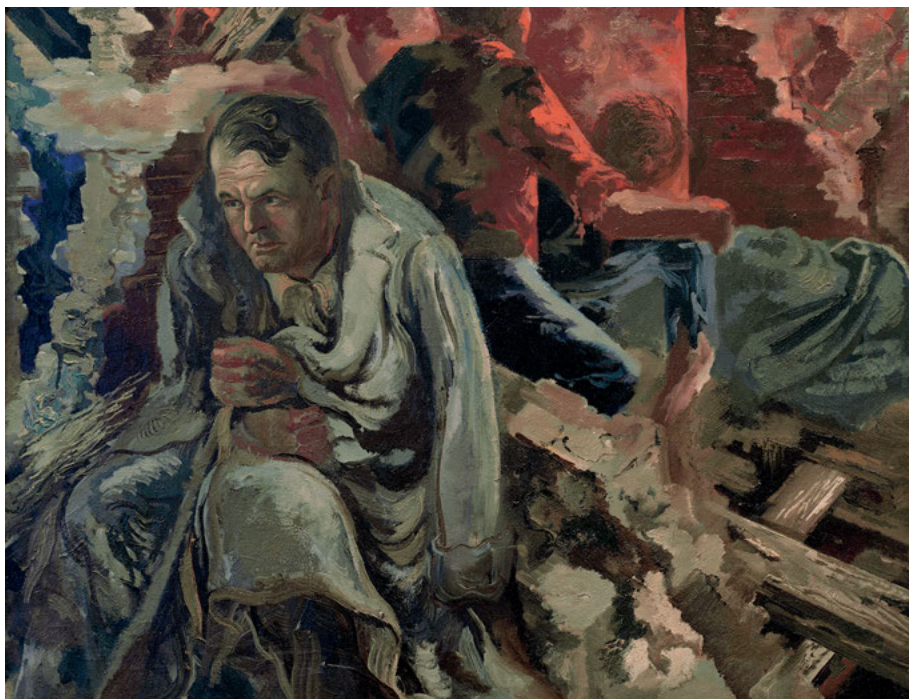


Figure 75 | George Grosz, *Remembering* (*Erinnerung ; Als ich mitten in der Nacht aufwachte, sah ich das Haus in Trümmern*), 1937, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

supporter les dépressions du moment. Et ce depuis 7 ans. Je ne pourrai sans doute plus montrer mes tableaux dans des expositions. Je travaille donc exclusivement pour moi et pour moi seul<sup>187</sup>. » Le bombardement de l'usine à Wuppertal et de son atelier à Stuttgart en 1943 l'oblige, lui et sa famille, à déménager dans le Jura souabe. En 1945, il se réfugie chez son ami peintre Max Ackermann (1887–1975) afin d'échapper au *Volkssturm*<sup>188</sup>. Après la guerre, sa réputation ne cesse de se développer, surtout en France où on le nomme « Le Picasso Allemand » et où Léger, en 1949, écrit à son propos : « À mes yeux, Baumeister a une place extrêmement importante parmi les artistes allemands modernes.<sup>189</sup> » En 1955, l'artiste meurt soudainement lors de la réalisation d'une petite œuvre dans son atelier<sup>190</sup>.

187 Source originale : « ... ist es nicht leicht, die Depressionen dieser Zeit auszuhalten. Dies nun seit 7 Jahren. Vermutlich kann ich nie mehr meine Bilder in Ausstellungen zeigen. Ich arbeite also ausschließlich für mich allein. » In Willi Baumeister Stiftung, *1933 bis 1945: Unter schwierigsten Bedingungen*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/de/content/1933-bis-1945-unter-schwierigsten-bedingungen>, (consulté 15/6/2021).

188 Willi Baumeister Stiftung, *Dans les pires conditions 1933–1945*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/de/content/1933-bis-1945-unter-schwierigsten-bedingungen>, (consulté 15/6/2021).

189 Willi Baumeister Stiftung, *Un nouveau départ – 1945–1949*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/fr/content/un-nouveau-d%C3%A9part-1945-1949>, (consulté le 15/6/2021).

190 Willi Baumeister Stiftung, *1950–1955 : Les dernières années*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/fr/content/1950-1955-les-derni%C3%A8res-ann%C3%A9es>, (consulté le 15/6/2021).



Figure 76 | Willi Baumeister, *Läufer Valltorta*, 1934, CC-BY-NC-SA Willi Baumeister Stiftung, Stuttgart

Les restrictions et l'oppression nationale-socialiste envers les artistes qui ne correspondaient pas aux normes et à l'idéologie s'étendent à la France lors de l'Occupation. Rapidement après la défaite militaire en juin 1940, les autorités allemandes imposent dans la zone occupée la *Propaganda-Abteilung Frankreich* (Département de la propagande en France) dont la *Kulturgruppe* (groupe de la culture) vise à contrôler les domaines de la musique, du théâtre, des variétés et des beaux-arts. Des règles strictes de propagande sont alors mises en place afin de contrôler et épurer la culture française tout en diffusant une image positive de la culture allemande du Troisième Reich à travers des concerts, des expositions, des librairies, etc.<sup>191</sup>. L'année 1940 est marquée par la première exposition d'Arno Breker (1900–1991) à Paris, l'arrestation de Léon Blum (1872–1950) qui sera déporté plus tard en Allemagne, d'Ernst et de Hans Bellmer (1902–1975) qui sont internés au camp des Milles près d'Aix en Provence, et la prise de fonctions de Pierre Drieu La Rochelle (1893–1945) en tant que nouveau directeur de la Nouvelle Revue Française<sup>192</sup>. L'une des premières actions menées par les nationaux-socialistes est le pillage des œuvres appartenant aux collectionneurs juifs parisiens. Pour les artistes acceptés par le régime, l'État français met une importante quantité de matériel, de support et de moyens de distribution à leur disposition. La zone libre est alors saturée de bimbeleries, boutiques, centres de propagande louant la politique pétainiste et le Maréchal. En ce qui concerne les critères artistiques élaborés par Vichy, ces derniers doivent refléter l'identité française à travers un appel à un « nouvel humanisme » qui aspire à un retour au beau, au portrait et au sacré<sup>193</sup>. En parallèle, les persécutions, les exécutions et les déportations des intellectuels se poursuivent en France. Le 27 mai 1943, 6 000 œuvres dont celles de Picabia,

191 Bertrand Dorléac, Laurence, « Art sous l'occupation », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/art-sous-l-occupation/>, (consulté le 5/8/2021).

192 Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 65.

193 Bertrand Dorléac, Laurence, *op. cit.*



Figure 77 | Fernand Léger, *Les quatre cyclistes*, 1943–1948, Musée national Fernand Léger, Biot

Léger, De La Fresnaye, Picasso, André Masson (1896–1987), sont brûlées dans le jardin du Jeu de Paume<sup>194</sup>.

En effet, en raison de sa position politique, Léger subit d'importantes pressions de l'autorité étatique qui le poussent en 1940 à émigrer à New York, qu'il qualifie comme « le plus formidable spectacle du monde ». Entre 1943 et 1948, il réalise *Les quatre cyclistes* [fig. 77] qui se distancie de l'esthétique mécanique, tout en traitant de l'activité physique. D'ailleurs, son abandon du motif machinique date des années 1930, laissant place à des influences surréalistes. À côté de sa production artistique, il enseigne au Mills College en Californie et devient professeur à l'Université de Yale. En 1945, il rentre en France, retrouve son atelier rue Notre-Dame-des-Champs et ouvre une école d'art à Paris<sup>195</sup>. Les dernières années de sa vie sont marquées par des projets monumentaux comme la fresque pour la salle de l'Assemblée générale de l'ONU (1952) à New

194 Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 67.

195 Musée national Fernand Léger, *Fernand Léger, Biographie*, [en ligne] <https://musees-nationaux-alpes-maritimes.fr/fleger/fernand-leger-biographie>, (consulté le 16/6/2021).



Figure 78 | Francis Picabia,  
*Les baigneuses, femmes nues bord  
de mer*, 1941, Petit Palais, Genève

York ou encore ses séries optimistes comme *La Grande Parade*, réalisée en 1953. Deux ans plus tard, Léger meurt à Gif-sur-Yvette en région parisienne<sup>196</sup>.

Pour le dadaïste Picabia, la situation politique et privée diffère. À partir de 1940, l'opulence de son style de vie se réduit considérablement – l'artiste vit essentiellement de la vente de ses œuvres. En 1925, il quitte Paris pour le sud de la France où il reste jusqu'à la fin de la guerre. Son rapport à la politique et au national-socialisme reste ambigu dans la mesure où il annonce publiquement être contre la démocratie, le socialisme et le communisme. Répertorié en tant qu'artiste « dégénéré » par les nationaux-socialistes, il garde toutefois une position individualiste et provocatrice. À la fin de la guerre, cette attitude conduit à son arrestation et à celle de sa femme Olga Mohler (1905–2002) pour collaboration. Deux mois plus tard, le couple est libéré pour non-lieu. Se détournant également de l'esthétique mécanique et des influences dadaïstes, ses œuvres sont traitées de *kitsch* lorsqu'il réalise des scènes folkloriques de la campagne espagnole ou encore des nus féminins emprunts d'un faux-académisme, qui semblent être des parodies de l'art

<sup>196</sup> Cf. Cendrars, Blaise, « J'ai vu mourir Fernand Léger », vol. 2 : *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, 2013.



Figure 79 | Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1941, LWL-Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum, Münster

national-socialiste [fig. 78]. En 1951, il est atteint d'une artériosclérose paralysante qui le prive de toute activité créatrice et il meurt deux ans plus tard à Paris<sup>197</sup>.

