



HAL
open science

**Le corps malléable, une révolution symbolique :
transformations esthétiques et sociales du corps en
France et en Allemagne, de 1900 à la fin de l'entre-deux
guerres**

Julien Segol

► **To cite this version:**

Julien Segol. Le corps malléable, une révolution symbolique : transformations esthétiques et sociales du corps en France et en Allemagne, de 1900 à la fin de l'entre-deux guerres. Sociologie. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCC298 . tel-02303228

HAL Id: tel-02303228

<https://theses.hal.science/tel-02303228>

Submitted on 2 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat
de l'Université Sorbonne Paris Cité
Préparée à l'Université Paris Diderot
Ecole doctorale 131 - Histoire et sémiologie du texte et de l'image
CERI-LAC

Le corps malléable : une révolution symbolique

*Transformations esthétiques et sociales du corps
en France et en Allemagne, de 1900 à la fin de l'entre-
deux guerres*

Par Julien SEGOL

Thèse de doctorat.

Dirigée par Martin Kaltenecker

Présentée et soutenue publiquement à Paris Diderot-Paris 7 le 6.XII.2017

Présidente du jury :

Moindrot, Isabelle, Professeur d'Études théâtrales, Université de Paris 8

Rapporteurs :

Frangne, Pierre-Henry, Professeur des universités, Université de Rennes 2

Lacombe Hervé, Professeur des universités, Université de Rennes 2

Examinatrice :

Grossman, Evelyne, Professeur des universités, Université de Paris Diderot-Paris 7

Directeur de thèse : Kaltenecker Martin, Maître de conférences HDR, Université de Paris Diderot-Paris 7

Co-directrice de thèse :

Baxmann, Inge, Professeur des universités, Universität Leipzig

 Except where otherwise noted, this work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>
[Insérer le logo correspondant à la licence choisie]

Le corps malléable : une révolution symbolique.

Le *sens symbolique* du corps, autour de 1900, change : son inscription sociale collective et sa valeur pour l'individu se transforment. On assiste dans les premières décennies du vingtième siècle à l'érosion d'un *monde d'hier* devant les audaces de pionniers réformateurs de la vie et des avant-gardes artistiques (danseurs, chorégraphes, metteurs en scène), qui repoussent les limites de *ce que peut un corps* – non seulement les normes de la morale, du bienséant, mais aussi l'inédit, lié à la possibilité de techniques nouvelles. Comment, dès lors, se traduit l'évolution du sens du corps ? A quoi ressemble le corps moderne par rapport à celui du dix-neuvième siècle – dans les façons d'être, mais aussi les façons d'être affecté et de s'exprimer ? Quelle incidence, enfin, a le changement de sens du corps sur la façon de concevoir le rapport à son propre corps comme à celui d'autrui ? Deux tendances sous-tendent le principe de malléabilité dans le bouleversement des formes de vie et des stratégies d'individuation de la société moderne, par-delà leurs disparités : la première correspond à une transposition de la pensée fonctionnaliste et de la fétichisation capitaliste de l'objet sur le corps, alors que la seconde cherche, au contraire, à ressaisir le corps sous l'aspect de la vie organique pour articuler matière et esprit dans une perspective vitaliste, davantage unitaire. Notre enquête suit le développement de ces deux tendances pour montrer comment elles s'articulent dans les deux sphères sociale et esthétique jusque dans l'entre deux-guerres.

Mots clefs : modernité, corps, société, danse, opéra, styles, formes de vie, esthétique, arts, histoire des idées

The malleable body : a symbolic revolution.

Around 1900 the symbolic meaning of the body around 1900 changes: its collective social meaning, as well as its individual value, evolve. During the first decades of the 20th century, the

world of yesterday erodes while daring reformers of life and avant-garde artists (dancers, choreographers, stage directors) try to push the limits of *what a body can* – not only the moral norms, of the decorous, but also the unprecedented of new possibilities brought by new technologies. What does this evolution of the meaning of the body result into? What does the modern body look like, as opposed to the 19th century – in the ways of being, of feeling and expressing oneself? How does that change affect the way of perceiving the body, the other's and mine? Two tendencies underlie the principle of malleability in this upheaval of the forms of life and of the strategies of individualization within modern society, beyond their disparities: on the one hand, a transposition of the functionalist thought and fetish for the object induced by capitalism onto the body; on the other, an opposite tendency to take hold of the body as an organic living form, as an attempt to articulate matter and spirit in a more unitary and vitalist perspective. We will follow the development of both these tendencies and show how they develop within the social and aesthetic spheres until the end of the interwar period.

Keywords: modernity, body, society, dance, opera, styles, forms of life, aesthetics, arts, history of ideas

To K. it's been a long way.

Remerciements

Je tiens en tout premier lieu à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Martin Kaltenecker et ma co-directrice, Inge Baxmann, grâce auxquels cette recherche a pu éclore, stimulée par leurs travaux ; se développer, accompagnée par leur critique bienveillance et leur présence indéfectible ; prendre corps, enfin, dans l'assurance qu'elle avait une place à trouver.

Je suis extrêmement reconnaissant au Centre Marc Bloch de m'avoir offert la chance de réaliser ce travail dans les meilleures conditions. L'accueil ouvert et généreux que j'y ai reçu, ainsi que la qualité de l'accompagnement scientifique dont j'ai bénéficié, en particulier auprès de Patrice Veit, sont pour beaucoup dans l'aboutissement de cette thèse.

À mes infatigables relecteurs, Agnès, Kunal, Maël, Arnaud, Léa, Marie-Eve, Emilie, Laurent, Tania, Anna et Xavier, qui ont aussi accompagné et nourri à leur façon le développement de ce travail, je dis ici ma reconnaissance et mon amitié.

À mes parents, et à ma famille, enfin, qui m'ont toujours soutenu, encouragé, aidé, j'exprime ma profonde et affectueuse gratitude.

Table des matières

Remerciements.....	6
Table des matières.....	7
Table des illustrations.....	10
Introduction.....	12
Le corps comme catégorie sociale.....	16
Corps en scènes et scènes du corps : du social à l'esthétique.....	19
Première partie : Les scènes du corps. Physiologie des rapports sociaux.	25
Chapitre 1 : Scènes sociales du corps. Sortir de l'ère du soupçon.	26
I - Haines du corps : « Il faut faire intervenir son moi le moins possible. »	29
1. L'effacement du corps anatomique	32
2. La présentation de soi sous réserve : « le moi encombre »	40
II – « La vie menace de devenir publique » : les nouvelles formes de la présentation de soi...47	
1. « La grande mue » : dévoiler le corps anatomique.....	49
2. Valeurs d'hier, gestes d'aujourd'hui : une société en mouvement.....	54
3. Les métamorphoses par le sport.....	60
4. « Les jeunes filles ont bien changé ! ».....	65
Chapitre 2 : Le corps à l'épreuve de la rationalisation.....	76
I - La rationalisation au principe de la vie moderne.....	79
1. Désenchantement du monde : la raison en procès	80
2. Corps, individu, société : repenser le lien social	83
II – Corps et capitalisme : le plus beau des objets	88
1. Société et sensorialité : la vie moderne comme intensification de la vie nerveuse	89
2. Rationalisation des rapports sociaux : monétarisation de l'économie et recul de la vie publique.....	94
3. Extension de la logique de rationalisation : la valorisation du corps comme capital.....	98
4. Mon corps, un objet parmi d'autres. L'avènement du culte du corps.....	103
a) La redécouverte du corps : un « objet de salut »	103
b) Mystification de la valeur	107
c) Spectacularisation de la chair	109
Chapitre 3 : Déterritorialiser le corps. La culture du corps : une forme d'individuation ?.....	127
I - À la recherche de l'unité du corps : pour une (il)logique de la sensation	131
1. Emergence d'une corporéité nouvelle.....	131
a) Dans le sillage de la culture du corps : débats sur l'« homme moderne »	132
b) Une vision holiste de l'humain	136
c) Un romantisme antimoderne ? Le parti pris de la troisième voie.	144
2. Le principe de volonté dans la culture du corps : l'individualisme comme humanisme moderne ?	147
a) Exercer le corps entier : contre le rationalisme mécaniste	148

b) Un modèle organiciste de formation du corps.....	150
c) Aiguiser le « sens corporel »	153
II - Esthétisation vs. expression : les paradoxes de l'individuation	158
1. Esthétisme de la culture du corps	160
a) Culture du nu et culte du beau : le risque du corps-objet	160
b) Critique du corps-capital : le dépassement de la corporéité individuelle	166
2. Les territoires imaginaires du corps : « du moi au nous »	173
a) Organicisme communautaire : la tentation de l'île	174
b) Régénération : de la communauté organique à la nation	178
3. Le corps entre rythme et mesure : du mouvement à l'expression ?	183
Deuxième Partie : Le corps en scène. Un nouveau régime esthétique.	198
Chapitre 4 : Du mouvement à la ligne. Le corps neutre.	199
I - L'œil du 20^e siècle : le corps au prisme de la technique	202
1. Dans l'épaisseur du réel : des expériences perceptives inédites. Variations sur le point de vue.	202
2. Le mouvement, « féerie » du monde moderne	210
a) Mouvement et corporéité : les nouveaux paramétrages de l'expérience	210
b) Du corps et des vibrations : le plaisir du mouvement	217
3. Les nouveaux paramètres du spectaculaire : sport et cinéma	220
a) Le sport entre dans la danse.....	220
b) L'opéra « à l'école du cinéma »	224
II – Le corps comme « mélodie cinétique » : un nouveau pacte mimétique.....	230
1. Perception et mobilité : labilité du monde, malléabilité du corps	230
2. Nouvelle logique de la représentation : le corps, un continu de formes en mouvement.....	234
a) La danse comme « poème de l'effort » ou la désémantisation du corps.....	237
b) Le phénomène ondulatoire : vers un corps neutre	245
c) Le corps involontaire, une « médialité pure » ?	254
Chapitre 5 : Le corps divisé. Dans les plis du corps, entre individuation et sens collectif.....	262
I – Gestualité du corps moderne : pour en finir avec le langage verbal	265
1. Critique antirationaliste : les pratiques gestuelles entre archaïsme et modernité.....	265
a) Critique du langage verbal.....	265
b) Critique de la rationalité, éloge du primitivisme	269
c) Gestes inactuels : un héritage dépassé.....	273
2. Le corps imprononçable : de l'immanence à la transcendance	275
a) Pantomimes : abolir les lourdeurs de l'homme social.....	275
b) Vers une « métaphysique de gestes ? »	280
II – À l'épreuve de la physionomie moderne : individuation et style collectif.....	290
1. La conversion vers l'intériorité : le corps comme expression de soi.....	291
a) Libération du geste : pour un vitalisme expressif.....	291
b) Défier la normativité sociale : le corps naturel	296
2. Nostalgies du collectif	304
a) Le corps au prisme des médias : dématérialisation et désindividualisation.....	304

b) Le style ornemental : vers la mort du geste ?	313
Conclusion	318
<i>Aurore</i>	318
Changement d'échelles et malléabilité du corps : la révolution d'un système symbolique ...	320
Du corps à l'objet : le prisme du corps féminin	321
Un corps pour penser le lien.....	324
Bibliographie	329
Sources primaires.....	329
Ouvrages généraux	338
Films	346
Partitions	346
Annexes.....	347

Table des illustrations

FIGURE 1 : ILYA MASHKOV, AUTO PORTRAIT ET PORTRAIT DE PIOTR KONTCHALOVSKI, [1910],	14
FIGURE 2 : PLAN DU METRO DE PARIS EN 1914.	94
FIGURE 3 : JOURNAL FIN DE SIECLE (NON DATE).	112
FIGURE 4 : LA VIE PARISIENNE (NON DATE).	113
FIGURE 5 : LA VIE PARISIENNE (NON DATE).	114
FIGURE 6 : LA VIE PARISIENNE (NON DATE).	114
FIGURE 7 : LA VIE PARISIENNE (OCT. 1910 ?)	115
FIGURE 8 : LA VIE PARISIENNE.	115
FIGURE 9 : LYDIA LOPOKOVA, IN COMOEDIA ILLUSTRÉ, 1 JUIN 1909.	119
FIGURE 10 : MORISS, « L'ENGOUEMENT », IN COMOEDIA, JUIN 1912.	120
FIGURE 11 : MORISS, « DE CIRCONSTANCE », IN COMOEDIA, 12 JUIN 1912 DE CIRCONSTANCE :	120
FIGURE 12 : MORISS, « LA FEMME DE L'AUTEUR », IN COMOEDIA, JUIN 1913.	121
FIGURE 13 : ILLUSTRATION EXTRAITE DE SURÉN HANS, SURÉN-GYMNASTIK FÜR HEIM, BERUF UND SPORT. FÜR MÄNNER, FRAUEN, ALT UND JUNG, DIECK, STUTTGART, 1927 (NON PAGINÉE).....	162
FIGURE 14 : UN MEMBRE DE LA COMMUNAUTE DE MONTE VERITA PRES D'ASCONA, [VERS 1910]	178
FIGURE 15 : FREDERIC BOISSONNAS, « QUATRE FILLES DANSANT DANS UN JARDIN » [1913],	189
FIGURE 16 : RAOUL HAUSMANN, TETE MECANIQUE, L'ESPRIT DE NOTRE EPOQUE [1919],	204
FIGURE 17 : EXTRAIT DE KARL BLOSSFELDT, URFORMEN DER KUNST. PHOTOGRAPHISCHE PFLANZENBILDER [1928].	207
FIGURE 18 : VACLAV NIJINSKI, LUDMILA SCHOLLAR ET TAMARA KARSAVINA, DANS JEUX, [1913].	223
FIGURE 19 : MISE EN SCENE DE FRANZ LUDWIG HÖRTH POUR LA CREATION DE CHRISTOPHE COLOMB DE MILHAUD AU STAATSOPER UNTER DEN LINDEN, BERLIN, MAI 1930.....	229
FIGURE 20 : DANSEUSE DE L'ÉCOLE DE IDA HERION, STUTTGART,	236
FIGURE 21 : EXTRAIT DE KARL BLOSSFELDT, URFORMEN DER KUNST. PHOTOGRAPHISCHE PFLANZENBILDER [1928], ACONITUM NAEPELLUS (AGRANDISSEMENT X6).	238
FIGURE 22 : LOÏE FULLER, PHOTOGRAPHIEE PAR TABER ISIAH WEST, [1897], MUSEE D'ORSAY, PARIS.	239
FIGURE 23 : NIDDY IMEKOVEN, CAPTURE D'ÉCRAN REALISÉE A PARTIR DU FILM BLUMENWUNDER [1926].	249
FIGURE 24 : AUGUSTE RODIN, DANSEUSE CAMBODGIENNE FAISANT TOURNOYER UNE DRAPERIE, [N.D.],	287
FIGURE 25 : FRANÇOIS DELSARTE, SYSTEME DE F. DELSARTE, COMPENDIUM (NON DATE).	293
FIGURE 26 : MAUD ALLAN EN SALOME, EXTRAIT DE LA REVUE BÜHNE UND WELT : ZEITSCHRIFT FÜR THEATERWESEN, LITERATUR UND MUSIK, BERLIN, 1909, XII/23. BILDAGENTUR PREUBISCHER KULTURBESITZ, BERLIN.....	299
FIGURE 27 : ISADORA DUNCAN EN IPHIGENIE, BERLIN [VERS 1903-1904].	300
FIGURE 28 : JOHN ADAM MEISENBACH, DANSEURS AU LAC MAJEUR PRES D'ASCONA, [1914],.....	303
FIGURE 29 : IGOR STRAVINSKY, ŒDIPUS REX, [1948], BOOSEY&HAWKES, LONDRES, 1975, P. 13. THEME DE L'AIR ŒDIPE.	309
FIGURE 30 : REPETITION DES TILLER-GILRS A LA SCALA DE BERLIN [1927], BILDAGENTUR PREUBISCHER KULTURBESITZ, BERLIN. ...	315
FIGURE 31 : FRIEDRICH WILHELM MURNAU, AURORE, [1927], (2'55).	319

Introduction

« Je ne suis qu'un corps neutre¹. » Cette petite phrase, glissée par le jeune Marcel Proust dans sa correspondance avec un ami, à l'aube de ses dix-sept ans, interroge. Quel est ce *corps neutre* surgi sous la plume de celui qui consacra sa vie à scruter dans le détail les changements du corps de l'autre dans la société qui l'entoure, marqueurs indélébiles d'une société en mouvement, et, finalement, du *Temps perdu* ? Quelques jours plus tard, au même Robert Dreyfus, il précise : « Je voudrais me donner la comédie. Pour moi, c'est recevoir ou voir beaucoup de camarades, sortir de moi-même, être tranquille, ou passionné, ou extravagant, ou obscène, suivant mon envie, les dispositions même de mon corps². » Ces deux phrases nous paraissent emblématiques d'un phénomène qui se prépare, à l'aube du vingtième siècle, et ne cesse de se préciser dans l'entre-deux guerres : la progressive prise de conscience de la malléabilité du corps humain. Dans son analyse de la masse considérable des manuscrits et de la correspondance de Proust – masse dans laquelle « tout ce qui arrive dans la *Recherche*, le peu d'événements aussi bien que les idées, les personnages et au premier rang le Héros, à leur tour se diluent et se démultiplient³ » –, Jérôme Picon met en exergue cette « disposition » du corps revendiquée par le jeune Proust : « Contraste entre la réserve initiale, *je ne suis que*, et la mobilité revendiquée. Mais un même *corps* : un corps qui tiendrait ses multiples *dispositions*, sa puissance, de ceci qu'il est neutre⁴. » La neutralité du corps s'entend comme la capacité à inhiber ce *dans quoi l'on naît*, du moins à s'abstraire de toute détermination qui en découlerait sur mon corps, figeant mon identité, et ce pour ouvrir alors le jeu de l'être, démultiplier le rapport de soi à soi, inscrire la corporéité dans un parcours changeant, malléable, qui ne fixe aucune limite aux immixtions de la personne privée dans la personne publique ni aux dissimulations de la personne publique chez la

¹ Lettre à Robert Dreyfus, [7 septembre 1888], in *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi et présenté par Philip Kolb, tomes I/XXI, Plon, Paris, 1970-1993, p. 116, citée par PICON, Jérôme, *Marcel Proust, Une vie à s'écrire*, Flammarion, Paris, 2016, p. 9.

² Lettre à Robert Dreyfus, [10 ? septembre 1888], in *Correspondance*, citée par PICON, *op. cit.*, p. 117.

³ PICON, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

personne privée. De cette « aptitude à proliférer⁵ », Proust fait le socle de son identité, tour à tour jeune patient des « intermittences du cœur⁶ », romancier de « l'entre-deux⁷ » ou épistolier au « second visage⁸ » : « ainsi s'ébauche un être divisé, incertain de son inscription dans l'époque, et d'abord incertain de soi, au plus intime⁹. » La métamorphose ainsi érigée en principe, la possibilité de l'identité échappe à l'infini, laissant place au *corps neutre*, entre incertitude fondamentale et ivresse du peut-être. Le cas de Proust montre comment, même au cœur des mots, la plongée de la vie dans l'écriture ne contredit pas l'idée que le corps quitte la détermination (le contexte) pour entrer dans un territoire vierge où la métamorphose devient le seul point de référence, sur un itinéraire qui ne cesse de révéler l'altérité et la multiplicité de l'être. Être juif, non-juif ou catholique, être homme, femme, femme-homme ou homme-femme, être garçon de café ou aristocrate – de la religion à la sexualité en passant par l'état civil, les thèmes explorés avancent tous la même idée : l'identité n'est plus tant liée au contexte, ni au ressort d'une décision intérieure inébranlable, qu'à la jouissance d'être dans le flux d'une corporéité versatile, dans la mouvance d'un fort intérieur labile qui transcende formes et styles de vie au gré du temps.

Cette affinité du corps moderne avec la transformation, le peintre Ilya Machkov la capture dans un tableau qui fit scandale en 1910, *Autoportrait et portrait de Piotr Kontchalovski*, exposé parmi d'autres du groupe du Valet de carreau à Moscou :

L'exposition du Valet de carreau était en passe d'ouvrir et l'on attendait encore un grand tableau promis par Ilya Machkov, explique l'historien d'art Sarabianov. Il choqua évidemment : Machkov s'y est présenté avec son confrère Kontchalovski en caleçon, avec des physiques d'athlètes. Dans les médaillons suspendus au mur, les deux

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Les Intermittences du cœur* est le titre d'abord envisagé par Proust avant d'opter pour le titre définitif, *A la recherche du temps perdu*.

⁷ Cf. Lettre à Paul Soudray, [17 décembre 1919], in *Correspondance*, citée par PICON, *op. cit.*, p. 11.

⁸ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1988, p. 224.

⁹ PICON, *op. cit.*, p. 11.

épouses, mécontentes du traitement qui leur a été infligé, ont été transformées en vases de fleurs¹⁰.

(image non libre de droits)

Figure 1 : Ilya MASHKOV, Autoportrait et portrait de Piotr Kontchalovski, [1910],

Musée d'Etat russe, Saint Pétersbourg

Que nous dit ce tableau ? La métaphore sportive signale deux aspects importants, inauguraux de la modernité. D'abord, sur le plan esthétique : le choix de représenter les deux peintres sous les traits d'athlètes, quasi nus, par-delà la dimension humoristique de la provocation, installe l'idée que l'art, désormais, sera musclé. Le tableau de Machkov, retenu comme enseigne de l'exposition moscovite du Valet de carreau, est donc un pamphlet en faveur d'un art nouveau qui met fin aux « anémies brumeuses symbolistes¹¹ », aux afféteries du « style moderne », aux « voiles amollis » des impressionnistes. Les couleurs franches de ce style volontiers *primitiviste* qui tranchent et heurtent (dans le sillage du fauvisme français) annoncent non seulement un combat contre l'esthétique de la fin du dix-neuvième siècle,

¹⁰ PRAT, Jean-Louis, MARCADE, Jean-Claude, (Dir.), *De Chagall à Malévitch, La révolution des avant-gardes*, catalogue de l'exposition tenue au Grimaldi Forum de Monaco, 12 juillet-6 septembre 2015, Grimaldi Forum, Monaco, 2015, p. 65.

¹¹ BERDIAEV, Nikolaï, « Picasso » [1914], cité par KOVTUN, Evgueny, *L'avant-garde russe*, Parkstone press international, New York, 2007, p. 140.

mais encore elles font place à une nouvelle vision du monde dans laquelle la société se métamorphose. Dans cette perspective, l'hommage glissé sur le piano au toréro espagnol Ricardo Torres Reina, dit « Bombita », suggère également l'idée d'un affrontement retors, à l'image d'une *corrida* – sans doute une façon éloquente de signaler qu'il faudra « mater » l'art bourgeois. Le choix des livres dans le coin supérieur gauche accentuent encore le caractère pamphlétaire et programmatique de ce tableau – de gauche à droite : *Art [Iskutsva]*, *Egypte*, *Grèce*, *Italie* et *Bible [Biblia]*. Cette bibliothèque, qui condense ainsi les éléments symboliques fondateurs de la civilisation occidentale¹², est le témoin (relégué au passé) de la révolution que prépare le peintre par son geste, au moment d'imposer au monde son *credo* esthétique. L'art, désormais, est un corps à corps. Ce bouleversement accompagne – et reflète – un changement qui s'esquisse dans la physionomie de la société de cette époque, soit bien avant les effets de la Première guerre mondiale, que l'on a coutume de retenir comme période charnière à cet égard. Déjà les premières années du vingtième siècle voient se dessiner un engouement pour le sport : l'internationalisation progressive de la boxe fait connaître au monde Jack Johnson, Georges Carpentier ou encore Arthur Cravan, et la lutte, le pugilat ou la boxe deviennent rapidement dans cette époque des motifs caractéristiques de la peinture avant-gardiste¹³. Machkov a pris soin de faire figurer les poids et les altères qui ont façonné ces corps puissants, comme pour indiquer que l'homme moderne prend en main son destin et décide désormais de son *style* – de sa physionomie mais aussi de la forme de vie qu'il se choisit. Le corps humain, dès lors, prend place sur le devant de la scène sociale – non sans heurter la morale et le goût anciens –, mais il fait aussi l'objet d'une exploration particulière dans le renouvellement des formes esthétiques, trucheman d'une révolution en marche.

¹² Rappelons que Hegel, dans ses *Cours d'esthétique*, considère le développement de l'Histoire dans la civilisation occidentale à travers trois périodes : l'art égyptien, d'abord, qui représente le moment de l'art symbolique, puis l'art de la Grèce antique ou le moment classique, et enfin l'art romantique. Cf. HEGEL, George, Friedrich, Wilhelm, *Cours d'esthétique*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenck, Aubier, Paris, 1997.

¹³ Voir sur ce point l'article très documenté de BOISSEL, Jessica, « Une exposition nommée 'Valet de carreau', Moscou, 1910-1911. A propos du Portrait d'un athlète de Larionov », in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n. 3, 1997, p. 40-49.

Le corps comme catégorie sociale

L'enquête sur le corps moderne que nous avons conduite ici associe l'histoire culturelle, l'anthropologie sociale et l'esthétique. Il y est question d'un objet particulier, le corps humain, et de l'image de cet objet – de ses représentations sociales (de la sphère sociale proprement dite des comportements et des rituels de la *présentation de soi*¹⁴ à la sphère esthétique considérée dans le cadre du spectacle vivant). L'hypothèse méthodologique centrale de notre travail, à l'appui des récents développements de la sociologie concernant le *tournant du corps*¹⁵ [*body turn*], est qu'il faut postuler « une intégration systématique de la catégorie "corps" dans la conception de la socialité¹⁶ ». Ce qui signifie que le corps doit être considéré « comme produit du social » autant que « comme producteur du social¹⁷ » – il s'agit là néanmoins d'une « distinction de l'analyse, car, en réalité, le corps humain, de même que les pratiques corporelles, produisent toujours des structures sociales en même temps qu'ils en sont le produit.¹⁸ » C'est dans cette double perspective que nous analyserons les changements du rapport au corps, tant sous l'aspect des transformations de la physionomie sociale que de ses représentations esthétiques.

Penser le corps comme produit du social [*Produkt von Gesellschaft*], implique la prise en compte de différentes catégories analytiques : le façonnement du corps [*Körperformung*], le discours sur le corps [*Körperdiskurse*], le corps comme objet de communication [*Kommunikationsobjekt*], la représentation du corps [*Körperrepräsentation*] et l'éprouver du corps propre [*Leiberfahrungen*]. Interroger les processus de façonnement du corps revient à

¹⁴ Cf. GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I *La présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

¹⁵ Pour une mise en perspective historique de l'apparition et du développement du « *body turn* » dans les sciences sociales, se reporter à GUGUTZER, Robert, « Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung », in GUGUTZER, Robert, (Dir.), « *Body Turn* », *Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Transcript, Bielefeld, 2006, p. 9-53.

¹⁶ GUGUTZER, Robert, « *Body Turn* », *Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Transcript, Bielefeld, 2006, p. 11 : « eine systematische Integration der Kategorie "Körper" in die Konzeption von Sozialität ». (Sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'auteur de cette thèse.)

¹⁷ GUGUTZER, *op. cit.*, p. 13 : « als Produkt von Gesellschaft », « als Produzent von Gesellschaft ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 13 : « Hierbei handelt es sich selbstverständlich um eine analytische Trennung, denn realiter ist der menschliche Körper und ist körperliches Handeln immer sowohl Produkt als auch Produzent gesellschaftlicher Strukturen ».

poser la question : « *comment est-ce que la société agit sur le corps*¹⁹ ? » Sous cet aspect, « on considère typiquement le corps humain comme soumis à des structures sociales (en particulier des structures de différenciation et de pouvoir), comme étant soumis à des règles institutionnelles aussi bien qu’aux technologies²⁰. » La prise en compte du discours sur le corps (« *comment le corps est-il produit par le discours*²¹ ? ») vise la construction du phénomène corporel [*körperliche Phänomen*] en tant que « processus historique dans lequel certaines formes de savoir, certains schémas de pensée ou de signification se mettent en place au niveau social²² ». Comme objet de communication (« *comment communique-t-on le corps*²³ ? »), le corps se donne à penser dans un environnement déterminé : « Dans ce cas, ce n’est pas la société qui communique le corps, il s’agirait bien plutôt, selon Karl-Heinrich Bette, de traduire le corps, “d’abord, dans la langue particulière du domaine fonctionnel concerné pour qu’il puisse ensuite y prendre place comme thème de manière pertinente”²⁴. » Si ces dernières catégories relèvent à proprement parler de la socialisation du corps [*Vergesellschaftung des Körpers*], l’étude de la représentation du corps (« *que symbolise le corps*²⁵ ? »), à l’inverse, relève d’un processus d’incarnation du social [*Verkörperung der Gesellschaft*]. C’est la façon dont « des modes de comportement ou de présentation du corps sont interprétés comme la marque d’une identité personnelle et sociale²⁶ ». Enfin, une dernière catégorie de la production de la corporéité par le social

¹⁹ *Ibid.*, p. 14 : « *Wie wirkt Gesellschaft auf den menschlichen Körper ein ?* » (Sauf mention contraire : en italique dans le texte).

²⁰ *Ibid.*, p. 14 : « Der menschliche Körper wird dabei typischerweise als Objekt gesellschaftlicher Strukturen, vor allem von Ungleichheits- und Machtstrukturen, als Objekt institutioneller Ordnungen sowie als Objekt von Technologien behandelt. »

²¹ *Ibid.*, p. 14 : « *Wie wird der Körper diskursiv hervorgebracht ?* »

²² *Ibid.*, p. 14 : « einen historischen Prozess, in dem sich bestimmte Wissensformen, Denk- und Deutungsmuster gesellschaftlich durchsetzen. »

²³ *Ibid.*, p. 15 : « *Wie wird der Körper kommuniziert ?* »

²⁴ *Ibid.*, p. 15 : « Dabei kommuniziert jedoch nicht *die* Gesellschaft *den* Körper, vielmehr muss der Körper, so Karl-Heinrich Bette, „erst in die Sondersprache des jeweiligen Funktionsbereichs übersetzt werden, bevor er dort als Thema relevant werden darf“. »

²⁵ *Ibid.*, p. 15 : « *Was symbolisiert der Körper?* »

²⁶ *Ibid.*, p. 15 : « körperliche Verhaltens- und Erscheinungsweisen als Zeichenträger für personale und soziale Identitäten gedeutet werden ».

relève de la façon dont on éprouve son propre corps²⁷, dans la mesure celle-ci est aussi « informée par la culture et par la société²⁸ ».

Par ailleurs, examiner le corps comme producteur du social [*Produzent von Gesellschaft*] c'est se demander « comment les usages du corps contribuent à la production, à la stabilisation et à la transformation de l'ordre social²⁹. » Ou bien le corps, dans cette configuration, intervient en tant que *medium* de l'interaction sociale – l'action est menée dans le cadre d'une visée consciente (intentionnelle) du sujet ; ou bien le corps, au contraire, est pour ainsi dire lui-même le *sujet* de l'action, dans la mesure où il s'agit d'un geste préconscient. Ces variations sur le corps producteur du social recouvrent les catégories analytiques suivantes : les pratiques corporelles routinières [*KörperROUTINEN*], les mises en scènes du corps [*Körperinszenierungen*] et le geste préconscient [*KörperEINGESINN*]. Les pratiques corporelles routinières (« comment le corps agit par habitude³⁰ ? ») déterminent dans une large mesure l'« ordre familial³¹ » de la réalité sociale, par exemple dans la répartition des gestes du quotidien en fonction du genre, masculin ou féminin. De sorte que « tout ordre social [...] est, dans un sens fondamental, un ordre corporel³² ». Les mises en scènes du corps (« comment le corps se présente-t-il³³ ? »), en outre, sont les marqueurs corporels du comportement dans l'espace de la vie publique : « le corps intéresse ici en tant que médium de l'action sociale, à partir de laquelle un individu (ou un groupe d'individus) se met délibérément en scène³⁴. » Enfin, le geste préconscient (« comment le corps agit de manière préconsciente³⁵ ? ») renvoie à l'expression d'une volonté du corps, « dans la mesure où le corps agit de lui-même, l'action corporelle est à soi-même sa propre source³⁶. » On

²⁷ *Ibid*, p. 16 : « *Wie wird der Körper gespürt ?* »

²⁸ *Ibid*, p. 16 : « gesellschaftlich-kulturell geformt ».

²⁹ *Ibid*, p. 17 : « wie körperliche Praktiken zur Herstellung, Stabilisierung und zum Wandel sozialer Ordnung beitragen ».

³⁰ *Ibid*, p. 17 : « *Wie handelt der Körper gewohnheitsmäßig ?* »

³¹ *Ibid*, p. 17 : « die familiären Ordnungen ».

³² *Ibid*, p. 18 : « soziale Ordnungen [sind] in einem fundamentalen Sinne Körperordnungen ».

³³ *Ibid*, p. 18 : « *Wie wird der Körper präsentiert ?* »

³⁴ *Ibid*, p. 18 : « Der Körper interessiert hier als Medium sozialen Handelns, durch das sich (Gruppen von) Individuen absichtsvoll in Szene setzen ».

³⁵ *Ibid*, p. 19 : « *Wie handelt der Körper vorreflexiv ?* »

³⁶ *Ibid*, p. 19 : « insofern der Körper eigenwillig agiert, das körperliche Handeln einen eigenen Sinn hat ».

trouve par exemple cette forme « d'intentionnalité passive³⁷ » dans l'endormissement, le rire ou les pleurs. A quoi nous ajouterons cette nuance que l'allemand fait entendre dans « *eigensinnig* » – le caractère de ce qui est volontaire, certes, mais aussi borné, têtu, obstiné –, à savoir, donc, que l'obstination se ferait ici marqueur individuel (distinction), comme pour borner un territoire singulier, pour délimiter par une idiosyncrasie un espace de vie à nul autre semblable.

Corps en scènes et scènes du corps : du social à l'esthétique

Le corps autour de 1900, donc, change de *sens* – c'est la thèse de notre propos : son inscription sociale collective et sa valeur pour l'individu se transforment. On assiste dans les premières décennies du vingtième siècle à l'érosion d'un *monde d'hier* devant les audaces de pionniers réformateurs de la vie et des avant-gardes artistiques (danseurs, chorégraphes, metteurs en scène), qui repoussent les limites de *ce que peut un corps* – non seulement les normes de la morale, du bienséant, mais aussi l'inédit, lié à la possibilité de techniques nouvelles. Comment, dès lors, se traduit l'évolution du sens du corps ? A quoi ressemble le corps moderne par rapport à celui du dix-neuvième siècle – dans les façons d'être, mais aussi les façons d'être affecté et de s'exprimer ? Quelle incidence, enfin, a le changement de sens du corps sur la façon de concevoir le rapport à son propre corps comme à celui d'autrui ? Deux tendances, en jeu dans la redéfinition de l'être moderne, nous semblent sous-tendre le principe de malléabilité dans le bouleversement des formes de vie et des stratégies d'individuation de la société moderne, par-delà leurs disparités : la première correspond à une transposition de la pensée fonctionnaliste et de la fétichisation capitaliste de l'objet sur le corps, alors que la seconde cherche, au contraire, à ressaisir le corps sous l'aspect de la vie organique pour articuler matière et esprit dans une perspective vitaliste davantage unitaire. Bien conscients que cette polarisation entre fétichisme et vitalisme, entre le mécanique et l'organique, ne vaut que pour les besoins de l'analyse, qui distingue là

³⁷ JOAS, Hans, *Die Kreativität des Handelns*, Suhrkamp, Francfort sur Main, 2002, p. 247 : « passive Intentionalität » ; Joas parle également de « *sinnhafter Verlust der Intentionalität* ».

où la vie entremêle à foison, nous suivons le développement de ces deux tendances tout au long de notre travail. Comment, dans les différentes sphères – sociale et esthétique –, s’articulent ces deux tendances au fil de la période qui nous intéresse ?

Laurent Guido met en avant dans *L’Âge du rythme* le fait que la « redécouverte du corps humain dans la culture de la *vie moderne*³⁸ » détermine parallèlement un important renouvellement des formes esthétiques. Alors à la recherche d’un langage nouveau, les divers arts ne cessent d’explorer les possibilités expressives et plastiques du corps pour se réinventer. Or, pour rendre compte du sens profond de ces innovations dans le domaine esthétique, il est nécessaire de les inscrire dans leur contexte social afin de prendre toute la mesure de la conversion du sens symbolique du corps, survenue entre la fin du dix-neuvième siècle et la fin de l’entre-deux guerres. Puisque l’exploration de voies artistiques nouvelles devient indissociable d’une réflexion anthropologique les conditions de représentation de l’humain dans la nouvelle physionomie de la société, puisque, autrement dit, le corps est au centre de la reformulation des règles du jeu social et des formes esthétiques qui « s’attachent à définir la forme d’expression emblématique d’une “nouvelle ère”³⁹ », on comprend la nécessité d’examiner ici l’articulation de ces deux sphères.

C’est donc dans un jeu de miroirs entre scène sociale et scène artistique, en déchiffrant les signes du changement dans le domaine de la vie publique à la lumière des métamorphoses du langage et des codes esthétiques, que nous montrerons comment s’opère la révolution d’un système symbolique dans lequel le sens du corps se transforme. Nous serons ainsi attentifs, au fil de ce travail, aux interactions entre deux scènes où s’expriment les divers rapports entre socialité et corporéité : la scène sociale et la scène du spectacle vivant, circonscrites en deux parties – deux territoires – distinctes et néanmoins complémentaires. La première partie de cette thèse, *Les scènes du corps. Physiologie des rapports sociaux*, explore le changement survenu dans la physionomie sociale du début du vingtième siècle, les transformations de la *valeur* sociale du corps et les tentatives d’une culture du corps pour le déterritorialiser. La deuxième partie, *Le corps en scène : un nouveau*

³⁸ GUIDO, Laurent, *L’Âge du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007, p. 259.

³⁹ GUIDO, *op. cit.*, p. 259.

régime esthétique, examine les transformations qui, dans le domaine esthétique, manifestent les changements des conditions de représentation du corps et signalent la métamorphose de son sens symbolique. De l'une à l'autre scène, comme en miroir, se dessine alors la conversion non seulement du regard sur le corps mais aussi des manières d'être, d'être affecté et d'exprimer par le corps cette sensibilité nouvelle. Afin de circonscrire la révolution symbolique du sens du corps, nous avons centré notre approche sur le domaine du spectacle vivant, privilégiant essentiellement la danse et l'opéra, lieux de représentation par excellence de la figure humaine, qui connaissent alors des mutations décisives. Le cinéma n'apparaîtra dans la suite de notre propos qu'à la marge, comme l'horizon nécessaire par rapport auquel se redéfinissent les agencements mimétiques du spectacle vivant.

Avec le premier chapitre, *Scènes sociales du corps, Sortir de l'ère du soupçon*, l'enquête sur le changement de sens symbolique du corps s'ouvre sur un constat : le tournant du vingtième siècle annonce le déclin des valeurs d'un *monde d'hier* dans lequel « il faut faire intervenir son moi le moins possible⁴⁰ » et l'avènement d'une physionomie sociale dans laquelle « la vie menace de devenir publique⁴¹ ». Les nouvelles normes de la présentation de soi relèguent peu à peu les « haines du corps⁴² » au passé, l'ère du soupçon qui enfermait le corps dans une rigidité de principe cède le pas à de nouvelles habitudes du corps qui prétendent à l'émancipation. Le sport, nous le verrons, n'est pas sans jouer un rôle déterminant dans cette reconfiguration des règles du corporel dans le jeu social. La physionomie des rapports sociaux apparaît donc sous l'aspect d'un processus qui aboutit à la métamorphose de la société : la grande mue du corps moderne non seulement dévoile un corps anatomique que les usages avaient jusqu'alors proscrit, mais les gestes de la présentation de soi, tout comme l'amenuisement des distances dans le rapport à l'autre, annoncent un glissement des frontières de l'intime vers davantage de publicité.

⁴⁰ STAFFE, Baronne, *Usages du monde, Règles du savoir vivre dans la société moderne* [1891], Tallandier, Paris, 2007, p. 189.

⁴¹ GONCOURT, Edmond de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t. I, [1891], Flammarion, Paris, 1956, p. 1254.

⁴² LE BRETON, David, *L'adieu au corps*, Métailié, Paris, 2013, p. 13.