Son ami Duchamp émigre à New York en 1942 où il collabore avec les surréalistes exilés, notamment André Breton (1896–1966) avec qui il tisse une relation étroite dans les années 1930. À l'issue de cette collaboration, l'exposition *New York: First Papers of Surrealism*, est inaugurée à la Whitelaw Reid Mansion sur Madison Avenue en 1942<sup>198</sup>. Dans ce contexte particulier, le titre de *First Papers* fait référence aux formulaires destinés aux migrants pour obtenir une naturalisation. De 1936 à 1941, il réalise *La Boîte-en-valise* [fig. 79], soit une boîte contenant 68 petits formats de reproductions de ses œuvres. Lorsque la France est occupée, il parvient à passer la frontière clandestinement avec son œuvre et à la rapatrier jusqu'à New York. À la différence des autres

197 Calté, Beverley, *Biographie de Francis Picabia*, [en ligne], <https://www.picabia.com/a-propos-de-picabia>, (consulté le 16/6/2021).

Kunstmuseum, *Francis Picabia, Leben und Werk*, 29 décembre 2019, [en ligne], <https://kunstmuseum.com/francis-picabia/>, (consulté le 16/6/2021).

Galerie MC, *Francis Picabia, quelques notes de biographie*, [en ligne], <https://www.mchampetier.com/biographie-Francis-Picabia.html>, (consulté le 16/6/2021).

198 Guggenheim, *Collection Online, Marcel Duchamp*, [en ligne], <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/marcel-duchamp>, (consulté le 16/6/2021).



Figure 80 | Robert Delaunay, *Rythme n°3*, décoration pour le salon des Tuileries, 1938, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

avant-gardistes fuyant l'Europe, Duchamp a déjà de nombreux repères aux États-Unis. Sa notoriété est alors ravivée par la présentation du *Grand Verre* au Museum of Modern Art à New York<sup>199</sup>. Il obtient d'ailleurs la nationalité américaine en 1955. Entre 1946 et 1966, il travaille secrètement à l'une de ses œuvres majeures, *Étant donnés : 1° chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, qui, respectant le souhait de l'artiste, sera révélée au public un an après sa mort en 1969<sup>200</sup>.

Pour le couple Delaunay, la situation est critique dès 1940. Ils quittent Paris pour se rendre à Gambais, en Île-de-France, puis fuient en Auvergne où Delaunay se fait opérer à Clermont-Ferrand. L'artiste écrit des lettres désespérées à ses amis sur la destruction de Gambais par les troupes ennemies. Quelques mois plus tard, ils rejoignent Arp et Alberto Magnelli (1888–1971) dans le Midi. Poursuivant ses recherches sur la lumière et la couleur [fig. 80], il aura comme dernier projet la réalisation d'un musée de la Non-figuration sous le mécénat de Solomon R. Guggenheim

199 Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, 20 juillet 1998, [en ligne], <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>, (consulté le 16/6/2021).

200 Gevart, Louis, « « Étant donnés » de Duchamp, quand le regardeur devient voyeur », *BeauxArts*, 20 décembre, [en ligne], <https://www.beauxarts.com/vu/etant-donnes-de-duchamp-quand-le-regardeur-devient-voyeur/>, (consulté le 16/6/2021).

(1861–1949). Afin d'aider financièrement les artistes, il conçoit une exposition où le public pourrait acheter les œuvres de Kandinsky, Léger, Gleizes, Otto Freundlich (1878–1943), Piet Mondrian (1872–1944). Mais son état de santé s'aggrave considérablement, l'obligeant à se faire hospitaliser à Montpellier. En automne 1941, Delaunay meurt d'un cancer<sup>201</sup>.

Les années 1933 et 1940 bouleversent, pour l'ensemble de ces artistes, leur création et leur vie privée. Les échanges, amitiés franco-allemandes persistent et se déplacent vers de nouveaux foyers d'exilés. Sous l'autorité hitlérienne et pétainiste, les différentes voies prises par ces artistes de l'avant-garde montrent des entrecroisements dans leur situation. Si certains choisissent la fuite aux États-Unis, d'autres se plongent dans une « émigration intérieure » loin des centres métropolitains européens en ébullition. Les réalisations de Picabia, Dix, Schlichter et Grosz sont marquées par des motifs traditionalistes, inspirés des maîtres anciens, d'un faux académisme, au contenu même parfois *kitsch*, à la différence de Léger, Delaunay, Baumeister qui se tournent vers la dissolution du motif et tendent à l'abstraction. Influencés par le surréalisme, Höch et Duchamp essayent de maintenir un lien avec les mouvements européens de l'avant-garde. Les sujets ou encore l'esthétique machinique sont abandonnés au profit de la non-figuration, des formes languoureuses, des visions cauchemardesques surréalistes, ou au contraire, remplacés par un « retour à l'ordre ». Celui-ci est imposé ou issu des discours passésistes, conservateurs et stéréotypés, déjà présents dans la représentation de l'homme-machine de l'avant-garde française et allemande.

---

201 Schuster, Peter-Klaus, *op. cit.*, p. 67.



# Bibliographie

## 1. Ouvrages

- ABBAD Fabrice, *La France de 1919 à 1939*, Paris, A. Colin, 1996.
- ABEND Sandra, KÖRNER Hans, (Hrsg.), *Der schöne Mensch und seine Bilder*, München, Morisel, 2017.
- ARNAUD Pierre, TERRET Thierry, (éd.), *Sport, éducation et art : XIXe-XXe siècles*, (actes du Congrès National des Sociétés Savantes), Paris, Éditions du CTHS, 1996.
- AUDIDIÈRE Sophie, BOURDIN Jean-Claude, LARDIC Jean-Marie, et al., *Matérialistes français du XVIIIe siècle, La Mettrie, Helvetius, d'Holbach*, Paris, Presses Universitaires de France, « Fondements de la politique », 2006, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/materialistes-francais-du-xviii-e-siecle--9782130551713.htm>.
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2008.
- AYERS David, HJARTARSON Benedikt, et al., (ed.), *Utopia The Avant-Garde, Modernism and (Im)Possible Life, Berlin*, [en ligne], De Gruyter, 2015, <http://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/456770>.
- BAADER Meike Sophia, BILSTEIN Johannes, THOLEN Toni, (Hrsg.), *Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender-Studies*, Wiesbaden, Springer VS, 2012.
- BAUBÉROT Arnaud, *Histoire du naturisme : Le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/22872?lang=fr>.
- BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre 1918–1933*, « Histoire franco-allemande », vol. 8., Ville-neuve-d'Ascq, PU du Septentrion, 2012.
- BEBEL August, *Die Frau und der Sozialismus 2, Beilagen, Anmerkungen und Register*, 50. Auflage, München, K. G. Saur, 1996.
- BECKER Jean-Jacques, KRUMEICH Gerd, *La Grande guerre – Une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008.
- BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.
- BENSOUSSAN Georges, DIETSCHY Paul, FRANÇOIS Caroline et al., *Sport, corps et sociétés de masse. Le projet d'un homme nouveau*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, [en ligne], <https://www-cairninfo.lama.univ-amu.fr/sport-corps-et-societes-de-masse--9782200277338.htm>.
- BERGIUS Hanne, *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas, 1989. – *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin, Mann, 2000.
- BIRO Matthew, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- BOESCH Ina, (Hrsg.), *Die Dada: Wie Frauen Dada prägten*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015.
- BORUTTA Manuel, (Hrsg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, Bielefeld, Transkript, 2010.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions Points, 2014.
- BRECHT Bertolt, HAUPTMANN Elisabeth, (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Band 20, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.
- BRUNS Claudia, WALTER Tilmann, (Hrsg.), *Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität*, Köln, Böhlau, 2004.

- CAPDEVILA Luc, ROUQUET François, VIRGILI Fabrice et al., (dir.), *Hommes et femmes dans la France en guerre (1914–1945)*, Paris, Payot, 2003.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, tome 3, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.  
– *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, tome 4, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.
- CLASTRES Patrick, (dir.), *La France et l'Olympisme*, Paris, ADFP, 2004.
- COLLINET Cécile, *Les Grands Courants d'éducation physique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/les-grands-courants-d-education-physique-en-france--9782130504719.htm>.
- CONNELL Raewyn, *Der gemachte Mann, Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden, VS, Verl. für Sozialwissenschaften, 2006.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, (ed.), *History of virility*, New York, Columbia university press, 2016.
- CORBIN Alain, CSERGO Julia, (dir.), *L'avènement des loisirs : 1850–1960*, Paris, Flammarion, 2020.
- COWAN Michael, SICKS Marcel Kai, (Hrsg.), *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld, Transkript Verlag, 2015.
- CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1974.
- DAGEN Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.
- DAVAL Jean-Luc, *Avant-garde Art: 1914–1939*, Genf, Skira, 1981.
- DELAPORTE Sophie, *Les gueules cassées : les blessés de la face de la Grande guerre*, Paris, Noësis, 1996.
- DELIGNIERES Didier, *Psychologie du sport*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, [en ligne], <https://www-cairn.info/psychologie-du-sport--9782715404465.htm>.
- DEFRANCE Jacques, *Sociologie du sport*, Paris, La Découverte, impr., 2011.
- DELILLE Damien, *Genre androgynous arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Brepols, Turnhout, 2021.
- DIEHL Paula, *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München, Fink, 2006.
- DÜLFFER Jost, KRUMEICH Gerd, (Hrsg.), *Der verlorene Frieden: Politik und Kriegskultur nach 1918*, Essen, Klartext-Verl., 2002.
- DURET Pascal, *Sociologie du sport*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, [en ligne], <https://www-cairn.info/sociologie-du-sport--9782130632542.htm>.
- EBERLE Matthias, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart, Belsar Verlag, 1989.
- EDELMAN Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, [en ligne], <https://www-cairn.info/les-metamorphoses-de-l-hysterique--9782707134547.htm>.
- ELIAS Norbert, DUNNING Eric, *Sport und Spannung im Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- ENGELS Friedrich, MARX Karl, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Le livre de poche, 2018.
- ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 1999, [en ligne], <https://www-cairn.info/les-transferts-culturels-franco-allemands--9782130500902.htm>.
- FERGUSON Anthony, *The Sex Doll: A History*, Jefferson, Macfarland & Co Inc, 2010.
- FOHLEN Claude, *La France de l'entre-deux-guerres (1917–1930)*, Tournai, Casterman, 1972.
- FÖLLMER Moritz, RÜDIGER Graf, (Hrsg.), *Die « Krise » der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt am Main, Campus-Verl., 2005.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Editions Gallimard, 1962.  
– *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1983.  
– *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, éditions Payot, 2015.