Non seulement les usages et techniques du corps connaissent un bouleversement sans précédent, redéfinissant les formes de la vie sociale, mais encore ce changement des conditions de vie appelle-t-il une redéfinition de la pensée du rapport au moi et à l'autre par la médiation du corps. Le deuxième chapitre (*Le corps à l'épreuve de la rationalisation*), analyse les conséquences de la rationalisation de la vie moderne sur la redéfinition du rapport au corps – la construction de sa *valeur*. C'est la manière dont la modernité engage le corps dans une mise en tension fondamentale entre sujet et objet qui est ici en jeu. Nous serons particulièrement attentifs à cet égard aux premiers développements de la sociologie alors naissante dans son effort pour saisir l'évolution du rapport entre individu et collectif au prisme de la corporéité et interroger à partir de là les fondements modernes du contrat social. La « théorie sociologique des objets⁴³ » de développée par Jean Baudrillard tient une place importante dans notre réflexion car nous verrons que « la redécouverte moderne du corps et de ses prestiges n'est pas innocemment contemporaine du capitalisme monopolistique⁴⁴ ». Dans la relation étroite qui se tisse entre pensée de l'objet et pensée du corps, dont témoignent les tendances à la « spectacularisation⁴⁵ » de la chair, apparaît une tendance fétichiste qui porte en elle le risque d'une réification du corps.

Au centre de la critique antimoderne, la tendance au fétiche génère de nombreuses réactions et les tentatives pour sortir de ce système se multiplient aux marges de la société, parmi les intellectuels et les théoriciens de la culture du corps. C'est dans cette perspective que notre troisième chapitre (*Déterritorialiser le corps. La culture du corps, une forme d'individuation ?*) sollicite le concept deleuzien de déterritorialisation, pour rendre compte de leur volonté de libérer le domaine du sensible. Nous aborderons le cas de plusieurs réformateurs (théoriciens et praticiens), qui, dès l'aube du vingtième siècle et jusque dans l'entre-deux guerres, tentent de mettre en œuvre les bases d'une autre approche du rapport

⁴³ BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972, p. 9

⁴⁴ BAUDRILLARD, *op. cit.*, 1972, p. 107.

⁴⁵ ORY, Pascal, « Le corps ordinaire », in COURTINE, Jean-Jacques (Dir.), *Histoire du corps*, t. 3. *Les mutations du regard, Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2006, p. 142.

au corps. Ces divers courants réformateurs partagent une même analyse critique de la civilisation et l'ambition de restaurer une forme d'aura dans l'expérience privée du corps, souvent à travers une réinterprétation du rapport à la nature. Un ancrage commun se profile dans leur vision d'un messianisme social hérité du romantisme et qui voudrait à ramener la société moderne à son origine communautaire. Dans ce redécoupage des frontières du vivre ensemble, la culture du corps, particulièrement présente dans la sphère de culture germanique, met en place de nouvelles formes de la « pensée *mythologique*⁴⁶ » au service de stratégies d'individuation. L'idée qui prévaut est de parvenir à replacer la volonté au centre de l'expérience corporelle. Par-delà la diversité de ses aspects, le mouvement de réforme signale le développement d'un « individualisme collectif », opposé au modèle de l'agrégation anonyme que représente la société moderne, et visant « une culture plus proche de l'homme intuitif [qui] offre à la conscience une prise immédiate sur le réel⁴⁷. » Dans l'écart qui sépare les aspirations de certains projets utopiques des formes de vie ordinaires de la société capitaliste s'ouvre un espace inédit : celui d'une malléabilité du corps, dont on ne cesse d'interroger les contours, de sonder l'intériorité, à l'affût de ses capacités expressives et des lignes de démarcation qui bornent son *territoire*.

La deuxième partie de notre enquête, *Le corps en scène : un nouveau régime esthétique*, prolonge l'analyse du rapport entre l'invention de « nouvelles subjectivités⁴⁸ » et d'une « nouvelle corporéité » à partir du domaine esthétique. L'examen des bouleversements survenus dans le domaine esthétique, en particulier à la lumière des arts du spectacle (danse et opéra), devrait permettre de compléter l'analyse du changement du sens du corps dans la société du début du vingtième siècle. Le quatrième chapitre, *Du mouvement à la ligne. Le corps neutre*, analyse l'avènement d'un régime mimétique inédit dans lequel le corps est

⁴⁶ KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la masse, Essais sur la modernité*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, La Découverte, Paris, 2008, p. 62.

⁴⁷ GUILBERT, Laure, *Danser avec le III^e Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Complexe, Bruxelles, 2000, p. 75.

⁴⁸ MACEL, Christine, « Subjectivité modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie », in MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma, (Dir.), *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue de l'exposition tenue au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011-2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 21.

« neutralisé », c'est-à-dire se départit d'un référent contextuel, voire de l'argument d'une source littéraire qui lui étaient préalable dans la culture romantique – il se désémantise, quittant la sphère du texte pour celle de la *performance*⁴⁹. L'œil du xx^e siècle change, forgé aux nouvelles techniques, en particulier grâce à la possibilité de décomposer le mouvement. La nécessité s'impose en conséquence de réformer un système de représentation fondé sur un héritage pluriséculaire de la pensée mimétique. Ce nouveau régime esthétique appelle ainsi la réforme des modes de représentation de la figure humaine et découvre à l'humain un principe essentiel à la modernité : « La faculté mimétique est [...] d'abord une faculté corporelle [qui] permet aux êtres humains de se rendre physiquement similaires aux choses du monde, vivantes ou non⁵⁰. » Partant de là, le corps, non seulement, devient le vecteur de la réforme mimétique, mais il ouvre aussi l'espace d'une conception nouvelle de l'humain sous l'aspect d'une *médialité pure*.

Enfin, le cinquième chapitre, *Le corps divisé. Dans les plis du corps, entre individuation style collectif*, poursuit l'analyse des réformes du régime esthétique du corps à partir d'un questionnement sur l'expressivité de la gestualité. Au nombre des mythologies de la modernité, la nostalgie d'une originarité du geste humain – d'un langage universel, antérieur au langage verbal – occupe une place prépondérante. La part des « forces physiognomoniques⁵¹ » qui informent le langage fait l'objet d'une exploration intense, aux multiples facettes, qu'illustre notamment la fascination occidentale pour la découverte du corps « exotique ». Dans l'exploration de cette interface entre l'humain et le monde – « une frontière qu'il faut concevoir comme un *pli*, et non comme une rupture⁵² » – le corps humain se trouve divisé, déchiré entre l'effort d'un vitalisme expressif vers l'individuation et la tentation du *style collectif*, où le sens du geste s'épuise dans l'ornemental.

⁴⁹ Cf. FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetische Erfahrung : Das Semiotische und das Performative*, Francke, Tübingen, 2001.

⁵⁰ BARBISAN, Léa, *Le corps en exil. Walter Benjamin, penser le corps*, thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2016 à Paris IV, non publiée, p. 245.

⁵¹ BENJAMIN, Walter, *Problèmes de sociologie du langage*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 42.

⁵² BARBISAN, *op. cit.*, p. 246.

Première partie : Les scènes du corps. Physiologie des rapports sociaux.

« Dans un sens immédiat et symbolique aussi bien que corporel et spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent ce qui est relié et ceux qui relient ce qui est séparé⁵³. »

Georg SIMMEL

⁵³ SIMMEL, Georg, « Pont et porte », [1909], in *La Tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 1988, p. 162.

Chapitre 1 : Scènes sociales du corps. Sortir de l'ère du soupçon.

« Il y avait d'ailleurs en toutes choses comme un vent de changement. L'approche de l'année 1900, le nouveau siècle semblait verser partout un désir de renouveau⁵⁴. »

Pauline DE PANGE

Dans ce premier chapitre nous proposons une enquête sur l'évolution de la place accordée au corps à la surface des rapports sociaux vers la fin du dix-neuvième siècle et jusque dans l'entre-deux guerres. Le champ d'une telle investigation est vaste, depuis les mises en scènes publiques de soi dans une fonction déterminée jusqu'aux gestes de la vie privée, et complexe, tant le feuilletage des classes, des secteurs d'activités, des genres, des âges, interdit toute généralité et prescrit au contraire à l'observateur de s'arrêter sur le détail au jour le jour et de relever le contexte de la trace. Difficile, devant un tel foisonnement d'éléments, de ne pas se perdre dans le minutieux ni rebrousser chemin avant même de tenter l'aventure du fastidieux. Et ce d'autant plus que le matériau nous oppose une résistance première : la question des sources. Car quel est ce corps que nous observons, s'il n'est que de papier ? Journaux intimes, souvenirs, mémoires, récits, guides de bonnes manières et autres manuels pratiques font toute la matière de ce corps que nous chercherions bien en vain à saisir autrement que sous le rapport d'une médiation par la trace – l'écrit, l'image parfois.

⁵⁴ PANGE, Pauline de, *Comment j'ai vu 1900*, Grasset, Paris, 2013, p. 143.

Quelque chose, pourtant, surgit dans le divers de cette matière, qui nous permet de l'aborder transversalement. « Un événement se détache sur fond d'uniformité ; c'est une différence⁵⁵ » écrit Paul Veyne. Or, des scènes de bain de mer à la cérémonie d'un enterrement mondain, de la vie des salons parisiens aux bals de la bonne société, des baignoires de l'Opéra Garnier aux scènes de rue, nous avons vu se dessiner un événement, disons plutôt : un long processus de réforme des usages du corps, et une différence se matérialiser progressivement dans ce que nous nommerons le *sens social* du corps. Il s'agira donc de scruter les façons de se vêtir, les contours de la silhouette, l'attitude de la démarche, les gestes dans le face à face, les intonations de la voix – tout ce par quoi une civilisation impose sa marque sur cet objet très particulier, à la fois façade publique et siège de l'intimité – puisque « les civilisations ne sont pas seulement une transformation des pensées, des croyances, des habitudes d'esprit des peuples, elles sont aussi une transformation des *habitudes du corps*⁵⁶. » C'est aux frères Goncourt que nous empruntons cette expression que nous avons voulu placer au cœur de notre travail pour en faire un concept opératoire. Ce terme permet en effet de rassembler un spectre large de configurations sous lesquelles le corps est envisagé, entre les catégories de l'inné et de l'acquis, de l'habitude corporelle routinière et quasi inaperçue, pour ainsi dire inconsciente, aux marqueurs plus explicites d'une volonté, d'une démarche consciente dans l'élaboration, qui du geste, de la tenue, de l'attitude. Ces habitudes du corps se situent à l'intersection du public et du privé, du conscient et de l'inconscient, du volontaire et de l'inaperçu. Dans un contexte donné, elles représentent une matière stable dans la mesure où elles procèdent d'un système social et culturel qui permet de les saisir et les rend déchiffrables, mais elles n'en sont pas moins variables et évoluent dans le temps. C'est précisément l'enjeu que de montrer comment s'est effectué le glissement qui s'opère alors au tournant du siècle, de quelle manière les usages du corps ont changé pour aboutir à une réévaluation sans précédent des pratiques et des codes sociaux.

⁵⁵ VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 2015, p. 16.

⁵⁶ GONCOURT, Edmond de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, [19 mars 1857], Laffont, Paris, 2004, p. 614. (C'est nous qui soulignons.)

Merleau-Ponty souligne à quel point le corps à la fin du dix-neuvième siècle n'est encore qu'un « morceau de matière, un faisceau de mécanismes. Le vingtième siècle a restauré et approfondi la question de la chair, c'est-à-dire du corps animé⁵⁷. » L'animation du corps s'installe dans tous les domaines de la vie publique – gestuelle, proxémie, mode : autant de *formes de vie*, pour reprendre une idée centrale de la sociologie de Georg Simmel, par lesquelles nous avons voulu saisir les effets d'une *métropolisation* du rapport social. L'analyse des impacts de la grande ville [*Großstadt*] dans les styles de vie nous permet en effet de mettre à jour une tension grandissante entre individu et société. Si la marche des sociétés occidentales vers l'individualisme est aisément datable depuis la Renaissance, il faut attendre la modernité pour voir éclore de façon aussi radicale dans le domaine de la vie publique des formes de vie résolument tournées vers le souci de soi. « En fait il faudrait dire que la Renaissance invente l'individualité moderne, en rejetant l'ordre du monde et de la société qu'avait admis le Moyen Âge, mais que c'est le dix-huitième siècle, et après lui le romantisme, qui ont fondé l'individualisme moderne⁵⁸ ». Et il faudrait ajouter, avec Simmel, que c'est avec la *Großstadt*, dans l'univers des métropoles telles que Paris ou Berlin autour de 1900, que l'individualisme se cristallise sous la forme de divers processus inhérents à cet environnement nouveau : la rationalisation et l'intellectualisation des rapports sociaux⁵⁹. C'est donc à partir d'une analyse de ce que Simmel nomme les *contenus de vie* (la mode notamment, mais aussi la gestuelle, l'utilisation de la voix ou encore la distance vis-à-vis de l'autre – autant de composantes qui interviennent dans la présentation de soi et l'interaction avec l'autre sur la scène sociale) que nous avons voulu rendre tangible la métamorphose des formes sociales autour de 1900. Il est important de préciser que notre observation porte sur ce qu'Erving Goffman nomme « le domaine de la vie publique⁶⁰ », ce

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris, p. 287.

⁵⁸ VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « Introduction » in SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, 2004, p. 47.

⁵⁹ Simmel développe initialement l'idée du rapport entre rationalisation et intellectualisation avec la métropole dans son article « Les grandes villes et la vie de l'esprit » (« *Die Großstädte und das Geistesleben* ») in *Jahrbuch der Gehestiftung*, IX, 1903.

⁶⁰ GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II. *Les Relations avec le public*, Editions de Minuit, Paris, 1973, p. 11. Goffman commente ce choix terminologique : « Le choix de ce terme n'est pas meilleur qu'un autre ; « vie publique » peut désigner la carrière associée aux fonctions politiques, définition que nous excluons, et peut exclure les interactions en face à face à l'intérieur d'une maison particulière, domaine

qui ne renvoie pas à proprement parler aux politiques de la vie sociale. L'analyse de discours émanant d'organismes gouvernementaux ou d'institutions politiques a ainsi été systématiquement écartée pour se consacrer plutôt à l'espace public comme l'ensemble des façons dont une situation de face à face (c'est-à-dire dans les divers rituels sociaux qui peuvent rythmer le quotidien et accompagner les étapes d'une vie sur le plan du comportement et des interactions) prescrit un certain formalisme aux habitudes du corps. Sous cet aspect, il apparaît très nettement que le corps conquiert une autonomie, une surface et une liberté qu'il n'avait jamais connues dans les siècles précédents. L'étude à suivre de ces *scènes de la vie sociale* n'a rien d'exhaustif ni de systématique. Des éléments particulièrement saillants (ces « différences » surgies « sur fond d'uniformité⁶¹ » au cours des décennies qui séparent, en Allemagne, la société wilhelmienne de celle de la fin de la république de Weimar, et, en France, la société des lendemains du Second Empire de celle des années vingt) ont été retenus pour construire cette « intrigue⁶² » du rapport au corps et rendre compte d'une rupture survenue dans le domaine de la vie publique quant au sens symbolique du corps. Ce dernier quitte peu à peu l'ère du soupçon et le temps des haines auxquels le dix-neuvième siècle l'avait longtemps confiné pour conquérir une place nouvelle.

I - Haines du corps : « Il faut faire intervenir son moi le moins possible⁶³. »

Il faut attendre l'entrée dans les premières décennies du vingtième siècle pour que disparaisse ostensiblement le soupçon qui pèse sur le corps et les encombrements dont l'entourait une morale encore étrangère aux découvertes théoriques qui révèlent toute l'épaisseur du sujet. Les premières mises à jour théoriques du « corps animé » par la psychanalyse (lorsque par exemple Freud parvient à montrer en 1895 dans ses *Etudes sur l'hystérie* qu'un inconscient se manifeste et parle à travers le corps), par la philosophie

que nous ne manquerons pas d'inclure. Les autres termes usuels – proxématique [*proxemics*], microsociologie, interactions en face à face, éthologie humaine – ont tous également leurs faiblesses. »

⁶¹ VEYNE, *op. cit.*, p. 16.

⁶² *Ibid.*, p. 123.

⁶³ STAFFE, Baronne, *Usages du monde, Règles du savoir vivre dans la société moderne* [1891], Tallandier, Paris, 2007, p. 189.

(lorsque les travaux d'Edmund Husserl renversent le rapport sujet-monde pour faire de la conscience du sujet le moment constitutif du monde et de toute signification ultérieure), ou encore par l'anthropologie sociale (dès lors que Marcel Mauss se penchait, suite à son expérience de la première guerre mondiale, sur l'inscription culturelle des techniques du corps) accompagnent et ouvrent en partie la voie au changement qui intervient progressivement dans la société moderne. « C'est donc ainsi que le corps fut relié à l'inconscient, arrimé au sujet, et inscrit dans les formes sociales de la culture⁶⁴ » ; pour autant, « si on commençait à percevoir les murmures de la chair dans les sciences de l'homme », on s'appliquait encore, à la fin du dix-neuvième siècle, « à les faire taire dans l'ordinaire des routines familiales, scolaires ou militaires⁶⁵. » Le *Journal* des frères Jules et Edmond de Goncourt, tenu assidûment de 1851 à 1895, représente à cet égard un témoignage intéressant dans lequel il est aisé d'identifier la rupture qui se profile dans les habitudes du corps à l'aube du nouveau siècle. Nous le verrons, ils n'ont de cesse, dans l'observation méticuleuse de leurs contemporains qu'ils mènent pendant plus de quarante ans, de déchiffrer les signes du changement, à l'affût des attitudes qui déplacent les conventions, d'un geste qui surprend et annonce la transformation des mœurs et l'évolution des mentalités. Le regard que portent les deux frères sur la société qui les entoure, en la comparant avec les siècles passés, remontant du dix-huitième siècle jusqu'à l'Antiquité, montre une certaine sévérité envers leur époque, jugeant d'une certaine débilité corporelle dont ils s'alarment et qu'ils déplorent : « Eh bien, nos corps à nous, nos corps d'anémiés, avec leur échine voûtée, le dandinement des bras, la mollesse ataxique des jambes, n'ont ni la grande ligne de l'antique, ni le caprice du dix-huitième siècle, et se développent d'une manière assez mélancolique sous le drap noir étriqué⁶⁶. »

Ces propos datent d'une période qui, précisément, n'a pas encore mis l'éducation sportive au programme de l'instruction publique et où les premiers gymnases civils parisiens ouverts dans les années 1830 étaient encore une rareté⁶⁷. Si le gymnase se perfectionne peu

⁶⁴ COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps, Penser avec Foucault*, Millon, Grenoble, 2011, p. 12.

⁶⁵ COURTINE, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ GONCOURT, [19 mars 1857], *op. cit.*, p. 614.

⁶⁷ Le colonel Don Francisco Amorós y Ondeano (1770-1848) est l'un des pères de l'introduction de la

à peu dans les premières décennies du dix-neuvième siècle, et si la loi Falloux de 1850 encourage mais sans le rendre obligatoire l'enseignement de la gymnastique à l'école primaire (pour les garçons comme pour les filles), il faut attendre les années 1870 et la défaite française contre la Prusse pour voir émerger une culture nationale du sport, qui deviendra l'un des socles de la construction sociale de la Troisième République⁶⁸. Les idées relatives au développement du corps, la mise en place d'une culture du mouvement, ne sont donc tout simplement pas à l'ordre du jour pour la société telle que la connaissent les Goncourt. Autre source emblématique, les pages du *Journal* de Marguerite de Saint-Marceaux (tenu quasi quotidiennement de 1894 à 1927) opposent à la société décrite par les Goncourt une jeune génération de l'après-guerre dont les gestes déroutent la mémorialiste. Au soir du 27 novembre 1919, celle qui a vu défiler dans son Salon la société du Second Empire et celle de la Troisième République, consigne ses impressions du jour, étonnée de ce que les jeunes filles

préfèrent danser le tango et le fox-trot jusqu'en ma triste maison. Avant le dîner à la lueur de trois lampes, car la jeune génération n'aime pas à y voir clair, dans un nuage épais de fumée, de ravissantes jeunes femmes dansent avec un air triste des pas savants accompagnés de gestes qui paraissent bizarres aux générations précédentes. Mais pour la génération actuelle ils n'ont pas la même importance. Tout change, même la manière de faire l'amour. Qui l'eut pensé⁶⁹ !

gymnastique en France. Dès son arrivée à Paris, après avoir servi dans les armées espagnoles, il reprend ses activités pédagogiques dans un gymnase municipal et ouvre en 1834, au 6 rue Jean Goujon, le premier gymnase civil et orthosomatique. Dans son *Traité d'éducation physique gymnastique et morale* (1830) Amoros définit la gymnastique comme « la science raisonnée de nos mouvements et de leurs rapports avec nos sens, notre intelligence, nos mœurs et le développement de nos facultés ».

⁶⁸ Après la défaite française de 1870 en effet la gymnastique fait l'objet d'un brusque développement dans le pays. Les notables la promeuvent comme réaction possible au choc du désastre. Le sport touche alors un public plus large et les sociétés de gymnastique fleurissent entre 1873 et 1889 : *Alliance, La Sentinelle, La Martiale, La patriote, L'Estafette, L'Avant-garde*, etc. Le profil patriotique de ces sociétés ne laisse aucun doute, la cause est d'abord collective. L'Union des sociétés de gymnastique de France, créée en 1873, fait d'ailleurs de la sauvegarde nationale l'objet du premier article de ses statuts : « L'Union des sociétés de gymnastique de France a pour but de favoriser le développement des forces physiques et morales par l'emploi rationnel de la gymnastique, d'accroître les forces défensives du pays par la vulgarisation des exercices militaires, d'affirmer et de vulgariser ces principes par la fédération des sociétés françaises. » Voir sur ce sujet VIGARELLO, Georges, *Passion sport, Histoire d'une culture*, Textuel, Paris, 2000.

⁶⁹ SAINT-MARCEAUX, Marguerite de, *Journal, 1894-1927*, 2007, Fayard, Paris, 2007, p. 1051.

Si la jeune génération « n'aime pas à y voir clair », c'est pourtant bien la génération précédente qui semble quelque peu désorientée. Le changement entrevu ici chez les jeunes danseurs signale déjà le basculement progressif de la société de la fin du dix-neuvième siècle dans la modernité. Du regard des Goncourt à celui de Saint-Marceaux, l'étonnement signale en divers moments de la vie quotidienne le déplacement des codes, conventions et usages imposés jusque-là par l'étiquette.

1. L'effacement du corps anatomique

Drapé de noir, limité dans les mouvements qu'on lui tolère, le corps dans la société du dix-neuvième siècle est un corps avant tout dissimulé, qu'il est indécent de montrer et qui doit disparaître derrière les volumes du vêtement. Dans un article de 1909, Havelock Ellis établit un long diagnostic de la prégnance de ce qu'il nomme lui-même la « haine » du corps parmi les sociétés occidentales et de l'impact de son rayonnement à travers le monde par le biais notamment de l'expérience coloniale. La confrontation du corps occidental aux corps « natifs », exemple vertigineux de la domination idéologique occidentale, illustre pour le médecin et psychologue le paradigme dans lequel le vieux monde a enfermé la vie du corps au cours du dix-neuvième siècle :

Il ne faudrait pas [...] sous-estimer la ténacité avec laquelle cette horreur de la nudité a perduré. Rien n'illustre avec plus de vivacité cette haine profondément ancrée que le dix-neuvième siècle éprouvait à l'égard de la nudité que la férocité – il n'y a pas d'autre mot pour cela – avec laquelle les missionnaires chrétiens, chez les sauvages du monde entier, même sous les tropiques, insistèrent pour que leurs convertis adoptent la façon classique de se vêtir de l'Europe du nord. Les récits de voyageurs abondent en références à l'emphase mise par les missionnaires sur ce changement de coutume, ce

qui était à la fois préjudiciable à la santé des personnes et dégradant pour leur dignité⁷⁰.

Et de citer en exemple le cas de Lord Stanmore, ancien gouverneur des îles Fidji, pour son allocution lors d'une Conférence des missionnaires anglicans en 1894 :

A l'époque où j'ai visité les villages auquel je pense en particulier, on encourrait une amende et une peine d'emprisonnement si l'on portait des vêtements indigènes ; une amende et une peine d'emprisonnement si l'on avait les cheveux longs ou portait une couronne de fleurs ; une amende et une peine d'emprisonnement de se battre ou de jouer à la balle ; une amende et une peine d'emprisonnement de construire une maison dans le style indigène ; on pouvait être puni si l'on ne portait pas pantalon et chemise, et dans certaines localités même un manteau et des chaussures ; et, en plus des lois qui imposaient une observance strictement puritaine du Sabbath, on encourrait une amende et une peine d'emprisonnement si l'on prenait un bain le dimanche. Dans d'autres endroits, le bain du dimanche était punissable par flagellation ; et à ma connaissance, on a flagellé des femmes pour pas plus que cela⁷¹.

Ce détour permet de mettre en perspective la puissance de la normativité en vigueur dans le vieux monde occidental lorsqu'il édicte les règles du corporel dans le jeu social. Et force est

⁷⁰ ELLIS, Havelock, « Sexual Education and Nakedness », in *The American Journal of Psychology*, University of Illinois Press, Champaign, Vol. 20, n. 3, juillet 1909, p. 301 : « We must not [...] underrate the tenacity with which this horror of nakedness was held. Nothing illustrates more vividly the deeply ingrained hatred which the nineteenth century felt of nakedness than the ferocity – there is no other word for it – with which Christian missionaries to savages all over the world, even in the tropics, insisted on their converts adopting the conventional clothing of Northern Europe. Travellers' narratives abound in references to the emphasis placed by missionaries on this change of custom, which was both injurious to the health of the people and degrading to their dignity. »

⁷¹ ELLIS, *op. cit.*, p. 302 : « At the time when I visited the villages I have specially in my eye, it was punishable by fine and imprisonment to wear native clothing ; punishable by fine and imprisonment to wear long hair or a garland of flowers ; punishable by fine and imprisonment to wrestle or to play at ball ; punishable by fine and imprisonment to build a native-fashioned house ; punishable not to wear shirt and trousers, and in certain localities coat and shoes also ; and, in addition to laws enforcing a strictly puritanical observation of the Sabbath, it was punishable by fine and imprisonment to bathe on Sundays. In some other places bathing on Sunday was punishable by flogging ; and to my knowledge women have been flogged for no other offence. »

d'admettre que, même si la violence de la règle qui bannit toute apparition du corps – d'une nudité quelconque – est plus diffuse, parce qu'intériorisée, incorporée en chacun par l'efficace d'une morale de la prudence, la normalisation n'en est pas moins violente qui relègue le corps occidental à la haine. C'est du moins le cas dans la société de « bonne compagnie », comme le rapporte Pauline De Pange dans son *Journal* en évoquant les *Souvenirs* de sa grand-mère d'Armaillé vers 1860 à Dieppe. La description des scènes de bains de mer montre bien combien la nudité, si partielle fût-elle, est à inscrire au nombre des tabous d'une société qui refuse de donner place au corps réel. Lorsque la bonne société en villégiature estivale se retrouve sur les plages dieppoises

les baigneurs (il n'y avait pas encore de baigneuses !) se réunissent sur les galets devant les cabines, mais la « bonne compagnie » reste sur la terrasse. Quelques vieilles dames se font transporter en chaises à porteurs qu'il faut placer de façon à éviter soigneusement le soleil et le vent. Les enfants de la « bonne compagnie » doivent rester sur la terrasse ou lieu de courir sur les galets avec de petits polissons⁷².

Quand bien même la société de l'enfance de Pauline de Pange dans les années 1890 voit les mœurs changer quelque peu par rapport à celle que connut sa grand-mère sous les débuts du Second Empire – et l'on voit alors les baigneuses faire leur apparition – le corps nu n'en demeure pas moins proscrit, relégué à l'immoralité. Une des scènes d'enfance évoquées par la petite-fille du duc de Broglie montre assez à quel point la culture du bain de soleil, qui constituera le socle des courants réformateurs de la vie en Europe dans les premières décennies du vingtième siècle, demeure alors impensable :

La vie des enfants s'organisait à Dieppe un peu comme à Paris et sans beaucoup plus de liberté. Il n'était pas question d'aller courir sur la plage où l'on ne pouvait ni enlever ses souliers ni s'asseoir à cause de galets. Je regardais avec envie les enfants pauvres, les « petits polissons » comme disait ma grand-mère galoper pieds nus dans l'eau à

⁷² PANGE, *op. cit.*, p. 62.

travers les roches pour pêcher des crevettes ou des moules. Mais je savais que ces jeux étaient interdits aux petites filles bien élevées. Quand il n’y avait ni trop de vent, ni surtout trop de soleil, les grandes personnes faisaient apporter par les domestiques des chaises de cuisine qu’on installait sur les galets devant le casino. Cette partie de la plage était un peu plus propre, étant défendue contre le vulgaire par des cordes tendues. Des cordes aussi séparaient les sexes dans le bain. On se déshabillait dans les cabines. Les dames riches louaient des cabines montées sur roues et traînées par un cheval qui s’avançait dans la mer jusqu’au poitrail ; de cette façon, la dame pouvait entrer dans l’eau sans être vue des autres baigneurs⁷³.

Les techniques du bain, comme celles de la nage, dont on sait depuis les travaux de Mauss⁷⁴ qu’elles s’inscrivent dans une culture où le *naturel* est toujours le résultat d’une construction, sont encore marquées par une morale héritée des siècles passés et la nudité, stigmatisée, joue alors le rôle de marqueur social. Seuls les « inférieurs », peu inquiets de bienséance, n’auront garde de montrer qui leurs pieds, leurs bras, leurs épaules ou leurs mollets nus en public. Les zones du corps mises à nu sont autant de « cordes » symboliques tendues à travers l’espace social pour délimiter *in corpore* les zones – et les classes – sociales. Dans la même veine Blanche Soyer, sous le pseudonyme de Baronne Staffe, recommande à propos du bain de mer, dans *Usages du monde, Règles du savoir vivre dans la société moderne* (un ouvrage publié avec succès en 1891 et dont les nombreuses rééditions lui valurent une petite fortune personnelle), que la jeune femme « ne se rend[e] pas de sa cabine au flot et de celui-ci à celle-là, moulée dans certains costumes de bains. Elle jette un manteau sur ses épaules⁷⁵. » La pratique du bain, d’ailleurs, même lorsqu’il s’agit du bain domestique, se heurte au préjugé contre la nudité. L’hygiène régulière ne cède en rien

⁷³ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁴ MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », [1934], in *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 2009, p. 75 : Mauss explique ce qu’il entend par « techniques du corps » comme « les façons dont les hommes, société par société, d’une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. » Et il précise : « j’appelle technique un acte traditionnel efficace [...]. Il faut qu’il soit traditionnel et efficace. Il n’y a pas de technique et pas de transmission, s’il n’y a pas de tradition. C’est en quoi l’homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale. »

⁷⁵ STAFFE, *op. cit.*, p. 238.

devant la nécessité de bain, fût-elle même prescrite à des fins thérapeutiques. Ainsi, lorsque le médecin ordonne un bain pour soigner l'enfant Pauline De Broglie de sa rougeole, « ce fut toute une affaire et on en parla pendant plusieurs jours. Il n'y avait, bien entendu, pas de baignoire à la maison. Il fallut louer une baignoire portative en fer-blanc qu'on installa dans ma chambre [...]. L'intérieur de la baignoire fut garni d'un drap et, après discussion, on décida que je garderais ma chemise de nuit dans le bain⁷⁶. » Pas question de se découvrir, l'idée de la nudité demeure frappée du sceau de l'indécence absolue : « Personne de ma famille ne prenait un bain ! On se lavait dans des tubs avec cinq centimètres d'eau ou bien on s'épongeait en de grandes cuvettes, mais l'idée de plonger dans l'eau jusqu'au cou paraissait païenne, presque coupable⁷⁷. »

Si la peau hâlée, voire bronzée, s'inscrit peu à peu au nombre des signes de bonne santé du corps dans les années 1920-1930 et devient alors l'apanage du corps 'naturel', la blancheur de la peau demeure à la fin du dix-neuvième siècle l'idéal de la beauté, le sceau de la noblesse et le témoin d'une âme plus élevée. Les pages du *Journal* de Pauline de Pange sont nombreuses où elle évoque les multiples procédés destinés à préserver la blancheur de la peau, l'embarras des vêtements qui doivent toujours envelopper le corps dans les situations d'exposition, car il faut « se préserver du hâle⁷⁸ », tout simplement inacceptable. Sous le soleil ennemi de l'étiquette sociale on a donc soin de se tenir à l'ombre « sous les ombrelles et avec des gants et des voilettes⁷⁹ ». Ce traitement ne concerne pas les seules femmes, quand bien même elles sont le plus exposées à ce critère de social : « même les hommes portaient [au bain de mer] des vêtements flottants à peine échancrés autour du cou avec des manches, des pantalons descendant au-dessous des genoux⁸⁰ », quoi que ce procédé vise davantage à éviter une nudité inconvenante qu'à préserver la blancheur de leur peau. La blancheur de la peau est assurément l'une des constantes les plus stables parmi les habitudes du corps tout au long du dix-neuvième siècle, et ce jusqu'à la première guerre

⁷⁶ PANGE, *op. cit.*, p. 145-146.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

mondiale. De *L'art de la beauté* de Lola Montès (1858) à *L'art d'être jolie*, une revue dirigée par Liane de Pougy à partir de 1904, la prescription demeure inchangée de lutter contre l'« importune couperose », les taches de rousseur, pour « obtenir ce teint si spécial qui associait “le velouté de pêche et la clarté du lait”. »⁸¹ Les modèles proposés dans la littérature romanesque vont également en ce sens, que l'on songe notamment à l'idéal déjà fixé par Théophile Gautier dans son éloge de la blancheur inspiré par l'esthétique picturale : « De même que les peintres habiles établissent l'accord des chairs et des draperies par des glacis légers, les femmes blanchissent leur peau, qui paraîtrait bise à côté des moires, des dentelles, des satins, et lui donnent une unité de ton préférable à ces martelages de blanc, de jaune et de rose qu'offrent les teints les plus purs⁸² ». Les femmes recourent ainsi à divers artifices pour préserver leur peau, par exemple la poudre de riz, permettant d'obtenir ce miracle blanc qui doit « faire prendre à leur épiderme un mica de marbre » et ôter au teint « cette santé rougeaude qui est une grossièreté dans notre civilisation, car elle suppose la prédominance des appétits physiques sur les instincts intellectuels⁸³. » La blancheur autrement dit est un moyen de faire disparaître la réalité du corps, dont il n'est pas question qu'elle affleure à aucun moment à la surface du contact social sans heurter la bienséance. Le culte de la blancheur doit atténuer « la nudité en lui retirant les chaudes et provocantes couleurs de la vie⁸⁴ ».

Le domaine de la mode révèle le même tabou lorsqu'il s'agit de laisser paraître le corps réel. En tant que procédé de stylisation du corps, la mode est le symbole même de la forme de vie au sens de Simmel⁸⁵, qui articule le dualisme entre « d'un côté [...] l'aspiration au général » et « de l'autre [...] le besoin de saisir le singulier⁸⁶ », soit entre tendance à l'imitation et désir d'individuation. La notion de forme, ainsi conçue, dépasse le sens kantien

⁸¹ DELBOURG, Marylène, *Le Chic et le look : histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris, Hachette, 1981, p. 30.

⁸² GAUTIER, Théophile, cité par DELBOURG, *op. cit.* p. 30.

⁸³ GAUTIER, cité par DELBOURG, *op. cit.* p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵ Cf. SIMMEL, Georg, « La mode », in *La Tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 2006, p. 86-129. Pour Simmel la mode, en tant que forme de vie, est intrinsèquement prise dans le combat de la société « entre la tendance à fusionner avec notre groupe social et la tendance à s'en dissocier individuellement », p. 90 ; « La mode n'est donc jamais qu'une forme de vie parmi beaucoup d'autres, qui permet de conjoindre en un même agir unitaire la tendance à l'égalisation sociale et la tendance à la distinction individuelle, à la variation. », p. 92.

⁸⁶ SIMMEL, *op. cit.*, p. 90.

de la forme comme relevant de la subjectivité *a priori* et qui déterminerait la structure de l'entendement humain ; il s'agit plutôt d'une « structure fondamentale qui permet de comprendre une multiplicité de faits sociaux différents⁸⁷ ». Certes, la mode change, et c'est précisément ce qui la caractérise en propre, néanmoins en tant que forme de vie elle demeure un invariant, une structure de la vie sociale par-delà la fluctuation des aspects sous lesquels elle trouve à se réaliser : « Le changement est symbolisé en une forme stable, qui est le phénomène même de la mode. La société moderne se symbolise dans la mode ; rien n'y est stable que le changement lui-même⁸⁸. » La mode, en tant qu'elle situe le corps à la croisée de deux tendances que sont le besoin de cohésion du groupe et le besoin de distinction, révèle de plus pour Simmel l'essence-même du lien social tel qu'il caractérisera la vie moderne. Elle est donc forme de vie en tant qu'elle « manifeste un type de compromis particulier entre la tendance à la dissociation individualiste et la tendance à la cohésion universaliste⁸⁹ », deux composantes de la vie sociale identifiées par Simmel. Or, ce compromis, dans les années 1890, semble pencher encore largement du côté de la cohésion, de l'homogénéité, la silhouette des femmes demeurant relativement stable au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Ce n'est que vers 1900, puis davantage encore après la première guerre mondiale, que leur silhouette changera considérablement et que commencera de s'imposer le dogme de la minceur. Ainsi, lorsque Maurice Chevalier se souvient de sa rencontre avec Colette, qui joue alors dans *La Chair* de Georges Wague au Casino de Lyon, en fait-il une idole en conformité avec le canon féminin de l'époque, résolument charnu : « Colette était un splendide échantillon de la belle femme de 1908, bien en chair, larges épaules, un peu trapue, dodue, sans graisse indésirable. Elle avait le sein lourd, plein, bien attaché⁹⁰. » La minceur porte encore alors la marque du manque de santé, de la maladie qui couve.

Du reste, jusqu'au tournant du siècle, l'idée sous-jacente à la mode est de faire disparaître le corps réel sous l'effet de la diffraction de ses volumes. C'est presque une

⁸⁷ VIEILLARD-BARON, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁰ CHEVALIER, Maurice, cité par DELBOURG, *op. cit.*, p. 34.

fétichisation qui déréalise le corps – autant de moments de la silhouette, qui dissimulent l'unité du corps derrière la juxtaposition de ses parties, que l'habit, par ses gonflements, ses crinolines et ses tournures, érige en territoires autonomes. Ce que l'œil apprécie alors, c'est « un charme dynamique, le déploiement d'un volume ». Le vêtement, selon Irène Delbourg, est « une sorte de membrane douée de la fonction d'induire un univers mythique⁹¹ ». Il n'est pas question de voir surgir le corps à la surface des échanges sociaux. Pauline de Pange, encore, dépeint à ce propos l'embarras du bottier qui « deux ou trois fois par an, [...] venait d'Angleterre » pour chausser sa famille : « Ma mère disait que ce jeune homme blond rougissait jusqu'aux oreilles en lui essayant de ravissantes petites bottines à chevilles, car il fallait relever la jupe au-dessus des chevilles⁹². » Et la Baronne Staffe de confirmer dans ses *Usages du monde* que la mise à nu du corps, par exemple des épaules ou des bras, lorsque les dames vont au bal, offense la décence la plus élémentaire et constitue une faute de goût impardonnable. « Il ne faudrait pas s'imaginer qu'on ne puisse aller au bal qu'avec les épaules nues, ni qu'il soit distingué de se découvrir excessivement la poitrine. On peut se borner à entr'ouvrir [sic] son corsage en cœur ou en carré et, encore, sur un fichu de tulle [...]. Les manches descendront jusqu'au coude et des gants longs rejoindront ces manches⁹³. » L'un des aspects majeurs de la mode entre 1850 et 1914 consiste donc à marquer la séparation entre le corps réel et le corps de mode, deux registres qui ne doivent en aucun cas coïncider l'un avec l'autre, car révéler le corps réel serait prendre le parti d'un naturalisme jugé indécent, qui ne sera pas de mise avant l'entre-deux guerres, et que la mode s'efforce bien au contraire, jusqu'à la fin du siècle, de combattre en déployant le vêtement de multiples manières pour envelopper la nudité.

⁹¹ DELBOURG, *op. cit.*, p. 34.

⁹² PANGE, *op. cit.*, p. 56.

⁹³ STAFFE, *op. cit.*, p. 189.

2. La présentation de soi sous réserve : « le moi encombre⁹⁴ »

Un autre élément particulièrement frappant parmi les habitudes du corps qui circonscrivent l'opprobre jeté sur lui est l'immobilité à laquelle on l'astreint. Bien loin encore des formes de vies établies par l'apparition d'une véritable culture du mouvement dans les premières décennies du vingtième siècle, les usages sociaux de la fin du dix-neuvième siècle ne font aucune place valorisante au corps en mouvement. L'activité dans le quotidien est suspecte, considérée comme indécente et le sport même, qui fait peu à peu son apparition sous l'influence de la mode anglaise, est extrêmement codifié, encore soumis au marqueur de l'étiquette sociale et de la différence des sexes – il serait inconvenant que les dames s'agissent d'aucune manière, là où l'on tolère une certaine activité pour les hommes. Du souvenir de Pauline de Pange, « on ne pratiquait à peu près aucun sport » et même le bain de mer revêt alors des allures de tableau vivant où l'« on restait des heures immobiles sur les galets à regarder l'horizon⁹⁵ ». Dans cette même bonne société, enfin, le corps est tenu par une certaine rigidité, signe du formalisme des rapports sociaux. Devant les bouleversements des habitudes du corps à l'amorce de l'époque 1900, notamment sous l'effet au long terme de l'industrialisation, le témoignage de Pauline de Pange est particulièrement intéressant car il révèle, à partir de détails saisis dans le quotidien d'une famille, ce point de basculement d'un monde à l'autre. Elle reconnaît elle-même avoir grandi « dans un monde fermé qui a voulu ignorer les temps nouveaux et préserver jusqu'à l'extrême ses habitudes et ses illusions⁹⁶ ». La concession est d'autant plus intéressante qu'elle signale précisément un point de rupture avec l'époque, à la croisée de deux mondes ; là où la morale d'une des plus grandes familles de France est heurtée se détachent, par différence sur fond d'uniformité, les normes et la physionomie d'une société moderne en devenir. L'apparition de l'automobile constitue l'un de ces points de différence dans le souvenir de la mémorialiste : « Nous fûmes bien étonnés et même un peu scandalisés d'apprendre vers 1900 que notre tante, la marquise de L'Aigle, achetait un coupé

⁹⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁵ PANGE, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

“électrique”, voiture devenue légendaire dans la famille et qu’elle a conservée plus de trente ans⁹⁷. » Son point de vue s’élargit alors pour considérer le heurt social provoqué dans les classes populaires entre deux catégories socio-professionnelles, celle, ancien-régime, des cochers, et celle, née avec le siècle nouveau et la République, des *mécanos* : « Au grand mépris des mécaniciens professionnels, des ex-cochers échangeaient le haut de forme contre la casquette cirée, mais conservaient au volant la tenue raide et le ventre en avant des anciens jours⁹⁸ ». Seul le cadre domestique, dans l’intimité et la confidentialité de la maison, autorise au mouvement, alors recommandé aux jeunes filles de bonne famille dans l’unique dessein toutefois d’y apprendre naturellement la grâce de la démarche. Car « pour être gracieux, il faut exercer ses membres. Une mère à raison [...] d’obliger ses fillettes à aller et venir par la maison, en s’occupant du ménage [...] les mouvements naturels et presque inconscients qu’elles sont tenues de faire en accomplissant ces travaux, mesurés à leurs forces, assouplissent leurs articulations au moins autant que la danse et la gymnastique, où les gens nerveux se raidissent quelque fois, par suite d’une tension ou d’une préoccupation de l’esprit⁹⁹. »

La distance entre les corps, en outre, rythme les habitudes corporelles et circonscrit l’espace du formalisme social. De même que le mouvement excessif du corps est indécent, de même les règles de la présentation de soi imposent-elles une distance importante dans le rapport à l’autre. Le contexte de la danse de salon est particulièrement révélateur à cet égard. Les guides de bonnes manières insistent sur ce point que le corps des danseurs, dans un bal, ne doivent en aucun cas établir de contact autrement que par la main. La baronne Staffe s’indigne par exemple de ce que « j’ai vu un jeune homme, bien élevé du reste, prendre la main droite de sa valseuse dans sa main gauche et porter leurs deux mains réunies appuyées sur sa hanche. C’est tout à fait contraire aux règles établies. [...] *Le corps de cette dernière ne doit, en aucune façon, se trouver en contact avec le buste de son danseur*¹⁰⁰. » Et il n’y a pas jusqu’au contact par le regard qui ne tombe sous la réprimande

⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁹ STAFFE, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 189.

de celle qui instruit les bonnes manières de la bourgeoisie française de la Troisième république sur le modèle du dix-huitième siècle : « La danseuse ne regarde pas son cavalier au visage, elle ne baisse pas les yeux vers la terre. Ni pruderie, ni hardiesse, ni fausse honte¹⁰¹. » Il semble donc bien que le mouvement, de même que la promiscuité, soit définitivement frappé d’opprobre, car il renvoie par trop au corps naturel, censé demeurer dans l’ombre du vêtement, bien en retrait du commerce social. Comme si l’intimité, finalement, n’avait droit de cité ni en public, ni en privé. Une telle raideur dans les attitudes sociales signale à la fois le formalisme des conventions et souligne les articulations d’un monde dans lequel le corps est avant tout cerné par la fonction, une barrière qui interdit la manifestation trop évidente d’une individualité.

Le rapport des corps dans l’espace et sa distribution entre les sexes est également un marqueur intéressant des rituels sociaux qui président aux habitudes du corps. Si les *Usages du monde* « interdisent [au *gentleman*] de trop rapprocher de lui¹⁰² » sa partenaire lorsqu’ils dansent, la même règle s’impose en toutes situations publiques du quotidien : « Un homme doit s’effacer en toutes rencontres, tenir le moins de place possible pour laisser le plus d’espace qu’il est en son pouvoir à *toute femme*. Il doit prendre garde d’accrocher ses vêtements avec son parapluie, sa canne, etc¹⁰³. » On entend bien sûr les raisons toutes pratiques qui commandent cette distance, d’abord physique, étant donné la complexité des volumes du vêtement qui enveloppent alors la femme, mais par-delà l’exigence toute pratique destinée à éviter une situation embarrassante, voire humiliante, il faut voir la portée morale d’une telle recommandation, où la distance vient alors, sur le mode compensatoire, offrir aux femmes une place que toute institution par ailleurs leur dénie encore – un statut juridique égal à celui de l’homme. C’est d’ailleurs une interprétation que confirme plus loin la baronne Staffe en faisant allusion à loi salique qui serait selon elle devenue au cours des siècles une caractéristique de l’esprit français. Les hommes se doivent donc de laisser « le plus d’espace qu’il est en [leur] pouvoir¹⁰⁴ » aux femmes, quelle que soit

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰² *Ibid.*, p. 245.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 246.

la situation, afin de corriger symboliquement ce déséquilibre ancestral par lequel la femme s'est vue déchuée de toute reconnaissance juridique. Ainsi, « au point de vue mondain, et malgré la loi salique, [...] tout homme âgé de moins de soixante ans, ne tendra pas le premier la main à une femme [...]. C'est à elle de témoigner de sa confiance, en tendant la main la première¹⁰⁵. » De même, dans la rue ou tout autre endroit public, un homme « pour les mêmes raisons, [...] attend, pour saluer une femme [...], qu'elle l'y autorise d'un regard prouvant qu'elle l'a reconnu et qu'il peut en faire autant¹⁰⁶. » Proust, quant à lui, dans *La Recherche du temps perdu* scrute également la physionomie des habitudes du corps dans les rituels sociaux autour du début du vingtième siècle. Dans *Le côté de Guermantes* par exemple il décrit les « rites de l'amabilité¹⁰⁷ », opposant les mœurs du côté Guermantes, en particulier chez Oriane, la duchesse adulée du narrateur, à ceux de leurs cousins Courvoisier – opposant autrement dit deux conceptions du monde social, la première davantage libérale que l'autre, qui affiche un archaïsme conservateur de classe – il met pourtant en valeur une constante commune dans l'« annulation de l'amabilité ». Le salut chez les Guermantes

se passait à une distance de vous qui, petite s'il se fût agi d'une passe d'armes, semblait énorme pour une poignée de main et glaçait dans le deuxième cas comme elle eût fait dans le premier, de sorte que quand le Guermantes [...] vous avait jugé digne de vous rencontrer désormais avec lui, sa main, dirigée vers vous au bout d'un bras tendu dans toute sa longueur, avait l'air de vous présenter un fleuret pour un combat singulier, et cette main était en somme placée si loin du Guermantes à ce moment-là que, quand il inclinait alors la tête, il était difficile de distinguer si c'était vous ou sa propre main qu'il saluait¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁷ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Gallimard, Paris, 1988, p. 430.

¹⁰⁸ PROUST, *op. cit.*, p. 430.

Les Courvoisier quand à eux, pratiquent « cette même annulation de l'amabilité par la reprise des distances¹⁰⁹ » ; au moment où « on vous présentait » à une de ces dames-là,

elle vous faisait un grand salut dans lequel elle approchait de vous, à peu près selon un angle de quarante-cinq degrés, la tête et le buste, le bas du corps [...] jusqu'à la ceinture qui faisait pivot, restait immobile. Mais à peine avait-elle projeté ainsi vers vous la partie supérieure de sa personne, qu'elle la rejetait en arrière de la verticale par un brusque retrait d'une longueur à peu près égale. Le renversement consécutif neutralisait ce qui vous avait paru être concédé, le terrain que vous aviez cru gagner ne restait même pas acquis comme en matière de duel, les positions primitives étaient gardées¹¹⁰.

Enfin, « les rites de l'amabilité dans la rue » composent chez ces mêmes Courvoisier une « froide gymnastique » que « tout le monde, effaçant de soi le sourire, le bon accueil, s'efforçait d'imiter »¹¹¹ parce que l'on « savait que c'était la manière distinguée de dire bonjour »¹¹². Le style des Guermantes l'emporte au final dans le cœur du narrateur par la tournure infiniment plus autonome et raffinée de leur esprit, quand,

tout en connaissant mieux que personne ces rites, [ils] n'hésitaient pas, s'[ils] vous apercevaient d'une voiture, à vous faire un gentil bonjour de la main, et dans un salon, laissant les Courvoisier faire leurs saluts empruntés et raides, esquissaient de charmantes révérences, vous tendaient la main comme à un camarade en souriant [...], de sorte que tout d'un coup, grâce aux Guermantes, entrait dans la substance du chic, jusque-là un peu creuse et sèche, tout ce que naturellement on eût aimé et qu'on

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 431.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 431.

¹¹² *Ibid.*, p. 434.

s'était efforcé de proscrire, la bienvenue, l'épanchement d'une amabilité vraie, la spontanéité¹¹³.

Au fil des pages de *La Recherche* se détache le profil d'une société encore tournée vers les raideurs du dix-neuvième siècle. Si Oriane joue en souplesse avec des codes parfaitement maîtrisés, il ne faut y voir qu'une variation autorisée par le charme d'une grâce supérieure qui ne quitte jamais le registre auquel la soumet son appartenance sociale – c'est, tout au plus, au une personnalisation du code, une variation du motif social autorisé. De même qu'en toutes circonstances l'on empêche sur la scène sociale de laisser deviner la peau, surface par trop privée et encombrante d'intimité, de même on ne tolère d'aucun mouvement qu'il révèle l'expression intime de l'individualité – désir, affection, embarras, colère... Le rituel des échanges est bel et bien convenu de façon à policer les sursauts de l'âme. Ainsi, le portrait idéal de la jeune fille interdit-il catégoriquement l'excès démonstratif comme la spontanéité. Il n'est pas jusqu'à la physiologie de sa voix qui fasse l'objet d'un recours domestique. Non seulement le « ton de sa voix n'est ni fort, ni faible [...], elle parle d'une voix ni trop basse, ni trop élevée¹¹⁴ », mais encore, si la voix n'a plus ces « sons argentins » que la nature lui donne en principe, la voilà tombée en disgrâce, car toute « altération ne serait due qu'aux accès d'emportement, de colère ou à une sécheresse de cœur irrémédiable¹¹⁵ ». L'amitié entre jeunes filles n'admet guère davantage les débordements : la jeune fille « ne prodigue pas à ses amies des démonstrations hyperboliques d'affection, ne leur saute pas au cou à tout propos, ne les accable pas d'appellations mignardes » et surtout « elle évite le fou rire, en prenant l'habitude de dominer ses impressions »¹¹⁶. Le feuilleton de ce minutieux dressage du corps se poursuit d'âge en âge. Dans le chapitre sur le rôle de la maîtresse de maison qui tient salon, la baronne Staffe s'indigne d'un mauvais sujet qu'elle a surpris enfreindre la décence la plus élémentaire : voyant surgir dans son salon une dame avec laquelle celle-ci est brouillée,

¹¹³ *Ibid.*, p. 434.

¹¹⁴ STAFFE, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

alors qu'elle « était en train de faire beaucoup de frais autour d'une visiteuse », la maîtresse de maison « parut d'abord embarrassée » et, après

les premières paroles indispensables adressées à la survenante, au mépris de l'impartialité, de la générosité et de la franchise qui doivent distinguer l'hospitalité, elle accentua la froideur avec laquelle elle l'avait accueillie et, à plusieurs reprises, la mit complètement en dehors de la conversation en traitant, avec la première dame, des sujets d'une extrême banalité, mais très particuliers, auxquels la dernière venue ne pouvait prendre aucune part. [...] Celle-ci était blessée, quoi qu'elle n'en témoignât rien, grâce à une meilleure éducation. Dix fois, elle avait eu envie de se lever et de partir, je l'avais bien vu, mais *cela ne se fait pas*. Le vrai monde n'admet pas les vives sorties¹¹⁷.

Curieux paradoxe que celui de ce « vrai monde » dans lequel la vérité du sentiment, de l'intention, comme celle du corps, se doivent de rester tus, éteints, dissimulés, pour être tout à fait *honnête homme* ou *femme*. En somme la règle est simple : « il faut faire intervenir son moi le moins possible¹¹⁸ ».

L'héritage qui pèse encore à cette époque sur le corps, en somme, est celui d'une spiritualisation forcée de l'organique – comme s'il fallait le purifier d'être matière plus que souffle, esprit, âme ou raison. Les théories qui font du corps une forme inférieure et le séparent d'une sphère spirituelle, supérieure, sont nombreuses, depuis l'opprobre platonicien jeté sur le corps-tombeau jusqu'à l'ultime spiritualisation de l'être par l'idéalisme transcendantal, en passant par le démembrement mécaniciste du rationalisme cartésien. Ce sont autant de moments phares sur le chemin d'une histoire de la « haine du corps¹¹⁹ », produit d'une longue tradition de soupçon à l'égard du corps dans le monde occidental. Ce schéma d'opposition perdure ainsi et renouvelle à travers les époques un « dualisme rigoureux : d'une part s'étend la sphère négative – le corps, le temps, la mort, l'ignorance, le

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹¹⁹ LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Métailié, Paris, 2013, p. 13.

Mal, de l'autre la plénitude, la connaissance, l'âme, le Bien », de sorte que, « à la suite d'une catastrophe métaphysique, le Bien s'est trouvé englué dans le Mal, l'âme rendue captive d'un corps en proie à la durée, à la mort et à un univers obscur où elle a oublié la lumière¹²⁰. » Le corps est de longtemps entré dans l'ère du soupçon, et tout particulièrement celui de la femme, souvent « plus 'corps' que l'homme pour ces imaginaires masculins¹²¹ ». Tenu à l'étriqué, engoncé dans le vêtement, forcé de courtiser l'évanescence de la blancheur pour ne pas étaler la vie à sa surface, contraint de préférer l'immobilité au mouvement, le corps au tournant de 1900 s'apprête à faire la conquête de sa libération.

II – « La vie menace de devenir publique¹²² » : les nouvelles formes de la présentation de soi.

Dans son *Journal* Edmond de Goncourt déplore que « mon Paris, le Paris où je suis né, le Paris des mœurs de 1830 à 1848, s'en va. Il s'en va par le matériel, il s'en va par le moral. La vie sociale y fait une grande évolution qui commence. Je vois les femmes, les enfants, des ménages, des familles dans ce café. L'intérieur va mourir, la vie menace de devenir publique¹²³. » L'impression du mémorialiste laisse paraître la conscience d'un changement qui dépasse le simple antagonisme des générations et pointe vers une transformation en profondeur de la « vie sociale ». La physionomie de Paris, alors, change en effet considérablement. Huysmans, de même, relève avec douleur la disparition de « tous les coins intimes », dans ce « Paris moderne » dessiné par « l'irréparable sottise des architectes » qui effacent le passé « aimable » à grand coups de « rues rectilignes, coupées au cordeau, bordées de maison glaciales, de bâtisses peintes au lait de chaux, d'édifices plats

¹²⁰ LE BRETON, *op. cit.*, p. 14.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² GONCOURT, *op. cit.*, p. 1254.

¹²³ *Ibid.*, p. 1254.

et mornes, dont l'aspect dégage un ennui atroce »¹²⁴. Goncourt développe quant à lui plus explicitement encore le thème de l'homologie entre l'évolution des aspects extérieurs de la ville et ceux de la vie sociale : l'architecture, d'abord, au vu de « ces boulevards nouveaux sans tournant, sans aventures de perspective, implacables de ligne droite, qui ne sentent plus le monde de Balzac », mais aussi les gens, les mœurs, les habitudes du corps qui « font penser à quelque Babylone américaine de l'avenir », font du mémorialiste un « étranger à ce qui vient [...]. Il est bête de venir en un temps en construction » achève-t-il amèrement, « l'âme y a des malaises comme un corps qui essuierait des plâtres. »¹²⁵ Que s'est-il passé, au fond, qui explique ces « malaises » ? A quoi ressemble alors la société « en construction » ? Quel est donc l'aspect de cette nouvelle génération qui, selon Marguerite de Saint-Marceaux, « n'aime pas à y voir clair¹²⁶ » ? Comment dépeindre ces temps nouveaux que la famille de Pauline de Pange a « voulu ignorer [pour] préserver jusqu'à l'extrême ses habitudes et ses illusions¹²⁷ » ? Une nouvelle physionomie sociale s'impose peu à peu en rompant avec un certain nombre d'usages tels que les ont connus la génération de 1850. La ligne qui séparait encore les sexes dans le bain de mer à Dieppe dans les années 1890, matérialisant la ligne de conduite qui présidait aux échanges sociaux de la bonne société, cède peu à peu et affranchit les gestes, l'attitude, la façon de se mouvoir comme de s'habiller. Le regard que posent les aînés sur la jeune génération fin-de-siècle permet de mesurer l'écart et donne une idée de la direction dans laquelle évoluent alors silhouettes, mœurs, attitudes – les habitudes du corps autour de 1900. Les transformations modernes des codes de la présentation de soi comme de l'expressivité sous l'effet d'un processus d'« égalitarisation » induisent pourtant un effet paradoxal : les formes de vie tendent dès lors à « l'indifférenciation des identités » dans un « nouveau système aux soubassements démocratiques, tendant vers l'égalité »¹²⁸.

¹²⁴ HUYSMANS, Carl, Joris, *Ecris sur l'art*, Textes rassemblés et présentés par PICON, Jérôme, Flammarion, Paris, 2008, p. 271.

¹²⁵ GONCOURT, *op. cit.*, p. 1254.

¹²⁶ SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 457.

¹²⁷ PANGE, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁸ ORY, Pascal, « Le corps ordinaire », in CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2011, p. 145.

1. « La grande mue¹²⁹ » : dévoiler le corps anatomique

L'enjeu principal du changement des habitudes du corps manifesté par diverses formes de vie tient à l'autorisation de l'attention à soi, témoin de ce que l'évolution des règles du corporel dans le jeu social correspond à un « changement analogue des valeurs morales¹³⁰. » L'histoire du corps au vingtième siècle consisterait en « une inversion, plus ou moins rapide, plus ou moins complète » des valeurs puritaines qui exerçaient sur le corps ces contraintes du « *maintien* composé de raideur dans le port de taille [...], de modestie dans le regard [...], de lenteur dans les déplacements [...], et de distance avec le corps d'autrui¹³¹. » Au nombre de ces habitudes qui font progressivement changer le sens symbolique du corps dans la société, le rôle du vêtement est considérable. Le 26 novembre 1921, Marguerite de Saint-Marceaux est à l'enterrement de « la jeune Chaponay », petite-fille de la Duchesse d'Uzès « morte de la poitrine »¹³². Elle relève, lapidaire, la physionomie d'une ère nouvelle qui s'annonce par l'habit : « Tout Paris était là. Les hommes de la famille en jaquette. C'est bien un signe des temps. Il n'y a plus de décorum, on est à la grande simplicité¹³³. » Ce constat de la disparition d'un temps qui fut le sien résonne alors comme en écho, quelques décennies plus tard, à la crainte formulée par Edmond de Goncourt de voir « mon Paris » disparaître – une forme d'inquiétude moderne que Walter Benjamin thématise à son tour comme « la liquidation de l'intérieur¹³⁴ ». La mode s'incline devant la formulation d'une exigence naturaliste caractéristique de la modernité. Les usages du monde s'en trouvent bouleversés, les points de repère établis par les conventions anciennes doivent céder le pas à de nouvelles articulations du vêtement où le pli se lisse peu à peu, les longueurs se font plus courtes à mesure que le mouvement s'impose. La silhouette se rapproche ainsi peu à peu du corps réel, évolue nettement vers une « forme toujours plus élancée et amincie¹³⁵ », et l'on

¹²⁹ BIBESCO, Marthe, Lucie, Princesse, *Le Rire de la naïade*, Grasset, Paris, 1934, p. 185.

¹³⁰ ORY, *op. cit.*, p. 144.

¹³¹ *Ibid.*, p. 144.

¹³² SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 1126.

¹³³ *Ibid.*, p. 1126.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Cerf, Paris, 2009, p. 53.

¹³⁵ VIGARELLO, Georges, *La Silhouette du XVIII^e siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012, p. 112.

voit paraître de plus en plus la surface de ce corps que le dix-neuvième siècle tâchait à dissimuler.

Il semble que c'est tout l'héritage du dix-neuvième siècle qui vole en éclats autour de 1900 alors le corps est mis à jour et s'anime davantage, mettant le contact avec l'autre plus à l'ordre du jour. Le regard sur soi évolue à la faveur de l'introduction de nouvelles formes de miroirs dans les intérieurs, que l'on songe par exemple à la psyché, ce miroir haut et à bascule qui s'installe d'abord parmi les classes bourgeoises, puis se diffuse, « de plus en plus mobile, affirme sa présence au sein des sociétés modernes, alors qu'il reste considéré avec méfiance par tous les puritanismes – une trop longue station d'un jeune enfant devant un miroir était encore jugée sévèrement, voire punie, dans les règlements des pensionnats religieux chrétiens de l'entre-deux-guerres¹³⁶ ». Evidemment plus nombreux dans la société distinguée, ils n'en modifient pas moins largement la façon dont on connaît son corps et se le représente, mais aussi la façon dont on le présente à l'autre. Une conscience plus aiguë de ses propres contours, de sa silhouette et ses mouvements propres apparaît inévitablement avec cette manière nouvelle de s'observer. Vigarello souligne ainsi à quel point, de plus en plus depuis la moitié du dix-neuvième siècle,

les gravures [...], celles des “Modes parisiennes” et des “hautes nouveautés”, multiplient les exemples de femmes scrutant le drapé de leur robe ou l'effet de leurs pas au reflet de miroirs en pied. Octave de Malivert, le héros d'*Armance*, rêve d'ailleurs de ces meubles finement cerclés que Saint-Gobain banalise lentement dans l'univers bourgeois : “Je ferai placer dans ce salon selon mon goût trois glaces de sept pieds de haut. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique.”¹³⁷

En cela, les nouveaux médias se font le reflet, en même temps qu'ils le génèrent, du progrès de « l'autorisation de l'attention à soi¹³⁸ » dans une culture de plus en plus façonnée par

¹³⁶ ORY, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁷ VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté, Le Corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, Paris, 2004, p. 157.

¹³⁸ ORY, *op. cit.*, p. 144.

l'image. Les petits scandales qui émaillent par ailleurs le quotidien sont autant de signes attestant la libération en marche. Pauline de Pange relève au début des années 1890, toujours en villégiature dieppoise où l'on passe l'été, non loin de la villa *La Case* louée par ses cousins, le comte et la comtesse Greffuhle, qui bien souvent donnent le ton du séjour à tout l'entourage : « Les Anglais et Anglaises (en jupes courtes, quel scandale !) jouent au tennis sur l'herbe¹³⁹ ». Non seulement la jupe remonte cette fois bien plus haut que la cheville et le corps se dénude, mais l'on se donne également en spectacle dans des poses jugées peu seyantes par les tenants des anciennes valeurs et dans lesquelles le corps naturel se présente sans détours. Marguerite de Saint-Marceaux, de sortie à l'Opéra Garnier un soir de décembre 1919 pour aller entendre « les *Goyescas* du pauvre Granados », s'indigne elle aussi de tant de nudité : « Les loges sont garnies de femmes décolletées jusqu'au derrière et dont les corsages n'ont plus de manches. Les dessous de bras sont épilés, et l'on peut s'étonner de la tolérance des maris ou des amants. C'est l'impudeur poussée à l'extrême. On fera bientôt l'amour dans les salons¹⁴⁰ ! » La princesse Bibesco, également attentive à la « grande mue » de la femme moderne, consigne dans *Le Rire de la naïade* au début des années 1930 les traces de cette émancipation : « Soudain les manches de Chanel se sont mises à vivre, d'une vie indépendante ; elles ont ouvert leurs ailes, elles en battent ; elles les replient, les façonnent à l'air, les creusent ou les laissent pendre, chacune à sa façon. Une carrière nouvelle commence pour les bras de femmes¹⁴¹. » Bras nus, épaules abondamment découvertes, sans fichus ou autres châles, les préceptes fondamentaux de la Baronne Staffe semblent désormais appartenir au passé, la modernité énonce sans retenue les contours de la chair, qui devient publique. Les causes de scandales ne cessent de se multiplier à partir de 1900. La rédactrice du journal *Les Modes*, en 1906, s'étrangle de voir paraître à l'Opéra une femme en robe de mousseline de soie mauve « faite de sept épaisseurs de mousseline et repos[ant] sur un maillot de soie chair », ombrée d'une bande de chinchilla et brodée dans le haut de feuillages d'argent : « Plus de jupons. Entendez-vous ? Plus de jupons ! Cette chose aimable et inexprimable, ce rayon de clarté souriante qui anime une silhouette de

¹³⁹ PANGE, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁰ SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 1055.

¹⁴¹ BIBESCO, *op. cit.*, p. 185.

femme lorsqu'elle se retourne, ce jagement taquin et impertinent et frondeur, qui vous invite et vous conquiert [...] tout cela disparaîtrait¹⁴² ! » Les incidents se multiplient qui signalent le progressif déplacement de la ligne de l'interdit. « Autour de 1910, deux femmes en pantalon à l'orientale sont poursuivies par la foule et doivent se réfugier dans un *lavatory*. Là, à Auteuil, en 1911, la police est obligée d'intervenir pour dégager deux martyres de la mode en jupe-culotte¹⁴³. » À mesure que pointent les dévoilements de l'anatomie, l'histoire d'un idéal de galanterie s'écrit au passé et relègue la morale puritaine à de la pudibonderie.

Si la nudité gêne et inquiète encore une certaine partie de la société à la veille de la première guerre mondiale, elle semble néanmoins avoir conquis un territoire définitif. La question de savoir si les valeurs et la morale sont menacées par le corps qui se découvre est pourtant soulevée à nouveau par la Ligue patriotique des Françaises, qui lance en 1914 une campagne contre la jupe fendue « parce qu'elle s'ouvre outrageusement ; on voit la jambe, le reste se devine¹⁴⁴ ». Mais l'écho des préoccupations de ces « nobles dames du faubourg¹⁴⁵ », ironise Paul Dollfus dans sa chronique des *Cris de Paris*, ne laisse guère retentir bien loin le cri d'alarme poussé par ce comité d'une autre génération contre la physionomie des femmes de 1914 :

Nous avons une nouvelle Ligue. Elle est fondée par des femmes et s'intitule la Ligue patriotique des Françaises. Ce groupe est fort bien composé. Le Comité, recruté parmi les nobles dames du faubourg – le vrai, celui qui n'existe plus – compte, parmi ses membres, nombre de demoiselles mûres, dont la virginité sécha peu à peu, comme une fleur jaunie entre les pages d'un volume qu'on parcourût, peut-être, sans le lire. Femmes charmantes, d'ailleurs, revenues de tout sans y être jamais allées. Ces dames partent en guerre contre la mode. Elles veulent, avant tout, combattre la jupe fendue. Elles s'indignent que les jeunes femmes d'aujourd'hui montrent aussi délibérément ce

¹⁴² DELBOURG, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁴ DOLLFUS, Paul, in *Les Cris de Paris*, 15 mars 1914.

¹⁴⁵ DOLLFUS, *op. cit.*

départ de jambe qui fait souhaiter voir l'arrivée, et revêtent, en outre, d'audacieux corsages transparents. « On ferme ! », tel est le cri de ralliement de ces suffragettes étroites qui prêcheront l'exemple. Ces dames ont raison : il n'y a que les jambes mal faites qui sont inconvenantes. Elles crient sus à la mode qui livre à nos regards des aperçus délicieux. C'est leur manière, à elles, de lacérer des Vénus au Miroir¹⁴⁶.

Le corps des femmes s'émancipe, certes, en ce qu'il s'affiche plus librement, mais encore faut-il s'interroger sur la validité d'une morale qui, sous couvert d'autoriser l'émancipation, nourrit une ambiguïté fondamentale. Que dire, en effet, d'une tolérance à la nudité de certaines parties du corps si elle gage entièrement sur le fait qu'elles flattent le regard masculin - « Il n'y a que les jambes mal faites qui sont inconvenantes » n'étant pas exactement la maxime universelle appropriée pour libérer la femme de l'emprise masculine ? Autrement dit la conquête d'un nouvel espace public pour le corps, en particulier féminin, demeure suspect quant à l'esprit qui la sous-tend. Quoi qu'il en soit, la princesse Bibesco confirme cette lente conquête de la nudité en faisant l'apologie du corps dénudé pour célébrer le « culte du soleil », faisant résonner la morale du dix-neuvième siècle comme un long égarement : « Le retour à la vie sauvage, auquel tant de jeunes femmes jouent pendant l'été, trouve enfin les atours qui lui conviennent. De grands chapeaux plats en paille tressée, des colliers de fleurs et de coquillages, des pieds nus dans des socques, voilà de quoi ramener au culte du soleil une humanité qui s'égaré¹⁴⁷. » Cette « importance de l'investissement social sur la pigmentation de la peau¹⁴⁸ » qui devient bientôt « la forme la plus élémentaire de la parure¹⁴⁹ » met finalement en avant une évolution « vers toujours plus de "naturel" », c'est-à-dire vers une affirmation du corps anatomique.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ BIBESCO, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴⁸ ORY, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁹ ORY, *op. cit.*, p. 151.

2. Valeurs d'hier, gestes d'aujourd'hui : une société en mouvement

A mesure que change la physionomie du rapport à l'autre, la sociabilité s'énonce selon des codes nouveaux, empruntant des gestes, des attitudes et des façons d'être qui n'auraient pas eu cours sans scandale une génération auparavant. Les rituels sociaux de la présentation de soi évoluent et révèlent une profonde altération de la conception du rapport à l'autre, l'interaction se jouant sur des lignes beaucoup plus convergentes, davantage à la rencontre du corps de l'autre. Le constat du changement de la vie sociale se prolonge au fil du *Journal* d'Edmond de Goncourt et les propos du mémorialiste pour qui « la vie menace de devenir publique¹⁵⁰ » prennent rétrospectivement des allures de prophétie. La « grande évolution » de la physionomie sociale semble notamment rapprocher les corps. Le malaise de Goncourt s'exprime notamment au détour d'un parcours en train, sur la ligne de l'Est, à la vue d'un « vieux banquier [...] accompagné de sa fille [...], couchée de côté sur la poitrine de son père, dont la large main l'enveloppe et lui caresse le corps, auquel le mouvement de lacet du chemin de fer donne le mouvement d'un corps de femme qui fait l'amour¹⁵¹ ». L'écrivain s'indigne de tant de démonstration : « Je n'ai jamais rien vu de ma vie d'aussi impudique que ce témoignage public d'amour paternel¹⁵². » Si l'intime envahit l'espace de la vie publique, c'est que le moi trouve à s'exprimer davantage dans les usages corporels qui informent les rituels sociaux.

De toute évidence la mécanisation grandissante de la vie moderne produit un impact considérable sur la dynamique qui rapproche les corps. L'ensemble des machines apparues avec la modernité imprime à la société, par la mise en mouvement des corps, une vitesse et un rythme de vie nouveaux en même temps qu'elle introduit entre les individus des rapports nouveaux, « plus détendus, plus démocratiques¹⁵³ ». L'irruption de machines, automates et autres instruments de transport mécanisés impose tout autant de défis d'adaptation à la société fin-de-siècle, pour laquelle le rapport au mouvement avait toujours été jusqu'à lors

¹⁵⁰ GONCOURT, *op. cit.*, p. 1257.

¹⁵¹ GONCOURT, [14 septembre 1889], *op. cit.*, p. 1190.

¹⁵² GONCOURT, *op. cit.*, p. 1190.

¹⁵³ THIBAUT, Jacques, « Les origines du sport féminin », in ARNAUD, Pierre, (Dir.), *Les Athlètes de la République : gymnastique, sports et idéologie républicaine, 1870-1914*, Privat, Toulouse, 1987, p. 336.

médié par la main humaine. Il faut désormais faire l'apprentissage d'un rapport indirect au mouvement, dans lequel le corps n'est plus systématiquement l'initiateur de la motricité. Le souvenir d'une visite de Pauline de Pange à l'Exposition Universelle de 1900 offre une illustration assez marquante de ce phénomène :

Ma première visite à l'Exposition Universelle fut sur le mode austère ! [...] Mon père voulut bien monter sur le trottoir roulant, étrange moyen de locomotion que je trouvais bientôt sans charme. [...] Le public n'ayant encore aucune expérience des inventions dites 'modernes' restait cramponné aux barricades, hésitant à s'élancer et les chutes étaient nombreuses, des femmes surtout, empêtrées dans leurs robes longues¹⁵⁴.

Ces raideurs du corps de 1900 face à la machine ne traduisent qu'un moment de l'acclimatation à l'univers mécanique. L'apparition de l'automobile notamment, en même temps qu'elle modifie la physionomie du vêtement – par nécessité pratique d'abord¹⁵⁵, mais bientôt également par élan de mode sportive – suscite encore l'émancipation des comportements. Ainsi, pour Christophe Studény, « [à] la fin du XIX^e siècle, la mobilité publique, massive, déployée par le chemin de fer et les transports en commun est amplifiée par le besoin d'une locomotion libre et autonome qu'exige une population toujours plus avide d'horizons individuels, désireuse de fuir à son gré sur des roues rapides¹⁵⁶. » Pauline de Pange, évoquant ses « débuts dans l'automobilisme » dans la « *Panhard* demi-tonneau à quatre places » de son frère en 1902, brosse à grands traits le monde naissant d'une société dans laquelle les habitudes du corps composent désormais avec le mécanique. Une ère nouvelle se dessine, dans laquelle la machine modifie les mentalités en même temps que les rapports sociaux : « L'avènement de la bicyclette et des voitures sans chevaux est en train

¹⁵⁴ PANGE, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵⁵ Cf. PANGE, *op. cit.*, p. 36 : « Mon premier souci fut de me procurer l'attirail indispensable que je voyais en usage chez tous les automobilistes. Un cache-poussière gris ou jaune, des lunettes garnies de peau de chamois formant un masque [...]. Il fallait ajouter pour les dames le voile qui devait protéger et retenir l'édifice compliqué que l'on appelait alors un chapeau. [...] De cette façon on était bien sûr [...] d'éviter les redoutables coups de soleil qui auraient pu brunir la peau. »

¹⁵⁶ STUDÉNY, Christophe, *L'invention de la vitesse, France XVIII-XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 1995, p. 291.

d'accomplir une évolution intellectuelle qui marche de pair avec l'évolution sociale : la Machine aura, d'ici peu, pénétré dans la vie de chacun, l'on saura la mécanique comme l'on sait lire, écrire, compter¹⁵⁷. » Avec l'automobile se développe une culture du mouvement, de la vitesse, mais aussi de l'escapade, comme le relève avec ironie l'auteure de *Comment j'ai vu 1900* dans un tableau qui rappelle les dessins du caricaturiste Sem :

Puis, il y avait les pannes, les bienfaites pannes qui rapprochaient les sexes, les âges et les classes. Tout le monde s'y mettait. [...] Je vois d'ici un dessin humoristique paru dans les premiers journaux de sport. Il y avait la bagnole en panne sur le bord de la route, le mari en bras de chemise enfoui sous le moteur, la dame infiniment élégante et son amant si distingué enlacés sur un tas de pierres. Le mari criait d'une voix lamentable : 'Gaétan ! passe-moi donc la boîte à graisse !...' C'était le bon temps, quoi¹⁵⁸ !

Uzanne, encore, évoque le « bon garçonisme » qui se développe autour des promenades à vélo et rappelle, malgré l'incertitude qui plane sur la façon dont « la pédale accélérée agissait sur les sens féminins en vertu de l'axiome célèbre : *Tota mulier in utero* », combien « la douceur du "pneumatique" n'empêche pas le *flirt* dans les promenades à deux »¹⁵⁹.

« C'est par les pieds que la métamorphose commence » affirme la princesse Marthe Bibesco, ayant quitté sa villégiature d'été de l'« Orient désert »¹⁶⁰ pour retrouver le Paris automnal. Dans la vision qu'elle propose de la femme moderne, le pied est à la fois le support et l'élément symbolique de la transformation sociale. Non seulement parce qu'il renvoie à la mise en mouvement des corps qui doivent faire l'apprentissage d'une mobilité nouvelle, mais aussi parce que la conquête de styles nouveaux, tant vestimentaires que proxémiques ou gestuels, est intimement liée au changement de la démarche. Bibesco le

¹⁵⁷ LOCKERT, L., in *Le Chauffeur*, [14 janvier 1897], cité par STUDENY, *op. cit.*, p. 307.

¹⁵⁸ PANGE, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁹ UZANNE, Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin* [1894], Réédition au Mercure de France, Paris, 1910, p. 332.

¹⁶⁰ BIBESCO, *op. cit.*, p. 122.

souligne avec force, la vie moderne appelle un style vestimentaire nouveau pour s'adapter aux nouvelles possibilités de mouvement du corps : « Il n'y a pas mille manières de se promener à pied, de monter dans une auto ou dans un avion, et d'être simple. Des bras, des jambes libres, l'indépendance, voilà ce qu'on achète avec un tailleur. La liberté garantie, comme toujours, par l'acceptation d'une discipline assez féroce¹⁶¹. » Or, de la démarche à la danse, il n'y a qu'un pas. Cette liberté conquise trouve en effet à s'exercer de manière particulièrement flagrante dans les nouveaux pas de danse qui font leur entrée dans la vie moderne. Les danses pratiquées dans les salons aristocratiques ou de la grande-bourgeoisie comme celles de la culture du *dancing* montrent l'évolution des règles de l'échange dans l'interaction avec l'autre. De nouvelles danses viennent concurrencer celles apparues dans les bals depuis les années 1860 et qui y avaient conquis leurs lettres de noblesse, à l'instar notamment de la valse, supplantant la gavotte, la gigue, la polka ou la mazurka de l'ancien régime. L'origine de ces danses est très variée, du tango au shimmy en passant par le fox-trot ou le boston, le lindy, le charleston ou la rumba, mais toutes ont en commun de venir révolutionner la configuration du rapport à l'autre en opérant un rapprochement des deux danseurs. Ces nouvelles danses représentent un baromètre intéressant des conventions sociales en ce qu'elles manifestent le point de tension entre la physionomie de la vie publique à sa marge la plus 'avant-gardiste' et leur réception sociale plus large. Dans ce décalage entre deux catégories, incarnées en l'occurrence par le clivage entre deux générations, apparaît la différence qui nous intéresse pour tisser l'intrigue du changement des habitudes du corps, vers la conquête progressive d'une émancipation. Les générations se croisent ainsi dans les Salons de Marguerite de Saint-Marceaux, qui reçoit le vendredi. Au soir du 18 février 1921, elle note : « Vendredi inattendu. Après le dîner, Lepape, Jacques Février se mettent à danser le chimi [*sic*] et le tango. Ces gestes désordonnés aux allures obscènes déroutent notre génération. La jeunesse semble n'y voir aucun mal. Mais je doute de sa sincérité. Messenger avec une bonne grâce charmante joue toutes les danses avec un entrain qui enchante la jeunesse¹⁶². » Le témoignage de Saint-Marceaux met en lumière la

¹⁶¹ BIBESCO, *op. cit.*, p. 189.