- GAY Peter, *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1970.
- GENTILE Emilio, *L'apocalypse de la modernité: la Grande guerre et l'homme nouveau*, Paris, Aubier, 2011.
- GEYER-KORDESCH Johanna, KUHN Annette, (Hrsg.), *Frauenkörper, Medizin, Sexualität. Auf dem Wege zu einer neuen Sexualmoral*, Düsseldorf, Schwann, 1986.
- GIESE Fritz, *Girlikultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin-Verlag, 1925.
- GLESENER Jeanne E., KOHNS Oliver, (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst eine europäische Perspektive*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017.
- GREEN Christopher, *Art in France 1900–1940*, New Haven, Yale Univ. Press, 2000.
- GRIMM Reinhold, (Hrsg.), *Faschismus und Avantgarde*, Königstein / Ts., Athenäum-Verl., 1980.
- GROSS Otto, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Frankfurt am Main, Robinson, 1980.
- GUILLAIN Jean-Yves, *Quand le sport s'affiche: affiches publicitaires et représentations du sport en France (1918–1939)*, Biarritz, Atlantica, 2008.
- HARAWAY Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.
- HERMAND Jost, TROMMLER Frank, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, Nymphenburger-Verlagshandlung, 1978.
- HERZOG Dagmar, *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany* Princeton, Princeton University Press, 2007.
- HIRSCHFELD Magnus, *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges*, 2., durchgehend neu bearb. Aufl., Hanau am Main, Schustek, 1966.
- HOVENDEN Fiona, (ed.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London, Taylor and Francis, 2013.
- HUBSCHER Ronald, (dir.), *L'histoire en mouvements: Le sport dans la société française (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, A. Colin, 1992.
- HUGHES Gordon, (ed.), *Nothing but the clouds unchanged. Artists in World War I*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2014.
- HUGNET Georges, *L'aventure Dada (1916–1922)*, Paris, Galerie de l'Institut, 1957.
- JALABERT Laurent, MARCOWITZ Reiner, WEINRICH Arndt, (dir.), *La longue mémoire de la Grande Guerre – regards croisés franco-allemands de 1918 à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- JONES Amelia, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge, Mass.; London, MIT, 2005.
- JONES Caroline, (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, Hoboken, London, Routledge, 1998.
- KIENITZ Sabine, *Beschädigte Helden: Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn, Schöningh, 2008.
- KIMMICH Dorothee, SCHAHADAT Schamma, (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld, Transkript, 2012.
- KORFF-SAUSSÉ Simone, ARANEDA Marco, (éd.), *Handicap: une identité entre-deux*, Toulouse, Éditions Érès, 2017, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-une-identite-entre-deux--9782749257044.htm>.
- KÖRNER Hans, GENGE Gabriele, STERCKEN Angela, (Hrsg.), *Kunst, Sport und Körper: GeSoLei – 1926–2002*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 2002.
- KRACAUER Siegfried, *Das Ornament der Masse: Essay*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Ed. Seuil, 1980.
- KRUMEICH Gerd, *Die 101 wichtigsten Fragen – Der Erste Weltkrieg*, München, Beck, 2014.
- KRUSE Wolfgang, *Der Erste Weltkrieg*, Darmstadt, WBG, 2014.
- KÜHNST Peter, *Sport: Eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst*, Dresden, Verlag der Kunst, 1996.
- KÜNKLER Karoline, *Aus Den Dunkelkammern der Moderne: Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 2012.
- LALLEMENT Michel, SPURK Jan, (dir.), *Stratégies de la comparaison internationale*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

- LA METTRIE Julien Offray de, BECKER Claudia, (Hrsg.), *L'homme machine, français-allemand, Die Maschine Mensch*, Hamburg, Meiner, 1990.
- LE BLANC Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, [en ligne], <https://www.cairn.info/l-invisibilite-sociale--9782130573470.htm>.
- LE BOT Marc, *Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2015, [en ligne], <https://www.cairn.info/l-adieu-au-corps--9782864247296.htm>.
- LEMKE Ute, LUCARELLI Massimo, MATTIATO Emmanuel, (éd.), *Cosmopolitisme et réaction le triangle Allemagne-France-Italie dans l'entre-deux-guerres*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2014.
- LETHEN Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994.
- LYFORD Amy, *Surrealist Masculinities – Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I – Reconstruction in France*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- MAINGON Claire, *L'art face à la guerre*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2015, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/l-art-face-a-la-guerre--9782842924317-page-11.htm>.
- MARX Karl, *Le capital : Livre 1, sections 1 à 4*, Paris, Editions Flammarion, 2008.
- MATARD-BONUCCI Marie-Anne, MILZA Pierre, (dir.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste, 1922–1945 : entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.
- MAUGUE Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle 1871–1914*, Paris, Payot, 2001.
- MICHAUD Éric, *Fabriques de l'Homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Editions Carré, 1997.
- MOSSE George L., *Nationalismus und Sexualität bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, München, Hanser, 1985.
- *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1993.
  - *Das Bild des Mannes: zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997.
- MÜLLER Klaus-Jürgen, (Hrsg.), *Militär und Militarismus in der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Droste, 1978.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, Hamburg, Nikol Verlag, 2011.
- PALMIER Jean-Michel, *Apocalypse et révolution*, Paris, Payot, 1978.
- PEUKERT Detlev J. K., *La république de Weimar, années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995.
- PIERRE José, *Le futurisme et le dadaïsme*, Paris, Ed. Rencontre Lausanne, 1967.
- POULIN Richard, VASSORT Patrick, (dir.), *Sexe, capitalisme et critique de la valeur pulsions, dominations, sadisme social*, Mont-Royal, Québec, M éditeur, 2012.
- PROST Antoine, *Les anciens combattants et la société française : 1914–1939*, tome 1 Histoire, Paris, Pr. de la Fondation Nationale de Sciences Polit., 1977.
- RABINBACH Anson, *The Human motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley, Univ. of California Pr., 1992.
- RADKAU Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, Propyläen, 2000.
- REVENIN Régis, (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, 2007, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-identite-sexuee-et-vie-sexuelle--9782749212647.htm>.
- RICHARD Lionel, (dir.), *Berlin 1919–1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Editions Autrement, 1991.
- *La vie quotidienne sous la République de Weimar (1919–1933)*, Paris, Hachette littérature générale, 1983.
- RIH Karl, SCHÄFER Jörgen, (Hrsg.), *DADA total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart, Reclam, 2015.
- ROUSSO Henry, *Le régime de Vichy*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, [en ligne], <https://www.cairn.info/le-regime-de-vichy--9782715401532.htm>.
- SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, Montreuil, Pauvert, 1965.
- SAWELSON-GORSE Naomi, *Women in Dada: Essay on Sex, Gender and Identity*, London ; Cambridge, The Mit Press, 2001.
- SCELLES Régine, CICCONE Albert, KORFF-SAUSSÉ Simone et al., *Handicap, identité sexuée et vie sexuelle*, Toulouse, Éditions Érès, « Connaissances de la diversité », 2010, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/handicap-identite-sexuee-et-vie-sexuelle--9782749212647.htm>.

- SCHMALE Wolfgang, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien, Böhlau, 2003.
- SCHUBERT Dietrich, *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18*, Heidelberg Verl., Das Wunderhorn, 2013.
- SILVER Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914–1925*, Paris, Flammarion, 1991.
- SIMMAT Winfried, (Hrsg.), *Weimarer Vorträge über Beziehungen des Sports zu Kunst und Kultur*, Weimar Univ.-Verl., 2000.
- SIMON Hans, (Hrsg.), *Die Körperkultur in Deutschland von 1917 bis 1945*, Band 3, Berlin, Sportverl., 1969.
- SLEVIN Tom, *Visions of Human: Art, World War I and the Modernist Subject*, London ; New York, Tauris, 2015.
- SÖLL Änne, (Hrsg.), *Der Mann in der Krise ? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 2015.
- *Der Neue Mann?: Der Neue Mann?: Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, 1914–1930*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016.
- SOLOMON-GODEAU Abigail, *Male trouble. A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997.
- STIKER Henri-Jacques, BLANC Alain, (dir.), *Le handicap en images ; les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, Éditions Érès, 2003.
- STIRNER Max, *L'unique et sa propriété*, Paris, La Table ronde, 2018.
- TATAR Maria, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- TÄUBER Rita E., *Der häßliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin, Gebr Mann, 1997.
- THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2016.
- THEWELEIT Klaus, *Fantasmagories*, Paris, Edition l'Arche, 2016.
- VAN DER BERG, Hubert, *Das Ding an sich und das Ding an Ihr*, Hamburg, Edition Nautilus, 2003.
- VERE Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909–39*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
- VIGARELLO Georges, *Le Propre et le Sale, l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.
- VOLMERT Johannes, *Ernst Jünger « In Stahlgewittern »*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- VON ANKUM Katharina, (Hrsg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne ?*, Dortmund, Ed. Ebersbach, 1999.
- VON BEYME Klaus, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München, Beck, 2005.
- WAGNER Julius, (Hrsg.), *Die Olympischen Spiele Paris 1924*, Zürich, Wagner, 1925.
- WAGENER Silke, *Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch*, Königstein im Taunus, Helmer, 2008.
- WEINERT Sebastian, *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2017.
- WEININGER Otto, *Geschlecht und Charakter*, Wien ; Leipzig, Wilhelm Braumüller k.u.k. Hof und Universitäts-buchhändler, 1903.
- WOSK Julie, *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.
- ZAWIEJA Philippe, *Dictionnaire de la fatigue*, Genève, Librairie Droz, 2016, [en ligne], <https://www.cairn.info/dictionnaire-de-la-fatigue--9782600047135.htm>.
- ZIEMANN Benjamin, *Veteranen der Republik: Kriegserinnerung und demokratische Politik 1918–1933*, Bonn, J.H. Dietz Nachf., 2014.