¹⁶² SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 1098.

métamorphose des gestes par lesquels s'énonce la sociabilité dans l'après-guerre, non sans heurter le goût des tenants des anciennes valeurs. Signe, pour l'observateur, de l'avènement d'une proxémie nouvelle et d'une gestuelle en rupture avec le passé. L'essai du journaliste Francis de Miomandre, *Danse...*, livre un aperçu de la transformation de la société au lendemain de la première guerre à la lumière de la culture du *dancing* qui s'installe :

Une sorte de frénésie sembla saisir la société tout entière, avide et non pas comme on l'a si souvent dit, de jouissance, mais comme c'était bien légitime et naturel, de mouvement, pour oublier et pour se reprendre à la fois [...]. Hommes et femmes, jeunes et vieux, mondains, artistes, gens du peuple et jusqu'aux plus graves magistrats, tout le monde se mit à danser. On dansa dans des salons, on dansa dans la rue, dans les cabarets, à table, partout. Et à toute heure. Il y avait des déjeuners dansants, des apéritifs dansants. Et bien entendu des thés, des dîners, des soupers dansants¹⁶³.

A la faveur de ce phénomène de dansomanie¹⁶⁴ fleurissent d'innombrables établissements de danse, les *dancings* ainsi nommés sous l'effet de la mode américaine. Adolphe Aderer commente à ce propos dans une chronique de 1919 : « Les dancings pullulent dans Paris. C'est une épidémie aussi dangereuse que la grippe espagnole. Chaque jour voit s'ouvrir une nouvelle salle et dans toutes, la place manque pour les fidèles du one-step et fox-trot¹⁶⁵. » Face à une telle frénésie de danser, le gouvernement met en place des règles visant aussi bien l'économie d'électricité que la protection d'une certaine hygiène de vie, imposant par exemple la fermeture des établissements à onze heures du soir. En réponse à quoi, les 'clubs' clandestins se multiplient. Sem en offre dans son album *La Ronde de nuit* de pittoresques descriptions. A la fermeture obligatoire, les noctambules

¹⁶³ MIOMANDRE, Francis de, *Danse...*, Flammarion, Paris, 1935, p. 59.

¹⁶⁴ Ce néologisme est d'abord le titre d'un ballet-pantomime créé par Pierre Gardel en 1800 à l'Opéra de Paris sur une musique de Méhul. Le terme, d'après le ballet, renvoie à un comportement récurrent dans les sociétés européennes qui se caractérise par un irrésistible besoin de danser.

¹⁶⁵ ADERER, Adolphe, « La "dansomanie" », coupure de presse du 10 novembre 1919, citée par DECORET-AHIHA, *Les Danses exotiques en France, 1880-1940*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004, p. 70.

sort[ent] à regret, lentement. Des groupes stagnent désheurés, ne sachant où aller. Des femmes encore vibrantes, que la danse interrompue brusquement laisse inassouviées et toutes secouées de cadences, se soulagent en esquissant, sur le trottoir luisant de pluie, les suprêmes convulsions d'un tango rentré. [...] « C'est dégoûtant !, s'exaspère l'une des jeunes femmes. On a pas sa ration ! Pas moyen d'aller au dodo comme ça, à demi ratée. Messieurs les viveurs, où peut-on aller se finir¹⁶⁶ ? »

L'un des noceurs mentionne alors tout bas le nom d'un lieu. Le groupe s'entasse précipitamment dans une automobile et roule vers la banlieue. Arrivés devant un pavillon délabré, on discute à la porte avec une sorte de chasseur le prix de l'entrée, puis on découvre

dans une demi-nuit brouillée de fumée, [une] inimaginable cohue tournoyante d'hommes et de femmes en tenue de soirée [qui] dansent furieusement entraînés par un orchestre nègre déchaîné. [...] La mêlée est telle que les couples dansent par tas, par grappes, collés, agglutinés entre eux, dos à dos. Ce n'est plus qu'une masse, une pâte gélatineuse qui tremble et tressaute, une sorte de magma qui bout à gros bouillons¹⁶⁷.

Parmi les nombreuses danses importées sous diverses influences, notamment des Expositions universelles et coloniales, mais aussi de la culture du music-hall américain, le shimmy et le tango, deux danses marquées par l'héritage d'une culture noire américaine et réappropriée par la culture ouest-européenne, opèrent définitivement un rapprochement des corps dans ce moment d'interaction avec l'autre que suppose la danse de salon. La distance dans l'interaction sociale s'amenuise et il semble que les habitudes du corps dans l'énonciation du rapport à l'autre déplacent en conséquence le curseur de la décence vers moins d'embarras et davantage de contact. Le rapprochement et l'agitation n'épargnent pas non plus les cercles mondains où l'on fréquente artistes et intellectuels. « L'attrait pour les

¹⁶⁶ SEM, « La ronde de nuit », [avril 1920], reproduit dans *La Ronde de nuit*, Fayard, Paris, 1925, p. 12.

¹⁶⁷ SEM, *op. cit.*, p. 16.

contrées lointaines suscité par les Expositions universelles de 1889 et 1900 se traduit par des pratiques festives¹⁶⁸ ». A la faveur de ce contexte se développent ainsi d'innombrables bals orientaux dans le faubourg Saint-Honoré, à l'instar des grandes fêtes persanes données par les comtesses de Clermont Tonnerre et de Chabrillan, ou encore du fastueux bal arabe donné par le couturier Paul Poiret en mai 1911, qu'il intitule lui-même « La 1002^e nuit », où la danse du ventre est à l'honneur¹⁶⁹. La princesse Marthe Bibesco, encore, relève un autre type d'influence, cette fois du côté des grandes réformatrices de la danse classique telles que Loïe Fuller ou sa disciple d'un temps, Isadora Duncan. Quoiqu'il s'agisse de danses de scène, leur influence s'étend pourtant jusque dans l'évolution de la physionomie des gestes des jeunes danseuses dans les salons parisiens : « elles ne dansaient pas : elles bostonnaient. [...] Les plus hardies avaient appris de la Loïe Fuller la *skirt dance*, qui se dansait seule, avec une énorme jupe plissée-soleil, et des bâtons ; les plus nouvelles imitaient Isadora Duncan, et sa fuite éperdue, au flanc d'un vase imaginaire¹⁷⁰. »

3. Les métamorphoses par le sport

Le sport est indéniablement l'un des facteurs majeurs de l'évolution des représentations sociales du corps dès cette période fin-de-siècle – vitesse, mouvement, mécanique constituent les principes nouveaux de l'abécédaire du corps de 1900. Non seulement la diffusion du sport dans les diverses couches de la société provoque des réformes dans la conception du vêtement, mais il développe une culture de l'activité, du mouvement tout à fait nouvelle qui relègue peu à peu au passé toutes choses qui, dès lors, n'apparaissent plus que comme empêchements et entraves à l'aisance du corps. Les sports mécaniques, en particulier, « vélo, auto, canot automobile, bientôt l'aviation, connaissent une réussite immédiate, le goût de la vitesse sportive individuelle s'affiche dans une presse spécialisée

¹⁶⁸ DECORET-AHIHA, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁹ Voir sur ce point le récit de Poiret dans POIRET, Paul, *En habillant l'époque*, [1930], Grasset, Paris, 1996, p. 138-139.

¹⁷⁰ BIBESCO, *op. cit.*, p. 136.

diversifiée¹⁷¹. » La physionomie des corps se transforme à mesure que le vêtement se fait plus fonctionnel. Maurice de Vlaminck évoque à ce propos dans ses souvenirs d'adolescent la métamorphose de la physionomie sociale :

Les dimanches, des milliers de bicyclettes sillonnaient les routes : 1895-1896. L'engouement pour le vélo était à son comble. L'homme bien bâti, aux muscles souples, au souffle puissant, devenait par ses qualités personnelles, la vigueur de ses jambes, l'aristocrate de la route. La puissance de l'argent était détrônée par l'attrait nouveau, l'admiration pour la vitesse, qui faisait son apparition. Le pauvre avait la possibilité, sur la route, de laisser sur place le millionnaire qui s'évertuait à vouloir le devancer¹⁷².

Le corps des femmes, en particulier, connaît d'importantes adaptations qui font débat dans la société. Abel Hermant, futur collaborateur d'Albert Roussel pour le ballet *Bacchus et Ariane* (1930), annonce dans la revue *Modes* en 1904, la métamorphose de « la femme d'aujourd'hui » qui « pratique le sport et qui en changeant son physique a changé son moral »¹⁷³. La bicyclette est en grande partie responsable de cette métamorphose. Un traité de vélocipédie en 1894 parie sur son avenir : « La vélocipédie a cessé d'être exclusivement un sport pour devenir le plus merveilleux des moyens de transport. Si cela continue – et cela continuera –, dans vingt ans, la bicyclette sera l'instrument indispensable de quiconque vit l'existence active et hâtive que nous font sur la piste du monde ces deux entraîneurs vertigineux imposés à notre course : la vapeur et l'électricité¹⁷⁴. » Alfred Prévost en 1902 considère que c'est, « pour le plus grand nombre, le sport des femmes françaises¹⁷⁵ ». Présente en masse sur le territoire – on en dénombre deux cent mille en France dès 1897, dont vingt-cinq mille à Paris, et les sociétés ou clubs vélocipédiques fleurissent qui

¹⁷¹ STUDENY, *op. cit.*, p. 293.

¹⁷² VLAMINCK, Maurice de, *Tournant dangereux*, Stock, Paris, 1929, p. 41-42.

¹⁷³ DELBOURG, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁴ DUBOIS, Philippe, et VARENNE, Henri, *Tous cyclistes ! Traité théorique et pratique de vélocipédie*, Garnier, Paris, 1894, p. v.

¹⁷⁵ PREVOST, Marcel, *Lettres à Françoise*, Fayard, Paris, 1902, p. 67.

établissent de nouvelles formes de sociabilité – la bicyclette représente bientôt pour la femme un véritable symbole d’émancipation qui « vaut plus pour ce qu’on nomme l’affranchissement de la femme que tous les congrès où l’on réclame pour elle des droits nouveaux¹⁷⁶. » Elle suscite en tous cas bien des débats dans la société, notamment par son influence sur le vêtement féminin qui se rapproche des allures du costume masculin. La très décriée culotte Bloomer, dessinée déjà dans les années 1850 par Amélia Jenks Bloomer, se diffuse largement et fait la cible de nombreux détracteurs qui ne voient pas d’un bon œil que la bicyclette vienne ainsi abolir les distinctions entre les sexes devenues quasi naturelles tant leur origine remonte à longtemps.

Toutes sortes d’argumentations se développent cependant à l’encontre de la cycliste. Stéphane Mallarmé, interrogé dans une enquête sur le costume des femmes à bicyclette, doit se prononcer sur sa préférence entre le pantalon masculin ou la jupe, « au triple point de vue de la beauté, de l’hygiène et de la correction ». Le poète, foncièrement attaché en ce domaine aux images du passé, se dit « devant votre question, comme devant les chevauchées de l’acier, qu’un passant qui se gare ; mais si leur mobile est celui absolu de montrer des jambes, je préfère que ce soit d’une jupe relevée, vestige féminin, pas du garçonnier pantalon, que l’éblouissement fonde, me renverse et me darde¹⁷⁷. » Si l’écrivain semble regretter quelque peu la physionomie du monde d’hier, il n’en reconnaît pas moins, dans une autre enquête sur la bicyclette, « toute la merveille pratique » ; l’action de la bicyclette « sur l’espèce aura été importante, elle a dégagé un sexe, douteux, celui du camarade de collège, à quoi tient, en maints cas, la femme. »¹⁷⁸ Mais c’est encore résolument vers le passé que regarde l’auteur d’*Igitur*, « par attachement », en faisant le reproche, « de loin, comme spectateur », de cette « allure inepte et disgracieuse infligée aux jambes dans l’exercice : l’être humain n’approche pas impunément d’un mécanisme et ne s’y mêle pas sans perte »¹⁷⁹.

¹⁷⁶ MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise*, Grasset, Paris, 1983, p. 201.

¹⁷⁷ MALLARME, Stéphane, « Réponses à des enquêtes. Sur le costume féminin à bicyclette », *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, Paris, 2003, p. 661.

¹⁷⁸ MALLARME, *op. cit.*, p. 662.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 662.

Du côté des traditionalistes, on s'inquiète en effet de cette métamorphose, à l'instar du baron de Vaux, qui disserte dans *Le sport en France et à l'étranger* sur la menace que représente « le nouvel engin » de faire disparaître les hiérarchies au sein de la société ; il constate ainsi que « dans l'éducation des jeunes filles l'art de monter à bicyclette a pris la plus large part si bien que l'équitation féminine n'a plus autant d'adeptes et que le nouvel engin est la cause de toutes ces amazones insuffisantes qui deviennent chaque jour plus nombreuses »¹⁸⁰. Du côté du corps médical, l'argument hygiénique n'est pas épargné. Le Dr. Tissie, par ailleurs grand militant pour l'intégration du sport dans l'éducation scolaire, n'hésite pas quant à lui, dans son *Hygiène du vélocipédiste*, sous un paternalisme à peine dissimulé, à prescrire à « cette charmante et délicate moitié du genre humain¹⁸¹ » de s'abstenir de monter sur cet engin. Les raisons invoquées en sont multiples et l'on sent bien que toutes n'ont pas forcément trait à la santé. D'abord « la nature ne l'ayant pas faite pour ce genre de sport », la femme « à mieux à faire qu'à nous imiter¹⁸² ». Le bassin de la femme, plus développé que celui de l'homme, l'empêcherait de tenir bien en équilibre et la position en selle, qui plus est, aurait de fâcheuses répercussions sur les organes féminins. La solution ? « Que la femme abandonne [...] la vélocipédie au sexe fort », tout simplement ; et « si elle veut absolument se placer sur une machine, que ce soit comme un objet d'art délicat et précieux que le moindre choc peut briser, mais qu'un gardien aussi prudent qu'attentionné transporte en veillant sur lui »¹⁸³. Cet abandon, enfin, aux yeux de la Baronne Staffe, la morale l'exige sans équivoque. Fort hostile à la mise en mouvement du corps de la femme, elle interdit à ses lectrices la pratique de tout sport et conseille de chercher l'exercice dans quelque tâche ménagère convenable au sein de la maison, qu'il serait inconvenant de désert¹⁸⁴. Là encore semble-t-il, le corps affleure par trop dans sa forme animale ou primitive, pris dans l'effort qui le révèle, voire le découvre, et désapprend la grâce du pas à la faveur du rythme nouveau de la vie moderne. La question de l'innovation dans le vêtement se prolonge d'ailleurs jusqu'au bout des pieds. Il faut en effet attendre la

¹⁸⁰ VAUX, *op. cit.*, p. 350.

¹⁸¹ TISSIE, Philippe, *L'Hygiène du vélocipédiste*, Doin, Paris, 1888, p. 105.

¹⁸² TISSIE, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸⁴ Cf. STAFFE, Baronne, « Comment elle acquiert l'aisance et la grâce », in *Usages, op. cit.*, p. 258-259.

première décennie de 1900 pour voir apparaître un changement de morphologie que n'accueille d'abord que la curiosité du journal *Les Modes*, lorsque le contour des pieds se différencie, entre droite et gauche : « Le bout [de ces nouvelles chaussures] suit le contour naturel [du pied] d'où un mouvement arrondi très drôle – et cependant très logique. Cela nous change tout à fait de la chaussure classique allongée, à pointe fine, et nous donne, sous la jupe courte, des allures de petites japonaises¹⁸⁵. »

Les conventions qui séparaient les sexes dans la société, à l'instar de la ligne d'eau évoquée par Pauline de Pange aux bains de mer sur les plages dieppoises autour de 1890, disparaissent pour laisser place à une proxémie bien différente. La même ligne trouve dans le filet de tennis, qui renvoie désormais les sexes face-à-face, une autre raison à sa disparition progressive : « en ce qui concerne l'élément féminin, le lawn-tennis est surtout l'apanage des jeunes filles qui y voient l'occasion de flirts de bon ton¹⁸⁶. » La culture du mouvement qui se met en place au cours des premières décennies du vingtième-siècle, autrement dit, entraîne pour les habitudes du corps moderne une série de transformations qui rapprochent les individus et font de la vie publique un domaine d'extension d'une vie privée dans laquelle le moi trouve à s'exprimer davantage. La bicyclette par exemple, en offrant la possibilité relativement accessible de sorties et autres excursions, amène pour les hommes comme pour les femmes un véritable « élargissement des horizons¹⁸⁷ ». Le même Dr. Tissie ne manque pas de souligner à cet égard le « puissant facteur de diffusion des idées » que représente la bicyclette, qui « crée des tendances, puis des besoins en faveur des exercices de plein air¹⁸⁸ » auxquels il est par ailleurs tout à fait favorable et dont il n'aura de cesse d'encourager le développement auprès du ministère de l'instruction publique au cours de sa carrière jusqu'à sa mort en 1935. Le grand air, justement, façonne différemment les rapports de séduction. Les jupes longues qui dissimulaient la jambe – et provoquaient le rougissement du bottier anglais lorsque la mère de Pauline de Pange devait la relever, on s'en souvient – ont disparu devant la nécessité imposée par le mouvement. Si « les exercices

¹⁸⁵ *Les Modes*, 1906, cité par DELBOURG, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁶ THIBAUT, *op. cit.*, p. 334.

¹⁸⁷ THIBAUT, Roger, *Mon Village, ses hommes, ses routes, son école, 1848-1914*, Delagrave, Paris, 1944, p. 179.

¹⁸⁸ TISSIE, Philippe, *L'Education physique*, Larousse, Paris, 1901, p. 18.

physiques ont gagné en vigueur ce qu'ils ont perdu en élégance et séduction¹⁸⁹ », l'intensité de l'activité, l'énergie musculaire sollicitée par tel ou tel sport délimite encore la ligne de conduite pour déterminer la décence d'un sport et sa praticabilité ou non par une femme. Plus les signes de l'effort sont perceptibles sur le corps de celle-ci, moins le sport en est recommandable. Sans-doute ces limitations de convenances paraissent-elles moins étonnantes venant d'une revue dont le gérant n'est autre que Paul Claudel. Le modèle proposé de la femme s'y tient ainsi à la jonction entre tolérance de forme aux gages de la modernité et permanence d'une morale largement attachée au passé traditionnel. Quoi qu'il en soit, « ce qui transparait en filigrane [...] c'est la mise à l'épreuve des anciennes valeurs mondaines, face à la montée de valeurs "libérales"¹⁹⁰. » Les exercices physiques ont gagné en vigueur ce qu'ils ont supposément perdu en élégance et le mouvement est indéniablement en marche qui rapproche les sexes et commence à poser autrement les données du régime de distinction des genres.

4. « Les jeunes filles ont bien changé¹⁹¹ ! »

L'élan fin de siècle qui anime et meut les corps autrement non seulement fait disparaître doucement la ligne qui devait séparer les sexes dans l'espace de la vie publique, mais encore il imprime une nouvelle donne à celle qui distingue les genres. Le rapport entre masculinité et féminité s'exprime sous un jour différent au point de remettre en question dans l'imaginaire collectif et les représentations sociales la répartition des attributs et codes propres à chacun. Ce déplacement des attributs du genre sera identifiée par Georg Simmel en 1923, lorsqu'il soulève dans « *Ce qui est relatif et ce qui est absolu dans le problème des sexes*¹⁹² » l'enjeu fondamental de la constitution d'une normativité sociale historiquement fondée sur la vision masculine, ou « comment le masculin est devenu l'humain

¹⁸⁹ LABRIDY-PONCELET, Françoise, « L'image de la femme bourgeoise et son usage des pratiques sportives : l'exemple de la revue *La Femme française* (1902-1904) », in ARNAUD, Pierre, (Dir.) *op. cit.*, p. 326.

¹⁹⁰ LABRIDY-PONCELET, *op. cit.*, p. 326.

¹⁹¹ BIBESCO, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹² SIMMEL, Georg, « Ce qui est relatif et ce qui est absolu dans le problème des sexes », in SIMMEL, *Philosophie de la modernité*, *op. cit.*, p. 55-86.

universel¹⁹³ ». Si « dans tous les domaines de l'existence intérieure, [...] nous saisissons le sens et la valeur d'un élément particulier généralement dans son rapport ou comme son rapport à un autre élément – à un autre qui de son côté détermine son essence en fonction de celui-ci », il ne fait aucun doute que c'est la polarité du masculin qui a prédominé dans la constitution d'une normativité à vocation universaliste au fil de l'histoire de nos sociétés occidentales. L'homme est dépeint sous une condition « tragique » dans la mesure où l'exigence qui définit son « Moi, pour autant qu'il ne veut être qu'en dehors de lui-même, ne veut vivre et faire ses preuves qu'en créant », alors que « surgissent des entraves continuelles » dans l'ordre du monde, qui lui font éprouver nécessairement « limitation et finitude »¹⁹⁴. A l'inverse, dans le cas de la femme,

la vie est vécue et ressentie comme valeur reposant sur elle-même, elle est, selon son sens, si bien rassemblée en son centre que l'on ne peut même pas dire sans s'en écarter qu'elle est sa propre fin. Toute la catégorie de moyen et de fin qui se fonde si profondément dans l'essence masculine n'est généralement pas applicable au même niveau de profondeur à l'essence féminine. [...] Ces existences [féminines] sont traitées et évaluées comme de simples moyens, et sont même conscientes d'elles-mêmes comme telles : moyen pour l'homme, pour la maison, pour l'enfant¹⁹⁵.

Or il semble que l'une des conséquences majeures de la modernité, en adoptant de nouveaux codes et usages corporels, est de déplacer cette polarisation des attributs dans la distribution du rapport masculin-féminin. Il n'est donc peut-être pas anodin que l'activité corporelle soit devenue pour les femmes, dès le début du vingtième siècle, l'un des enjeux principaux de la conquête d'un espace social propre, ouvrant ainsi la voie à des développements ultérieurs vers l'émancipation et l'autonomie. La première guerre mondiale a sans aucun doute précipité les choses dans ce domaine, mais il ne faut pas négliger les signes avant-coureurs qui se manifestent en ce sens à l'aube du siècle. Selon la formule

¹⁹³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.67.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.67.

d'Abel Hermant la femme de 1904 « en changeant son physique a changé son moral¹⁹⁶ », et les représentations attestant cette « grande mue¹⁹⁷ » de la femme qui fascine les observateurs de l'époque sont nombreuses. Françoise Labridy-Poncelet indique dans son travail sur le rapport entre pratiques sportives et imaginaires féminins à quel point le début du vingtième siècle marque un tournant dans la « prise de conscience¹⁹⁸ » des « transformations » induites par l'avènement d'une culture du sport sur les mentalités. Elle met ainsi à jour les « lignes de force selon lesquelles se modifient les pensées du temps et se réarticulent les pratiques » dans un moment de « déstabilisation des imaginaires sociaux » où la figure de la femme change et ne saurait plus assumer le rôle de « cohésion d'un monde en transformation »¹⁹⁹.

L'image de la jeune femme du début du vingtième siècle qui se dégage au fil des impressions consignées dans les carnets de Marthe Bibesco (qu'elle rassemblera dans *Le Rire de la naïade* en 1934) est bien loin de l'idéal de la jeune fille préconisé par la baronne Staffe. Celle qui fit ses débuts dans le monde en 1900 brosse le portrait d'une jeunesse féminine en quête d'émancipation. C'est l'affranchissement qui préside et le goût de l'aventure façonne le tempérament autrement plus "garçons" de ces jeunes filles qui « commençaient à faire les automobilistes, avec leurs cousins, [...] leurs grands chapeaux bergère arrimés à leurs têtes folles, tenues sous le menton par des voiles de mousseline de soie, longs de plusieurs mètres²⁰⁰. » Voici donc la femme annoncée par Hermant qui « en changeant son physique a changé son moral²⁰¹ », dont le profil évoque désormais davantage le modèle téméraire de *Mademoiselle de Maupin* que les Galathées à la peau blanchie par la poudre de riz. La princesse Bibesco s'amuse des conversations de salons où les générations sont prises d'une incompréhension mutuelle, entre les mères et grands-mères devenues femmes sous les

¹⁹⁶ DELBOURG, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹⁷ BIBESCO, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹⁸ LABRIDY-PONCELET, *op. cit.*, p. 319.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 319.

²⁰⁰ BIBESCO, *op. cit.*, p. 137.

²⁰¹ DELBOURG, *op. cit.*, p. 68.

préceptes de la baronne Staffe et leurs filles ou petites filles nées sous le signe du « vent de changement » et grandies avec le « désir de renouveau »²⁰² :

J'entends des gens me dire : 'les jeunes filles ont bien changé !' J'écoute les doléances des parents et des enfants. [...] – Elles partent seules en voyage ! [...] Une autre, s'ennuyant au logis, a fait un voyage déguisée en boy maltais à bord d'un yacht. Une autre a fermé sa porte à sa famille pour pouvoir faire du cinéma. Je n'entends que des plaintes de mères et de grand'mères, maudissant l'indépendance de leurs filles à cheveux plats, ou trop frisés, aux sourcils rasés, aux cils postiches, qui rêvent de fonder des usines plutôt que des familles, de battre des records de vol à voile, d'humilier les garçons en leur enlevant la coupe du Circuit des Oasis²⁰³ ...

Une chose est certaine, ce que le vent de 1900 semble avoir apporté, c'est l'hétérogénéité au sein d'une société jusqu'à lors nettement marquée par l'homogénéité : l'appartenance de classe, la hiérarchie entre les générations, la ligne qui distinguait les genres et séparait les sexes, autant de critères de distinction sociale au sein de la vie publique que les bouleversements des habitudes du corps remettent peu à peu en cause. Un 'type' caractéristique de la société d'avant-guerre a finalement disparu : « l'oie blanche » – ce que Marguerite de Saint-Marceaux considère avec satisfaction. Au soir du 13 avril 1919, en villégiature à près de Marseille, elle remarque l'évolution qui affecte la représentation des genres, en particulier la masculinisation des femmes :

Le soir dans un café des marins, des filles de Cassis dansent le fox trot et le tango. De jeunes infirmières habitant l'hôtel, de bonne famille, se joignent à ces agapes. Elles sont pressées par ces rudes mâles et pensent en riant à ce que leur dirait leur maman. Et c'est bien ainsi que se passe la vie des jeunes filles qui vont soigner les poilus. Elles

²⁰² PANGE, *op. cit.*, p. 143.

²⁰³ BIBESCO, *op. cit.*, p. 138.

se masculinisent. Les générations futures en seront-elles plus heureuses. Nous le verrons plus tard. L'oie blanche a disparu avec la guerre et ceci est un bienfait²⁰⁴.

La disparition de l'oie blanche au profit des avatars de Mademoiselle de Maupin converge avec les pronostics de ces « quelques avant-gardistes ou prophètes de malheur²⁰⁵ » qui annonçaient, comme Octave Uzanne dans *La Revue Contemporaine*, que le vêtement de la femme « se rapprochera de celui de l'homme, que le préjugé de pudeur relatif aux jambes et aux mollets sera aboli, que le dessin de la croupe sera dissimulé, faisant de la femme une espèce androgyne²⁰⁶ ». La métamorphose des femmes paraît d'ailleurs le préoccuper beaucoup puisqu'il consacre à ce sujet de nombreux écrits dès les années 1880 et ce jusqu'à la fin de sa vie²⁰⁷. Le regard de cet homme de lettres, à la fois éditeur, bibliophile et journaliste, ne cesse de scruter la physionomie de la société de son époque comme il enregistre celle de son environnement, attentif aux changements du paysage urbain dans le Paris fin-de-siècle. L'idée de la « gynandre », forme palindromique de l'androgyne, réapparaît invariablement sous sa plume comme un motif symptomatique de la modernité. Il se livre à nouveau en 1910 à l'ambition pour le moins balzacienne de dresser le portrait des femmes de son époque, qu'il consigne dans un ouvrage intitulé *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*²⁰⁸. Ce vaste catalogue aux rubriques pour le moins étonnantes compile d'un chapitre à l'autre les représentations de natures hétéroclites, mêlant beaux-arts (« Le nu moderne »), recueils d'aphorismes populaires (« La Parisienne contemporaine ») et revues de mode (« La toilette à Paris ») aux résultats de l'observation 'de terrain' pour proposer finalement diverses

²⁰⁴ SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 1030.

²⁰⁵ DELBOURG, p. 42.

²⁰⁶ UZANNE, Octave, *L'Art et l'idée : Revue contemporaine illustrée du dilettantisme et de la curiosité*, Vol. 1 n. 1, 20 janvier 1892, A. Quantin, Paris, 1892.

²⁰⁷ Citons pour exemple : *L'Ombrelle, le gant, le manchon* (1883), *Son Altesse la femme* (1885), *La Française du siècle : modes, mœurs, usages* (1886), *La Femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892* (1892), *La Femme à Paris : nos contemporaines, notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions* (1894), *Les Parfums et les fards à travers les âges* (1927).

²⁰⁸ UZANNE, Octave, *Parisiennes de ce temps...*, *op. cit.*

entrées sur la femme, en fonction de leurs catégories sociales²⁰⁹, du secteur d'activité²¹⁰, ou s'essayant encore à un découpage géographique de la ville²¹¹ et autres études psychologiques²¹². Il n'y a pas jusqu'à « la femme hors des lois morales » qui échappe à cette entreprise encyclopédique d'une physiologie sociale de la femme, laquelle tombe sous le classement en trois chapitres selon le type de prostitution²¹³. Un chapitre en particulier au beau milieu de l'ouvrage (le treizième sur dix-neuf) retient l'attention comme un inclassable, hors catégories, ne relevant ni de l'entrée socio-professionnelle, ni psychologique, géographique ou juridique – comme un objet incongru laissé en saillance et pour lequel, rétrospectivement, l'impossibilité de classement devient une exergue : « Les femmes de sport et les gynandres ». Dans ce chapitre il est question des « sports à Paris », de l'« hygiène de la femme », d'« équitation », des « cyclistes » et autres « patineuses », du « yachting », du « mail-coach », des « chasseresses », de l'« alpiniste », des « femmes de science » et de « la sage-femme ». Autrement dit, on trouve là pêle-mêle les usages modernes du corps. Malgré le divers de cette collection, Uzanne rassemble ces types de femmes et d'activités sous la bannière d'un problème commun, qu'il voit dans la tendance à la « virilisation ». « Chaque jour augmente en nombre le bataillon des Parisiennes gynandres, de ces créatures qui se virilisent par l'entraînement et qui volontiers s'écrieraient à la façon de Ninon : “Voyez, je me suis fait homme !”²¹⁴ » Le pas franchi ne fait aucun doute pour cet observateur des habitudes du corps moderne, il ne s'agit plus seulement de cas épars, du nombre restreint de « ces fashionables » qui, dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, « avait besoin de montrer des attitudes à *la Maupin* pour secouer, par leur crânerie, le romantisme déjà assoupi des hommes qui les courtoisaient²¹⁵ » ; bien au contraire, ces usages se sont généralisés, « les sports de plein air ont pénétré les mœurs mondaines et s'y sont imposés parmi les lois du bon ton [...]. Il n'est point de femme associée à la vie

²⁰⁹ « La domesticité parisienne », « La bourgeoise parisienne ».

²¹⁰ « Les ouvrières de Paris », « Les marchandes et boutiquières », « Demoiselles et employées de magasin », « Les dames d'administration », « Femmes artistes, peintres et bas-bleus ».

²¹¹ « Géographie de la femme à Paris »

²¹² « Psychologie de la contemporaine : fille, femme, mère ».

²¹³ « La prostitution basse », « La prostitution moyenne » et « La prostitution clandestine ».

²¹⁴ UZANNE, *op. cit.*, p. 319.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 320.

élégante, désireuse d’y tenir son rang avec correction, [...] qui, aujourd’hui, ne doit tour à tour savoir conduire, [...] monter un cheval avec science, bicycliser avec agilité, patiner comme une Polonaise, chasser avec des ardeurs de Diane, [...] et cultiver la marche selon les principes austères des vigoureux *pédestrians*²¹⁶. »

La langue d’Uzanne affiche d’ailleurs à dessein un nombre d’anglicismes qu’il ne manque pas de souligner lui-même car il ne fait aucun doute que c’est l’influence de « l’anglomanie²¹⁷ » qui a mis la société de ses contemporaines en mouvement de telle façon. Et c’est apparemment sous l’influence anglaise que se dessine « la correction des mouvements, des attitudes, des toilettes sportiques²¹⁸ ». L’influence des mœurs anglaises sur le développement du sport dans le microcosme de la bonne société aristocratique est en effet en marche depuis le milieu du dix-neuvième siècle et infiltre progressivement la bourgeoisie également²¹⁹. Parmi tous les sports convoqués dans l’exposé d’Uzanne, du patinage au yachting, de l’équitation à l’alpinisme, c’est définitivement la bicyclette qui l’emporte par le nombre croissant de ses adeptes : « chaque jour la bicyclette enrôle des légions de femmes de toutes classes [...], elles se plaisent à filer de l’avant [...] sur les roues de cette machine qu’elles manœuvrent avec une fièvre extraordinaire des jarrets²²⁰. » La bicyclette et le tennis, effectivement, sont les « deux activités » majeures qui au vingtième siècle « vont modifier [...] le tableau d’ensemble »²²¹ des pratiques sportives en permettant aux femmes de sortir de la contrainte sociale qui pèse sur elles et leur impose l’immobilité. Véritable symbole de la mise en mouvement des contemporains d’Uzanne, la bicyclette banalise des attitudes dont on a fini désormais par oublier l’inconvenance, quand bien même la femme à vélo ne « gagne pas vraiment en charme » ni « ne bat les records de l’élégance » sous son « costume simiesque », car elle ne sait « comment dissimuler

²¹⁶ *Ibid.*, p. 320.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 320 : « Les mœurs anglaises, si différentes des nôtres et qui font une si large part aux exercices corporels, s’infiltrèrent progressivement dans notre aristocratie sociale. Déjà au commencement du siècle, tous nos élégants ne juraient que par Albion ; vers 1840, ce fut pire encore : les d’Orsay et les Brummel firent école parmi nous. A l’heure actuelle, l’anglomanie n’est pas moindre, bien au contraire. Elle atteint peu la bourgeoisie, mais elle s’impose despotiquement dans la ploutocratie oisive et parmi les *genreux*. »

²¹⁸ *Ibid.*, p. 321.

²¹⁹ Voir sur ce point l’article de Jacques THIBAULT, « Les Origines du sport féminin », *op. cit.*, p. 331-339.

²²⁰ UZANNE, *op. cit.*, p. 331.

²²¹ THIBAULT, *op. cit.*, p. 334.

heureusement son assiette, dont jupes ni volants ne peuvent atténuer les rotondités provocantes »²²².

Quoi qu'il en soit, il se joue, dans cette conquête du mouvement par l'initiation des femmes aux sports, bien davantage que de seuls principes hygiéniques. L'enjeu de requalification du genre, formulé dès les années 1890 par les premières femmes maîtres d'escrime, doit permettre à la femme de « brusqu[er] de ridicules traditions qui la condamnent à l'oisiveté » pour acquérir « au noble jeu de l'épée cette grâce virile qui nous la fait aimer davantage »²²³. De fait, c'est une véritable redéfinition du genre féminin qui s'opère – on se souvient des mots d'Abel Hermant à propos de la femme de 1904 qui « pratique le sport et qui en changeant son physique a changé son moral²²⁴ » : le changement des habitudes du corps, ce passage au mouvement, à l'activité (récréative ou pratique), ont ouvert de nouveaux possibles pour les femmes dans la réappropriation de leur identité. Si, au regard réprobateur d'Uzanne, « tout sport devient, pour la parisienne contemporaine, un prétexte plausible à travestissements plutôt qu'il n'est une vocation physique », le désir n'en est pas moins réel, au fond, pour ces femmes d'un genre nouveau – les « gynandres »²²⁵ – de conquérir par ces exercices du corps, ces variations de la mise, la provocation de ces attitudes, une autonomie que la société leur interdit encore juridiquement :

Il y a énormément de pose, il faut le dire, dans la plupart des sports contemporains, même dans les sports du voyage et de la science, et beaucoup de gynandres, dans les arts, les lettres et l'archéologie, qui affectent de s'habiller en homme et de se déséxuer par esprit d'indépendance et de libre allure, deviennent franchement antipathiques par le manque de sincérité que l'on sent en cette métamorphose²²⁶.

²²² UZANNE, *op. cit.*, p. 332.

²²³ GOUDOURVILLE, Henri de, *Les Salles d'armes d'aujourd'hui*, Dentu, Paris, 1897, p. 193.

²²⁴ DELBOURG, *op. cit.*, p. 68.

²²⁵ UZANNE, *op. cit.*, p. 334.

²²⁶ *Ibid.*, p. 334.

L'acte de transformation – la déréalisation de l'élément femme pour « désexuer » – devient donc l'élément opérateur de l'identité en même temps qu'il libère d'un héritage par trop encombrant qui confinait le style de la vie publique à une homogénéité suffocante.

L'iconographie de la femme sportive devient un indicateur particulièrement frappant de l'indice d'appréciation du mouvement dans la vie publique. La presse quotidienne se fait le relais de ces variations physiologiques par lesquelles on voit la femme saisie dans l'effort, au naturel, et non plus dans des postures statiques de convention censées atténuer l'affleurement du corps à la surface de la vie publique. Ainsi par exemple, lors du championnat du monde de tennis organisé par le Stade Français sur le grand court du parc de Saint Cloud, du 1^{er} au 9 juin 1912, le reportage du journal *L'illustration* publie onze photographies de joueuses en plein effort, raquette à la main.

Vêtues de blanc, elles s'offrent au regard des nombreux spectateurs. Déséquilibrées, sur un pied, sautant dans les airs [...], grimaçant sous l'effort, les belles affichent leur ardeur [et] c'est à peine si, en découvrant ces photographies, les lecteurs se souvenaient des croquis présentés onze ans plus tôt dans la même revue, mettant en scène des sportives dans un statisme de convention : loin de montrer leur effort, le seul souci était alors de présenter un costume de sport sans se préoccuper du mouvement lui-même. L'amazone comme la promeneuse étaient immobiles²²⁷.

La pose non seulement n'est plus de rigueur mais l'esthétique sociale paraît même avoir fait sa révolution quant aux valeurs attribuées au rapport masculin-féminin, à tel point que force et vigueur font désormais partie des lettres de noblesse de la femme. C'est du moins ce que confirme *La femme française*, revue mensuelle « d'éducation raffinée et d'excellente compagnie » parue entre 1902 et 1904 à Paris, dont le premier éditorial promet à la « sportswoman » de la bonne société de lui donner « ici, chaque mois, quelques détails sur le sport de la saison » ; car « en ce qui concerne un goût très vif pour tous les genres de

²²⁷ HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales : La Belle époque des Ballets russes*, Hermann, Paris, 2001, p. 93.

sports, les femmes rivalisent avec les hommes²²⁸. » Pourtant, dans cette rivalité du rapport homme-femme s'esquisse la recherche d'un point d'équilibre pour éviter un « masculinisme » outrancier. L'éditorialiste prolonge la réflexion pour trouver une issue satisfaisante qui préserve malgré tout la féminité dans sa conquête émancipatoire : « Entre les disciples de viragos prétendant établir la femme (cet être adorable de sentiment et délicatesse) sur le pied d'égalité absolue et universelle avec l'homme, cette incarnation de la force, et celles aussi mal inspirées qui prétendent rester des poupées, n'y a-t-il pas un juste milieu²²⁹ ? » La revue, qui ouvre ses colonnes notamment à la doctoresse Madeleine Brès, première femme médecin en France, cherche un point de compromis qui se dessine au carrefour entre les éléments nouveaux de la femme active et la vision ancienne dans lequel le monde se borne pour elle à la domesticité. L'objectif reste de former « des femmes fortes », quand bien même la vision intériorise les clichés culturels les plus misogynes :

L'éducation moderne doit accroître et affermir ce qui peut faire contrepoids à l'émotivité excessive, à l'excitabilité capricieuse qui constituent le fond de leur nature, de manière à mettre leur sensibilité au contrôle de leur raison et à l'emprise de leur volonté, alors la pratique bien comprise de sports choisis vaudra mieux pour les jeunes filles que l'atmosphère étouffée et dangereuse des bals et des soirées : une âme forte et trempée se plaît à habiter un corps robuste et solidement campé²³⁰.

C'est finalement le domaine de la vie publique de la femme qui gagne ainsi en extension, en même temps que changent de forme les principes qui guident et dessinent la physionomie de ses rapports sociaux. Dans ce moment de reconfiguration des imaginaires et des pratiques liées à l'univers féminin, la presse se fait le relais de « ce qui auparavant ne pouvait être énoncé », de ce qui se montre désormais et devient matière publique, de « ce qui passe de l'officieux à l'officiel, de l'intimité à l'extrémité²³¹ ». C'est précisément cette

²²⁸ *La Femme française*, Editorial de la revue n. 1, 1902, BnF, côte 4Z 1635.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ LABRIDY-PONCELET, *op. cit.*, p. 319.

métamorphose qui, hier encore, ne pouvait avoir cours et par laquelle les femmes préparent leur émancipation. Simmel concluait ainsi son article sur « le problème des sexes » : « On peut dire [...] : plus et plus profondément une femme est une femme en ce sens, dans le sens absolu, moins elle est femme au sens relatif, dans le sens du rapport différentiel avec l'homme²³². » Sans doute l'expérience inaugurale de la modernité consiste-t-elle en grande partie pour les femmes dans l'invention d'un *devenir femme* qui les libère d'une identité centrée sur l'instrumentalisation par le regard masculin et rende enfin possible une autonomie de la féminité en dehors de la sphère de la masculinité.