## 2. Chapitres d'ouvrages

- BLÖSS Thierry, FRICKEY Alain, « L'identité des femmes : l'histoire d'une lente reconnaissance sociale », in BLÖSS Thierry, (éd.), *La femme dans la société française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-femme-dans-la-societe-francaise--9782130521730-page-7.htm>.

- CHAPOUTOT Johann, « I. Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau : De la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », in *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/le-nazisme-et-l-antiquite--9782130608998-page-227.htm>.
- COLIN Nicole, UMLAUF Joachim, « *Eine Frage des Selbstverständnisses ? : Akteure im deutsch-französischem champ culture ; Plädoyer für einen erweiterten Mittlerbegriff* », in *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr, 2013.
- DREUX André, « Nos Soldats Aveugles », 1915, Association Valentin Haüy, préface De La Sizeranne, Maurice, in *La Grande Guerre : Trois mille soldats revenus aveugles*, [en ligne], [https://www.aveuglesdeguerre.org/la-grande-guerre-trois-mille-soldats-revenus-aveugles-\\_r\\_28\\_a\\_22.html](https://www.aveuglesdeguerre.org/la-grande-guerre-trois-mille-soldats-revenus-aveugles-_r_28_a_22.html).
- FLEIG Anne, « Sinnliche Maschinen-Repräsentationsformen der Beine in der Moderne », in BENTHIEN Claudia, WULF Christoph, (Hrsg.), *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, [en ligne], <https://www.slm.uni-hamburg.de/benthiens/fleig> (PDF).
- FLONNEAU Jean-Marie, « Chapitre 3 – Le Troisième Reich : l'État hitlérien », in *Le Reich allemand. De Bismarck à Hitler – 1848–1945*, Paris, Armand Colin, 2003, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/le-reich-allemand--9782200262334-page-157.htm>.
- GUÉTAT-BERNARD Hélène, « Chapitre 8. La « domestication » des femmes : retour sur un débat », in *Développement rural et rapports de genre*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011, [en ligne], [https://books.openedition.org/pur/34405?lang=fr&fbclid=IwAR1L3qqLlvsGcPfoOKObks3nrrZ0aM3ZDy4YW1mywuDg-FxcK\\_ehgXyF0Q](https://books.openedition.org/pur/34405?lang=fr&fbclid=IwAR1L3qqLlvsGcPfoOKObks3nrrZ0aM3ZDy4YW1mywuDg-FxcK_ehgXyF0Q).
- LOEZ André, (éd.), « VI. Retours de guerre », in *La Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2014, [en ligne], <https://www.cairn.info/la-grande-guerre--9782707182074-page-99.htm>.
- MARGAT Claire, « L'Expérience intérieure. Bataille lecteur de Jünger », in COURCELLES Dominique de, WATERLOT Ghislain, (dir.), *La mystique face aux guerres mondiales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-mystique-face-aux-guerres-mondiales--9782130578055-page-169.htm>.
- REINSCH Ole, « Flapper Girls. Feminismus und Konsumgesellschaft in den Goldenen Zwanzigern », *Feminismus Seminar*, (Hrsg.), *Feminismus in historischer Perspektive: Eine Reaktualisierung*, Bielefeld, Transkript, 2014.
- SCHUBERT Dietrich, « Krüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus », in CEPL-KAUFMANN Gertrude, KRUMEICH Gerd, SOMMERS Ulla, (Hrsg.), *Krieg und Utopie: Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen, Klartext Verlag, 2006, [en ligne], [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3358/1/Schubert\\_Krueppeldarstellungen\\_im\\_Werk\\_von\\_Otto\\_Dix\\_nach\\_1920\\_2006.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3358/1/Schubert_Krueppeldarstellungen_im_Werk_von_Otto_Dix_nach_1920_2006.pdf).
- SIMMEL Georg, « Die Großstädte und das Geistesleben, Die Großstadt », in PETERMANN Theodor, (Hrsg.), *Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Band 9, Dresden, 1903, [en ligne], <https://www.gs.zhu-berlin.de/de/zentrum/georg-simmel/die-grossstaedte-und-das-geistesleben>.
- VANDEBERGHE Frédéric, « VI. Philosophie de la vie et de la culture », in *La Sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, 2009, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/la-sociologie-de-georg-simmel--9782707133076-page-90.htm>.
- WINOCK Michel, (dir.), « 30. La paix difficile », in *Clemenceau*, Paris, Perrin, « Tempus », 2013, [en ligne], <https://www.cairn.info/clemenceau--9782262038786-page-557.htm>.
- WOESLER DE PANAFIEU Christine, « Automata – A masculine Utopia », in MENDELSONH Everett, *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*, Dordrecht, Reidel, 1984.

### 3. Articles

- ALLAL Marina, « Antisémitisme, hiérarchies nationales et de genre : reproduction et réinterprétation des rapports de pouvoir », *Raisons politiques*, vol. 24, n° 4, 2006, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-4-page-125.htm#no5>.

- ANCET Pierre, « Virilité masculinité des hommes handicapés », *Le corps des hommes, Champ psy*, vol. 59, n° 1, Bègles, L'Esprit du temps, 2011, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-champ-psy-2011-1.htm>.
- ANGENOT Marc, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 1, avril 1984, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/1001977ar>.
- ARCHINO Sarah, « Hannah Höch, The Beautiful Girl », *WWI & Art: Utopia/Dystopia*, 2012, [en ligne], <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/>.
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « La violence des champs de bataille en 1914–1918 », *Revue d'Histoire de la Shoah*, Paris, Editions Mémorial de la Shoah, vol. 189, n° 2, 2008, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2008-2-page-247.htm>.
- BAECQUE Antoine de, « L'Homme nouveau est arrivé. La » régénération « du Français en 1789 », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 20, 1988, [en ligne], [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1988\\_num\\_20\\_1\\_2866](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1988_num_20_1_2866).
- BAUREITHEL Ulrike, « Erzeuger ohne Geschlecht. Neusachlicher Literaturdiskurs als Paradigma formbildender Männlichkeit und Kunst », *figurationen*, vol. 3, n° 1, juin 2002, [en ligne], <https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.7788/figurationen.2002.3.1.13>.
- BENSON Timothy O., « Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada », *Art Journal*, vol. 46, n° 1, mars 1987, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/776842>.
- BERNEY Sylvie, ROTEN Yves de, SÖDERSTRÖM Dag et al., « L'étude des mécanismes de défense psychotiques : un outil pour la recherche en psychothérapie psychanalytique », *Psychothérapies*, vol. 9, n° 3, 2009, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2009-3-page-133.htm>.
- BERTRAND DORLEAC Laurence, « Art sous l'occupation », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/art-sous-l-occupation/>.
- BESNIER Jean-Michel, « Le transhumanisme et la haine du corps », *Hermès, La Revue*, vol. 74, n° 1, 2016, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-214.htm>.
- BRAUNER Alfred, ERNA Françoise, « Une solution finale pour les déficients mentaux, Histoire des idées eugéniques et euthanasiques, et leur application en Allemagne nationale-socialiste », *Revue Européenne du Handicap Mental*, vol. 1, n° 3, 1994, [en ligne], [https://www.rfdi.org/wp-content/uploads/2013/06/BRAUNER\\_n3.pdf](https://www.rfdi.org/wp-content/uploads/2013/06/BRAUNER_n3.pdf).
- CALTE Beverley, *Biographie de Francis Picabia*, [en ligne], <https://www.picabia.com/a-propos-de-picabia>.
- CAMFIELD William A., « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 3/4, 1966, [en ligne], [www.jstor.org/stable/3048388](http://www.jstor.org/stable/3048388).
- CAPDEVILA Luc, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914–1945) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 75, n° 3, 2002, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-97.htm>.
- CASSOU Jean, « Le moment Fernand Léger », in SAN LAZZARO Gualtieri di, « Hommage à Fernand Léger », *Numéro spécial de la revue XXe Siècle, Cahiers d'art*, Milan, imprimerie Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 1971.
- CHAPOUTOT Johann, « Le nazisme, une communauté de la performance », *Transversalités*, vol. 149, n° 2, 2019, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2019-2-page-41.htm>.
- CHARENSOL Georges, « De Picasso à Fernand Léger », *Beaux-Arts – Revue des Deux Mondes*, octobre 1955, [en ligne], <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/0bdf18ec6a852fd3a1efbc93af0aeb7b.pdf>.
- COLLANGE Adeline, *Œuvre Les Mendiants*, Département des Peintures, Peinture flamande, [en ligne], <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/les-mendiants>.
- DANT Tim, *Fetishism and the Social Value of Objects*, Department of Sociology, Lancaster University, [en ligne], <https://core.ac.uk/download/pdf/68098.pdf>.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia, « Par le sang et le feu », *L'homme et la société*, n° 107–108, janv.-juin 1993, Guerre et paix aujourd'hui, [en ligne], [www.persee.fr/doc/homs\\_0018-4306\\_1993\\_num\\_107\\_1\\_2680](http://www.persee.fr/doc/homs_0018-4306_1993_num_107_1_2680).
- DELÉPINE Michaël, « Le stade de Colombes et la question du grand stade en France (des origines à 1972) », *Sciences sociales et sport*, vol. 7, n° 1, 2014, [en ligne], <https://www.cairn-int.info/revue-sciences-sociales-et-sport-2014-1-page-69.htm>.