Au fil des diverses scènes de la vie sociale sollicitées dans ce chapitre, nous avons vu se profiler dans les habitudes du corps du « nouveau siècle²³³ » un « vent de changement », « un désir de renouveau ». Examiné sous l'aspect des techniques du corps, de la proxémie et des formes de vie, pour reprendre les termes majeurs (empruntés à Mauss, Goffman et Simmel) de notre analyse, la physionomie des rapports sociaux apparaît dans un processus qui aboutit à la métamorphose de la société du début du vingtième siècle. L'effacement du corps anatomique et la morale de la pudibonderie, caractéristiques de la société du dix-neuvième siècle finissant, cèdent le pas sous l'effet d'une mise en mouvement générale, scellant ainsi définitivement le passage d'une société où le moi incarné encombre, à une société dans laquelle le moi devient public. Après avoir introduit et illustré la problématique du changement des usages du corps au niveau des pratiques sociales et mis en évidence une tendance générale à l'individualisation, il appartient à présent au chapitre suivant d'éclairer ce changement à la lumière d'une analyse du discours théorique des contemporains. On y verra interrogé le changement de sens du rapport entre individu et collectif dans la société moderne et la construction d'une *valeur* nouvelle du corps.

²³² SIMMEL, *op.cit.*, p.85-86.

²³³ PANGE, *op. cit.*, p. 143.

Chapitre 2 : Le corps à l'épreuve de la rationalisation.

« De plus en plus, le rationalisme et la mécanisation rationnelle de la production, et même du “monde”, sont reconnus comme étant le caractère distinctif de toute l'époque moderne²³⁴. »

Ferdinand TÖNNIES

« Etant donné que le principe du procès de production du capitalisme ne relève pas purement de la nature, il doit faire éclater les organismes naturels qui sont pour lui des moyens ou des obstacles. Communauté populaire et personnalité s'effacent devant l'exigence de calculabilité²³⁵. »

Siegfried KRACAUER

Nous avons montré dans le précédent chapitre comment le corps affleure peu à peu à la surface des rapports sociaux, tant du point de vue des façons de se vêtir que de se comporter, de se mouvoir ou d'interagir avec l'autre, c'est-à-dire au sein des usages rituels qui mettent en scène la présentation de soi en divers moments de la vie publique. Dans ce sillage, les haines du corps – ou du moins les nombreux soupçons qui pèsent tout au long du

²³⁴ TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société*, trad. de l'allemand par Niall Bond et Sylvie Mesure, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. L-LI.

²³⁵ KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la masse, Essais sur la modernité*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, La Découverte, Paris, 2008, p. 62.

dix-neuvième siècle sur le régime d'une corporéité jugée trop expressive – cèdent le pas à des habitudes du corps par lesquelles le moi, en tant que siège d'une expérience intérieure, trouve davantage à se manifester. Ce redécoupage de la physionomie des rapports sociaux, en même temps qu'il autorise une valorisation inédite du corps, met à jour une série d'enjeux qui marquent un tournant dans la vie publique. Pour la première fois la courbe s'inverse dans le dualisme corps-esprit qui avait depuis des siècles fait tomber le corps en défaveur au profit d'une vision rationaliste et mécaniste de l'humain, et se profile alors une résurgence de la corporéité comme moyen d'accès à une intériorité.

Pourtant, ce chapitre montrera à quel point la vie moderne introduit une déchirure importante au sein même de l'expérience corporelle individuelle et bouleverse les formes symboliques dans le rapport social. Le passage à la modernité est largement marqué par un sentiment de perte de repères dans un monde où l'industrialisation et la mécanisation extensives, dans tous les domaines de la vie, mettent en crise les modèles traditionnels qui assuraient cohésion et permanence de l'unité sociale. Le discours des contemporains sur la modernité, de manière importante, témoigne d'un sentiment de dissociation et de fragmentation du tissu social, autant de facteurs qui alimentent une peur de la dissolution du lien social et renvoient le vécu individuel à une intranquillité fondamentale du moi. L'univers moderne sollicite la sensorialité d'une manière inédite, ce par quoi les *styles* de vie se trouvent profondément bouleversés. Il est essentiel de préciser ici que la notion de style de vie recouvre bien davantage que la simple définition d'une apparence, comme l'on parlerait ordinairement du style vestimentaire de quelqu'un ou du style art-déco. Nous empruntons ce concept au champ de l'analyse des formes de vie sociale et dans lequel il désigne l'expression d'un vécu subjectif : à la fois synthèse perceptive, tonalité affective et façon de se rapporter au monde, le style est la manifestation de l'incarnation d'une conscience dans la chair, c'est avant tout une attitude du corps articulé à la société, une certaine façon de vivre le rapport au monde sous la forme d'un double mouvement. D'une part mon corps est agissant dans le monde qu'il perçoit, et dès lors l'informe, l'ordonne, le constitue ; d'autre part, mon corps, est agi lui-même par le monde qui m'offre l'étendue d'une présence (toutes choses, tous étants donnés) et qui me définit, donc, dans une

certaine mesure, puisque cette présence m'engage à chaque instant, m'implique dans une relation avec ses objets. Nous retrouvons ici en d'autres termes la double articulation analytique de Robert Gugutzer, évoquée en introduction, du corps comme produit du social et du corps producteur du social. Penser les styles de vie, c'est donc analyser, d'une part, les processus de façonnement du corps, le discours sur le corps, le corps comme objet de communication, la représentation du corps et l'éprouver du corps propre ; et, d'autre part, les pratiques corporelles routinières, les mises en scène du corps et les gestes préconscients.

Si le corps nous paraît tenir une place prépondérante dans la compréhension de la modernité, c'est dans la mesure où, non seulement, il permet de saisir en profondeur la transformation que subit le sujet, alors immergé dans les styles de la vie moderne, en tant qu'acteur sur une scène sociale qui le contraint de s'adapter aux formes nouvelles du monde, mais aussi parce qu'il nous permet, en tant qu'objet d'une science alors émergente, la sociologie, de rendre compte des efforts contemporains pour penser ce changement en interrogeant le rapport de l'individu au groupe dans lequel il vit. Il s'agira donc dans ce chapitre de saisir le corps sous l'angle du « regard éthique²³⁶ », en tant que valeur particulière dans le système symbolique d'une époque donnée. Insistons sur le fait qu'il sera question du seul périmètre de la vie publique et que nous avons volontairement laissé de côté dans cette analyse l'univers et les gestes du travail sous l'effet de la mécanisation. Au-delà des seuls usages du corps, c'est la façon de le penser qui est alors en jeu – autre chose et plus que sa présentation sociale dans les rituels du quotidien : son sens dans les imaginaires collectifs et sa valeur pour l'individu. Le corps se trouve ainsi à la charnière d'un double tournant : à la fois des styles de vie, sur le plan de l'expérience individuelle, et épistémologique, dans la constitution d'une nouvelle approche anthropologique susceptible de rendre compte de l'évolution de ces styles de vie.

Ce que nous voudrions montrer ici, c'est la façon dont la modernité engage le corps dans une mise en tension fondamentale entre sujet et objet. Au moment où la notion d'individualisme semble se cristalliser dans les sociétés modernes sur fond d'interrogation du mode de relation avec le groupe, dans la recherche d'une autonomie émancipatrice qui

²³⁶ MACÉ, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016, p. 12.

place l'individu à la croisée des chemins entre solitude fondamentale et participation à la vie des foules et des flux, le changement du rapport au corps entraîne le risque de sa réification. Le vécu subjectif connaît dans la vie moderne une rupture historique, le sujet ne se laisse désormais saisir qu'à partir de l'expérience de la division, de l'éclatement, dans la sur-sollicitation de la vie sensorielle et nerveuse. Or, cette impossibilité pour le sujet de saisir son unité (également valable, en miroir, dans l'impossibilité pour l'individu de se penser dans l'unité d'une forme organique du corps social) s'exprime, comme en résurgence, sous la forme d'une fétichisation du rapport au corps. Le sens social du corps subit alors un changement majeur dans la mesure où il tombe sous la logique de la réification caractéristique du rapport capitaliste à l'objet.

I - La rationalisation au principe de la vie moderne

La période qui s'étend de la fin du dix-neuvième siècle à la fin de l'entre-deux guerres est marquée par un profond bouleversement des modes de vie et de la pensée des rapports sociaux. L'essor du capitalisme industriel transforme en un temps très court le monde urbain et insuffle un rythme spécifique et totalement inédit aux populations de ces grandes villes au visage nouveau, qui passent « d'une vie urbaine caractérisée par des liens de nature communautaire et traditionnelle à une vie urbaine sociétale désormais dominée par des normes laïques et par l'individualisme rationaliste²³⁷ ». Dans les métropoles telles que Berlin ou Paris, la modernité imprime ainsi un nouveau style de vie en rupture avec des siècles de tradition, formant des « sociétés individualistes et ouvertes²³⁸ » d'où s'efface brutalement la « forme de vie de communautés stables et fermées ». Disparaît alors brutalement après des siècles d'existence l'univers forclus des formes de vie communautaires dans lesquelles le style de vie était fondé sur la récurrence d'un calendrier liturgique qui scande le temps par divers rituels, ou encore sur le rythme des saisons qui ordonnent les travaux des jours et des

²³⁷ JONAS, Stéphane, « La *Groszstadt* [sic], Métropole européenne dans la sociologie des pères fondateurs allemands », in REMY, Jean, *Georg Simmel : ville et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 20.

²³⁸ JONAS, *op. cit.*, p. 20.

heures. L'apparition de la grande ville métropolitaine [*Großstadt*], comme l'observe Peter Behrens en 1908, « est devenue aujourd'hui un facteur de la vie culturelle, scientifique et économique que l'on ne peut simplement ignorer ; à partir d'elle s'est développé un type de vie qui existe, et donc est entré dans l'histoire²³⁹. » Pour ce co-fondateur du *Deutsche Werkbund*, une association fondée en 1907 et regroupant architectes, artistes, industriels, banquiers et mécènes pour réfléchir aux besoins d'une architecture nouvelle et répondre à la crise du logement provoquée par la forte densification des populations dans les grandes villes, il est clair que l'histoire s'écrit désormais sous les modalités d'une urbanisation intensifiée, prescrivant de nouveaux imaginaires, de nouvelles habitudes de pensée et de nouveaux concepts – faisant appel, dès lors, à une nouvelle vision anthropologique.

1. Désenchantement du monde : la raison en procès

L'articulation du rapport entre l'individu et le groupe se laisse appréhender sur fond d'une pensée de la crise, opposant *culture* et *civilisation*. L'opposition entre ces deux concepts repose sur la vision critique d'une certaine forme de la raison, responsable du processus de rationalisation de la société dans tous ses domaines. A cette forme technologique, mécanisée de la raison s'oppose l'idée de *culture*, plus organique, en rapport avec la Nature et dont la forme sociale n'aboutirait pas à la déshumanisation de l'humain. L'opposition entre les deux concepts, qui émerge avec la constitution d'une philosophie allemande de l'esprit [*Geistesphilosophie*] à partir de l'héritage de Kant, Hegel et Goethe, est plus fortement thématifiée vers la fin du dix-neuvième siècle et connaît d'importants développements dans la formulation d'une critique culturelle au tournant du siècle, tout particulièrement dans la fondation de la sociologie par ses pères – Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel, ou encore Werner Sombart. La « métropolisation » de la vie moderne apparaît de ce point de vue comme un phénomène relevant de la civilisation, par opposition à la culture, qui correspondrait à un développement des formes de l'esprit et serait par-là

²³⁹ BEHRENS, Peter, « Gartenstadtbewegung », [1908], in *Architectures en Allemagne 1900-1933*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 1979, p. 24.

même davantage en adéquation avec les formes communautaires traditionnelles. Dans son ouvrage majeur, *Communauté et société*²⁴⁰ (1887), Tönnies, inquiet du devenir de la société moderne, met en parallèle le développement de la civilisation et de la grande ville, opposées à la culture et aux formes de socialité communautaires, qu'il situe du côté du village, du bourg, de la petite ville traditionnelle, ou encore de l'artisanat, de la famille, de la parenté et de la religion. En devenant métropole, la ville voit disparaître de son maillage social les formes davantage organiques, issues de la culture, au profit d'une forme urbaine de civilisation dans laquelle les liens communautaires primaires – voisinage, lien du sang, parenté, travail artisanal – se trouvent dissouts. Tönnies donne ainsi à sa vision de la métropolisation de la civilisation occidentale un tour critique qu'il place sous le signe du désenchantement. Il faut voir dans cette approche le résultat de la déception commune à bon nombre d'intellectuels de la société allemande devant l'effondrement des valeurs traditionnelles et l'avènement d'une société individualiste et techniciste dans laquelle le progrès de l'« individualisme forcené d'une époque où règne une concurrence généralisée²⁴¹ » ne cesse de corroder le lien social. Rien d'étonnant donc, pour Robert Nisbet, « à ce que l'effondrement des valeurs morales et la dissolution des liens sociaux soient annoncés par des auteurs chez qui la communauté constitue un thème essentiel²⁴² ». C'est précisément le cas de Tönnies pour lequel le processus de métropolisation se laisse penser comme un double mouvement d'aliénation. D'abord, parce que la grande ville isole et déracine l'individu une fois coupé de sa communauté originelle ; ensuite, parce que le développement de la grande ville est responsable de la désintégration de la forme communautaire au profit de la société.

Le même dualisme structure la critique de la modernité par Spengler lorsqu'il publie en 1918 *Le Déclin de l'Occident*. La vision conservatrice du philosophe retient au nombre des formes du déclin – causes ou symptômes – les avatars de la rationalisation et de la technicisation de la vie moderne. L'essence tragique de la civilisation occidentale tient à

²⁴⁰ TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société*, trad. de l'allemand par Niall Bond et Sylvie Mesure, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

²⁴¹ BOND, Niall, et MESURE, Sylvie, « Présentation » in TÖNNIES, *op. cit.*, p. XIV.

²⁴² NISBET, Robert, A., *La Tradition sociologique*, Presses universitaires de France, Paris, 1984, p. 327.

l'irréversibilité de son cheminement, engagée sur la voie de la connaissance, de la technique et du progrès, qui la condamne logiquement à la perte de son *âme* : disparition de la maison, du paysan, de l'artisan, du village et, finalement, de l'humain comme étalon de tout développement ultérieur, telle est l'inévitable condition « faustienne » à laquelle il voue le peuple des sociétés occidentales. La métropole n'est toutefois pas cause du déclin en tant que telle, car elle intervient, dans sa vision de l'histoire et de la culture, comme une évolution logique sur la grande ligne de l'histoire où il mesure la jeunesse d'une civilisation à l'aune de l'attachement qui la lie au sol et où, à l'autre bout, sa vieillesse est manifestée par l'apparition de la grande ville métropolitaine. La culture serait alors du côté du devenir, de l'ouvert, du mouvement, tandis que la civilisation est ce qui est advenu, figé dans une forme qui court le risque de sa propre sclérose. Le déclin relève, finalement, de la perte de l'âme originelle qui animait l'élan des peuples vers la culture, et le réquisitoire, dans ce procès fait à la modernité, vise directement la *Großstadt*, agent principal de cette disparition : « la ville mondiale, symbole extraordinaire et récipient de l'esprit entièrement affranchi [...], ces villes gigantesques et très peu nombreuses bannissent et tuent dans toutes les civilisations, par le concept de province, le paysage entier qui fut la mère de leur culture ». Sombre dialectique que celle de l'esprit en mouvement, en marche à travers les siècles parmi les peuples vers l'affranchissement et la conquête de la raison autonome – ou, pour le dire avec Simmel, vers la constitution d'un individualisme – qui perd alors de vue l'origine, ses racines, et voit se dissoudre le lien communautaire qui l'a portée. Max Weber de même, dans *Le savant et le politique*, retient à charge contre le processus de rationalisation inhérent à la modernité le déclin des valeurs morales et l'affaiblissement de la vie de l'âme, que l'intellectualisation des rapports sociaux relègue à la marge de la vie publique :

Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation et par l'intellectualisation, et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. Elles ont trouvé refuge soit dans

le royaume transcendant de la vie mystique soit dans la fraternité des relations directes et réciproques entre individus isolés²⁴³.

Les formes de la vie sociale de même que les styles de vie individuels engendrés par la rationalisation des rapports sociaux dans la vie moderne inscrivent dès lors le corps dans un système symbolique entièrement nouveau.

2. Corps, individu, société : repenser le lien social

L'effacement progressif des formes traditionnelles de la vie en communauté et le développement rapide du modèle de société de la grande ville sont concomitants des premiers développements de la sociologie. La tentative de rendre compte de ces nouvelles formes de vie par l'observation scientifique appelle une nouvelle conceptualité anthropologique du sujet en tant qu'individu et de la collectivité. Chez Ferdinand Tönnies, en particulier, la dualité qui oppose société [*Gesellschaft*] et communauté [*Gemeinschaft*] révèle, dès la formulation de ses principes fondamentaux en 1885, et plus explicitement encore dans la préface de 1912, d'une vision anthropologique du sujet imprégnée par la conscience de la corporéité. Dès l'abord de son « analyse des problèmes fondamentaux de la vie sociale²⁴⁴ », il place celle-ci sous le signe de la « communauté naturelle de pensée²⁴⁵ ». Le socle commun des sociétés humaines procèderait de la capacité à connaître la causalité par une disposition inhérente à l'humain. S'il critique pour une large part l'héritage rationaliste de l'empiriste pur de Hume ou de l'*a priori* kantien, deux penseurs qui « procèdent de manière rationaliste, mais avec des résultats opposés²⁴⁶ », il n'en retient pas moins une vision anthropologique réglée par le système sensoriel, qu'il place au fondement de toute connaissance ultérieure et de toute institution sociale. Dans la seconde préface de *Communauté et société*, écrite en 1912, soit vingt-cinq ans après la parution du livre, il

²⁴³ WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Plon, Paris, 1959, p. 96.

²⁴⁴ TÖNNIES, *op. cit.*, p. XXV.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. XXVIII.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. XXV.

thématise le lien de sa conception anthropologique avec la biologie : la théorie sociale « émerge depuis peu de nouveau, en partie, [...] sous le nouveau manteau de l'analogie biologique qui entretient un rapport de réciprocité avec la sociologie : alors que la biologie tente d'expliquer et d'élucider l'organisme naturel par une comparaison avec les faits de la vie sociale, la sociologie cherche à expliquer et à élucider le corps "social" de manière inverse²⁴⁷. » Si, contrairement à son contemporain Otto von Gierke²⁴⁸, il refuse de penser toute forme politique, quelle qu'en soit l'échelle (l'Etat, la commune, le bourg ou toute association humaine), comme si elle *était* un organisme, l'univers organique n'est resté pas moins pour Tönnies un paradigme pertinent pour penser la vie sociale. C'est pourquoi il admet

le fait que bon nombre de ces analogies sont effectivement justifiées. Elles reposent sur les phénomènes généraux et communs de la *vie* conçue comme l'unité de ce qui est multiple, une interaction des parties entre elles et ainsi avec l'ensemble dont elles sont les parties, sur des tendances que tantôt nous qualifions de différenciation des organes et des fonctions, tantôt nous reconnaissons comme, et appelons (également dans la physiologie) : « division du travail »²⁴⁹.

Dans le cadre d'un tel raisonnement analogique, la notion de corps social revêt une importance toute particulière. Le parallèle entre l'organisme biologique et l'organisme social permet en effet de résorber la tension introduite par la sociologie entre deux éléments : le tout et la partie. Partant du principe que « toute science [...] est *rationaliste* » et que « ses objets sont des conceptualisations, des constructions²⁵⁰ », il est à craindre que le regard du sociologue introduise de la division par l'analyse de son objet et en l'occurrence que la pensée de la vie sociale tombe sous le coup d'un réductionnisme quantitatif là où il s'agit en

²⁴⁷ *Ibid.*, p. XLVI.

²⁴⁸ Cf. GIERKE, Otto von, *Das Wesen der menschlichen Verbände*, G. von Schade, Berlin, 1902.

²⁴⁹ TÖNNIES, *op. cit.* p. XLVI.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. XXXI.

premier lieu de saisir un mouvement qualitatif. La critique du rationalisme s'applique donc paradoxalement aussi à la science en train de se constituer alors, la sociologie :

Le pouvoir humain ne peut produire que des choses inorganiques à partir de la matière organique en la décomposant et en la recomposant. De cette façon, par des opérations scientifiques, les objets eux aussi peuvent être transformés en unités pour être saisis sous forme de concepts. [La science] tue aussi le vivant afin de saisir ses interconnexions et sa constitution ; elle traduit tous les états et toutes les forces en mouvements, représente ceux-ci comme des quantités de travail fourni [...]. Son but est de comprendre chaque chose comme faisant partie d'un processus uniforme et de mesurer les objets les uns par rapport aux autres comme s'ils étaient interchangeables²⁵¹.

C'est donc pour tâcher de dépasser cette double difficulté, à la fois inhérente au champ épistémologique dans lequel il s'inscrit et caractéristique de la société moderne à laquelle il appartient, que Tönnies formule son programme dans les termes suivants : « La présente étude [...] s'intéressera aux relations et associations qui lient les hommes et à la façon dont il faut les considérer comme vivantes ou, au contraire, comme de simples *artefacts*²⁵² ». L'intérêt de cette approche est qu'elle met l'accent sur la *qualité* des rapports humains, dont il montrera qu'elle varie en fonction du type de société dans laquelle on vit, et cherche ainsi à dépasser le réductionnisme qu'il attribue par essence aux sciences dans leur rapport à leur objet. C'est pourquoi la catégorie de « volonté » tient une place centrale dans l'analyse de Tönnies, afin de ressaisir la motivation humaine inhérente aux diverses formes de l'action qu'elle soit sociale, politique, juridique ou économique. Il cherche donc à penser une forme de vie sociale en mesure de résorber le dualisme entre société et communauté, cette dernière s'opposant aux effets de la rationalisation inhérente à la forme moderne de la

²⁵¹ Voir sur ce point « Formations organiques et mécaniques » in TÖNNIES, *op. cit.*, p. 8.

²⁵² TÖNNIES, *op. cit.*, p. 9 (Sauf mention contraire, en italique dans le texte).

société qu'il observe dans la transformation contemporaine de Berlin de petite ville en métropole.

Le vitalisme de la pensée de Tönnies s'inscrit dans la lignée de l'héritage romantique de Novalis et Schelling, ou encore de la pensée sociale de l'économiste Adam Müller. Cet héritage informe les grandes lignes de sa pensée du phénomène social lorsqu'il tente de « marier le romantisme et le rationalisme dans une synthèse supérieure²⁵³ ». Cette synthèse doit ainsi articuler une théorie des comportements collectifs, soit une pensée fonctionnaliste du groupe et de l'action collective dans laquelle les individus séparés comptent comme moyens ou agents au service d'une action et d'un but qui les dépassent, avec une pensée de l'unité dans laquelle le tout se laisse penser sous deux niveaux distincts mais intimement reliés, l'individu et le groupe. Dans cette conception,

[I]'expérience extérieure et intérieure nous laisse supposer que l'association humaine provoque un réel effet ; une partie des impulsions qui régissent notre action se fonde sur les communautés qui nous imprègnent ; la certitude de la réalité de notre Moi s'étend aussi à la certitude que nous sommes une sous-unité qui fait partie *d'unités de vie* plus élevées – même si nous ne trouvons pas ces unités dans notre conscience et ne pouvons déduire que de manière indirecte, à travers les effets de la communauté, que les ensembles sociaux sont de nature corporelle et spirituelle²⁵⁴.

La notion *d'unités de vie* est sans doute l'élément central de cette préface de 1912 car elle opère la synthèse souhaitée entre pensée unitaire ou organique et rationalisme fonctionnaliste en articulant la multiplicité des niveaux d'action (individu/groupe) tout en sauvegardant par ailleurs la possibilité d'un principe unitaire fondamental pensé sur le mode du mouvement de la vie. Les changements d'échelle ou passages du singulier au collectif, n'entraînent donc pas la dissolution du moi dans une entité neutralisante – simple somme de tous les éléments particuliers –, ni n'empêchent la vision globale du groupe de faire

²⁵³ BOND, « Présentation », in TÖNNIES, *op. cit.*, p. XIX.

²⁵⁴ TÖNNIES, *op. cit.*, p. XLVI. (C'est nous qui soulignons.)

coexister des rythmes de vie singuliers, autant de monades élémentaires et irréductibles. Ce double mouvement autorise ainsi Tönnies à penser l'imprégnation des individus par la communauté, dont l'« effet réel » dans la détermination de l'action individuelle est indéniable, tout en mettant la volonté au principe de son analyse des structures objectives de la vie sociale, qui sont toutes « des artefacts de substance psychique »²⁵⁵.

Dans sa lecture du devenir de la société moderne, Tönnies s'inquiète manifestement de l'érosion constante du lien social, en grande partie due au « caractère intéressé de l'individu dans la société marchande²⁵⁶ ». Pour lui, « de plus en plus, le rationalisme et la mécanisation rationnelle de la production, et même du « monde », sont reconnus comme étant le caractère distinctif de toute l'époque moderne »²⁵⁷. Il oppose ainsi le caractère mécanique de la société à l'organicité de la communauté. La société est un « agrégat unifié par convention et par le droit naturel, [...] un ensemble d'individus naturels et artificiels, dont la volonté et le territoire entretiennent les uns avec les autres de multiples relations et de nombreux rapports, et sont pourtant indépendants les uns des autres et demeurent sans influence AU DEDANS les uns sur les autres²⁵⁸. » La société, autrement dit, réduit *a priori* le rapport à l'autre à la forme rationalisée de l'échange (le commerce, le contrat) et ne mobilise pas la sensibilité dans le contact, ce qui pour Tönnies, dans l'ombre de Hobbes, fait entrer une « hostilité potentielle » et « une guerre latente »²⁵⁹ dans la définition *a priori* du rapport à l'autre. Alors que la communauté, au contraire, dès lors qu'elle se laisse penser comme un organisme, procédant d'un lien d'ordre naturel (familial, amical, voire amoureux), engage la corporéité au fondement-même de sa constitution, ce qui la prémunit de toute forme de dislocation :

Au contraire, la communauté, qui se définit le plus parfaitement comme un lien métaphysique des corps (ou par le sang), vit PAR NATURE de sa propre volonté et de sa propre puissance, et par conséquent de son propre droit au regard de la volonté de ses

²⁵⁵ *Ibid.*, p. XLIX.

²⁵⁶ BOND, *op. cit.*, p. XIX.

²⁵⁷ TÖNNIES, *op. cit.*, p. LI.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

membres, et même, ceux-ci, en tant que tels, peuvent être considérés comme de simples modifications et émanations de ce Tout organique²⁶⁰.

L'essence de la communauté se mesure à l'aune de sa capacité à imprégner les rapports sociaux et former une mentalité qui dirige l'action des individus autrement que l'obligation de la loi. L'essence du rapport à l'autre repose dans ce cas sur le partage d'une proximité corporelle (lien de filiation, lien affectif) qui engage l'autre comme une partie de moi. Dans la société, quant à elle, « loin d'être essentiellement liés » les membres sont bien plutôt « essentiellement séparés [...] en dépit de toute liaison »²⁶¹. L'action, ni aucune activité, par conséquent, ne pourrait « être dérivée de manière nécessaire d'une unité existant *a priori* et qui, dans la mesure où elle serait exercée par l'individu, exprimerait la volonté et l'esprit de cette unité, et serait entreprise par cet individu autant *pour ceux* qui sont associés avec lui que pour lui-même. Au contraire, ici, chacun est pour soi et dans un état de tension vis-à-vis de tous les autres²⁶². » Tönnies développe ce thème en montrant comment la logique marchande capitaliste dans la société moderne achève de transformer le principe de volonté essentielle en volonté arbitraire « de sorte que *l'échange* lui-même, comme acte unifié et unique, est le *contenu* de la volonté sociale fictive. Par rapport à cette même volonté, les biens ou les valeurs échangés sont *équivalents*²⁶³. » C'est précisément à partir de ce principe de l'échange, forme centrale de la rationalisation, que nous prolongerons notre examen de la critique de la société moderne pour voir comment la monétarisation de l'économie imprègne les rapports sociaux ainsi que le rapport individuel au corps.

II – Corps et capitalisme : le plus beau des objets

Georg Simmel, dans sa philosophie de la grande ville, place l'individualisme et le rationalisme au cœur de sa vision anthropologique de la modernité. Un lien étroit articule le

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 217.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

²⁶² *Ibid.*, p. 45.

²⁶³ *Ibid.*, p. 47.

développement du phénomène métropolitain et la constitution de la sociologie comme discipline scientifique. Jean-Louis Vieillard-Baron a raison toutefois de rappeler qu'« on ne peut pas suivre Massimo Cacciari quand il écrit : “La philosophie de Simmel se développe entièrement à *partir* du problème de la métropole, comme problème du rapport entre l'existence moderne et ses formes”²⁶⁴ », car la pensée simmelienne se développe à partir d'une pensée de l'histoire longue et cherche à la constitution de l'individualisme moderne des fondements qui remontent jusque dans le dix-huitième siècle. Il est juste, néanmoins, de dire qu'« à l'occasion de la métropole, Simmel déploie les ressources de toute sa philosophie²⁶⁵. » Le contexte de la métropole favorise le développement de l'intellectualité et de l'individualisation comme « un cas particulier de la tendance de l'individu, dans nos sociétés, à revendiquer son autonomie et sa spécificité face au groupe²⁶⁶ », tendance qui, par-delà la diversité de ses formes d'expression depuis le dix-huitième siècle, trouve un dénominateur commun dans « le refus de l'individu moderne par rapport à toute intégration et à toute utilisation de ses forces personnelles par le groupe social²⁶⁷ ». Les effets de la vie moderne, dans le contexte de la grande ville tout particulièrement, donnent ainsi à la tendance individualisante de l'homme une ampleur sans précédent sur fond d'« *intensification de la vie nerveuse*²⁶⁸ ».

1. Société et sensorialité : la vie moderne comme intensification de la vie nerveuse

L'intellectualisation et la rationalisation de la vie moderne apparaissent comme les effets de l'*intensification de la vie nerveuse*, un thème central dans la pensée de la modernité chez Simmel, qu'il thématise dès 1903 dans son article sur *Les grandes villes et la philosophie de l'esprit*. L'accroissement inédit des stimulations sensorielles dans l'univers de la métropole est responsable de l'apparition d'une tendance à la nostalgie et s'assortit d'un sentiment de

²⁶⁴ VIEILLARD-BARON, « Introduction », in SIMMEL, *op. cit.*, p. 36. Vieillard-Baron fait ici référence à l'ouvrage du philosophe italien et ancien maire de Venise, Massimo CACCIARI, *Metropolis, Saggi sulla grande città di Sombart, Éndell, Scheffler e Simmel*, Officina, Roma, 1973.

²⁶⁵ VIEILLARD-BARON, *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁸ SIMMEL, Georg, « Les Grandes villes et la vie de l'esprit », in, *Philosophie...*, *op. cit.*, p. 170.

malaise qui s'exprime de façon récurrente sous des formes très variées, notamment dans la création artistique. Baudelaire, déjà, avec *Les Fleurs du mal*, fait figure de précurseur lorsqu'il dépeint le caractère nostalgique inhérent à la modernité qu'il voit poindre dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Son poème « Le cygne » ne capture en effet pas autre chose que ce sentiment d'une irrémédiable distorsion entre le changement de la physionomie de la ville (« Le vieux Paris n'est plus », ou encore « Paris change ! ») et l'incapacité de l'homme à adapter ses structures mentales et affectives, son *style* de vie, au rythme imposé par ces changements (« la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel²⁶⁹ »). Et c'est d'ailleurs sous le même phénomène de la nostalgie qu'il faut ranger le malaise déjà formulé par Edmond de Goncourt dans son *Journal* face à « mon Paris [qui] change » : conscient d'être le témoin d'une époque « en construction », il en « a des malaises comme un corps qui essuierait des plâtres »²⁷⁰. C'est donc sur un mode tragique que se livre ici l'expérience de la condition moderne, dans un écart incompressible entre rythme de la sensibilité affective de l'individu et rythme des métamorphoses au sein la métropole. Si la physionomie de la vie moderne tombe effectivement sous le coup de « l'intensification de la vie nerveuse » c'est en effet, pour Simmel, à cause « du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes²⁷¹ ». Les petites villes et la campagne s'opposent alors à la grande ville en ce qu'elles conservent des rythmes plus homogènes et mieux accordés à la sensibilité humaine, hérités de traditions séculaires, là où la grande ville crée des conditions psychologiques de perception très différentes, qui évoluent trop rapidement pour « les fondements sensibles de la vie de l'âme, dans la quantité de conscience qu'elle réclame de nous en raison de notre organisation comme être différentiel²⁷². » Le rythme de stimulation des sens dans la métropole se caractérise en outre par son aspect chaotique : juxtaposition des espaces sonores, accélération et multiplication des mouvements, intensification et cumul des informations affectent l'espace mental de l'homme métropolitain en imposant à sa psyché division et fragmentation.

²⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles, « Le Cygne », in *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1973, p. 85.

²⁷⁰ GONCOURT, *op. cit.*, p. 1254 : « Il est bête de venir en un temps en construction, l'âme y a des malaises comme un corps qui essuierait des plâtres. »

²⁷¹ SIMMEL, *op. cit.*, p. 170.

²⁷² *Ibid.*, p. 170.

La thèse simmelienne de l'intensification de la vie nerveuse trouve dans les impressions que retranscrit le jeune Rainer Maria Rilke de ses séjours parisiens en 1902 et 1905-1907 une illustration saisissante. L'expérience de la solitude moderne est au cœur de la poésie des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, dans lesquels l'écrivain cherche dans une exploration formelle à restituer la trame d'un vécu où se confondent perceptions sensorielles et espaces psychiques.

Dire que je ne peux pas m'empêcher de dormir la fenêtre ouverte ! Les tramways roulent en sonnant à travers ma chambre. Des automobiles passent sur moi. Une porte claque. Quelque part une vitre tombe en cliquetant. J'entends le rire des grands éclats, le glossement léger des paillettes. Puis, soudain, un bruit sourd, étouffé, de l'autre côté, à l'intérieur de la maison. Quelqu'un monte l'escalier. Approche, approche sans arrêt. Est là, est longtemps là, passe. Et de nouveau la rue. Une femme crie : « Ah ! tais-toi, je ne veux plus ». Le tramway électrique accourt, tout agité, passe par-dessus, par delà tout. Quelqu'un appelle. Des gens courent, se rattrapent. Un chien aboie. Quel soulagement ! Un chien. Vers le matin il y a même un coq qui chante, et c'est un délice infini. Puis, tout à coup, je m'endors²⁷³.

Les sens sont mobilisés par les stimulations constantes de l'extérieur et Rilke restitue clairement un espace perceptif où se brouille la frontière entre l'intérieur et l'extérieur sur fond de nervosité ambiante – la métropole est une ville qui ne dort pas, les bruits qui parviennent de l'extérieur au moment de s'endormir le maintiennent dans un état de vigilance et le renvoient en même temps à une solitude que les traces de l'autre (éclats de voix, claquement de porte, bruits de pas) ne parviennent pas à apaiser, au contraire.

²⁷³ RILKE, Rainer, Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel Verlag, Berlin, 2012, p. 10 : « Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlaffen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kriecht : "Ah ! tais-toi, je ne veux plus." Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlaffe ich plötzlich ein. » (Sauf mention contraire, traduit par nos soins).

L'environnement – lieux, objets, véhicules, humains – est saisi sur un mode parcellaire, fragmenté, et renvoie à la violence d'une dislocation sociale saisie jusque dans la forme littéraire. Il n'est pas anodin que la forme sous laquelle a lieu la restitution du vécu et des impressions du narrateur soit précisément une forme fragmentaire. La juxtaposition des fragments, à l'instar des bribes de perception recueillies dans cet extrait, opère synthétise l'expérience de la grande ville, qui n'est plus que matières, sons, odeurs, visages, voix... L'intensité des perceptions, la permanence des stimulations et des flux s'imposent au rythme naturel de l'homme. C'est pourquoi Simmel voit dans l'intensification de la vie nerveuse « la base psychologique sur laquelle repose le type des individus habitant la grande ville²⁷⁴ » car

le lieu de l'intellect [...] ce sont les couches supérieures, conscientes, transparentes de notre âme ; [...] pour s'accommoder du changement et de l'opposition des phénomènes, il n'a pas besoin des ébranlements et du retournement intérieur, qui seuls permettraient à la *sensibilité*, plus conservatrice, de se résigner à suivre le rythme des phénomènes. Ainsi, le type de l'habitant des grandes villes – qui naturellement existe avec mille variantes individuelles – se crée un organe de protection contre le déracinement dont le menace les courants et les discordances de son milieu extérieur : au lieu de réagir avec sa sensibilité à ce déracinement, il réagit essentiellement avec l'intellect²⁷⁵.

Cette dialectique qui oppose sensibilité et intellectualité, précisément, imprègne la forme tout entière des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Au fil du livre, dans le divers des impressions consignées, se construit une vision de la condition moderne de l'homme marquée par la solitude et l'incommunicabilité. Le roman s'ouvre d'ailleurs dès l'incipit sur l'impossibilité de vivre dans la capitale moderne : « Et c'est donc ici que les gens viennent

²⁷⁴ SIMMEL, *op.cit.*, p. 170.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 170-171.

pour vivre ? Je serais plutôt tenté de penser que l'on meurt ici²⁷⁶. » La rencontre avec Paris est avant tout une découverte de l'irrémediabilité de la dislocation du lien social. Ce n'est d'ailleurs pas la perception des traces d'autres humains qui apporte l'apaisement au narrateur et lui permet enfin de quitter un moment le monde effervescent de l'urbain pour trouver refuge dans le sommeil, mais bien la voix du règne animal (cri du coq et aboiement de chien) – « et c'est un délice infini ». C'est précisément là ce que la ville moderne tend à faire disparaître : la communauté du village et un style de vie fondé sur un rythme naturel. C'est donc sur fond d'une perte que prend forme le ressaisissement de l'expérience de la vie moderne, comme une division profonde au cœur de l'individu, ainsi constamment renvoyé à sa solitude au sein de la société. À l'organicité naturelle qui assure dans la petite ville ou le village une cohésion des flux et une homogénéité des rythmes de vie fait place, dans la métropole, un flux d'un type nouveau qui rompt avec l'organicité et l'unité pour introduire au contraire une segmentation dans la perception des espaces comme dans le rapport à l'autre.

L'électricité pourrait tenir lieu de forme métonymique du nouveau flux de la vie et de la métamorphose que subissent alors les liens sociaux. Elle irrigue la vie moderne en tous domaines et rythme les activités en introduisant à la fois la segmentation et l'intellectualisation du rapport de l'individu à son environnement et à l'autre : elle permet de relier les différents points de la ville (par lignes de tramway ou métro) et conduit ainsi à la médiatisation de la relation à l'espace urbain par un espace mental homologique avec la mise en place de diagrammes schématiques (plans de métro), ce qui a pour effet d'atomiser la surface réelle en faisant disparaître derrière un univers disruptif (lignes, arrêts) les points de repère physiques que représentent des entités plus unitaires tels que les quartiers (cf. figure 2) ; elle crée, enfin, un univers sonore opaque et dense dont le flux n'est plus accordé avec le rythme naturel du jour et de la nuit mais acquiert au contraire une autonomie qui le rend imprévisible et incessant. Dans ce contexte, on voit comment l'éclatement du champ perceptif propre à la modernité entraîne finalement l'impossibilité « d'une saisie globale par

²⁷⁶ RILKE, Rainer, Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel Verlag, Berlin, 2012, p. 9 : « So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. »

l'individu de son corps et du milieu dans lequel il évolue. Si la discontinuité devient l'ordinaire de la perception moderne, elle en délie aussi les modalités²⁷⁷. » Dans la mesure où le sujet percevant est pris dans un paysage urbain disloqué, « parcouru de flux incontrôlables de mouvements, de signes et d'images²⁷⁸ », il devient lui même partie intégrante de ce flux, ce qui interdit tout recul contemplatif et, partant, la saisie de l'unité du paysage tout comme celle du corps qui perçoit. Le vécu subjectif, de même que l'expérience de la vie sociale, constitue une expérience de la division et non plus de l'unité.

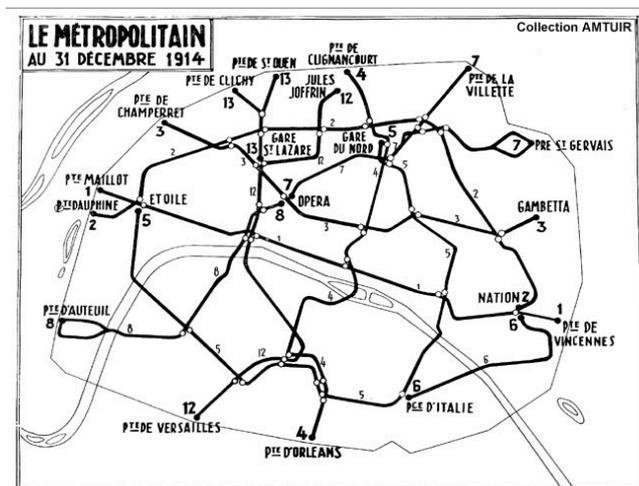


Figure 2 : Plan du métro de Paris en 1914.

2. Rationalisation des rapports sociaux : monétarisation de l'économie et recul de la vie publique

Si la vie moderne sur-sollicite la sensorialité, plaçant l'expérience corporelle au premier plan du vécu individuel (et perturbant les modèles traditionnels de l'articulation entre perception et raison), elle provoque néanmoins, par-là même, un important recul du sens de

²⁷⁷ SUQUET, Annie, « Scènes. Le Corps dansant : un laboratoire de la perception », in CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2011, p. 410.

²⁷⁸ SUQUET, *op. cit.*, p. 410.

la vie publique²⁷⁹, un retrait des formes sociales *organiques* ou relevant de la *Gemeinschaft*, les modalités du comportement social évoluant vers davantage de rationalisation. Les divers facteurs responsables de l'intensification de la vie nerveuse affectent l'homme de la grande ville de telle façon qu'elles conduisent à une intellectualisation des rapports sociaux au détriment de la sensibilité, ce qui explique le caractère *a priori* distancié de tout échange pour les citoyens. Simmel développe largement ce thème du caractère « blasé » de la vie sociale métropolitaine, dont il voit une « conséquence de ces stimulations nerveuses qui changent sans cesse »²⁸⁰ et plongent les êtres « dans l'incapacité [...] de réagir aux nouvelles stimulations avec l'énergie qui leur est appropriée²⁸¹ ». Cette cause physiologique n'est pourtant pas la seule invoquée par le sociologue pour rendre compte de la réserve de l'habitant des grandes villes.

L'analyse de la monétarisation de l'économie et la logique de marché qui prédominent sont un autre facteur important auquel il faut imputer la transformation des échanges sociaux. Économie monétaire et intellectualisation des rapports sociaux sont toutes deux des formes à part entière de la rationalisation à l'œuvre dans la vie moderne et sont étroitement liées en ce qu'« elles ont en commun la pure objectivité dans la façon de traiter les hommes et les choses²⁸² ». Le comportement rationnel de l'homme, ainsi, se traduit par une indifférence « à tout ce qui est proprement individuel parce que les relations et les réactions qui en dérivent ne peuvent être entièrement épuisées par l'intellect logique – exactement de la même façon que l'individualité des phénomènes n'intervient pas dans le principe économique²⁸³. » Dans la logique marchande de la grande ville, l'absence de contact entre le fabricant et le client, due à l'apparition des intermédiaires, soumet l'échange à une logique rationnelle de gains, qui intéressent seuls au détriment de la

²⁷⁹ Rappelons que *vie publique*, dans notre travail, ne renvoie pas à proprement parler aux formes politiques de la vie sociale ni aux fonctions de représentation publique (administration, organismes gouvernementaux, institutions politiques), mais s'entend plutôt comme l'ensemble des façons dont une situation de face à face (c'est-à-dire dans les divers rituels sociaux qui peuvent rythmer le quotidien et accompagner les étapes d'une vie sur le plan du comportement et des interactions) prescrit un certain formalisme aux habitudes du corps. Voir sur ce point GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II. *Les Relations avec le public*, Editions de Minuit, Paris, 1973, p. 11.

²⁸⁰ SIMMEL, Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in *Philosophie...*, *op. cit.*, p. 173.

²⁸¹ *Ibid.*, 173-174.

²⁸² *Ibid.*, p. 173.

²⁸³ *Ibid.*, p. 171.

reconnaissance personnelle. L'absence de contact entre les personnes fait que dans ce type de

relations rationnelles [on] trait[e] les êtres humains comme des nombres [...] dont l'intérêt n'est que dans le rendement objectif et mesurable – c'est ainsi que l'habitant de la grande ville traite ses fournisseurs, ses clients, ses domestiques et même les personnes envers qui il a des obligations sociales ; au contraire, dans un milieu plus restreint, l'inévitable connaissance des individualités engendre tout aussi inévitablement une tonalité plus affective du comportement²⁸⁴.

Ce passage de la pensée qualitative des rapports sociaux à une pensée quantitative s'en ressent dans le style de vie moderne où « l'esprit [...] est devenu de plus en plus calculateur²⁸⁵ ». Simmel prend à cet égard le développement général des sciences de la nature, dont l'idéal est de « faire entrer le monde dans un modèle numérique, de réduire chacune de ses parties en formules mathématiques²⁸⁶ », comme paradigme de l'esprit moderne, caractérisé par cette même tendance, dans la vie pratique, à l'exactitude calculatrice. On peut voir à cet égard comme un témoin matériel de l'attachement aux modèles numériques la « montre qu'on attache maintenant à son poignet pour pouvoir la regarder plus souvent », observe Jacques Henri Lartigue dans ses carnets²⁸⁷. Si Lartigue, simple témoin *émerveillé* de son temps, enregistre avec un enthousiasme curieux et parfois puérile ce phénomène pour le mettre au compte des simples oripeaux de la modernité, le regard du sociologue trouve par contre dans « la diffusion universelle des montres » l'un des symptômes de l'esprit lié à « l'essence calculable de l'argent » qui « a fait pénétrer [la précision] dans le rapport des éléments de la vie »²⁸⁸. Dans le grand schème de ce que

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 171.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 172.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁸⁷ LARTIGUE, Jacques Henri, *L'Émerveillé, Ecrit à mesure, 1923-1931*, Stock, Paris, 1981, [le 3 mai 1926] p. 188.

²⁸⁸ SIMMEL, *op. cit.*, p. 172.

Simmel rassemble sous le nom de « techniques de la vie dans la grande ville²⁸⁹ », toute activité, relation ou rapport d'échange devient impensable en dehors du cadre objectif qui les ordonne, les régule et les détermine, et l'imposition d'une heure universelle en est l'un des aspects les plus fortement emblématiques.

Le développement de la société industrielle capitalise à la fin du dix-neuvième siècle tient ainsi lieu de matrice pour ce que Richard Sennett nomme le « recul du domaine public²⁹⁰ ». Cause principale de cette uniformisation des rapports sociaux par une logique de standardisation et de rationalisation des formes de la vie sociale, Richard Sennett désigne le « capitalisme industriel²⁹¹ » comme responsable de « la perte du sens de la vie publique ». Sous la pression « privatisante²⁹² » d'un double phénomène, le capitalisme industriel et la culture publique urbaine de la société bourgeoise, le sens de l'espace public se modifie en profondeur :

Le capitalisme industriel intervint de façon tout aussi forte dans la vie matérielle du domaine public. Par exemple, la production en masse des vêtements et l'utilisation de modèles industriels par les couturières et les tailleurs fit que plusieurs tranches différentes de la population urbaine commencèrent à avoir la même apparence extérieure ; les gens perdirent leurs signes distinctifs.

Dans cette dynamique d'homogénéisation de la physionomie sociale où « peu à peu, le désir qu'avaient les gens de contrôler le domaine public s'émoussa²⁹³ », l'expérience de la vie privée change de sens devient le lieu premier de l'inscription sociale, de sorte que si « sous l'Ancien Régime, l'expérience publique était liée à la formation d'un ordre social ; au dernier siècle, elle est liée à la formation de la personnalité²⁹⁴ ». On comprend alors la peur

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 172.

²⁹⁰ SENNETT, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. de l'anglais par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Seuil, Paris, 2005, p. 30.

²⁹¹ SENNETT, *op. cit.*, p. 31.

²⁹² *Ibid.*, p. 28.

²⁹³ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

formulée par les Goncourt, évoquée au chapitre précédent, que la vie sociale « menace de devenir publique²⁹⁵ ». C'est que le retrait du formalisme social où entraine la composition de l'expérience de l'individu – non pas tant comme personne privée, donc, que comme membre d'une communauté au sein de laquelle il prend sens et par laquelle il se définit –, laisse un vide que réinvestit la personne privée. Mais le sens de l'expérience privée s'en trouve cependant déformé, tributaire d'une *mystification*, pour reprendre le vocabulaire marxien, par laquelle l'individu tombe sous le coup d'une fétichisation.

3. Extension de la logique de rationalisation : la valorisation du corps comme capital

L'analyse que livre Simmel du rôle de l'argent dans la société moderne révèle la perméabilité de la vie intime à l'effet de rationalisation en cours dans la vie publique. La rationalisation de la vie publique par « imprégnation [de] l'économie monétaire²⁹⁶ » conduit chez les individus à des « attitudes d'âme » dévalorisantes – pour l'autre comme pour soi-même.

Pour autant que l'argent évalue de la même façon toute la diversité des choses, exprime par des différences de quantité toutes les différences respectives de qualité, pour autant que l'argent avec son indifférence et son absence de couleurs se pose comme le dénominateur commun de toutes les valeurs, il devient le niveleur le plus redoutable, il vide irrémédiablement les choses de leur substance, de leur propriété, de leur valeur spécifique et incomparable²⁹⁷.

Non seulement l'argent introduit dans la composition des rapports sociaux une médiation qui neutralise le domaine affectif, mais il étendrait aussi à toutes choses la logique du rapport marchand, lequel « s'impose [dans les grandes villes] avec une ampleur tout autre

²⁹⁵ GONCOURT, *op. cit.*, p. 1254.

²⁹⁶ SIMMEL, *op. cit.*, p. 174.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

que dans les rapports plus petits²⁹⁸ ». Ce qui est d’abord une « mesure d’autoconservation chez certaines natures » et provoque « la dévaluation de tout le monde objectif » risque finalement d’entraîner « irrémédiablement la personnalité spécifique dans un sentiment de dévaluation identique »²⁹⁹. Simmel, à l’instar d’autres observateurs de la société de son temps tel Max Weber, et dans une perspective héritée de Marx, dénonce ce risque inhérent à la logique de l’économie monétaire qui désolidarise toute production de sa valeur qualitative pour lui substituer une valeur quantitative dont l’étalon de mesure devient le travail ; non pas le savoir faire, ni le niveau d’adéquation de la chose à son usage – ce qui, en définitive, devrait permettre d’évaluer sa qualité – mais le coût en temps de travail que représente la production de celle-ci.

Sous ce rapport d’objectivation numérique dans lequel « substance », « propriété », « valeur spécifique » s’effacent derrière un chiffre, s’opère un glissement ontologique qui fait que la *chose*, avec toute son épaisseur, son histoire, ses accidents et ses caractères singularisants, devient un *objet* neutre, une quantité abstraite et interchangeable. La caractérisation par Simmel de l’argent comme ce qui n’a pas de couleurs (« son absence de couleurs ») résonne comme un écho probable aux lignes de Marx dans *Contribution à la critique de l’économie politique* :

Dans les rues les plus animées de Londres, les magasins se serrent les uns contre les autres, et derrière leurs yeux de verre sans regard s’étalent toutes les richesses de l’univers, châles indiens, revolvers américains, porcelaines chinoises, corsets de Paris, fourrures de Russie et épices des Tropiques ; mais tous ces articles qui ont vu tant de pays portent au front de fatales étiquettes blanchâtres où sont gravés des chiffres arabes suivis de laconiques caractères – £, s, d [livre sterling, shilling, pence]. Telle est l’image qu’offre la marchandise en apparaissant dans la circulation³⁰⁰.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 175.

³⁰⁰ MARX, Karl, *Contribution à la critique de l’économie politique*, [1859], Science marxiste, Montreuil-sous-Bois, 2009, p. 64.

Ainsi va « la métamorphose » des choses, qui « se cristallise dans des formes déterminées de la monnaie » : un même étalon enveloppe désormais toutes choses comme leur dénominateur commun et seul point de référence dans la réalité que représente le marché, ici matérialisé sous l'aspect de « fatales étiquettes blanchâtres »³⁰¹ portant chiffres et lettres – soit les *coordonnées* de l'objet, exprimant ses nouvelles modalités d'existence, dans le monde de sa mise en circulation. Il est frappant que Marx, dans son analyse des traces de l'effacement de la valeur spécifique de la chose au profit d'une valeur numérique de l'objet, recoure à une stylisation de la ville moderne par la personnification, donnant ainsi à voir la grande ville sous les traits de l'organique, où les magasins « se serrent les uns contre les autres », où les vitrines sont des « yeux de verre sans regard », comme pour mieux suggérer l'oppression des masses grouillante des rues de Londres et la disparition de leur *âme*, comme pour ciseler, en filigrane, le portrait d'une société dans laquelle il scrute l'altération des formes de la vie par la monétarisation de son activité. Ce procédé stylistique engage bien davantage qu'une simple question de rhétorique ; l'auteur réinjecte une forme de corporéité là où précisément celle-ci se retire, dans une période où les styles de la vie moderne voient l'organique céder le pas à la mécanisation et à la rationalisation.

L'analyse du capitalisme comme le triomphe de l'objet sur la chose (et sur l'humain) trouve chez Baudrillard, lecteur de Marx, un prolongement qu'il nous paraît utile de solliciter à ce stade. Dans *La Société de consommation* il écrit en effet : « À proprement parler, les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tous temps, par d'autres hommes que par des OBJETS³⁰². » Quand bien même de nombreux aspects séparent à l'évidence la société industrielle du milieu du dix-neuvième siècle de la société de consommation qu'observe Baudrillard dans les années 1970 – à commencer par l'accès du plus grand nombre à « l'opulence » facile (fût-elle bon marché), « la profusion » et « la panoplie »³⁰³ –, c'est pourtant sur fond d'un même horizon que se profilent vie moderne autour de 1900 et société de consommation : dans le retrait du lien et la réduction des humains et des choses à l'*objet*. Ce qui ressort de la perspective de Baudrillard sur l'analyse

³⁰¹ MARX, *op. cit.*, p. 63.

³⁰² BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, Ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris, 1974, p. 17.

³⁰³ *Ibid.*, p. 19.

marxienne c'est donc avant tout que la logique de monétarisation de l'économie induit un glissement qui déplace la valeur de la chose de sa valeur spécifique, son unicité, à sa valeur d'échange, abstraite, sur un marché où elle est mise en circulation. Et de la même façon, un déplacement similaire intervient dans la constitution de la valeur du travail puisque le travail humain, source de la production de l'objet, n'a plus de valeur en tant que tel, sa valeur se trouve dans la résultante, l'objet produit : « La force de travail de l'homme à l'état fluide, ou le travail humain, forme bien de la valeur, mais n'est pas valeur. Il ne devient valeur qu'à l'état coagulé, sous la forme d'un objet³⁰⁴ ». Là encore Marx recourt de façon surprenante à une rhétorique de la forme organique, empruntant au vocabulaire de la transformation physique des corps (état liquide, précipité solide), pour réinscrire en quelque sorte dans la chair du monde le processus d'abstraction dû à la logique monétaire du capitalisme. Et plus loin, de nouveau, l'analyse fait apparaître la dématérialisation de la *valeur* de l'objet dans la société marchande en thématissant, au négatif, la matière (« atome de matière », « corps ») – ce qui se perd, ce qui a disparu :

La réalité que possède la valeur de la marchandise diffère en ceci de l'amie de Falstaff, la veuve l'Eveillée, qu'on ne sait où la prendre. Par un contraste des plus criants avec la grossièreté du corps de la marchandise, il n'est pas un atome de matière qui pénètre dans sa valeur. On peut donc tourner et retourner à volonté une marchandise prise à part ; en tant qu'objet de valeur, elle reste insaisissable³⁰⁵.

La métamorphose opérée par l'univers de la grande ville, dépouillant ainsi la chose de sa valeur d'usage au profit du mythe de la valeur d'échange, réduisant la diversité du monde à un dénominateur commun, résonne encore dans les pages de *Paris, capitale du XIXe siècle*, où Benjamin dénonce le phénomène des expositions universelles qui « idéalisent la valeur d'échange des marchandises³⁰⁶ ». Développant un motif qu'il emprunte à Taine³⁰⁷, le

³⁰⁴ MARX, Karl, *Le Capital, 1. Le Procès de production du capital*, trad. de l'allemand sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Edition Sociales, Paris, 1989, p. 78.

³⁰⁵ MARX, *op. cit.*, p. 80.

³⁰⁶ BENJAMIN, Walter, *Paris...*, *op. cit.*, p. 51.

philosophe voit dans ces grands rassemblements universalistes des « centres pèlerinage de la marchandise-fétiche [qui] créent un cadre où [la] valeur d'usage passe au second plan » ; son analyse retient également à charge le processus psychologique inhérent à ce « divertissement » où « les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle. »³⁰⁸ Or, cette même logique de l'abstraction de la valeur agit aussi, par imprégnation dans les représentations, activités et interactions sociales, sur la conception du corps propre de l'homme. Le risque de « la décoloration des choses » et de la dévaluation du rapport à soi auquel fait allusion Simmel, impardonnable corrélat du processus moderne de rationalisation des formes de la vie, correspond à une « attitude d'âme » dont il fait « le reflet subjectif fidèle de la parfaite imprégnation par l'économie monétaire »³⁰⁹. Dans le contexte d'émancipation et de libération du corps que nous avons mis en lumière dans le précédant chapitre, une trame apparaît qui pointe vers une tendance – mais ne faudrait-il pas parler de déviance ? – à la fétichisation du corps. Cette tendance opère un double mouvement de réduction : de la personne au corps, d'abord, ensuite du corps à l'objet. Ce qui s'esquisse ici en filigrane, autrement dit, c'est une affinité entre la relation qu'entretient une société donnée avec le corps et celle qu'elle entretient avec les objets, ou, pour Baudrillard : « [D]ans quelque culture que ce soit, le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales³¹⁰. » Or, ce « mode d'organisation de la relation », tout semble indiquer qu'il se constitue alors selon les modalités d'un fétichisme qui affecte le corps de la même manière qu'il affecte la chose, en constituant sa *valeur* à l'instar de celle de l'objet : non pas *en soi*, mais pour trouver au contraire une raison d'être en dehors de soi, car « dans la société capitaliste, le statut général de la propriété privée s'applique également au corps, à la pratique sociale et à la représentation qu'on en a. »³¹¹

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 50 : « L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises », dit Taine en 1855 ».

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁰⁹ SIMMEL, *op. cit.*, p. 174.

³¹⁰ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 200.

³¹¹ *Ibid.*, p. 200.

4. Mon corps, un objet parmi d'autres. L'avènement du culte du corps

a) *La redécouverte du corps : un « objet de salut³¹² »*

Baudrillard a raison de parler d'une « redécouverte » du corps, « après une ère millénaire de puritanisme »³¹³ (quand bien même la ligne n'est pas sans détours ni anfractuosités qui auront parfois réanimé le corps d'une époque à l'autre), car pour la première fois l'expérience du corps vécu s'organise sur fond d'une légitimité nouvelle, dans l'absence de toute transcendance. Or, si la conquête de cette autonomie apparaît d'abord comme une libération elle tombe pourtant, nous l'allons voir, sous le coup d'une aliénation tout autre. Quittant le domaine pluriséculaire de l'interdit, de la pudeur, le corps connaît un réinvestissement d'ordre narcissique porté par le rapport de la société capitaliste aux objets. Baudrillard place néanmoins le curseur de cette « redécouverte » un peu trop tard dans le vingtième siècle, au moment de l'avènement de la société de consommation, alors que « la libération physique et sexuelle »³¹⁴ sous le signe de laquelle il fait débiter cette redécouverte, se met en place plus tôt, bien avant que la consommation matérielle ne soit accessible à toutes les couches de la société, avant le basculement dans les années quarante de la dominante démographique rurale des sociétés vers une dominante urbaine. La « toute-présence [du corps] dans la publicité, la mode, la culture de masse – le culte hygiénique, diététique, thérapeutique dont on l'entoure, l'obsession de jeunesse, d'élégance, de virilité/féminité, les soins, les régimes, les pratiques sacrificielles qui s'y rattachent, le Mythe du Plaisir qui l'enveloppe », autant de symptômes par lesquels on voit le corps devenir « *objet de salut* » comme dans une « substitution à l'âme dans cette fonction morale et idéologique »³¹⁵, plongent leur racines au tournant du siècle, à la faveur du développement du capitalisme industriel et de la vie métropolitaine autour de 1900.

³¹² *Ibid.*, p. 200.

³¹³ *Ibid.*, p. 199.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

Ce que le corps a conquis de liberté dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, tant dans le mouvement que dans les manières ou le vêtement et la façon de montrer ses contours, il semble le perdre d'une autre manière dans l'aliénation que prépare le développement d'une idéologie de la beauté. L'apparition de la presse de masse et de la publicité génère une mise en usage du corps comme objet d'investissement narcissique destiné à la séduction et à la conquête de l'autre, signalant une évolution importante du sens social de la beauté. La surface conquise par le corps dans la définition sociale moderne de la beauté représente une rupture historique, car il n'a pas toujours été l'essentiel des composants de celle-ci. Par exemple Vigarello observe qu'au dix-septième siècle le corps réel n'apparaît pas directement dans la construction de la beauté, et toujours à l'appui de qualités morales. Il cite notamment une lettre de Louis XIV qui décrit à Madame de Maintenon la princesse de Savoie, future Dauphine, au moment de son arrivée en France le 4 novembre 1696, lettre dans laquelle il relève la façon dont le monarque détaille les traits de cette femme « belle à souhait³¹⁶ » et commente :

Le roi s'étend sur son visage, ses yeux « très beaux », sa bouche « fort vermeille ». Il souligne une « taille très belle », un air noble et des manières fort polies », convaincu que sa grâce est faite « pour charmer ». [...] Le corps de la Dauphine en revanche est peu présent dans cette description, sinon dans l'allusion à la ceinture (la « taille ») révélant une élégance du buste, ou dans l'allusion à la hauteur globale, « plus petite que grande pour son âge »³¹⁷.

Cette description de la beauté laisse à peine transparaître le corps réel, qui n'est au plus que le support de qualités morales ; « l'air, les manières, indispensable mise en scène de la beauté dans l'univers de la cour³¹⁸ », entrent plus largement dans la composition de la beauté comme autant de qualités par lesquelles se construisent une fonction sociale et un rang, ce qui semble primer sur la personne intime – les traits de la beauté ne singularisent ici

³¹⁶ Louis XIV, cité par VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté, op. cit.*, p. 9.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

³¹⁸ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 9.

que la personne sociale, ils n'exposent pas l'intimité de l'individu, alors reléguée à une inaccessibilité de principe, tant pour le regardé que pour celui qui regarde.

Or, avec la société moderne où « le corps a gagné en présence³¹⁹ », la beauté n'exprime plus cette fonction sociale, elle devient, avec la fin du mariage de convenance et sous le coup de la libération progressive des mœurs, un instrument de l'investissement narcissique de son propre corps en même temps qu'un moyen en vue de la conquête de l'autre. Un glissement s'est donc opéré à la faveur de la dynamique qui a fait reculer la vie publique et a imposé l'individu comme une « idée sociale³²⁰ », substituant à l'érotisme comme forme sociale l'idée d'un corps sexualisé comme expression (exhibition ?) de la personne privée : « L'affaiblissement de la vie publique fait que les rapports intimes [...] sont entièrement déformés. [...] Pendant cette période, l'amour physique a subi une redéfinition. Il n'est plus interprété en termes d'érotisme, mais en termes de sexualité³²¹. » Là où l'érotisme impliquait encore des rapports sociaux, la sexualité, au contraire, a trouvé sa place dans l'affirmation d'une autonomie du sujet, à la faveur d'une réappropriation de son propre corps, se référant ainsi à l'identité personnelle et non plus au rapport social. « L'érotisme se traduisait par une expression sexuelle transparaissant à travers des actes de choix, d'interaction et de répression. La sexualité, elle, n'est pas une action : c'est un état dans lequel l'acte physique de l'amour est en somme la conséquence passive, l'aboutissement naturel d'un sentiment d'intimité éprouvé par deux personnes³²². » Le sens du corps, dans ce contexte nouveau, quitte son inscription dans un rapport social pour devenir une valeur dans la mesure où il exprime l'intimité.

Pour les bourgeois du XIX^e siècle, l'érotisme se réduisait presque uniquement à un sentiment de peur ; il ne s'exprimait qu'au travers du filtre de la répression. Toute action sexuelle était marquée par un sentiment de violation : violation du corps de la femme par l'homme, violation du code social par les amants, violation plus grave du

³¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

³²⁰ SENNETT, *op. cit.*, p. 107.

³²¹ *Ibid.*, p. 15.

³²² *Ibid.*, p. 16.

code social par les homosexuels. La société moderne s'est élevée contre la peur et la répression. Mais cette idéalisation de l'intimité par l'imagination contemporaine s'est accompagnée d'une réaction contre l'idée que l'amour physique est une *action* et doit – comme n'importe quelle autre action sociale – avoir des lois, des limites et des règles qui lui confèrent une importance particulière. Le sexe est au contraire considéré comme un révélateur du moi. Un nouvel esclavage s'est substitué à l'ancien. [...] En nous révoltant contre la répression sexuelle, nous nous sommes en même temps révoltés contre l'idée que la sexualité avait une dimension sociale³²³.

Cette nouvelle forme de la présence du corps comme « *objet de salut*³²⁴ » correspond selon nous à l'ultime conquête du capitalisme dans la mesure où celui-ci a introduit la logique de la rationalisation jusque dans la sphère de l'intime, faisant du corps un objet d'investissement, au sens psychologique aussi bien qu'économique. D'une part il faut investir son propre corps comme lieu du salut moderne, dans un mouvement de concession au narcissisme devenu le passage obligé vers le bien être individuel ; d'autre part, c'est en vue d'un retour sur investissement qu'il faut investir tant d'efforts dans la valorisation de mon corps pour la conquête de l'autre, qui sera la confirmation ultime sur le chemin du fétichisme. Dès lors qu'il tombe sous l'état de la propriété, forme majeure et dominante du rapport social dans la vie moderne, le corps cesse en effet de m'appartenir du moment-même où il est *objet de possession*, puisqu'il entre par là dans la logique de fétichisation qui non seulement divise le tout en parties pour satisfaire le désir d'appropriation, mais encore la logique du fétiche place-t-elle au-dehors de moi l'instance constituante de mon identité – dans le regard de l'autre. On peut donc dire avec Baudrillard que, « dans ce corps "érotisé", c'est la fonction sociale d'échange qui prédomine³²⁵ ». Avec ce retournement qui vide le domaine public de son contenu social pour y substituer l'intime, « être en public devenait une expérience à la fois personnelle et passive » et, dans la mesure où mon corps cesse d'être lieu de passage de la frontière entre le public et le privé, entre le rapport social qui

³²³ *Ibid.*, p. 16-17.

³²⁴ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 200.

³²⁵ *Ibid.*, p. 208.

engage la communauté et la sphère intime qui s’y rapporte comme son autre versant, il devient un objet unidimensionnel sur lequel règne, au même titre que sur les « objets industriels », le « fétichisme de la marchandise »³²⁶ censé construire toute ma *valeur*.

b) Mystification de la valeur

« L’un des [...] effets majeurs du capitalisme sur la vie publique a été de mystifier les apparences publiques³²⁷ », propose Richard Sennett. La résonance marxiste assumée dans le choix de la notion de mystification renvoie à l’idée centrale que l’apparence physique – ou aussi bien, le choix de posséder tel objet – devient au cours du dix-neuvième siècle « un signe du caractère individuel », du sentiment privé et de la personnalité :

En poussant les acheteurs à investir dans les objets des significations qui dépassaient leur valeur d’usage, le capitalisme créait un code de croyances qui rendait fort rentable le commerce des objets en général. Ce code de croyances renvoyait lui-même à une transformation profonde du sens du domaine public. [...] Etre en public devenait une expérience à la fois passive et personnelle³²⁸.

Dans cette logique, l’objet ainsi investi d’une valeur identitaire qui dépasse sa seule valeur d’usage devient ce que Marx nomme un « hiéroglyphe³²⁹ » social, un terme qui nous semble particulièrement intéressant à ce stade. Non pas tant pour ce qu’il exprime dans *Le Capital* du rapport entre les forces de production et de consommation (l’objet ainsi mystifié, en tant que hiéroglyphe social, introduit une opacité dans le rapport entre les forces de production et de consommation dans la mesure où il masque les inégalités sociales en détournant l’attention des conditions sociales dans lesquelles l’objet a été produit). Mais le terme de *hiéroglyphe* représente bien à quel point l’objet ainsi investi d’une valeur autre que la valeur d’usage devient un *signe*, est censé révéler *ce que je suis*. Suivant cette logique le corps, dès

³²⁶ SENNETT, *op. cit.*, p. 119.

³²⁷ *Ibid.*, p. 120.

³²⁸ *Ibid.*, p. 119.

³²⁹ MARX, *op. cit.*, p. 123.

lors qu'il subit le même investissement que les autres objets industriels, devient également un signe qui réduit mon intimité, mon identité, à ma valeur d'échange. De fait, jamais le corps n'a connu auparavant un tel investissement narcissique dans l'espace social ni dans l'intimité du rapport à soi, jamais jusque là il n'avait été ainsi mis à disposition d'une logique généralisée d'échange, devenue *l'a priori* du rapport social. Cette métamorphose du rapport au corps repose sur ce qui représente sans doute l'une des mystifications majeures du vingtième siècle, à savoir la croyance dans le fait que l'apparence (ou ce que Baudrillard nomme le « moi peau³³⁰ ») se superpose à la réalité du caractère et de l'individu :

Ici également, nous sommes confrontés à l'une des premières manifestations psychologiques de la nouvelle vie publique : la superposition d'images qui, sous l'Ancien Régime, appartenaient à des domaines bien séparés. En 1750 un vêtement n'avait rien à voir avec ce que l'on sentait. C'était un signe arbitraire, artificiel, indiquant la position que l'on occupait dans la société. Plus l'on occupait une position élevée, plus l'on avait la liberté de jouer avec cet objet, l'apparence, selon des règles impersonnelles et sophistiquées. Vers 1891, le fait d'avoir le vêtement approprié – peu importait qu'il fût inélégant et produit industriellement – pouvait éveiller une sensation de « chasteté » ou de « luxure », car les vêtements, désormais, « exprimaient » la personnalité. La publicité industrielle agit par un acte de désorientation dépendant de la surimposition des images³³¹.

Et de fait, la multiplication des images publicitaires dans l'espace public confirme la valeur d'usage social du corps comme valeur d'échange, tant celui-ci est acquis à l'idéologie de l'investissement : séduire n'est plus un loisir, une préoccupation accidentelle parmi les possibles du rapport social, mais devient un impératif en dehors duquel il n'est point de salut – de valeur. Le phénomène d'assujettissement du corps au système de la valeur comme *capital*, qui transforme le sujet en objet, trouve en effet dans le développement de

³³⁰ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p 201.

³³¹ SENNETT, *op. cit.*, p. 120.

la presse à grand tirage, et tout particulièrement dans les techniques de reproduction de l'image, un facteur adjuvant tout à fait déterminant. Le progrès des techniques d'insertion de l'image dans les journaux, conjugué avec l'essor de la presse à grand tirage, scellent l'avènement d'une culture de l'image qui, vers la fin du dix-neuvième débordé peu à peu la sphère de la culture d'élite et met en place les bases d'une culture de masse. Les techniques de gravure sur cuivre ou bois sont supplantées par de nouveaux procédés de gravure chimique sur métal qui contribuent à augmenter les capacités de tirage, jusqu'à ce que les techniques photomécaniques au tournant du siècle, notamment la photogravure tramée qui apparaît vers 1880, permettent d'associer texte et image dans la mise en page tout en supportant de forts tirages³³². Peu à peu la prégnance des images publicitaires (presse, affiches, placards) édicte les conditions de cette mise à disposition du corps. Les critères de la beauté physique s'infléchissent vers des formes plus naturelles, plus anatomiques, et la mise à jour des contours de la silhouette, en particulier féminine, impose progressivement de nouveaux modèles esthétiques que la prolifération de l'image contribue à ancrer largement dans les représentations sociales.

c) Spectacularisation de la chair

L'important développement des capacités de la presse se conjugue avec l'émergence d'une autre tendance : la place grandissante accordée au désir et à l'expression de ce désir dans les représentations du corps. Bientôt un nouveau modèle de femme vient peupler la littérature, non sans heurts ni scandales, et prépare la place à une forme davantage érotisée de la beauté, à l'instar de la *Nana* d'Emile Zola, qui, « grande, belle, de chair superbe », convoque « l'inconnu du désir »³³³ chez ceux qui l'approchent et lui rendent visite. Ce qui se dessine entre les lignes, derrière cette présence nouvelle du corps, révélé sans cesse sous ses « robes simples, si souples, si fines³³⁴ », c'est « une odeur de vie, une toute-puissance de

³³² Ainsi, par exemple, en moins d'un siècle, les journaux illustrés s'impriment-ils de quelque 3 000 exemplaires (*Le Charivari* en 1866) à plus de 100 000 (*Le Journal illustré* en 1900).

³³³ ZOLA, Emile, *Nana*, Gallimard, Paris, 2002, p. 224.

³³⁴ ZOLA, *op. cit.*, p. 104.

femme dont le public se grisait³³⁵ », une expérience propre à la société fin de siècle qui découvre le corps dans une présence nouvelle. Le tournant du siècle correspond à une rupture importante à cet égard dans la mesure où la notion d'intimité connaît un important réalignement : l'intimité du moi, cette nudité que longtemps il a été inconvenant de laisser paraître, aux autres comme à soi-même, se déploie dorénavant comme un moyen ordinaire du rapport au corps. Là où, dans le système classique de la description littéraire de la beauté, le trait s'articulait autour du visage ou du corps vêtu, le corps entre désormais pleinement dans la composition et la peinture de celle-ci. Ainsi Pierre Louÿs développe-t-il la sensualité de ses personnages, telle l'Andalouse dans *La Femme et le pantin*, soulignant l'émotion en rendant « expressif [son] corps souple et long tout entier, [qui] souriait avec les jambes comme elle parlait avec le torse³³⁶ », telle, encore, l'aimable Bilitis, dont l'exemple des amours lesbiennes se dévoile au fil d'une sensualité exacerbée, convoquant librement toutes les parties du corps dans son intimité, quand bien même le stratagème du style antiquisant vient tempérer par le voile d'une mise à distance les ébullitions de la chair que l'auteur, non sans ironie, dédie « respectueusement au jeunes fille de la société à venir³³⁷ ». Entre libération du corps et assujettissement à la tyrannie du désir qui dépossède du corps, l'érotisme, comme la séduction, courent le risque de la réduction du corps à l'objet. Ainsi lit-on dans le *Guide des plaisirs à Paris* que « l'odeur de la femme traîne partout et vous envahit³³⁸ », et le plaisir masculin « commande la beauté comme un "objet", une "chose", plus que comme un "sujet", une "liberté"³³⁹ ». Une telle « autorisation³⁴⁰ » donnée au désir masculin comme *a priori* de la représentation sociale du corps fin de siècle accompagne dès lors la représentation du nu sur le chemin de sa banalisation.

L'assujettissement de la représentation du corps à sa valeur érotique trouve une place importante au spectacle, dans le music-hall, ou encore au café-concert, proposant toujours des formes que la gravure ou la photo relayent abondamment dans la presse. Eugen Weber

³³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³³⁶ LOUÏS, Pierre, *La Femme et le pantin*, [1889], Union Latine d'Éditions, Paris, 1935, p. 8.

³³⁷ LOUÏS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, [1898], Gallimard, Paris, 1990, p. 5.

³³⁸ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, 1889, p. 51.

³³⁹ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 164.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

signale dans les bals du *Courrier Français* la création de « concours plastiques » dès les années 1890 pour récompenser, qui la plus belle jambe, qui la plus belle nuque, ou encore les plus beaux seins³⁴¹. Les « chairs se spectacularisent³⁴² », confirmant la dynamique de percée de l'intime sur la scène du domaine public, ce qui accélère la transformation du regard sur le corps comme objet public. Qu'il s'agisse des revues du Moulin-Rouge, du Casino de Paris, et bientôt même jusqu'aux ballets de l'Opéra de Paris, c'est le « règne du retroussé, du découvert, du transparent, du demi-nu³⁴³ ». La ligne est tenue qui démarque cette volonté affichée de défier les convenances et de bousculer les préjugés pour libérer le corps d'une mise en œuvre inconsciente de mécanismes inhérents au capitalisme industriel faisant du corps le dernier objet à saisir par le fétichisme de la marchandise. Les journaux illustrés, tels *Fin de siècle*, *La Vie parisienne* ou le *Courrier français*, jouent le rôle de relai dans l'établissement de cette valeur du corps en faisant largement circuler une forme fétiche du regard : mise en valeur des jambes de la danseuse par un collant qui remonte jusqu'au-dessus du genou et souligne le haut de la cuisse nue, maillot profondément échancré pour laisser paraître une opulente poitrine dont le dessinateur souligne un téton à demi révélé par la bordure, bras nus jusqu'aux épaules, nuque offerte de côté par une pause lascive de la tête, les couvertures de *Fin de siècle* n'hésitent pas à jouer des ressorts de la censure pour faire du corps féminin un objet sensationnel que le lecteur pourra s'offrir pour dix centimes (cf. figure 3).

³⁴¹ WEBER, Eugen , *Fin de Siècle, La France à fin du XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, Fayard, Paris, 1998, p. 45.

³⁴² ORY, *op. cit.*, p. 165.

³⁴³ HERVIEU, Paul, « Cafés-concerts, cirques, music-halls, dancings », in HARAUCOURT, Edmond (dir.), *L'Amour et l'esprit gaulois à travers l'histoire*, t. IV, Martin-Dupuis, Paris, 1929, p. 309.



Figure 3 : Journal Fin de Siècle (non daté).

Ce phénomène n'est pas le propre d'une seule classe sociale, et c'est bien là ce qui confirme l'émergence d'un sens social nouveau du corps en général, car toutes les couches de la société sont concernées par cette transformation du regard sur le corps. Ce changement dans les représentations se diffuse indépendamment du type de public visé, qu'il soit plus sensible au divertissement populaire ou se distingue au contraire par des pratiques culturelles d'élite, la banalisation du nu à travers la mise en exposant de la valeur d'échange du corps se retrouve partout. Le journal *La Vie parisienne*, quoique destiné à un public bourgeois plus cultivé, offre également l'exemple de la mise en avant du nu féminin et de la sexualisation du corps de la femme, composant avec les codes de l'élégance bourgeoise (quand il n'est pas frontalement en rupture avec celle-ci, repoussant les limites de la tolérance). Les couvertures multiplient les silhouettes fines et élancées de femmes qui prennent soin d'elles, utilisant de nombreux produits de beauté, et ne redoutent plus d'afficher leur nudité, plus ou moins dissimulée selon les numéros. Un détail particulièrement significatif doit retenir l'attention ici comme symptôme du développement du rapport narcissique au corps : l'apparition régulière de miroirs dans les mises en scènes

de l'intimité. Tel personnage féminin, représenté dans une cabine de bateau au moment de sa toilette devant une psyché, dévoile ses formes avantageuses dans une nuisette totalement transparente au moment où une vague semble déstabiliser le paquebot et renverse ainsi tous ses flacons et pots (cf. figure 4) ; tel autre, finement maquillé, coiffé, apprêté, ne résiste pas à embrasser son propre reflet dans un miroir cependant que l'illustrateur commente au bas de la page « La récompense du miroir » (cf. figure 5).



Figure 4 : La Vie parisienne (non daté).



Figure 5 : La Vie parisienne (non daté).

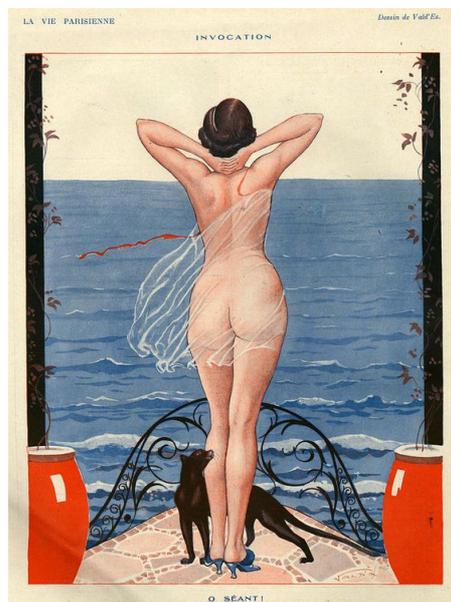


Figure 6 : La Vie parisienne (non daté).