- DEMETRIOU Demetris Z., « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », Genre, *sexualité & société*, 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/gss/3546>.
- DERIAN Maxime, « Le transhumanisme : incarnation de l'hypermodernisme ou fuite en avant fantasmagique ? », *Connexions*, vol. 110, n° 2, 2018, Toulouse, Éditions Érès, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-connexions-2018-2-page-73.htm>.
- DINGEON Caroline, CONDAMIN Christine, SPOLJAR Philippe, « La Grande Guerre et la déchéance du Père », *Bulletin de psychologie*, vol. 524, n° 2, 2013, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-bulletin-de-psychologie-2013-2-page-149.htm>.
- EPSTEIN Jean, « le phénomène littéraire », *L'Esprit Nouveau*, vol. 8, 1921, Paris, Editions de l'Esprit Nouveau, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733766/f157.item>.
- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, [en ligne], <http://journals.openedition.org/rs/219>.  
– *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 1999, [en ligne], <https://www.cairn.info/les-transferts-culturels-franco-allemands-9782130500902.htm>.
- FETZ Anita, « Die Entstehung der « modernen » Familie: Domestizierung der Frau », *Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen* vol. 9, n° 3, 1983, [en ligne], <https://docplayer.org/65076611-Die-entstehung-der-modernen-familie-domestizierung-der-frau.html>.
- FRAENGER Wilhelm, « Der Maler Rudolf Schlichter », *Der Zweeman*, vol. 1, n° 10, Juni 1920, [en ligne], <https://dada.lib.uiowa.edu/files/original/48d14a143cc270037811871be274ebf7.jpg>.
- GEHRKE Martha Maria, « Auf dem Weg zum Typenkörper », *Der Querschnitt*, Band 10, H.9, September 1930, [en ligne], <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/73258/52/0/>
- GEVART Louis, « « Étant donnés » de Duchamp, quand le regardeur devient voyeur », *BeauxArts*, 20 décembre, [en ligne], <https://www.beauxarts.com/vu/etant-donnees-de-duchamp-quand-le-regardeur-devient-voyeur/>.
- GOODY Alex, « Cyborgs, Women and New York Dada », *The Space Between Society, The Space Between: Literature and Culture 1914–1945*, vol. 3, n° 1, 2007, [en ligne], <https://www.monmouth.edu/departement-of-english/documents/cyborgs-women-and-new-york-dada.pdf/>.
- HUYSSSEN Andreas, « The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis », *New German Critique*, n° 24/25, Special Double Issue on New German, Autumn, 1981 Winter, 1982, [en ligne], <http://pdfs.semanticscholar.org/d593/393610d1572cbee180b9b856bd600bcfe69a.pdf>.
- ITULUA-ABUMERE Flourish, « Understanding Men and Masculinity in Modern Society », *Open Journal of Social Science Research*, vol. 1 n° 2, May 2013, [en ligne], 10.12966/ojssr.05.05.2013.
- JEANNERET Albert, « La Rythmique », *L'Esprit Nouveau*, n° 2, Paris, Editions de l'Esprit Nouveau, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c/f219.item>.
- JENNINGS Éric T, « Discours corporatiste, propagande nataliste, et contrôle social sous Vichy », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 49, n° 4, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-4-page-101.htm>.
- JENTSCH Ernst, « Zur Psychologie des Unheimlichen », *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, n° 22, 25 August 1906, [en ligne], <https://d-nb.info/1138447315/34>.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-149.htm>.
- KERSLAKE Christian, « Les machines désirantes de Félix Guattari. De Lacan à l'objet » a « de la subjectivité révolutionnaire », *Multitudes*, vol. 34, n° 3, 2008, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-41.htm>.
- LEBEL Robert, *Marcel Duchamp*, 20 juillet 1998, [en ligne], <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>.
- LE BOT Florent, DARD Olivier, DIDRY Claude et al., « L'Homme-machine I, Le travailleur-machine », *L'Homme & la Société*, vol. 205, n° 3, 2017, Paris, L'Harmattan, [en ligne], <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-l-homme-et-la-societe-2017-3.htm>.



- LUTZ Walther, *George Grosz*, 14 septembre 2014, [en ligne], <https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-george-grosz.html>.
- MENGUS Raymond, « Pour une pratique chrétienne des valeurs », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 63, n° 3/4, 1989, [en ligne], [https://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_1989\\_num\\_63\\_3\\_3128](https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1989_num_63_3_3128).
- NOUDELMAÏN François, « New York moins le quart », *Cités*, vol. 11, n° 3, 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-cites-2002-3-page-15.htm>.
- NUSSBAUM Martha C., « Objectification », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 24, n° 4, 1995, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/2961930>.
- PACI Viva, BONNARD Martin, « Le flâneur de la High Line de New York : un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film », *Annales de géographie*, vol. 695–696, n° 1–2, 2014, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-805.html>.
- PAPASTAMKOU Sofia, « La blessure et la mutilation des combattants dans les affiches françaises de 1914–1918 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 103, n° 3, 2011, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2011-3-page-51.htm>.
- PARRET Herman, « Le corps selon Duchamp », *Protée*, vol. 28, n° 3, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/030608ar>.
- PÉCOUT Christophe, « Le sport dans la France du gouvernement de Vichy (1940–1944) », *Histoire sociale / Social History*, vol. 45, n° 90, Novembre 2012, [en ligne], <https://hssh.journals.yorku.ca>.
- REBREYEND Anne-Claire, « Des amours bisexuelles dans le Paris des années 1920 aux années 1940 : le parcours de Charlotte », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, vol. 119, 2014, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/chrhc.2725>.
- RENUCCI France, « La construction des Gueules cassées », *Les cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-103.htm>.
- REY Bernard, « L'Homme nouveau d'après S. Paul. », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 48, n° 4, 1964, [en ligne], [www.jstor.org/stable/44413492](http://www.jstor.org/stable/44413492).
- RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, vol. 2, n°38, 2017, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm>.
- ROBÈNE Luc, « L'aviation c'est du sport ! Images et représentations de l'aéronautique dans la presse sportive de la Belle Époque. L'exemple de La Vie au grand air (1900–1914) », *Nacelles*, Pour une histoire sociale et culturelle de l'aéronautique au XX<sup>e</sup> siècle, Dossier thématique/Thematic Section, [en ligne], <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/nacelles/index.php?id=145>.
- ROYNETTE Odile, « La construction du masculin. De la fin du 19<sup>e</sup> siècle aux années 1930 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Numéro spécial Histoire des femmes, histoire des genres, vol. 75, n° 3, juil.-sept. 2002, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-85.htm>.
- RUPPERT Max F, « Schneller als Nurmi: der Läufer Otto Peltzer », *Die Welt*, 3. März 2001, [en ligne], <https://www.welt.de/print-welt/article437201/Schneller-als-Nurmi-der-Laeufer-Otto-Peltzer.html>.
- SCHAEFFER Jacqueline, « Amour, passion et emprise sexuelle », *Figures de la psychanalyse*, vol. 36, n° 2, 2018, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2018-2-page-13.htm>.
- SZÖLLÖSI-JANZE Margrit, « Der Experte als Schachspieler. Thesen zum Verhältnis von Wissenschaft und Krieg », *Forschungsberichte* n° 5, Duitsland instituut, 2009.
- THALMANN Rita, TERNON Yves, BENSOUSSAN Georges, « Classer, penser, exclure. De l'eugénisme à l'hygiène raciale », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 182, n° 2, 2005, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2005-2-page-17.htm>.
- TERFOUS Fatia, « Sport et éducation physique sous le Front populaire et sous Vichy : approche comparative selon le genre », *Staps*, vol. 90, n° 4, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-staps-2010-4-page-49.htm>.
- UNION RATIONALISTE, (éd.), « L'humain augmenté, pour quoi faire ? », *Raison présente*, vol. 205, n° 1, 2018, Union rationaliste, [en ligne], <https://www.cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-raison-presente-2018-1.htm>.

- VAYSSIERE Bertrand, « Relever la France dans les après-guerres : reconstruction ou réaménagement ? », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 236, n° 4, 2009, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2009-4-page-45.htm>.
- WERMESTER Catherine, « Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, vol. 61, janv.-mars 1999, [en ligne], [www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1999\\_num\\_61\\_1\\_3809](http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_61_1_3809).
- WERNER Michael, ZIMMERMANN Bénédicte, « Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 28, n° 4, décembre 2002, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/40185909>.
- WEYAND Martin, *Prothesen und Prothesenträger – Facetten der Prothesenmotivik zwischen Krieg, Fabrikarbeit und Körperbildern in drei Werken Heinrich Hoerles*, [en ligne], [https://www.researchgate.net/publication/332207979\\_Prothesen\\_und\\_Prothesenträger\\_-\\_Facetten\\_der\\_Prothesenmotivik\\_zwischen\\_Krieg\\_Fabrikarbeit\\_und\\_Körperbildern\\_in\\_drei\\_Werken\\_Heinrich\\_Hoerles](https://www.researchgate.net/publication/332207979_Prothesen_und_Prothesenträger_-_Facetten_der_Prothesenmotivik_zwischen_Krieg_Fabrikarbeit_und_Körperbildern_in_drei_Werken_Heinrich_Hoerles).
- WINTER Pierre, « Le corps nouveau », *L'Esprit Nouveau*, vol. 14, janvier 1922, Paris, Éditions de L'Esprit Nouveau, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f217.item>.  
– « Sports », *L'Esprit Nouveau*, vol. 14, janvier 1922, Paris, Éditions de L'Esprit Nouveau, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073370q/f133.item>.
- ZABUNYAN Elvan, « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », *Cahiers philosophiques*, vol. 131, n° 4, 2012, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-64.htm?contenu=article>.
- ZDATNY Steven, « La mode à la garçonne 1900–1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux », *Le Mouvement Social*, vol. 174, n° 1, 1996, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-1996-1-page-23.htm>.

#### 4. Monographies

- BOEHM Gottfried, *Willi Baumeister*, Stuttgart, Hatje, 1995.
- CABANNE Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1967.
- CAMFIELD William A., *Francis Picabia: His Art, Life and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- CLAIR Jean, *Marcel Duchamp : catalogue raisonné*, Paris, Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.
- COOPER Douglas, (éd.), *Fernand Léger, dessins de guerre 1915–1916*, Paris, Berggruen, 1956.
- DECH Julia, (Hrsg.), *Da-da-Zwischen-Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda-Frauenverl., 1991.  
– *Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser, Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl., 1989.
- DESCARGUES Pierre, *Fernand Léger*, Paris, Cercle d'art, 1955.
- GOLDING John, *Fernand Léger: The Mechanic = Fernand Léger: Le Mécanicien*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1976.
- HEUSINGER VON WALDEGG Joachim, *Fernand Léger, La ville eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main, Insel-Verl., 1995.
- HOOG Michael, *R. Delaunay*, Paris, Flammarion, 1976.
- HUGHES Gordon, *Resisting Abstraction: Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- LEBEL Jean-Jacques, *Picabia : moteur à toutes tendances*, Paris, Arc en ciel, Edition Galerie 1900–2000, 1987.
- LEBEL Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959.
- LE BOT Marc, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives : 1900–1925*, Paris, Klincksieck, 1968.
- LÖFFLER Fritz, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, Reclam, 1986.
- SANOUILLET Michel, *Picabia*, Paris, Ed. du Temps, 1964.
- SCHMALENBACH Werner, *Fernand Léger*, Köln, DuMont, 1977.

- SCHMITT-ROST Hans, *Heinrich Hoerle*, Recklinghausen, Bongers, 1965.
- SCHNEEDE Uwe M., *George Grosz: Leben und Werk*, Stuttgart, Büchergilde Gutenberg, 1976.
- SCHUSTER Peter-Klaus, (Hrsg.), *George Grosz, Berlin-New York*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, [en ligne], [https://monoskop.org/images/7/7e/George\\_Grosz\\_Berlin\\_New\\_York\\_1994.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/George_Grosz_Berlin_New_York_1994.pdf).
- THATER-SCHULZ Cornelia, (Hrsg.), *Eine Lebenscollage*, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, Berlin, Argon, 1989.  
– *Eine Lebenscollage*, Band I, 2. Abteilung 1919 – 1920, Berlin, Argon, 1989.
- VRIESEN Gustav, *R. Delaunay Licht und Farbe des Orphismus*, Köln, DuMont, 1992.
- WERMESTER Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, Éd. Allia, 2008.

## 5. Catalogues d'exposition

- BERNADAC Marie-Laure, (dir.), *Paris-Berlin : Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique. Rapports et contrastes France-Allemagne, 1900–1933*, (cat. exp., Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12/7/-6/11/1978), Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.
- CAMFIELD William A., DUCHAMP Marcel, *Francis Picabia*, (cat. exp., Milano, Galleria Schwarz, 6/6/-16/9/1972), Milano, Galleria Schwarz, 1972.
- CLAIR Jean, *Les Années 1920 : l'âge des métropoles*, (cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts, 20/6/-10/11/1991), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991.
- CLAIR Jean, (dir.), *Les années 1930: la fabrique de « l'Homme nouveau »*, (cat. exp., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 6/6/-7/9/2008), Paris, Éd. Gallimard ; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008.
- CHAMBERS Emma, (ed.), *Aftermath: Art in the Wake of World War One*, (exh. cat., London, Tate Britain, 5/6/-24/9/2018), London, Tate Publishing, 2018.
- COHEN Walter, *Kunst u. Sport, Kunst u. Leibesübung: Düsseldorf 1926, grosse Ausstellung Düsseldorf für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, (Ausst.-Kat., Düsseldorf, GeSoLei Gelände, Mai-Oktober 1926), Berlin, Kunstarchiv, 1926.
- DALBAJEWI Birgit, FLEISCHER Simone, (Hrsg.), *Otto Dix: Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, (Ausst.-Kat., Dresden, Galerie Neue Meister, 5/4/-13/7/2014), Dresden, Sandstein Verl., 2014.
- ELIEL Carol S., (ed.), *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*, (exh. cat., Los Angeles, County Museum of Art, 29/4/-5/8/2001), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001.
- ESCHENBURG Barbara, FRIEDEL Helmut, *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, (Ausst.-Kat., München, Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 8/3/-7/5/1995), Köln, DuMont, 1995.
- FINCKH Gerhard, LIOT David, KRUMEICH Gerd, (dir.), *Jours de guerre et de paix : regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930*, (cat. exp., Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 6/1/-27/7/2014 ; Reims, Musée des Beaux-Arts, 14/9/2014–25/1/2015), Paris, Somogy éditions d'art, 2014.
- GARNIER Claire, LE BON Laurent, *1917*, (cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 26/5/-24/9/2012), Metz, Centre Pompidou-Metz Editions, 2012.
- GÖTZ Adriani, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, (Ausst.-Kat., Tübingen, Kunsthalle, 13/9/-23/11/1997 ; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 7/12/1997–1/3/1998 ; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 11/3/-10/5/1998), München, Klinkhardt & Biermann, 1997.
- HOLECZEK Bernhard, *Willi Baumeister: Bilder und Zeichnungen*, (Ausst.-Kat., Braunschweig, Kunstverein, 24/4/-12/6/1977), Braunschweig, Kunstverein Braunschweig, 1977.
- HORN Gabriele, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter*, (Ausst.-Kat., Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1/4/-16/5/1984 ; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 23/5/-1/7/1984), Berlin, Frölich & Kaufmann, 1984.
- KRUMEICH Gerd, CEPL-KAUFMANN Gertrude, GRANDE Jasmin, (Hrsg.), *L'autre Allemagne 1914–1924 : rêver la paix*, (cat. exp., Péronne, Historial de la Grande Guerre, 25/6/-16/11/2008), Péronne, Historial de la Grande Guerre, 2008.
- LECOQ-RAMOND Sylvie, MAUCHE Jérôme, *Willi Baumeister et la France, Arp, Cahn, Cézanne, Delaunay*, (cat. exp., Colmar, Musée d'Unterlinden, 4/9/-5/12/1999 ; Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 22/12/1999–26/3/2000), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

- MEYER-BÜSER Susanne, (Hrsg.), *Otto Dix – der böse Blick/Otto Dix – the evil eye*, (Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 11/2/-14/5/ 2017 ; Liverpool, Tate, 23/6/-15/10/ 2017), München, Prestel, 2017.
- MONDIN Gilbert, (dir.), *L'air et les peintres 1783–1945*, (cat. exp., Poitiers, Musée Sainte-Croix, mai-juin 1975), Poitiers, Musée de Poitiers, 1975.
- MÖNING Roland, (dir.), *Entre deux horizons : avant-gardes allemandes et françaises du Saarlandmuseum*, (cat. exp., Metz, Centre Pompidou, 29/6/2016–7/1/2017), Metz, Centre Pompidou ; Saarbrücken, Saarlandmuseum, 2016.
- MÜLLER-TAMM Pia, (Hrsg.), *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne*, (Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 24/7/-17/10/1999), Köln, Oktagon, 1999.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONS, *Art et sport : de Toulouse-Lautrec, Picasso, Magritte, Hockney aux Nouveaux Fauves*, (cat. exp., Mons, Musée des Beaux-Arts, 23/3/-3/5/1984), Mons, Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, 1984.
- PFEIFFER Ingrid, (Hrsg.), *Glanz und Elend in der Weimarer Republik: Von Otto Dix bis Jeanne Mammen*, (Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Shirn Kunsthalle, 27/10/2017–25/2/2018), München, Hirmer, 2017.
- ROSENTHAL Mark, DRUTT Matthew, *Visions of Paris: Robert Delaunay's series*, (exh. cat., New York, Guggenheim Museum, 7/11/1997–4/1/1998), New York, Guggenheim Museum Publications, 1998.
- ROUSSEAU Pascal, (dir.), *Robert Delaunay : 1906–1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, (cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou Galerie Sud, 3/6/-16/8/1999), Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.
- SCHAUER Lucie, (Hrsg.), *Maschinemenschen*, (Ausst.-Kat., Berlin, Neuen Berliner Kunstvereins in der Staatlichen Kunsthalle, 17/6/-23/7/1989), Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1989.
- SCHMALENBACH Werner, MOELLER Magdalena M., *Fernand Léger*, (Ausst.-Kat., München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 25/10/1988–8/1/1989), München, Prestel, 1988.
- SCHNEEDE Uwe M., *Fernand Léger: Gouachen Aquarelle Zeichnungen*, (Ausst.-Kat., Hamburg, Kunstverein in Hamburg, 29/10/1983–1/1/1984 ; Münster, Westfälisches Landesmuseum, 5/2/-18/3/1984 ; Tübingen, Kunsthalle, 7/4/-3/6/1984), Stuttgart, G. Hatje, 1983.
- SCHNEIDER Angela, (Hrsg.), *Willi Baumeister*, (Ausst.-Kat., Berlin, Nationalgalerie, 7/4/-28/5/1989), Berlin, Das Museum, 1989.
- SCHULDT Herbert, (Hrsg.), *Francis Picabia*, (Ausst.-Kat., Köln, Galerie Michael Werner, 24/6/-23/7/1980), Köln, Werner, 1980.
- SCHUSTER Peter-Klaus, (Hrsg.), *Delaunay und Deutschland*, (Ausst.-Kat., Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst, 4/10/1985–6/1/1986), Köln, DuMont, 1985.
- SCHWARZ Arturo, (Hrsg.), *New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*, (Ausst.-Kat., München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 15/10/1973–27/1/1974 ; Tübingen, Kunsthalle, 9/3/-28/4/1974), München, Prestel, 1973.
- SEROTA Nicholas, *Fernand Léger: Zeichnungen, Bilder, Zyklen, 1930–1955*, (Ausst.-Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, 26/3/-19/6/1988 ; London, Whitechapel Art Gallery, 27/11/1987–21/3/1988), München, Prestel, 1988.
- SILVER Kenneth E., *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, (exh. cat., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1/10/2010–9/1/2011 ; Bilbao, Museo Guggenheim, 22/2/-15/5/2011), New York, Guggenheim Museum, 2010.
- SZEEMANN Harald, *Junggesellenmaschinen*, (Ausst.-Kat., Bern, Kunsthalle 5/7/-17/8/1975), Bern, Stämpfli, 1975.
- VON DER BANK Matthias, HEITMANN Claudia, LANGE Sigrid, (Hrsg.), *Rudolf Schlichter Eros und Apokalypse*, (Ausst.-Kat., Koblenz, Mittelrhein-Museum, 14/11/2015–14/2/2016 ; Halle, Kunstverein « Talstrasse », 28/4/-24/7/2016), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016.
- WOUTER Kotte, *Marcel Duchamp als Zeitmaschine*, (Ausst.-Kat., Utrecht, Museum Hedendaagse, 19/9/-8/11/1987 ; Ratingen, Stadtmuseum, 22/11/1987–3/1/1988), Köln, König, 1987.
- WETZEL Roland, (Hrsg.), *Robert Delaunay: « Hommage à Blériot »*, (Ausst.-Kat., Basel, Kunstmuseum, 27/4/-17/8/2008), Bielefeld, Kerber Verlag, 2008.