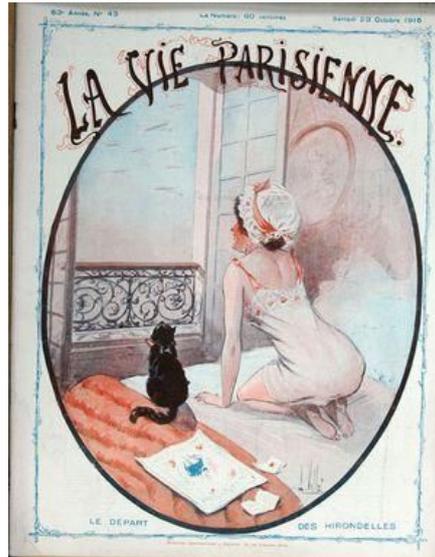


Figure 7 : La Vie parisienne (oct. 1910 ?)

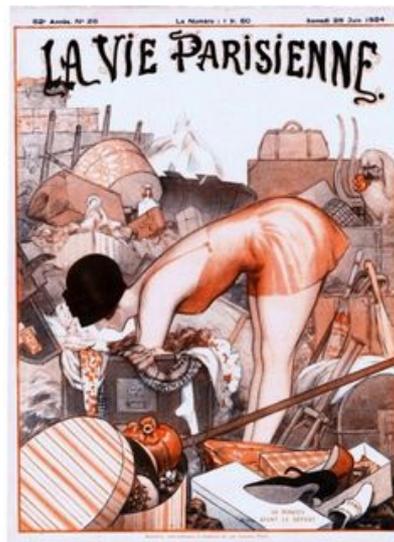


Figure 8 : La Vie parisienne.

Le miroir intervient comme une consécration de l'investissement accordé aux soins de beauté et le principe de la séduction devient *l'a priori* de la relation à soi comme à l'autre. Les comportements les plus élémentaires de la vie quotidienne, attitudes domestiques naturelles à la sphère privée, prennent peu à peu un sens nouveau en intériorisant le regard public, ce que révèlent nombre d'illustrations mettant en scène la parisienne qui dans l'intimité du boudoir, qui contemplant le ciel à demi nue de sa fenêtre (cf. figure 7), qui en

nuisette à la recherche de quelque effet personnel penchée au-dessus d'une valise (cf. figure 8), et toujours insistant sur un profil séducteur là où l'intimité de la situation ne laisserait pas, en réalité, de place au regard de l'autre. C'est que le corps est véritablement en train de se constituer comme objet, de se doter d'une valeur marchande fondée sur le potentiel de séduction. C'est aussi que « dans la publicité et la mode, le corps nu (de la femme ou de l'homme) se refuse comme chair, comme sexe, comme finalité du désir, instrumentalisant au contraire les parties morcelées du corps dans un gigantesque processus de *sublimation*, de conjuration du corps dans son évocation même³⁴⁴. » C'est, enfin, que la frontière est désormais brouillée entre l'espace de l'intimité et la sphère publique dès lors que le rapport privé au corps intériorise le regard public et que l'intimité s'exhibe dans la vie publique. La récurrence parmi ces illustrations du motif de la femme nue portant tout de même des souliers de ville à talons hauts (cf. figure 6) n'est pas seulement une concession de plus faite témoignant de l'intériorisation du désir et de l'érotisme masculin dans la représentation de la féminité, c'est aussi et surtout un signe fort de l'interférence de ces deux sphères, publique et privée :

Il faut aussi tenir compte des effets d'abord graduels, puis accélérés, du déplacement des limites entre public et privé et de la substitution de l'intime au privé. Dans sa signification ancienne, le privé faisait conceptuellement couple avec le public. Il ne pouvait devenir public qu'à travers des transgressions scandaleuses ou des aménagements juridiques réfléchis et négociés. Quand le privé en vient à être pensé sous la catégorie de l'intime, il n'a plus de frontières. C'est tout ou rien : il se cache ou bien s'exhibe³⁴⁵.

Les modalités de cette substitution de l'intime au privé et de son exhibition dans le domaine public révèlent donc, on le voit, d'une esthétisation des formes de la vie. Le culte de la beauté ainsi établi par la presse et la publicité achève de faire du corps un objet d'investissement aussi bien érotique que marchand. Plus les corps se dénudent en public, plus l'exigence s'impose d'une silhouette mince, élancée, tonique, entraînant la condition

³⁴⁴ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 209.

³⁴⁵ MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, (dir.), *op. cit.*, p. 445.

féminine sur la pente des pratiques aminçissantes et les hommes sur celle des pratiques sportives. Dans ce nouveau temple du bonheur moderne qu'est devenu le grand magasin, dépeint notamment par Zola dans *Au Bonheur des dames*, la mode exclut peu à peu de la participation au bonheur quiconque ne se satisfait aux exigences de la minceur. D'où le grand « désespoir » de ceux, à l'instar de Mme Desforges, dont le corps « un peu fort »³⁴⁶ ne peut entrer dans le dernier modèle de manteau, contrairement à sa rivale. Dans son désarroi comme dans son comportement d'achat, le personnage de Mme Desforges incarne les pratiques modernes d'embellissement. Le système des grand magasins, conjugué avec le triomphe de l'image comme support de communication, finit par imposer irréversiblement une uniformité de la beauté, servie d'ailleurs par le développement d'un langage nouveau. Ainsi voit-on des expressions nouvelles faire leur apparition dans le domaine, il faut notamment recourir aux « produits de beauté » et autres « soins de beauté »³⁴⁷, sans quoi point de salut. Les réclames foisonnent qui répandent à travers tout le territoire et pour toutes les classes sociales le règne de la cure de minceur. Cependant que la presse féminine et toutes sortes de guides de bienséance mettent en place l'exclusion des rondeurs à la fois comme modèle de bien être personnel et comme exigence morale, faisant la chasse à « l'envahissement des hanches et de la ceinture³⁴⁸ », la publicité encourage à cette fin diverses remèdes adjuvants. Les pilules Cardina, dans *Le Caprice* du 16 janvier 1904, promettent de « diminuer les hanches, le ventre et amincir la taille », et les pilules Gigartina quant à elles prennent en charge de « faire diminuer le menton, le ventre, les hanches et amincir la taille³⁴⁹ ». Les médecins de renom commencent à s'intéresser aux régimes alimentaires, préconisant le pouvoir diluant de l'eau pour lutter contre les graisses, c'est le cas par exemple du Dr. Emile Germain-Sée dans son traité de médecine clinique³⁵⁰, où il recommande l'absorption à cette fin de plusieurs litres d'eau par jour. Un appareillage technique est développé dès la fin du dix-neuvième siècle pour suppléer les régimes aminçissants. On recourt notamment à des rouleaux de massage censés faire disparaître les parties grasses à force de malaxation, produits entre autres par les établissements Mora installés à Paris, Boston et New York, et dont ils assurent à leur clientèle « soucieuse de

³⁴⁶ ZOLA, Emile, *Au Bonheur des dames*, Gallimard, Paris, 1983, p. 337.

³⁴⁷ VIGARELLO, *Histoire de la beauté, op. cit.*, p. 173.

³⁴⁸ DUVERNOIS, Henri, *Pour être belle*, Bibliothèque Fémina, Paris, 1913, p. 12.

³⁴⁹ Publicité Gigartina, *L'Art d'être jolie*, 1905.

³⁵⁰ GERMAIN-SEE, Emile, *Médecine clinique*, t. V., *Du Régime alimentaire, Traitement hygiénique des maladies*, Delahaye et Lecrosnier, Paris, 1888, p. 544.

conserver et idéaliser sa beauté³⁵¹ » que le massage permettra de broyer les excès de contours. Quand bien même le dictat des mensurations n'interviendra que bien plus tard, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, à mesure que les balances, toises et autres rubans métrés feront leur apparition dans les écoles publiques, dans le cabinet du médecin de famille, ou chez les particuliers, l'appareil global de conditionnement social se met en place sous la bannière du culte du corps en dehors duquel on ne saurait trouver le salut.

Un journal nous semble particulièrement emblématique de cette transformation sociale du sens du corps et concentre l'ensemble des phénomènes évoqués jusqu'ici de soumission du corps à la logique de l'investissement et de disparition de la frontière entre publique et privé, il s'agit de *Comoedia Illustré*. Cette revue financée par l'écrivain et critique Gaston de Pawlowski comme l'organe de représentation des arts modernes, en particulier à la faveur des ballets Russes installés à Paris, rassemble deux fois par mois dans un cahier somptueux, riche en illustrations de qualités, chroniques sur les arts et la danse, interview d'artistes, chroniques de mode et autres publicités destinées à l'embellissement. Se rejoignent ici deux espaces, deux « scènes », celle de la ville et celle du théâtre. La ligne éditoriale proposée par Gaston de Pawlowski témoigne d'une modernisation considérable de la presse, laissant une large place au photoreportage et à l'image, à l'appui des formes plus traditionnelles que sont le dessin ou la caricature. On sent la volonté de ne plus soumettre exclusivement le corps aux règles de l'écrit : l'image devient, non pas un appendice superficiel et ornemental, mais bien le support nécessaire pour rendre compte de l'aspect performatif du spectacle tel qu'il se développe à la scène ou « en ville », comme le suggère le titre d'une de ses chroniques. De même que Diaghilev fait de la scène du ballet l'occasion d'un 'entreprenariat social' par lequel le spectacle devient un « événement mondain » à part entière, de même, Gaston de Pawlowsky fait des pages de *Comoedia* le lieu de rencontre de la scène sociale et de la scène musicale. Vu la présence juxtaposée de publicités cosmétiques et autres techniques amincissantes, des conseils de mode vestimentaire masculine et féminine (notamment dans la rubrique « Falbalas, fanfreluches et frivolités »), de chroniques détaillées sur la qualité et le bon goût du public dans les loges sous la plume de Margueritte Casalonga, alias Vanina, il devient rapidement évident que l'événement du spectacle n'est plus seulement *sur* la scène mais bien aussi tout autour. De l'aveu de Vanina la mode « est au plus près du théâtre et

³⁵¹ Cité par ORY, *op. cit.*, p. 176.

inspirée par lui³⁵² ». Si l'on peut voir avec raison dans cette convergence une « relation qui se renforce mutuellement, dans laquelle les limites entre la scène et la rue s'estompent jusqu'à se corroder, suscitant un nouveau rapport, dynamique, qui lie l'art et la danse à la mode et au design³⁵³ », ce phénomène témoigne aussi du rapprochement des deux sphères publique et privée et de la façon dont l'une informe l'autre.

Comoedia se pose explicitement comme un arbitre du bon goût, à la fois guide d'entrée dans le monde parisien et manuel de bon ton, contribuant aussi à créer les premières formes de vedettariat telles qu'on les connaît aujourd'hui. Ses reportages sur les artistes (danseurs, actrices, chanteuses) montrées dans l'intimité figurée d'un intérieur, en tenue de ville, créent un lien étroit entre l'univers du spectacle et sa coulisse, ouvrant ainsi la possibilité au public d'une projection immédiatement plus familière (cf. figure 9).



Figure 9 : Lydia LOPOKOVA, in *Comoedia Illustré*, 1 juin 1909.

L'influence de la scène s'étend à la définition des comportements privés, jusque dans la représentation de l'intimité. Les caricatures des dessinateurs André Marty ou de Moriss mettent ainsi en scène d'une façon humoristique le point de rencontre entre l'univers des ballets Russes et leur réception par les contemporains, soit qu'ils signalent l'influence directe sur la façon de s'habiller, comme le montre les caricatures suivantes (figures 10 et 11), soit qu'ils mettent en saillance les scandales en jeu dans la réception critique de certains ballets jugés immoraux, comme la chorégraphie de Nijinski dans *Jeux* en mai 1913, dont les représentations du flirt et de l'érotisme singulier ont choqué une partie du public (figure 12).

³⁵² « La Mode actuelle au Théâtre et à la Ville », in *Comoedia Illustré*, 15 mai 1909.

³⁵³ DAVIS, Mary, *Ballets Russes Style, Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, Reaktion, Londres, 2010, p. 25 : « a mutually reinforcing relationship, in which the boundaries between stage and street slipped and finally eroded, creating a new and dynamic relationship that linked art and dance to dress and design. »

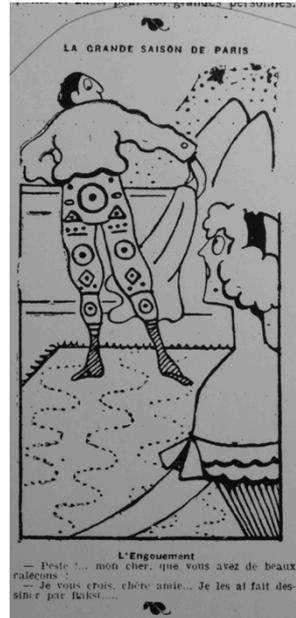


Figure 10 : MORISS, « L'Engouement », in Comoedia, juin 1912.

(« – Peste ! mon cher, que vous avez de beaux caleçons !

– Je vous crois, chère amie... Je les ai fait dessiner par Bakst... »)



Figure 11 : MORISS, « De circonstance », in Comoedia, 12 juin 1912 De circonstance :

(« Très joli... mais cette fourrure... un peu hivernal.

– Pas du tout, Madame, Nous appelons ce modèle : Robe concert d'été des Champs Elysées »),



Figure 12 : MORISS, « La femme de l'auteur », in Comoedia, juin 1913.

(« Je t'assure mon chéri...ne te fâche pas, il n'y a rien de définitif, c'est une répétition générale ! »)

D'autres publicités viennent également consolider ce pont de la scène à la ville, telle l'annonce d'un nouveau corset nommé « la Sylphide » en hommage au ballet éponyme du chorégraphe Michel Fokine (1909). L'onomastique des nouveaux parfums, encore, mise en valeur dans les pages publicitaires de Comoedia, laisse transparaître clairement l'influence de l'univers scénique et Vanina notamment de rapporter dans sa rubrique « La mode au théâtre et à la ville » que les belles dames portent le nouveau parfum Jardins d'Armide, inspiré du ballet le Pavillon d'Armide, découvert au public parisien dès la saison de 1909 : « Il ne faut pas ignorer le rôle important que les parfums jouent dans nos réactions émotionnelles. Le groupe de privilégiés installé dans cette partie de la salle (premier balcon, où étaient notamment Isadora Duncan et Natacha Trouhanova) a pu se délecter dans une atmosphère particulière créée par l'odeur des Jardins d'Armide, dans une convocation de tous les sens³⁵⁴. » On voit d'ailleurs apparaître d'autres parfums dans les pages publicitaires de Comoedia au cours des saisons suivantes, citons pour exemple « Un air embaumé » et « Prince Igor », comme pour rappeler que le public a décidément son rôle à jouer dans le

³⁵⁴ Comoedia Illustré, 1^{er} juin 1909.

spectacle de ces ‘soirée’ du grand chic parisien. C’est bien ainsi du moins que le formule Lucien Daudet, engagé par Gaston de Pawlowski pour faire la chronique des ballets :

Nous ne sommes pas seulement des spectateurs, nous jouons aussi un rôle et c’est pourquoi nous sommes renversés. Non contents de regarder leurs divines turbulences, nous nous y joignons, nous adoptons leurs rythmes comme autant de battements de notre cœur chaviré, nous mesurons nos actions autant que nos souvenirs à l’aune de leurs pas, de leurs souples entrelacs, et de l’excitation de leurs tourbillons³⁵⁵.

Ainsi, au-delà du regard sur l’actualité artistique, cette revue haut de gamme se pose en arbitre du bon goût et propose à son lectorat une représentation normative du corps, mettant en scène les canons contemporains de la beauté dans un jeu de miroirs où la physiologie du corps « à la ville » convergent avec celle des premières *stars* – le terme est à peine anachronique –, grandes dames du spectacle ou de l’opéra, dont l’image se trouve de plus en plus associée aux mérites de telle ou telle marque de produits de beauté ou au nom de tel couturier. Dans cette « lente construction d’un univers de vedettes, un monde d’exemples, [où] ces effigies quasi professionnelles [sont] susceptibles de transposer un public en ensemble d’acheteurs », on assiste à mise en place d’une série de principes inédits (hygiéniques, vestimentaires, diététiques, etc) pour satisfaire à l’exigence sociale de la beauté. Cet impératif de la beauté ne devient absolu et si efficace que « parce qu’elle est une forme du capital » : l’éthique de la beauté ainsi mise en place

peut se définir comme la réduction de toutes les valeurs concrètes, les « valeurs d’usage » du corps (énergétique, gestuelle, sexuelle) en une seule « valeur d’échange » fonctionnelle, qui résume à elle seule, dans son abstraction, l’idée du corps glorieux, accompli, l’idée du désir et de la jouissance – et par là même bien sûr les nie et les oublie dans leur réalité pour s’épuiser dans un échange de signes. Car la beauté n’est rien de plus qu’un matériel de signes qui s’échangent³⁵⁶.

³⁵⁵ DAUDET, Lucien, in *Comoedia Illustré*, 15 juin 1911.

³⁵⁶ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 207.

Il est particulièrement significatif que le phénomène de l'investissement capitaliste du corps survienne dans l'époque même où se profile l'individualisme dans la société moderne. D'une part le retrait de la vie publique, nous l'avons vu, laisse une plus grande place à l'intime, et, parallèlement, la constitution de l'individu en tant que tel dans le domaine de la vie intime prend forme sous l'égide de l'investissement narcissique. Un élément particulier de la vie quotidienne reflète à merveille cette double tendance : le développement du cabinet de bain. Cette pièce connaît une importante révolution vers la fin du dix-neuvième siècle dans les logements bourgeois. Un nouveau meuble y fait son apparition, l'armoire à glace, avec sa glace de plein pied, éventuellement répercutée par deux battants adjacents, permettant de refléter plus aisément l'ensemble des contours et des faces du corps nu. Si la baronne Staffe, dans son guide sur *Le Cabinet de toilette*, recommande pour tout appartement de bon ton qu'il « doit y avoir [des miroirs] de toutes les dimensions et de tous les genres³⁵⁷ », l'armoire à glace, apparue grâce à l'amélioration des techniques de production industrielle de miroirs, est certainement la consécration et la pièce maîtresse qui accompagne le rituel de la toilette et offre désormais une expérience tout autre du rapport à son corps. D'abord parce qu'on peut le scruter dans son entier et dans tous les sens, mais aussi parce que cet examen de soi dans le cadre inédit d'une intimité exclusive au sein de la vie domestique permet d'étudier dans sa nudité non seulement les formes mais aussi la démarche, l'allure.

Le cabinet de bain ou de toilette devient ainsi bien plus qu'un lieu réservé à l'hygiène personnelle, c'est littéralement la conquête dans l'espace privé de la maison ou de l'appartement d'un lieu bien à soi. La baronne Staffe livre à l'éducation bourgeoise les clés de la lecture du corps dans le cadre de cette intimité nouvelle : « un sanctuaire dont personne, pas même l'époux aimé, surtout l'époux aimé, ne franchit le seuil³⁵⁸ » et qui permet « de ne pas être vu » pour s'adonner en toute liberté au « culte de la beauté³⁵⁹ ». Par-delà l'aspect moralisateur de ces mises en gardes encore évidemment porteuses d'une idée bourgeoise du rapport à l'autre et du mariage, l'idée du sanctuaire est très évocatrice du principe qui se met en place d'une réelle privatisation du rapport au corps, au sens où, derrière ce seuil infranchissable d'une intimité à soi nouvellement conquise, il devient

³⁵⁷ STAFFE, Baronne, *Le Cabinet de toilette*, Havard, Paris, 1891, p. 4.

³⁵⁸ STAFFE, *op. cit.*, p. 4.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 4.

l'ultime objet de possession et d'investissement : objet de tous les soins, il devient l'idole d'un culte nouveau, célébré dans l'isolement. Véronique Nahoum-Grappe pose ainsi la question « comment vivre dans un corps qu'on n'a pas vu³⁶⁰ ? » Cette révélation de soi que n'avaient jusqu'à lors permis ni la psyché haute, ni le miroir posé sur la console pour le buste et le visage, du moins jusqu'à ce que l'intimité du cabinet de bain voit arriver l'eau courante et autorise la nudité totale, marque un tournant dans le développement du rapport à l'intime en imposant de nouvelles exigences sous l'effet de pratiques et d'un regard plus affinés. Voilà qui confirme

un changement de pratique et une affirmation de l'intime : non plus la vieille scène de « toilette » cent fois reproduite avec spectateurs et assistants, ses gestes limités aux soins de coiffure ou de fard effectués devant un miroir « haut », mais la scène devenue solitaire, secrète, avec ses gestes de maquillage, ses bains, ses surveillances et vérifications du corps³⁶¹.

Anne-Marie Sohn parle quant à elle d'une « désacralisation³⁶² » du corps autour de 1900, en particulier du corps féminin, à mesure que se mettent en place un nouveau regard sur le corps, un rapport inédit à l'intime et de nouvelles pratiques banalisant le nu. Si l'on peut souscrire à cette proposition au vu du changement de statut de la nudité féminine (tant au niveau de la scène sociale que dans ses représentations artistiques), avec la banalisation du corps de la femme et de son érotisation qui la transforme en objet, il nous paraît toutefois nécessaire, au moment de clore ce chapitre, de tirer les conclusions de l'évolution que nous avons voulu mettre à jour et qui semble bien indiquer le réinvestissement du corps par une forme de sacré. Du moins la vie moderne, dans le rapport au corps, offre-t-elle tous les signes du sacré dans l'établissement d'un véritable *culte* du corps. Zola, encore, avec *Au bonheur des dames*, présentait l'impact profond des changements contemporains sur la structure à venir du rapport au corps, entrevoyant déjà l'avènement d'un temple nouveau – où les marchands ont repris leur place –, dans lequel le culte du désir et de la beauté tiendraient lieu de ferveur nouvelle : « Les églises que désertait peu à peu la foi chancelante

³⁶⁰ NAHOUM-GRAPPE, Véronique, citée dans CORBIN, Alain, « Le secret de l'individu », *Histoire de la vie privée*, ARIES, Philippe, et DUBY, Georges, (Dir.), Seuil, Paris, t. IV, 1987, p. 423.

³⁶¹ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 179.

³⁶² SOHN, Anne-Marie, « Le corps sexué », in CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, *op. cit.*, p. 98.

étaient remplacées par [un] bazar, dans les âmes inoccupées désormais³⁶³. » Le grand magasin de Mouret, dans ce roman, fait figure d'icône de la religion nouvelle. Zola relève d'ailleurs dans ses études préparatoires au roman la substitution de la ferveur consumériste à la ferveur religieuse ancienne, sacrifice moderne imposé à toutes les classes par le culte du corps : « Cela tourne à la religion du corps, de la beauté, de la coquetterie et de la mode³⁶⁴. » L'entrée dans le vingtième siècle a ainsi banalisé l'idée d'un corps soumis à la « beauté construite³⁶⁵ », artificielle, dont les critères, exclusivement rabattus sur la physionomie du corps, réduisent ce dernier à une pure image, un objet dans lequel le sujet se doit d'investir, économiquement et émotionnellement (selon la double logique fétichiste du capitalisme et du narcissisme), sous peine de passer à côté de son salut :

C'est la suggestion d'involuer dans votre propre corps et de l'investir narcissiquement « de l'intérieur », non pas du tout pour le connaître en profondeur, mais bien, selon une logique toute fétichiste et spectaculaire, pour le constituer, vers l'extérieur, comme objet plus lisse, plus parfait, plus fonctionnel. [...] Dans ce sens, le corps, devenu le plus bel objet de sollicitude, monopolise à son profit toute l'affectivité dite normale (envers d'autres personnes réelles), sans pour autant prendre de valeur propre, puisque, dans ce procès de détournement affectif, n'importe quel autre objet peut, selon la même logique fétichiste, jouer ce rôle. Le corps n'est que le plus beau de ces objets psychiquement possédés, manipulés, consommés³⁶⁶.

En somme, cette forme moderne de sacralisation du corps franchit le pas de l'idolâtrie et transforme-t-elle l'objet de son culte en objet privé de transcendance. La redécouverte du corps au tournant de 1900 est finalement celle d'un « corps-objet dans le contexte généralisé des autres objets³⁶⁷ ». Le corps, devenu objet de salut, s'est substitué à l'âme : « Si jadis c'était "l'âme qui enveloppait le corps", aujourd'hui c'est la peau qui l'enveloppe, mais non pas la peau comme irruption de la nudité [...] : la peau comme vêtement de

³⁶³ ZOLA, *Au Bonheur...*, *op. cit.*, p. 439.

³⁶⁴ ZOLA, Emile, *Carnets d'enquête, Une ethnologie inédite de la France* (documents d'archive), Paris, Plon, 1986, p. 184.

³⁶⁵ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 180.

³⁶⁶ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 204.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 210.

prestige et résidence secondaire, comme signe³⁶⁸. » Nous montrerons dans le chapitre suivant de quelle façon les courants de réforme de la vie et autre avatars du romantisme anticapitaliste ont tenté, à partir des années 1910, de réinscrire le corps dans l'expérience de la « chair » pour le libérer de la logique économique du signe.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

Chapitre 3 : Déterritorialiser le corps. La culture du corps : une forme d'individuation ?

« *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau*³⁶⁹. »

Paul VALERY

Le constat de l'aliénation du corps, lieu de l'individuation, par le capitalisme industriel incite une partie importante de l'intelligentsia et des artistes européens à tenter l'expérience d'une libération et à proposer de nouvelles configurations de formes de vie – une réforme qui engage les manières d'être, de sentir et d'être affecté autant que les styles qui permettent de les énoncer. Un tel projet implique de sortir du cadre dans lequel la société moderne urbaine et industrielle a inscrit le rapport au corps – il faut alors, pour le dire en langage deleuzien, déterritorialiser le corps, et ce dans un double sens. Le premier moment de la déterritorialisation intervient dans le fait de s'affranchir du mode de penser le rapport privé à son propre corps induit par la logique fétichiste du capitalisme. Il s'agit là de retrouver un sens originaire, une unité du corps propre, sur le plan du vécu individuel comme dans l'ordre de ses représentations sociales. L'enjeu, pour de nombreux tenants de la réforme de la vie dans la période du dix-neuvième siècle finissant jusque dans l'entre-deux guerres, est de dépasser le corps civilisé, alors perçu comme l'héritage d'une longue construction occidentale responsable de cette aliénation, pour tenter de retrouver une originarité, un noyau dur de l'expérience humaine dont la consistance serait antérieure à l'ère industrielle. Le processus de déterritorialisation se joue en outre sur un second plan, tout à fait littéral celui-ci. Renouer avec un rapport originaire au corps implique dans certains cas de quitter le territoire de la société urbaine pour fonder une communauté sur un territoire 'vierge' – ou du moins rêvé tel. La prégnance de ce que nous nommerons *la tentation de l'île*, c'est-à-dire du retrait par rapport à la civilisation pour restaurer dans un espace nouveau, ouvert, un rapport originel au corps, prend alors des formes variées. De la

³⁶⁹ VALERY, Paul, *L'Idée fixe*, in *Œuvres*, Pléiade, t. II, Gallimard, Paris, 1987, p. 215.

fondation de colonies dans les espaces retirés du Tyrol, à Ascona, à la création d'institutions telle que la cité jardin de Hellerau près de Dresde, les tentatives fleurissent de bâtir des îlots utopiques qui doivent offrir au corps l'espace et les conditions de son affranchissement.

Au-delà de la redéfinition des règles du corporel dans la part du jeu social, étudiée précédemment, ce chapitre interroge la reconfiguration de la subjectivité moderne – du moins, une tentative de réformer le socle sur lequel elle s'est développée comme forme de vie façonnée par le capitalisme – à partir de pratiques corporelles. Dans l'ordre pratique aussi bien que théorique, le corps devient l'objet d'une attention spécifique. Christine Macel souligne à ce titre les différentes manières dont « la modernité a pu inventer de nouvelles subjectivités notamment grâce à la conception d'une nouvelle corporité³⁷⁰ ». Une chose est sûre, jamais le corps de l'humain n'avait auparavant été l'objet de tant d'essais, d'efforts, d'attentions pour le (re)modeler, redéfinir ses contours, sa gestuelle. La culture du corps qui se développe autour de 1900 et s'ancre dans les sociétés européennes de l'entre-deux guerres reflète les hésitations modernes quant à « inventer de nouvelles subjectivités³⁷¹ ». Le vingtième siècle commençant se trouve pris dans un double mouvement tout à fait paradoxal de ce point de vue. D'une part, il est caractérisé par un « fort mouvement d'individuation [...] qui pose au centre de l'univers, donc d'abord de la société, un individu à la recherche de son autonomie³⁷² », un processus dans lequel la libération du corps joue un rôle non seulement central mais même déterminant. Le vingtième siècle, de ce point de vue, « a sans doute vu le plus grand bouleversement qu'ait jamais connu le corps humain en si peu de temps, à tel point qu'on peut avancer l'hypothèse qu'il n'y a pas de corps potentiellement autonome [jusqu'à lors]³⁷³ ». Mais, d'autre part, ce début de siècle est traversé par un mouvement d'aliénation profonde, car dans cette conquête d'une émancipation individuante, ce même corps, rêvé affranchi, autonome, tombe comme nous l'avons vu sous l'emprise d'une logique de réification, entre narcissisme spéculaire et économie monétaire. Entre les effets de la rationalisation à l'œuvre dans toutes les formes de la vie sociale (et dont la conséquence majeure aura été un processus de

³⁷⁰ MACEL, Christine, « Subjectivité modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie », in MACEL, Christine, et LAVIGNE, Emma, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue de l'exposition tenue au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011-2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 21.

³⁷¹ MACEL, *op. cit.*, p. 21.

³⁷² ORY, Pascal, « Le corps ordinaire », in CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2011, p. 164.

³⁷³ ORY, *op. cit.*, p. 164.

déshumanisation), à la tentative étudiée dans le présent chapitre de ramener l'expérience de la corporéité à un principe originaire, 'anté-civilisationnel', pour retrouver le noyau de l'humanité de l'homme, se joue toute l'ambiguïté de l'histoire de la subjectivité moderne.

Précisons que le concept de subjectivité est utilisé dans ce travail de manière avant tout opératoire, et non critique. Notre propos vise seulement à en éclairer les fluctuations de sens au cours de la période qui nous intéresse. Nous retiendrons dans cette perspective la définition de la subjectivité proposée par Jocelyn Benoist comme

ce motif omniprésent qui se manifeste partout où est la relation sociale, dans la variation infinie de ses jeux. [...] Dans la culture de l'affection et des pensées, dont l'expérience constitue la teneur du retour à soi, il ne faut voir que le ressac du monde, le retour à soi étant retour du monde à soi, non pas dans la clôture de ses jeux, mais dans le passage toujours de nouveau possible d'un de ses jeux à un autre. La 'solitude' où je 'me' trouve me reconduit vers les autres, vers l'expérience d'autres formes de la relation sociale, en dehors des codes établis. Le moi se noue et se dénoue, d'un code à un autre. L'échelle de ces variations est la subjectivité³⁷⁴.

Nous voulons montrer ici de quelle manière le corps, dans les diverses expériences réformatrices, devient le socle de la reconfiguration de la subjectivité ainsi entendue. Il s'agit autrement dit d'interroger ce « motif » en tant que dynamique processuelle qui, dans la construction du rapport au moi et au monde, sollicite le corps non seulement comme ferment, condition de possibilité, mais aussi comme système de manifestation d'une intériorité dont la valeur et les modalités d'expression se transforment alors profondément. Les nouvelles formes de sollicitation de la corporéité au tournant du siècle pointent vers un phénomène dont nous n'avons pas aujourd'hui encore pris toute la mesure, à savoir la mise en place d'une culture de la sensibilité. Dans le sillage des reconfigurations de l'expérience corporelle comme expérience toujours en même temps individuelle et collective, le vingtième siècle est celui qui aura tenté le plus radicalement de transformer les formes de l'expérience sensible, les manières de percevoir et les façons d'être affecté.

³⁷⁴ BENOIST, Jocelyn, « Subjectivité », in KAMBOUCHNER, Denis, *Notions de philosophie*, t. I, Gallimard, Paris, 1995, p. 296.

Nous analyserons plus loin, dans la seconde partie, les manifestations sur le plan esthétique de cette réévaluation de la place du corps dans la société moderne. Il s'agit pour l'heure de montrer que ces diverses tentatives de faire du corps le pivot de la redéfinition de la subjectivité peuvent être lues comme autant d'efforts pour conjurer un héritage culturel marqué par des siècles de rationalisme. Du cartésianisme aux conceptions des Lumières, la raison a été le point d'ancrage exclusif de la vie du sujet, seule légitime dans la définition des contours de la vie sensible. Or, une grande part des formes de vie qui émergent autour de 1900 ont en commun une perspective vitaliste censée réassigner au corps une originalité de l'humain pour ouvrir le champ social à une compréhension nouvelle de la corporéité – comme vecteur de la relation à soi. Le corps devient, partant, le lieu du politique, au sens large, dans la mesure où les diverses tentatives de le soustraire au système de la valeur et au régime de l'objet forment un pan du discours de la critique culturelle qui dénonce (directement ou indirectement) les formes de vie de la société moderne. Ainsi, quitter ce corps 'civilisationnel', c'est aussi déplacer les frontières de la morale qui avaient jusqu'à lors dessiné ses contours publics, déterminé ses modes d'expression, en public comme dans la sphère privée. C'est rompre avec un ensemble d'habitudes et de pratiques du quotidien devenues autant d'*habitus*, de marqueurs sociaux reconduisant une norme du tolérable et du bienséant à partir d'une sédimentation des usages du corps selon les classes, les âges, les sexes ou les secteurs. L'articulation du corporel avec le politique prend ici toute sa mesure sur le mode d'une histoire de la crise, de la contestation et de la tentative d'évasion. De nombreux mouvements émergent en Europe, tout particulièrement dans la sphère culturelle germanique, qui prônent une réforme de la vie [*Lebensreformbewegung*] en s'appuyant sur le développement d'une culture du corps et sur un retour à l'expérience sensible. L'objectif est double : redéfinir la subjectivité individuelle par la conquête d'une autonomie inédite de l'individu et proposer un ferment social d'une autre nature que celui imposé par les sociétés industrielles capitalistes. Ou, pour le dire avec Marielle Macé :

Etre soi-même un style, égarer sa vie à une forme, conquérir une « forme-de-vie » – selon la formule d'Agamben, serrée comme un poing, qui dit si bien la nécessité qu'une vie ne soit jamais dissociée de sa forme... : voilà un point vif de la modernité. Cette exigence court de Nietzsche à Foucault, et jusqu'aux injonctions contemporaines

à se faire (ou se défaire) soi-même, à instituer un « style de vie » tout entier fait de volonté et de réinvention³⁷⁵.

Dans l'ensemble, les réformateurs de la vie partagent ce même « point vif », ce même principe directeur, l'idée d'une appropriation individuelle de nouvelles formes de vie à travers l'expérience d'une corporéité réinventée. La culture du corps telle qu'elle se met peu à peu en place à partir des propositions d'un Heinrich Pudor, Hans Surén ou Rudolf Bode se développe contre une vision mécaniste de l'humain, contre l'usage d'une gymnastique disciplinaire entièrement orientée vers la contrainte et l'absence de prise en compte de singularité du sujet dans le geste formateur du corps. Au contraire, cette pensée réformatrice voudrait favoriser la dynamique du rapport corps-esprit, faisant de la volonté le principe central de la conception de l'individu moderne, lieu d'intersection entre deux niveaux, spirituel et corporel, qu'une trop longue tradition a pensé devoir s'exclure réciproquement.

Pour autant, la question de l'individuation demeure un point de tension majeur dans la mesure où le parcours que dessinent ces diverses expériences modernes du corps oscille toujours entre le type et la singularité. A tel point que l'on peut se demander si l'individuation qui se définit au fil des gestes et des rythmes impulsés par les acteurs de cette réforme de la vie ne rejoint pas en certains moments le territoire du collectif. La nécessité de s'emparer du corps semble s'imposer progressivement à la faveur du courant hygiéniste, mais le devenir de la « nouvelle corporéité³⁷⁶ » demeure problématique. Entre typification et singularisation, les nouvelles pratiques sont traversées par une tension essentielle.

I - À la recherche de l'unité du corps : pour une (il)logique de la sensation

1. Emergence d'une corporéité nouvelle

La dynamique qui préside aux divers mouvements de réforme de la vie et pousse en dehors de la grande ville industrielle un certain nombre de réformateurs obéit à une double logique. Il s'agit à la fois d'une expérience esthétique, à la recherche de nouvelles formes

³⁷⁵ MACÉ, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016, p. 201.

³⁷⁶ MACEL, *op. cit.*, p. 21.

d'expression, mais c'est aussi avant tout le moment d'une contestation sociale à la recherche d'une réponse aux problèmes posés par la modernité quant au devenir de l'individu : faut-il continuer à penser le sujet, en ce début de vingtième siècle, comme un produit parmi d'autres de la société marchande et penser dès lors la corporéité sous le régime de la valeur, ou bien peut-on, en reformulant les règles du corporel dans la part du jeu social, proposer un devenir autre à l'individu comme pour la collectivité ? Ce passage par une redéfinition du sens du corps articule ainsi un double volet de la réflexion moderne sur le corps, individuel et collectif : l'expérience du corps vécu interroge le rapport entre individus à l'aune des changements de sens de la collectivité.

a) Dans le sillage de la culture du corps : débats sur l'« homme moderne »

L'ensemble des tentatives pour déterritorialiser le corps doit se comprendre à l'aune d'un phénomène plus large qui occupe la société moderne au tournant du vingtième siècle. La question du devenir de l'humain en tant qu'individu dans la modernité se pose aux contemporains comme un défi commun : celui de l'*homme nouveau* ou « *neuer Mensch* »³⁷⁷. Le terme est très présent dans le discours de l'époque dès les années 1900 et prendra, on le sait, un tour particulier dans l'entre-deux guerres, jusqu'à connaître une instrumentalisation politique complète dans les régimes politiques fascistes. Ernst Jünger, dans *Le Travailleur*, résume la problématique de cette « nouvelle humanité³⁷⁸ » sous le thème de l'opposition entre le mécanique et l'organique : « Il n'y a donc pas d'hommes-machines ; il y a des machines et des hommes – mais c'est une profonde corrélation qui explique l'apparition simultanée de nouveaux moyens et d'une nouvelle humanité³⁷⁹. » La « métamorphose » moderne et la venue d'un « nouveau genre, le pionnier-né d'un nouveau paysage » signent en effet pour lui le triomphe du régime de l'« univocité »³⁸⁰. L'évolution de la société industrielle se résumerait à un « processus d'appauvrissement » sous l'effet duquel « la vie se dévore elle-même tout comme cela se passe à l'intérieur du cocon où l'imago consume la

³⁷⁷ Pour une étude historique du concept d'« homme nouveau » dans la période de l'entre-deux guerres, se rapporter à l'ouvrage de WEDEMEYER-KÖLWE, Bernd, « *Der Neue Mensch* », *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2004 ainsi qu'à MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, et MILZA, Pierre (Dir.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

³⁷⁸ JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur*, [1932], trad. de l'allemand par Julien Hervier, Christian Bourgois, Paris, 1994, p. 168-169.

³⁷⁹ JÜNGER, *op. cit.*, p. 169.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 159.

chenille »³⁸¹. Dans ce paysage d'une grande « uniformité qui rend difficile de distinguer les individus d'un ensemble de races animales ou humaines étrangères », Jünger fait intervenir la notion de *masque* pour décrire le vaste processus d'effacement de l'individu, au point que la distinction entre les genres-mêmes s'estompe :

Ce qui frappe d'abord, de façon purement physionomique, c'est l'aspect figé des visages semblables à des masques, cet aspect lié à une modification interne mais qu'accusent et accentuent également des procédés extérieurs tels que l'absence de barbe, la coupe de cheveux, les coiffures ajustées. Qu'un phénomène très radical se fasse jour dans cet aspect de masque qui provoque une impression métallique chez les hommes et cosmétique chez les femmes, on peut déjà le déduire du fait qu'il parvient même à estomper les traits qui rendent le caractère sexuel physiologiquement visible.³⁸²

De même, Jünger observe-t-il dans l'évolution des corps une tendance similaire à la standardisation : « on accorde une grande attention à modeler le corps tout entier, et cela de façon très particulière, très planifiée, dans ce qu'on appelle le *training* », habituant ainsi l'œil « à la vue de corps nus qu'une même discipline a rendu très uniformes »³⁸³. C'est bien d'une « dégradation de la physionomie individuelle³⁸⁴ » qu'il trace les contours dans sa lecture critique de l'univers moderne. La métaphore musicale est récurrente sous la plume de l'écrivain, permettant d'établir une typologie dans laquelle il renvoie dos à dos le monde de l'Ancien régime (« la société de la Restauration ») caractérisé par l'« harmonie que nous ne pouvons plus imaginer, mais qui résonne parfois à nos oreilles dans les témoignages anciens comme l'écho d'une merveilleuse musique³⁸⁵ », et la société contemporaine marquée par la « dissonance³⁸⁶ » et la « perte d'unité³⁸⁷ ». Poser la question de l'homme nouveau, c'est donc poser la question du rapport – de l'équilibre ? – entre « type » et

³⁸¹ *Ibid.*, p. 159.