## 6. Littérature

- BARBUSSE Henri, *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013.
- BUFFET-PICABIA Gabriëlle, *Aires abstraites*, Genève, Pierre Cailler, 1957.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1967.
- CENDRARS Blaise, « J'ai vous mourir Fernand Léger », vol. 2., *Oeuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, 2013.  
– *La main coupée*, Paris, Edition Denöel, 1946.
- DÖBLIN Alfred, *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, München, Dtv, 2002.
- FALLADA Hans, *Kleiner Mann – was nun ?*, Berlin, Aufbau Verlag, 2017.  
– *Jeder stirbt für sich allein*, Berlin, Aufbau, 2011.
- GROSZ George, SCHNEEDE, Uwe M., (ed.), *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1975.
- HEMINGWAY Ernest, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 2012.
- HOFFMANN E.T.A., *Der Sandmann*, Stuttgart, Reclam, 2015.
- JARRY Alfred, *Le Surmâle. Un roman moderne*, Paris, Édition de la revue blanche, 1902, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1139650/f95.image.textelimage>.
- KESSLER Harry, Graf, *Tagebücher 1918–1937*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961.
- KISCH Egon Erwin, *Der rasende Reporter*, Berlin Aufbau-Verl., 1972.
- KLUY Alexander, *George Grosz: König ohne Land*, München, DVA, 2017.
- MARGUERITTE Victor, *La garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.
- REMARQUE Erich Maria, *À l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Livre de poche, 2006.
- ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963.
- VIEREGG Axel, (ed.), *Peter Huchel Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Band I, Die Gedichte, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984.

## 7. Publications d'artistes

- LÉGER Fernand, FERRIER Jean Louis, (éd.), *Les fonctions de la peinture*, Paris, Editions Denoël, 1965.  
– *Fernand Léger : une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914–1918*, Paris, Centre Georges Pompidou, Les cahiers du Musée national d'art moderne, 1997.
- PICABIA Francis, 291, vol. 1, mars 1915, New York, Edition 291, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23385](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23385).  
– 291, vol. 3, mai 1915, New York, Edition 291, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23421\\_2\\_3](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23421_2_3).  
– 291, vol. 5–6, juillet-août 1915, New York, Edition 291, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23406](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23406).  
– 291, vol. 7–8, sept.-oct. 1915, New York, Edition 291, [en ligne], [http://ubu-mirror.ch/media/text/dada/291/Stieglitz-Alfred\\_291\\_1915-16\\_No.7-8.pdf](http://ubu-mirror.ch/media/text/dada/291/Stieglitz-Alfred_291_1915-16_No.7-8.pdf).  
– 291, vol. 9, novembre 1915, New York, Edition 291, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23415](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23415).  
– 291, vol. 12, février 1916, New York, Edition 291, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23395](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23395).  
– 391, vol. 2, 10 février 1917, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891106n.item>.  
– 391, vol. 3, 1 mars 1917, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8911071/f9.image>.

- 391, vol. 5, juin 1917, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891108d.r=PICABIA%20Francis%2C%20391%20%20juin%201917?rk=21459;2>.
- 391, vol. 6, juillet 1917, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891109s?rk=42918;4>.
- 391, vol. 7, août 1917, New York, [en ligne], [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23467](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23467).
- 391, vol. 10, décembre 1919, Paris, éditeur Eugène Figuière, 1919, [en ligne], [https://monoskop.org/images/2/22/391\\_10\\_1919.pdf](https://monoskop.org/images/2/22/391_10_1919.pdf).
- 391, vol. 13, juillet 1920, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891104w?rk=21459;2>.
- 391, vol. 14, novembre 1920, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8911058?rk=42918;4>.
- VON WEDDERKOP Hermann, (Hrsg.), *Der Querschnitt*, Jahrgang 6, Heft 5, Mai 1926, Berlin, Propyläen Verlag, [en ligne], <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/df/73177/33/0/>.
- PICABIA Francis, REVAULT D'ALLONNES Olivier, (éd.), *Écrits 1., 1913–1920*, Paris, Belfond, 1975.
- *Écrits 2., 1921–1953 et posthumes*, Paris, Belfond, 1978.

## 8. Thèses et mémoires

- BECKER Frank, *Amerikanismus in Weimar: Sportsymbole und politische Kultur 1918–1933*, Wiesbaden, DUV Deutscher UniversitätsVerlag, 1993.
- CHRISTIANS Ulrich, *Studien zu Francis Picabia*, Berlin, Dissertationsdruck, 1980.
- KARCHER Eva, *Eros und Tod im Werk von Otto Dix: Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster, LIT-Verl., 1984.
- KESSEMEIER Gesa, *Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der « Neuen Frau » in den Zwanziger Jahren ; zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Univ. Münster, Dortmund, Ed. Ebersbach, 2000.
- KRONE Konstanze, *Konstruktion und Wirklichkeit: die « Neue Frau » in den Porträts von Otto Dix, Christian Schad und Rudolf Schlichter*, Hamburg, Univ., Mag.-Schr., 2011.
- LÖFFELBEIN Nils, *Ehrenbürger der Nation. Die Kriegsbeschädigten des Ersten Weltkriegs in Politik und Propaganda des Nationalsozialismus*, Essen, Klartext Verlag, 2013.
- MARAS Konstadinos, *Der Fetisch und seine Kunstwege: Fetischismusedarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 2003, [en ligne], <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47303/pdf/Diss-final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- MARNO Anne, *Otto Dix' Radierzyklus « Der Krieg » (1924). Authentizität als Konstrukt*, Petersberg, Imhof, 2015.
- OLDENZIEL Ruth, *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines America, 1870–1945*, Amsterdam, University Press, 1991.
- PAQUOT Mathilde, *Objectification et déshumanisation : L'attribution d'émotions primaires et secondaires aux femmes objectifiées*, Master sous la dir. de Stéphanie Demoulin et Tina Chevallereau, Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation, Université catholique de Louvain, 2018.
- RABE Michael Karl Albert, *Linien, die ihre Opfer wie auf Mokassins umschleichen. Zur ästhetischen und politischen Funktion des Tagtraums im Werk Rudolf Schlichters*, Hamburg, Univ., Diss., 1987.
- STEINER Nicole, *Der Sport als propagandistisches Instrument. Eine Analyse der Zeitschrift « Politische Leibeserziehung » 1936 bis 1939*, Mag.-Schr., Universität Wien, 2011, [en ligne], <https://core.ac.uk/download/pdf/11594014.pdf>.
- WEDEMEYER-KOLWE Bernd, *« Der neue Mensch ». Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 2002, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

- WERMESTER Catherine, *Le corps mutilé dans la peinture allemande (1919–1933)*, Thèse de doctorat sous la dir. de José Vovelle, Sci. de l'art, Paris 1, 1997.
- UMLAUF Joachim, *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde Blaise Cendrars und Robert Delaunay*, Würzburg Königshausen & Neumann, 1995.

## 9. Conférences

- DÉCIMO Marc, *Duchamp et l'érotisme*, (Compte rendu de colloque du 7, 8, 9 décembre 2005, l'Université d'Orléans et Musée des beaux-arts d'Orléans), Dijon, Presses du Réel, 2008.
- DELAPORTE Sophie, *Les joueurs de Skat d'Otto Dix : le corps, entre guerre et médecine*, publié à l'occasion de la 2ème journée d'étude du colloque Guerre et médecine, organisé à la Bibliothèque inter-universitaire de médecine de Paris, le 7 février 2004, [en ligne], <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/histmed-guerre-journee2004-x11delaporte.pdf>.
- FARGES Patrick, *Masculinités et « masculinisme » ? (1880–1920)*, publié dans le cadre du colloque *Féminismes allemands (1848–1933)*, 27 et 28 janvier 2012, Université Lyon, ENS de Lyon, <https://ciera.hypotheses.org/322>.
- KIMMICH Dorothee, *Ähnlichkeit – ein neues kulturtheoretisches Paradigma ?*, (Kolloquium, Sonderforschungsbereich 1288, Universität Bielefeld, 11/07/2018), [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_dK2OGAhwo](https://www.youtube.com/watch?v=8_dK2OGAhwo).
- MONOD Hugues et Janine, *Jules Amar (1879–1935)*, À propos d'un centenaire, communication présentée à la séance du 24 mars 1979 de la Société française d'histoire de la médecine, [en ligne], <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1979x013x003/HSMx1979x013x003x0227.pdf>.

## 10. Films et sources audio

- BERNARD Raymond, *Les Croix de bois*, Pathé Natan 1932, Pathé Films, DVD, 2014.
- CLAIR René, *ENTR'ACTE*, Paris, Les Ballets suédois, 1924.
- GANCE Abel, *J'accuse*, Paris, Pathé frères, 1919.  
– *La Roue*, Charles Pathé, 1923.
- LANG Fritz, *Metropolis*, 1927, Berlin, Universum-Film AG, 1927.
- L'HERBIER Marcel, *L'Inhumaine*, Paris, Cinégraphic, 1924.
- LÉGER Fernand, *Le Ballet Mécanique*, production inconnue, 1924.
- LUBITSCH Ernst, *Die Puppe*, Berlin, Ufa-Union-Ateliers, 1919.
- MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Berlin, Prana Film 1922.
- PABST Georg W., *Die Freudlose Gasse*, Berlin, Sofar-Film-Produktion GmbH, 1925.  
– *Die Büchse der Pandora*, Berlin, Seymour Nebenzahl, 1929.
- RAGER Wilhelm, *Wege zur Kraft und Schönheit*, Berlin, Universum-Film AG, 1925.
- RIEFENSTAHL Leni, *Olympia*, Berlin, Olympia-Film, 1936.
- RUTTMANN Walther, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, Berlin, Fox Europa Film, 1927.
- VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra*, Kiev, Studio Dovjenko, 1929.
- GAY Byron, *The Vamp*, 1919, [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=-KwEoP3Csl&ab\\_channel=RagtimeDorianHenry](https://www.youtube.com/watch?v=-KwEoP3Csl&ab_channel=RagtimeDorianHenry).
- WORMS Frédéric, *Henri Bergson expliqué par Frédéric Worms*, (livre audio), Fréreaux et associés, Puf, 2013, 4 h 44 min.

## 11. Sites Web

- ARCHIVES & PATRIMOINE, Hauts-de-Seine, *Les jeux olympiques de 1924 à Colombes*, [en ligne], <http://archives.hauts-de-seine.fr/histoire-locale/histoire-duterritoire/evenements/jo1924/#:~:text=Le%205%20juillet%201924%2C%2040000,%C3%A9preuve%20de%20cyclisme%20sur%20route>.
- FONDATION ALICE MILLIAT, *Alice Milliat*, [en ligne], <https://fondationalicemilliat.com/alice-milliat/>.
- FÖRDERVEREIN KÜNSTLERHAUS HANNAH HÖCH, *Hannah Höch*, [en ligne], <http://hannah-hoech-haus-ev.de/hannah-hoech>.
- GALERIE MC, *Francis Picabia, quelques notes de biographiques*, [en ligne], <https://www.mchampetier.com/biographie-Francis-Picabia.html>.
- GOUVERNEMENT, *Naissance des Jeux olympiques de l'ère moderne, à l'initiative de Pierre de Coubertin*, 15 juillet 2017, [en ligne], <https://www.gouvernement.fr/partage/9244-fondation-du-comite-international-olympique-cio-a-l-initiative-de-pierre-de-coubertin-a-la-sorbonne>.
- GUGGENHEIM, *Collection Online, Marcel Duchamp*, [en ligne], <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/marcel-duchamp>.
- INDUSTRIE KULTUR IN SACHSEN, *Phänomen-Werke Zittau*, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, [en ligne], <https://www.industriekultur-in-sachsen.de/erleben/akteure-erlebnisorte/details/phaenomen-werke-zittau/>.
- KUNKEL FINE ART, *Rudolf Schlichter*, [en ligne], <https://kunkelfineart.de/artists/schlichter-rudolf>.
- KUNSTMUSEUM, *Francis Picabia, Leben und Werk*, 29 décembre 2019, [en ligne], <https://kunstmuseum.com/francis-picabia/>.
- LE COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Ville Olympiades Paris 1924*, [en ligne], <https://www.olympic.org/fr/paris-1924>.
- MUSEE NATIONAL FERNAND LEGER, *Fernand Léger, Biographie*, [en ligne], <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/fernand-leger-biographie>.
- RESEAU CANOPE, *Une participation féminine progressive*, [en ligne], <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/pour-memoire/les-jeux-olympiques-des-enjeux-multiples/les-femmes-aux-jeux-olympiques-la-len-te-conquete-de-lolympisme/une-participation-feminine-progressive/>.
- WILLI BAUMEISTER STIFTUNG, *Frankfort 1928–1933*, [en ligne], <https://willi-baumeister.org/>.



# Crédit photo

Fig. 1 : © Phyllis Umbehr / Galerie Kicken Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.2 : Peter Willi – ARTOTHEK, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 3 : Artepics / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.4 : Photo 12 / Alamy Stock Foto, Photo12/Ann Ronan Picture, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.5 : LWL-MKuD – ARTOTHEK, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 6 : Collection La contemporaine Université Paris Nanterre, droits réservés; fig. 7 : Archives départementales du Cantal, droits réservés; fig. 8 : The Archives / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 9 : © 2024 Stedelijk Museum Amsterdam, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 10 : akg-images, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 11 : Artefact / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 12 : akg-images / Fotoarchiv für Zeitgeschichte, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 13 : Körner, Hans, Genge, Gabriële, Stercken, Angela, (Hrsg.), *Kunst, Sport und Körper: GeSoLei – 1926–2002*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 2002, p.280., libre de droits; fig. 14 : photographe : Franz Zadniecek, Städtische Galerie Dresden, droits réservés; fig. 15 : © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1995 erworben durch die Freunde der Nationalgalerie und das Land Berlin / Foto: Jörg P. Anders, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 16 : [http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bruno-voigt/ot-heute-grosze-revue-GhpmydUtYB\\_nRGY6HSohAg2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bruno-voigt/ot-heute-grosze-revue-GhpmydUtYB_nRGY6HSohAg2), (10/3/2024), droits réservés; fig. 17 : Westfälisches Landesmuseum, Münster/Sabine Ahlbrand-Dornseif, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 18 : Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 19 : Wermester, Catherine, *Le corps mutilé dans la peinture allemande (1919–1933)*, volume 3, thèse de doctorat sous la dir. de José Vovelle, Sci. de l'art, Paris 1, 1997, p.44., libre de droits; fig. 20 : Kai-Annett Becker/Berlinische Galerie, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG, Bild-Kunst, Bonn 2024, © The Heartfield Community of Heirs / VG, Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 21 : Niday Picture Library / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 22 : Christie's Images Ltd – ARTOTHEK, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 23 : Yves Bresson / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, © Adagp, Paris, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 24 : [https://64.media.tumblr.com/tumblr\\_lyglrIP1tn1r9j6pro1\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/tumblr_lyglrIP1tn1r9j6pro1_1280.jpg), (3/6/2024), libre de droits; fig. 25 : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francis\\_Picabia,\\_lci,\\_c%27est\\_ici\\_Stieglitz,\\_foi\\_et\\_amour,\\_cover\\_of\\_291,\\_No.1,\\_1915.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_lci,_c%27est_ici_Stieglitz,_foi_et_amour,_cover_of_291,_No.1,_1915.jpg), (4/6/2024), libre de droits; fig. 26 : History and Art Collection / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 27 : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Francis\\_Picabia%2C\\_Am%C3%A9ricaine%2C\\_391%2C\\_n.\\_6%2C\\_July\\_1917.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Francis_Picabia%2C_Am%C3%A9ricaine%2C_391%2C_n._6%2C_July_1917.jpg), (3/6/2024), libre de droits; fig. 28 : bpk / CNAC-MNAM / Audrey Laurans, libre de droits; fig. 29 : GRANGER – Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 30 : GRANGER – Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 31 : © Yale University Art Gallery, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 32 : GRANGER – Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 33 : akg-images, droits réservés; fig. 34 : akg-images, droits réservés; fig. 35 : Staatsgalerie Stuttgart, © Estate of George Grosz, Princeton, N. J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 36 : Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 37 : Merrill C. Berman Collection, photograph: Joelle Jensen, libre de droits; fig. 38 : steeve-x-art / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig. 39 : <http://digital.slub-dresden.de/id355966999-19280900>, (4/3/2024), libre de droits; fig. 40 : [https://www.1stdibs.com/fr/art/estampes-et-%C3%A9ditions/estampes-figuratif/george-grosz-rudis-offset-et-lithographie-originale-de-george-grosz-1923/id-a\\_8074712/](https://www.1stdibs.com/fr/art/estampes-et-%C3%A9ditions/estampes-figuratif/george-grosz-rudis-offset-et-lithographie-originale-de-george-grosz-1923/id-a_8074712/), (3/6/2024), © Estate of George Grosz, Princeton, N. J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 41 : Peter Willi – ARTOTHEK © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 42 : GRANGER – Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 43 : Granger, NYC. © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig. 44 :

GRANGER – Historical Picture Archive / Alamy Stock Foto, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.45 : Niday Picture Library / Alamy Stock Foto, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.46 : <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/hannah-hoech/buergerliches-brautpaar.html>, (10/3/2024), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.47 : Reprö: Anja Elisabeth Witte/Berlinische Galerie, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.48 : [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23416](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23416), (2/7/2019), libre de droits; fig.49 : [https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada\\_23417](https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_23417), (13/5/2021), libre de droits; fig.50 : Yves Bresson / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, © Adagp, Paris, libre de droits; fig.51 : <https://www.christies.com/en/lot/lot-6470033>, (10/3/2024), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.52 : akg-images, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.53 : Bibliothèque Forney, Paris, libre de droits; fig.54 : Peter Barritt / Alamy Stock Foto, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.55 : Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.56 : CC-BY-NC-SA Willi Baumeister Stiftung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.57 : Eraza Collection / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig.58 : Peter Willi – ARTOTHEK, libre de droits; fig.59 : The Artchives / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig.60 : steeve-x-art / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig.61 : World History Archive / Alamy Stock Foto, libre de droits; fig.62 : Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.63 : akg-images, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.64 : akg-images, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.65 : akg-images / picture-alliance / dpa, droits réservés; fig.66 : [https://monoskop.org/images/7/7e/George\\_Grosz\\_Berlin\\_New\\_York\\_1994.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/George_Grosz_Berlin_New_York_1994.pdf), (21/08/2024), © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.67 : National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.68 : ©Helly Nahmad Gallery NY, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.69 : <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/magazine/editorial-board>, (3/6/2024), droits réservés; fig.70 : Tuul and Bruno Morandi / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.71 : Christie's Images Ltd – ARTOTHEK, droits réservés; fig.72 : Artepics / Alamy Stock Foto, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.73 : akg-images, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.74 : akg-images, droits réservés; fig.75 : akg-images, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.76 : Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.77 : Collection Mme. Fernand Léger Westermann – ARTOTHEK, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.78 : akg-images, libre de droits; fig.79 : LWL-MKuK – ARTOTHEK, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; fig.80 : Fine Art Images – ARTOTHEK, libre de droits.