³⁸² *Ibid.*, p. 160.

³⁸³ *Ibid.*, p. 159-160.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 159.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 169.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 170.

« individu »³⁸⁸, entre gestes et rythmes qui déshumanisent et formes de vie qui humanisent, contre la « progression du plurivoque à l'univoque³⁸⁹ ».

Dès les années 1900-1910 le concept d'homme nouveau est étroitement lié au discours théorique sur la culture du corps³⁹⁰. Nous l'avons vu précédemment, le changement des conditions de vie impose une conscience grandissante de la corporéité au quotidien. Le discours sur l'homme nouveau ne va pas sans une réflexion sur la place à réassigner au corps au sein de la société moderne. Le développement d'une culture du corps [*Körperkultur*] et du discours sur l'éducation corporelle [*Körpererziehung*] revêt dès lors une importance significative. A partir des années 1900 et de manière croissante jusqu'à la fin des années 1930 les traités se multiplient qui prétendent accompagner l'homme du vingtième siècle sur le chemin de l'éducation corporelle, quel que soit le principe qui préside à cette nouvelle discipline du corps : précautions hygiénistes, raisonnement humaniste, logique guerrière..., les raisons de l'argumentaire sont aussi variées que le spectre politique des diverses factions qui s'intéressent à la question du corps en vue d'une vaste réforme de la société. C'est en effet sur ce point que la question du corps rencontre, inévitablement, le politique. Dans le contexte de l'émergence des masses, phénomène inhérent aux sociétés industrielles modernes, l'avènement des partis de masses repose en grande partie sur la prise en charge de l'encadrement de la vie des corps.

Or, au cours de cette période, le discours théorique sur la subjectivité moderne révèle une inquiétude sur le risque de déshumanisation. Le terme n'est véritablement mis en avant qu'en 1925, avec l'essai de José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, lequel connaît alors une importante diffusion dans les milieux intellectuels et artistiques, en particulier à la faveur du grand désenchantement de l'après première Guerre mondiale. L'essayiste espagnol y thématise l'idée d'un processus de déshumanisation à l'œuvre dans l'art des avant-gardes, qui délaisse toutes formes de représentation humaine et d'empathie au profit d'une réflexion autocritique sur les formes du médium-même, enfermant la création dans l'hermétisme et le coupant des masses. Ce qu'il désigne comme une « conversion du

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

³⁹⁰ Se rapporter notamment sur ce point à BENSOUSSAN, Georges, DIETSCHY, Paul et FRANÇOIS, Caroline (Dir.), *Sport, corps et sociétés de masse : le projet d'un homme nouveau*, actes du colloque « Sport, corps, régimes autoritaires et totalitaires », tenu les 13-14 novembre 2011 au Mémorial de la Shoah de Paris et au Centre d'histoire de Sciences-po, Armand Colin, Paris, 2012.

subjectif à l'objectif³⁹¹ » dans les systèmes de représentation artistique aboutit selon lui à « annule[r] toute résonance vitale » dans l'art ; cette recherche systématique d'une stylisation qui « déréalise » et empêche toute possibilité d'empathie coupe irrémédiablement la création du « style "humain" »³⁹². Si le jugement de Ortega y Gasset sur la disparition progressive de la figure humaine dans les arts d'avant-garde peut sembler aujourd'hui trop univoque, il n'en reste pas moins valide pour notre étude au titre de symptôme, témoin d'une tendance de lecture de la modernité, et rejoint ainsi le point de vue de nombreux contemporains au-delà du domaine purement esthétique. Le thème du « masque » développé par Jünger dans *Le Travailleur*, encore, illustre notamment cette vision : dans la physionomie de l'« homme nouveau », les visages, par leur « aspects figés »³⁹³, sont absents, inexpressifs. Le constat des dommages collatéraux de toutes les formes de la rationalisation dans la société est en effet largement partagé bien avant l'entre-deux guerres. Le risque est pointé du doigt notamment par les réformateurs de la vie dès le début du vingtième siècle : la modernité semble ronger insensiblement le domaine de l'homme.

Une lecture récente de la période des avant-gardes historiques par Devin Fore permet de remettre en perspective l'analyse de Ortega y Gasset et de nuancer le débat sur la question de l'homme nouveau. Dans *Realism after Modernism*³⁹⁴, Fore insiste en effet sur un processus parallèle d'« hominisation » en cours au début du vingtième siècle, repérable à certains procédés techniques de représentation de la figure humaine. Fore y voit le témoin de l'existence d'un sujet humaniste moderne qui s'affirmerait dans diverses formes de création contre une vision déshumanisante de la modernité. Si l'on peut manifestement repérer une forte polarisation de la question de l'humanisme dans les divers courants artistiques de la modernité, celui-ci n'en est pour autant pas toujours le point d'ancrage ni la destination. La figure humaine connaît alors d'importants moments de redéfinition : l'iconographie de la silhouette se redessine et son horizon de compréhension se voit profondément modifié. Une opposition quasi idéologique irrigue les différents domaines et

³⁹¹ ORTEGA Y GASSET, José, *La Déshumanisation de l'art*, [1925], Allia, Paris, 2011, p 91.

³⁹² ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 92. Voir aussi p. 75 : « Si on analyse le nouveau style, on y trouve certaines tendances connexes. Il tend 1) à la déshumanisation de l'art ; 2) à éviter les formes vivantes ; 3) à faire en sorte que l'œuvre d'art ne soit rien d'autre qu'une œuvre d'art ; 4) à considérer l'art comme un jeu, rien de plus ; 5) à une ironie essentielle. »

³⁹³ JÜNGER, *op. cit.*, p. 159.

³⁹⁴ FORE, Devin, *Realism after Modernism, The Rehumanization of Art and Literature*, MIT Press, Cambridge, 2012.

structure de façon très repérable les pôles de création, entre humanisme et machinisme, entre ouverture d'une subjectivité humaine, humanisante, et sa destruction par une compréhension mécaniste, sérielle, déshumanisante. Il n'y a pas lieu dans le présent propos de trancher en faveur de l'une ou l'autre forme de compréhension de cette « subjectivité moderne » comme celle qui, rétrospectivement, aurait prévalu ; la multiplicité des variantes appelle de toutes façons à la prudence de principe. Mais il est du moins permis d'affirmer que, s'il se joue quelque chose de nouveau alors, c'est bien la mise en évidence du corps comme pivot central de cette redéfinition de la subjectivité – comme vecteur possible d'une individuation. C'est finalement le *sens* du corps, c'est-à-dire sa valeur individuelle pour le sujet autant que son inscription sociale dans une compréhension collective, qui est alors en jeu dans ces processus de recomposition. On peut donc parler d'une révolution symbolique du corps au sens où l'on assiste à une conjonction réformatrice entre les systèmes collectifs de représentation du corps et l'expérience vécue au singulier dans l'intimité du corps individuel, soit entre les structures de perceptions sociales et les structures cognitives individuelles, là où l'éprouver, le sentir trouvent à s'exprimer selon des modalités nouvelles.

b) Une vision holiste de l'humain

Au cœur des pratiques de la culture du corps émergente se trouve un impératif : résorber la dichotomie entre corps et esprit qui frappe l'humain soumis aux conditions de la vie moderne. A l'asynchronicité engendrée par les rythmes de la modernité correspondent des gestes dissonants, non organiques, altérés par la machine. Le défi est donc de retrouver l'harmonie d'une corporéité pleine et entière, non machinique. La vision holiste de l'humain se conjugue avec une posture mythologisante vis-à-vis de l'histoire, dans la mesure où la marche vers une corporéité rédimée semble indissociable d'une fascination pour l'origine, le plus souvent tournée vers une Antiquité idéalisée. De la contestation de l'aliénation du corps par le travail industriel au façonnement hygiéniste de la jeunesse pour en faire, possiblement, un futur vivier à soldats, l'entrée dans le vingtième siècle impose la nécessité de repenser le rapport entre individu et collectivité dans le contrat social sur fond d'instrumentalisation politique du corps, d'abord de manière parcellaire, avant de devenir intégrale sous les régimes totalitaires. Nous laissons néanmoins volontairement de côté dans

cette recherche la question des politiques publiques du corps menées par un gouvernement ou des partis pour nous concentrer sur l'aspect des pratiques individuelles au quotidien.

Le phénomène de la culture du corps s'installe de part et d'autre du Rhin sous des formes certes variées, mais qui toutes s'imposent en se détachant nettement de l'univers purement sportif, jugé par trop mécanique. « Les aspirations de notre époque vont de plus en plus vers une culture du corps – vers la création d'un contrepoids à la prépondérance de l'intellect³⁹⁵ », constate en 1912 l'artiste Sacha Schneider, très engagé en faveur du mouvement de la culture du corps. La *Körperkultur* s'installe insensiblement dans la société au point de « devenir un mot clé³⁹⁶ », « un concept central de la conscience moderne³⁹⁷ » : « on appellera cela un mouvement, une mode, une vague, une passion, un nouveau sentiment vital³⁹⁸ ». Les propositions de définitions abondent alors³⁹⁹. Dès 1909 le journal *Körperkultur* inscrit le phénomène dans l'espace public en établissant qu'il s'agit de rassembler « les tentatives les plus diverses de gens isolés et de groupes entiers de gens [...], qui introduisent de nouvelles et inhabituelles conditions dans tous les domaines de leur vie, dans leurs façons de se vêtir, de se nourrir etc., parce que les anciennes façons leur sont devenues insupportables, caduques⁴⁰⁰. » Le film documentaire réalisé par le docteur Nicholas Kaufmann et le cinéaste Wilhelm Prager, *Les chemins vers la force et la beauté*⁴⁰¹ (1925), illustre de manière édifiante la mise au cœur de la problématique moderne du souci du corps. Ce documentaire (l'une des productions les plus emblématiques de la République de Weimar) diffuse en masse l'idéologie de la culture du corps, présentée comme un remède nécessaire aux maux de la modernité. Les deux réalisateurs adoptent une posture

³⁹⁵ SCHNEIDER, Alexander (Sascha), *Mein Gestalten und Bilden*, (éditeur non indiqué), Leipzig, 1912, p. 3 : « Das Streben der Zeit geht nach einer höheren Körper-Kultur – der überwiegenden geistigen ein Gegengewicht zu schaffen. »

³⁹⁶ GEBHARDT, Wilhelm, Walter, *Die Pflege der persönlichen Erscheinung. Kraft ! Gesundheit ! Schönheit !*, brochure non datée, Leipzig, p. 3 : « zum Schlagwort gewordenen Körperkultur ».

³⁹⁷ GIESE, Fritz, *Körperseele, Gedanken über persönlichen Gestaltung*, Delphin Verlag, Munich, 1924, p. 108 : « ein Zentralbegriff des modernen Zielbewusstseins ».

³⁹⁸ GRAESER, Wolfgang, *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport*, München, Beck, 1927, p. 7 : « Man mag es eine Bewegung nennen, eine Mode, eine Welle, eine Passion, ein neues Lebensgefühl ».

³⁹⁹ Les journaux spécialisés dans la culture du corps et de la nudité sont légion dans cette période. Pour en citer quelques uns : *Asa, Amarosa, Eros, Das Freibad, Freie Körperkultur, Freikörperkultur und Lebensreform, Leben und Sonne, Die Lebensreform, Der Leib, Lichtfreude, Licht Luft Leben, Der Mensch von Morgen, Nacktsport, Die neue Zeit, Die Schönheit, Soma, Sonne ins Leben*. Cf. à ce sujet : ANDRITZKY, Michael, et RAUTHENBERG, Thomas, (Dir.) « *Wir sind nackt und nennen uns Du* », Anabas, Giessen, 1989. Andritzky et Rauthenberg dans leur ouvrage recensent vers la fin des années 1920 près de deux cents sociétés et clubs en Allemagne consacrés à la culture du corps et à la nudité.

⁴⁰⁰ MALLWITZ, Arthur in *Körperkultur, Künstlerische Monatsschrift für Hygiene und Sport*, Vol. 4, 1909, p. 261 : « die verschiedenartigsten Versuche einzelner Menschen und ganzer Gruppen von Menschen [...], die in ihre gesamte Lebenshaltung, in Kleidung, Ernährung usw. neue und ungewöhnliche Bedingungen einführen, da sie die altgewohnte Weise als Unerträglichkeit empfinden. »

⁴⁰¹ *Die Wege zu Kraft und Schönheit*.

critique vis-à-vis du devenir humain face à la grande ville industrielle, et placent la modernité sous le signe du déclin et de la dégénérescence : « Nous, pauvres humains déçus, nous sommes condamnés à vivre dans les grandes villes⁴⁰²... » – le montage convoque alors un palimpseste visuel où se confondent dans une hétérogénéité totale, le passage d'une locomotive fumante, le va-et-vient saccadé d'automobiles et l'allure fébrile de la foule des rues en marche. L'image est criante, le diagnostic patent, la modernité pose un problème majeur d'asynchronicité, ce que semble accuser davantage encore la confusion des plans simultanés qui se succèdent en fondus enchaînés eux-mêmes asynchrones. Les premiers écriteaux confirment ce réquisitoire : « Le combat pour la vie signifie aujourd'hui que l'esprit doit être efficacement formé pour pouvoir gagner de quoi vivre, mais le corps, lui, est négligé, au beau milieu des livres et des machines ; notre corps est constamment malmené par les tâches du quotidien⁴⁰³ ». Et de souligner comment la gymnastique, qui dans la grande Grèce antique représentait l'activité essentielle du « Gymnasium » [lycée], a totalement disparu du lycée contemporain, « si bien que partout en Europe la grammaire est l'élément principal dans un lieu qui continue de s'appeler lycée⁴⁰⁴ ». Le film pointe du doigt une longue histoire de la déchéance du corps, dont la responsabilité incombe au primat de la raison, incarnée dans la société moderne sous divers avatars, héritages et institutions – du livre à la machine, de la science à la technique. Mais rapidement le ton du film devient celui d'une campagne pour la santé publique, réprouvant l'épuisement auquel l'individu moderne soumet son corps dans les moments de loisirs passés au cabaret (« Et c'est pis encore dans les moments de loisirs, où nous épuisons notre corps dans l'incurie la plus complète⁴⁰⁵ »). Passées les images de foule dansant au club ou caf'conc', à consommer jusque tard dans la nuit alcool et tabac, la morale est édifiante : « Mais soyez-en sûrs : le jour viendra où il faudra payer pour vos pêchés⁴⁰⁶. » Intervient alors le portrait de la société idéale sous le signe de l'hygiène sportive, car « un corps que l'on néglige depuis l'enfance vieillira plus vite

⁴⁰² KAUFMANN, Nicholas, et PRAGER, Wilhelm, *Die Wege zur Kraft und Schönheit, Ein Film über moderne Körperkultur*, Murnau Stiftung, 1925, [à 4'22] : « Wir armen, heruntergekommenen Menschen sind verurteilt, in großen Städten zu leben... »

⁴⁰³ KAUFMANN, *op. cit.*, [à 3'28] : « Lebenskampf bedeutet heutzutage, dass der Geist wirksam geschult werden muss, um den Lebensunterhalt zu verdienen, der Körper jedoch wird vernachlässigt zwischen Büchern und Maschinen, beständig unseren Körper schlecht behandelnd über den täglichen Pflichten ».

⁴⁰⁴ *Ibid.*, [à 3'50] : « so dass überall in Europa die Grammatik die Hauptsache in einem Gebäude ist, das nach wie vor Gymnasium genannt wird ». Précisons qu'en allemand, le mot lycée [*Gymnasium*] renvoie encore au gymnase.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, [à 4'40] : « Schlimmer noch ist es, wenn wir unseren Körper in den Freizeit bis zur völligen Sorglosigkeit vernachlässigen ».

⁴⁰⁶ *Ibid.*, [à 5'35] : « Aber seien Sie sicher : Ihre Sünden werden an den Tag kommen. »

que les autres⁴⁰⁷. » Et le regard se tourne vers l'Antiquité, érigée en modèle à imiter pour la modernité. Les images font défiler les jeux de jeunes athlètes nus, qui au disque, qui au javelot, qui à la lutte – « ce n'est pas suffisant pour ces gens que d'étudier et d'admirer les œuvres des Grecs anciens⁴⁰⁸ », l'heure est au renversement de la courbe de l'histoire qui a fait de la raison un absolu et du corps son appendice. Kaufmann et Prager révèlent en images les moyens de ce renversement : de la gymnastique pédiatrique du Professeur Klapp à la gymnastique suédoise, de la libération des vêtements qui ensèrent et contraignent le corps (celui des femmes en particulier) aux danses rythmiques de Rudolf von Laban et à l'école d'eurythmie de Jaques-Dalcroze, des danses grotesques de Niddy Impekoven aux principes anthroposophiques de l'école Loheland ou à la méthode de Bess Mensendieck – la culture du mouvement, en particulier par le biais de la danse, apparaît comme le salut des nations. Hollander résume ainsi l'idée centrale qui prime, par-delà la diversité des méthodes, et qui préside à ce film documentaire de propagande hygiéniste : il fallait « susciter jusque chez le plus simple être humain [...] l'idée du lien entre l'âme et le corps⁴⁰⁹. » La culture du corps déborde ainsi largement le simple cadre de l'hygiène et de l'exercice physique ; il faut y voir davantage une réflexion sur les conditions de vie moderne, jugées intolérables, et sur les possibles façons de sortir du cadre dans lequel les sociétés industrielles ont enserré la vie des individus. Cette réforme doit advenir par une réappropriation du corps : « Il faut entendre par culture du corps l'éducation ou la formation systématique de l'humain par un travail sur le corps⁴¹⁰ » ; et elle est pensée de manière holiste, englobant divers niveaux de la vie du corps de la façon de se nourrir à celle de s'habiller, mais aussi et surtout c'est à partir d'une rééducation du mouvement que passe l'ambitieuse conquête d'un nouveau territoire pour le corps. L'ambition de réformer *l'homme nouveau* se veut avant tout une forme d'humanisme qui se fixe pour tâche essentielle, selon la formule du journal *Kraft und Schönheit*, de mener « l'humain au niveau le plus élevé à partir du niveau animal⁴¹¹ ».

⁴⁰⁷ *Ibid.*, [à 10'12] : « ein Körper, der von Kinderbeinen an vernachlässigt wird, wird schneller altern als andere ».

⁴⁰⁸ *Ibid.*, [8'12] : « es ist diesen Leute nicht genug, die Werke den alten Griechen zu studieren und zu bewundern ».

⁴⁰⁹ HOLLAENDER, Felix, *Wege zu Kraft und Schönheit*, [Berlin – UFA], éd. inconnu, 1925, p. 5 : « Eine Ahnung von dem Zusammenhang zwischen Seele und Leib [...] noch in dem schlichtesten Mensch wachzurufen ».

⁴¹⁰ SCHENKEL, Erasmus, *Geist der Gegenwart. Formen, Kräfte und Werte einer neuen deutschen Kultur*, Stuttgarter Verlag, Stuttgart, 1928, p. 116 : « unter Körperkultur ist die Erziehung oder planvolle Bildung des Menschen durch Arbeit am Körper zu verstehen. »

⁴¹¹ *Kraft und Schönheit*, 1920, vol. 20, 1920, p. 169-172.

Dans la vision holiste qui se dégage majoritairement de la culture du corps, l'idée centrale est d'unifier les parties du corps que l'héritage du rationalisme dominant depuis le xvii^e siècle a séparées pour les opposer entre elles à partir d'une valorisation hiérarchique. L'âme [Seele] et le corps [Körper] sont évidemment les deux grandes instances de ce divorce pluriséculaire mais l'on voit un troisième pôle, l'esprit [Geist], réintroduit dans pour dépasser le simple dualisme et rendre à la chair sa dimension vitale. Les théoriciens de la culture du corps recourent volontiers au mythe du modèle antique pour justifier leur idéal d'une conception unitaire de l'humain. Pour Heinrich Pudor par exemple, l'idéal du projet de réforme repose entièrement sur une vision du corps antique, quand bien même elle est partiellement inexacte :

Les anciens Grecs étaient très éloignés de l'idée de découper d'abord l'homme en morceaux pour soigner et cultiver ensuite les morceaux séparément. À l'époque de leur splendeur au moins, il en allait toujours pour eux de l'homme dans son ensemble. Aussi n'avaient-ils pas d'un côté une éducation de l'esprit, et de l'autre une éducation du corps, ils avaient une éducation de l'homme dans laquelle on ne savait pas où commençait l'esprit et où s'arrêtait le corps⁴¹².

La culture du corps cherche ainsi sa légitimation contemporaine dans une Antiquité réévaluée à l'aune des visées modernes et pense de la sorte asseoir ses pratiques par leur historicisation. La prégnance de cette vision harmonieuse du rapport corps-esprit transparaît tout particulièrement dans l'effort pour faire place à cette idée jusque dans la langue de l'époque, qui connaît alors quelques néologismes, tels que « Geistleiblichkeit » ou « Körperseele », dont la résonance religieuse est un témoin supplémentaire de la tendance à ce culte quasi religieux dont le corps moderne est investi. Le professeur de médecine et hygiéniste Ferdinand Hueppe insiste lui aussi sur le fait que « de tous les peuples, seuls les Grecs ont réussi [...] à développer une pleine compréhension de l'importance d'une

⁴¹² PUDOR, Heinrich, *Neues Leben, Essays*, Reissner, Dresde et Leipzig, 1902, p. 114 : « Die alten Griechen waren weit davon entfernt, den Menschen erst in Stücke zu schneiden und danach die einzelnen Stücke zu hegen und zu pflegen. Ihnen war es, wenigstens in ihrer Blütezeit, immer nur um den ganzen Menschen zu thun. Deshalb hatten sie nicht eigentlich auf der einen Seite geistige Bildung, auf der anderen Seite Körperbildung, sondern sie hatten menschliche Bildung, bei der man nicht wusste, wo das Geistige anfing und das Leibliche aufhört. »

éducation corporelle harmonieuse pour la discipline, la beauté et la santé⁴¹³ », à quoi il adjoint comme modèle exemplaire, en référence au canon antique, la statue d’Hermès de Praxitèle.

Le journal *Körperkultur* quant à lui n’hésite pas à ramener la culture du corps à une « culture de la personnalité⁴¹⁴ » [*Persönlichkeitskultur*], à une vision de l’homme, donc, qui défend clairement l’individuation contre la dépersonnalisation dont les sociétés capitalistes sont victimes. Cette valorisation du corps comme siège d’une forme nouvelle d’humanisme est attenante à une ambition de réformer la société dans son entier : par ce travail sur soi afin de se réapproprier sa propre personne, le mouvement plus largement vise la mise sur pied d’une société nouvelle dans laquelle « les lourdes difficultés sociales auxquelles nous [...] sommes actuellement confrontés [disparaîtront] et les saines conditions originaires [reviendront]⁴¹⁵. » La question sociale est en effet prépondérante dans l’attitude réformatrice :

Le mouvement de culture du corps – du moins dans la description qu’il donnait de lui-même –, était, semble-t-il, un mouvement social dont l’objectif était de modifier les conditions de vie au moyen de pratiques corporelles conçues de façon religieuse. Ces pratiques corporelles devaient conduire d’une réforme de soi à une réforme sociale de l’existence au terme de laquelle se trouvait un « homme nouveau » dans un « monde nouveau »⁴¹⁶.

La référence à une « période préindustrielle⁴¹⁷ » [*präindustrielle Periode*] comme point d’ancrage des grandes lignes de conduite pour l’avenir est une caractéristique aussi récurrente que l’aspiration à une « proximité avec la nature » [*naturnah*] retrouvée. Ces

⁴¹³ HUEPPE, Ferdinand, *Hygiene der Körperübungen*, Hirzel, Leipzig, 1922, p. 477 : « das volle Verständnis für die Bedeutung einer harmonischen körperlichen Erziehung zu Tüchtigkeit, Schönheit und Gesundheit [...] von allen Völkern nur das griechische entwickelt hat. »

⁴¹⁴ *Körperkultur, Künstlerische Monatsschrift für Hygiene und Sport*, Vol. 4, 1909, p. 261

⁴¹⁵ SCHENKEL, *op. cit.*, p. 146 : « schweren sozialen Erschütterungen, die wir [...] eben durchmachen, [verschwinden], und die ursprünglichen gesunden Verhältnisse [zurückkehren]. »

⁴¹⁶ WEDEMEYER-KOLWE, Bernd, « *Der Neue Mensch* », *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004, p. 14 : « Da [...] schien es sich bei der Körperkulturbewegung – zumindest in ihrer Selbstbeschreibung – um eine soziale Bewegung gehandelt zu haben, deren Ziel eine Veränderung der Lebensumstände mittels religiös aufgefasster Körperpraktiken war. Die Körperpraktiken sollten dabei von einer Selbstreform zu einer gesellschaftlichen Lebensreform führen, an deren Endpunkt ein “Neuer Mensch” in einer “Neuen Welt” stehe. »

⁴¹⁷ WEDEMEYER-KOLWE, *op. cit.*, p. 14.

deux aspects inscrivent la démarche réformatrice dans un horizon à la fois contestataire et utopique dans la mesure où la construction du modèle de société à venir appelle une sortie du temps de l'histoire pour renouer avec un état préindustriel. Le projet de déterritorialisation que représente le processus d'individuation de l'homme nouveau se comprendrait ainsi dans une certaine mesure comme une pensée de la réversibilité de l'histoire pour faire retrouver aux contemporains, sous une forme idéalisée, un point d'origine. C'est là un des traits caractéristiques de la modernité que son ambivalence essentielle dans ce partage en deux dynamiques antagonistes – toutes deux prennent le parti de l'avenir, mais l'une propose de passer par un « retour à » là où l'autre voudrait prolonger le sillon creusé par les pères, suivant la logique positiviste du 'progrès'. Ou, pour le dire avec Ullmann, la modernité se situe à la croisée des chemins entre « processus de sécularisation, crise de l'époque et mouvements réformateurs⁴¹⁸ » ; la rationalisation constante des formes de vie et des différents secteurs de travail résulte en d'autres termes en une tendance contradictoire entre les processus d'individualisation d'une part et le phénomène de standardisation d'autre part. Si les principaux tenants de la *Lebensreformbewegung* sont tous des penseurs de l'avenir, désireux de concrétiser une vision sociale dont la teneur modernisante leur semble indubitable, cet élan vers le futur passe néanmoins par une sorte de dénégation de l'historicité des formes de vie et de l'héritage civilisationnel pour rejoindre un état de développement qui relève du mythe et n'a aucune validité historique.

La présence en outre du champ sémantique religieux dans la rhétorique de la culture du corps laisse penser que cette réforme n'est pas sans paradoxes. Dans le travail de réforme du processus de subjectivation de l'« homme nouveau⁴¹⁹ », son « nouveau corps » [*neuer Körper*] se laisse penser sous les termes d'un « temple sacré » [*heiliger Tempel*] dont le soin devient un « devoir sacré » [*heilige Pflicht*]. Dans l'ensemble, le développement de la culture du corps est contemporain d'une critique des religions établies à la faveur d'un courant néo-paganiste :

⁴¹⁸ULLMANN, Hans-Peter, *Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918*, Francfort sur Main, 1995, p. 192 : « Säkularisierungsprozesse, Zeitkrise[n] und Reformbewegungen ».

⁴¹⁹ *Kraft und Schönheit*, Berlin, 1920, vol. 20, 1920, p. 169-172.

Les projets de société d'un « homme nouveau », qui à leur début au moins semblaient d'un utopisme régressif, font supposer l'existence de rapports avec d'autres groupes contemporains, idéologiques et politiques, qui, sous le signe du dépassement du « vieil Adam », s'étaient également donnés comme programme la formation d'un « homme nouveau ». Les conceptions du corps dans un sens religieux – que quelques contemporains qualifiaient de « nouveau paganisme dans la culture du corps moderne » – indiquent une proximité avec les mouvements néo-religieux de l'époque, critiques envers l'église⁴²⁰.

La stratégie qui consiste à faire du corps un nouveau totem est manifestement justifiée par l'idée qu'un tel réinvestissement du sacré protège le corps en le soustrayant à la logique marchande. Il n'en reste pas moins que la distance est infime qui sépare cette démarche d'une fétichisation du corps, sous couvert cette fois d'une galvanisation du sacré, nous y reviendrons plus loin. Le vide laissé par le retrait progressif des religions traditionnelles dû à l'effet conjugué de la montée de nouvelles forces politiques, du processus de sécularisation et de l'influence du positivisme, avait préparé la voie à la recherche de nouvelles formes de sacré :

On considérait que les instances traditionnelles religieuses productrices de signification comme les grandes églises chrétiennes étaient en voie de disparition parce que leurs conceptions traditionnelles du monde avaient perdu leur valeur aux yeux de beaucoup de gens. Elles furent sans doute remplacées par des interprétations du monde politique (nationalisme, socialisme), « idéologiques » (« nouvelles » religions) voire séculières (sciences naturelles). Mais ces propositions étaient trop progressistes pour être largement acceptées⁴²¹.

⁴²⁰ WEDEMEYER-KOLWE, *op. cit.*, p. 15 : « Die zumindest im Ansatz aufscheinenden regressiv utopistischen Gesellschaftsentwürfe eines „Neuen Menschen“ lassen Bezüge zu anderen zeitgenössischen ideologischen und politischen Gruppen vermuten, die unter Überwindung des „Alten Adam“ ebenfalls die Formung eines „Neuen Menschen“ auf ihre Fahnen geschrieben hatten. Die religiös intendierten Körperkonzepte – von manchen Zeitgenossen als „Neuheidentum in der modernen Körperkultur“ charakterisiert – verweisen auf die Nähe zu den kirchenkritisch eingestellten neureligiösen Bewegungen der Zeit. »

⁴²¹ *Ibid.*, p. 17: « Herkömmliche religiöse Sinnstiftungen wie etwa diejenigen der großen christlichen Kirchen waren aufgrund ihrer traditionellen und für viele nicht mehr gültigen Weltansichten im Schwinden begriffen. Sie wurden zwar abgelöst von politischen (Nationalismus, Sozialismus), „weltanschaulichen“ („Neue“ Religionen) und auch säkularen (Naturwissenschaft) Weltdeutungen. Doch diese Angebote waren zu progressiv, um flächendeckend akzeptiert zu werden. »

On comprend, à la lumière d'un tel contexte, l'engouement d'un large pan de la société pour les principes (au demeurant assez hétéroclites) de la *réforme de la vie* [*Lebensreformbewegung*], qui a joué un rôle important dans une société à la recherche de nouvelles formes d'affirmation individuelle en ouvrant au sujet moderne un espace nouveau, d'une nature inédite, vers la conquête de soi.

c) Un romantisme antimoderne ? Le parti pris de la troisième voie.

Le discours des tenants de la réforme de la vie suscite néanmoins un débat sur leur posture vis-à-vis de l'histoire et de la modernité elle-même. Faut-il admettre avec l'exégèse récente⁴²² de ranger l'ensemble des mouvements émergeant avec la culture du corps sous la bannière d'un romantisme résolument opposé à la modernité et reléguer leur posture à la seule tendance réactionnaire ? L'effort pour réformer le sens du corps à partir des pratiques corporelles comporte une part d'ambivalence. Si certains théoriciens inscrivent explicitement leur démarche dans une perspective humaniste, contre le risque de la déshumanisation, chez d'autres, réformer les pratiques corporelles et renouveler les possibilités expressives du corps conduit finalement à prolonger une logique de l'aliénation. L'historiographie a tendance à placer indistinctement les divers courants de la réforme de la vie dans la généalogie d'un « romantisme antimoderniste⁴²³ », réactionnaire et anti-intellectuel au motif que tous se posent en modèles antirationalistes. Pourtant, à y regarder de près, le spectre idéologique est très large et interdit que l'on rassemble la multitude de ces groupes sous la bannière de l'antimodernisme, voire d'un proto-fascisme conservateur. Certains émules, il est vrai, à la faveur d'une tendance nettement fascisante, ont entraîné leurs *clubs* vers une évolution résolument réactionnaire, tel Richard Ungewitter, nous y reviendrons. Mais cette orientation est loin d'être pertinente pour tous les tenants de la réforme de la vie et nombreux sont ceux qui, au contraire, ont été portés par une pensée de l'humain, cherchant dans cette réappropriation du corps avant tout le fondement d'une métaphysique là où celle-ci semblait devoir se retirer des formes de la société rationaliste

⁴²² Pour une étude synthétique de la réception de la culture du corps dans le cadre académique au cours du XX^e siècle, on se reportera notamment aux travaux de GUILBERT, Laure, *Danser avec le III^e Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Complexe, Bruxelles, 2000, p. 75 et MÖHRING, Maren, *Marmorleiber, Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Böhlau, Cologne, 2004.

⁴²³ Voir sur ce point notamment GUILBERT, *op. cit.*

moderne. Karl Toepfer insiste à ce propos, dans son ouvrage sur la culture du corps dans l'Allemagne des années 1910 à 1935, sur le fait que ces mouvements ne représentent pas nécessairement un rejet radical de la modernité : « la culture du nu s'est toujours présentée comme un signe de modernité et un aspect du modernisme plutôt que comme une réaction contre les deux⁴²⁴. » Maren Möhring, encore, dans son ouvrage *Marmor Leiber*⁴²⁵, récuse une exégèse universitaire ancienne qui verrait là un antimodernisme romantique. Il s'agirait plutôt selon elle de proposer une troisième voie « entre le capitalisme non allemand et le communisme international⁴²⁶ ». Une troisième voie qui ne serait pas pour autant un déni du progrès de l'histoire, mais plutôt une perspective critique et, à terme, une tentative de reprise en main par l'individu de son devenir à partir d'une réévaluation de l'usage du corps jusque dans les gestes les plus quotidiens. Richard Ungewitter y voit le chemin vers « une compréhension progressive et un travail sur nous-mêmes⁴²⁷ », Hermann Schmidt une « révolution de la personne⁴²⁸ », et c'est, toujours, un remodelage de l'expérience du moi à partir de laquelle, *in fine*, doit se remodeler la société tout entière. Partant de cet axiome réformateur commun, Möhring retient dans son ensemble cette *praxis* du corps comme un phénomène clé de la modernité : « La nudité visible publiquement, sous ses divers aspects – qu'il s'agisse de la nudité complète dans les zones naturistes de la Culture du Corps Nu [FKK], des présentations de nus érotiques dans le spectacle de variété, ou encore de nudité partielle dans le domaine du sport – est expliquée comme un signe de l'époque moderne⁴²⁹. »

Contre l'argument qui voudrait voir dans la culture du corps un antimodernisme radical en même temps qu'un rejet absolu de la vie urbaine, il faut en outre souligner ce paradoxe que la culture du corps, et en particulier la culture du corps nu, est une invention *née de la ville* et qui se pense sous l'aspect d'une transformation du style de vie urbain plutôt que

⁴²⁴ TOEPFER, Karl, *Empire of Ecstasy, Nudity and movement in German body culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 31 : « *Nacktkultur* consistently presented itself as a sign of modernity and an aspect of modernism rather than as a reaction against both »

⁴²⁵ MÖHRING, Maren, *Marmorleiber, Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Böhlau, Cologne, 2004.

⁴²⁶ MÖHRING, *op. cit.*, p. 13 : « zwischen undeutschem Kapitalismus und internationalem Kommunismus ».

⁴²⁷ UNGEWITTER, Richard, *Nacktheit und Aufstieg*, Ungewitter Verlag, Stuttgart, 1920, p. 14 : « schrittweise Aufklärung und Arbeit an uns selbst ».

⁴²⁸ SCHMIDT, Hermann, « Die körperliche Befreiung des Proletariats », in *Der Leib: Beiblatt der „Urania“ für Körperkultur und gesundes Leben*, n. 4, 1927, p. 30 : « persönliche Revolution ».

⁴²⁹ MÖHRING, *op. cit.*, p. 12 : « Die öffentlich sichtbare Nacktheit in ihren verschiedenen Spielarten – als vollständige Nacktheit auf dem naturistischen FKK-Gelände, bei erotischen Nackt-Vorführungen im Variété oder auch als partielle Nacktheit beim Sport – wurde zu einem Signum der Moderne erklärt ».

d'une table rase. Dès 1910 le théologien catholique munichois Franz Walter décrivait le mouvement de la *Nacktkultur* comme « phénomène de la vie des grandes villes modernes », phénomène auquel il était particulièrement attentif dans le cadre de sa réflexion sur la pastorale moderne et l'encadrement de la jeunesse : « Nous assistons [...] dans les grandes villes modernes à la montée d'un mouvement, qui, au moyen d'une agitation, d'une littérature et de journaux qui exaltent la nudité en images et par les mots, mène ouvertement une propagande de grande envergure en faveur de l'introduction d'une nudité sans voile dans la vie sociale⁴³⁰. » Les clubs et autres sociétés consacrés à la *Körperkultur* se répandent avec succès à travers les grandes villes allemandes et c'est à Berlin que l'on trouve les pères fondateurs des principales écoles : Hans Surén (1885-1972) et Adolf Koch (1894-1970), et à Berlin également leur plus grand nombre d'adhérents – le milieu rural n'ayant alors guère affaire avec de telles préoccupations ou bien leur préférant un attachement aux valeurs héritées de la culture *völkisch*.

Si le mouvement de réforme de la vie se réclame éventuellement d'une position antimoderne, comme « critique de la civilisation⁴³¹ » [*Zivilisationskritik*] c'est au regard d'un sentiment de décadence culturelle. En opposition à l'héritage d'une culture et à un état de société jugés décadents, la réforme se pose comme un correctif nécessaire de la modernité destiné à produire de nouvelles valeurs, ainsi que d'autres techniques, censées conduire au 'vrai' progrès. L'ensemble des leitmotivs déclinés par les divers tenants de la réforme de la vie recouvre ainsi « progrès, résultat, discipline, ascèse, sécularisation et individualité⁴³² », le tout visant la consolidation d'une nouvelle façon de vivre ensemble. Les concepts autour desquels la réforme de la vie semble articuler ses grandes lignes mobilisent donc le corporel au tout premier plan, faisant de la réappropriation du rapport au corps un enjeu social en même temps que le point de départ d'une connaissance de soi. La corporéité devient par-là même l'outil mais aussi le lieu de la déterritorialisation : quitter la société urbaine, industrielle et capitaliste passe par une redéfinition des règles du corporel dans le rapport à soi comme aux autres.

⁴³⁰ WALTER, Franz, *Der Leib und sein Recht in Christentum. Eine Untersuchung des Verhältnisses moderner Körperkultur zur christlichen Ethik und Askese*, Donauwörth, Auer, 1910, p. 35 : « Phänomen des modernen Großstadtlebens » ; « Wir erleben es [...], daß eine Bewegung durch die modernen Großstädte geht, welche offen eine Propaganda großen Stils für die Einführung der unverhüllten Nacktheit in das gesellige Leben betreibt mit Hilfe einer Agitation, einer Literatur und Presse, welche im Wort und Bild die Nacktheit verherrlicht. »

⁴³¹ WEDEMEYER-KOLWE, *op. cit.*, p. 17.

⁴³² *Ibid.*, p. 18 : « Fortschritt, Leistung, Disziplin, Askese, Säkularisierung und Individualität ».

On se souvient ici de la critique de Tönnies envers la société comme forme de vie agrégative au profit d'une vision qui favorise l'idée de communauté, et de l'importance que revêt à cet égard la corporéité dans la définition du lien communautaire. Les diverses tentatives de réforme de la vie rejoignent en ce sens la pensée de Tönnies dans la mesure où cet accès au corps articule un ensemble de valeurs censées rétablir un lien communautaire d'une autre nature que celui de la société rationaliste et fonctionnaliste. S'il est un point commun à tous les courants de cette culture alternative de la fin de la période wilhelmienne et de la période weimarienne, en dépit de nombreuses divergences idéologiques selon les groupes, c'est bien la prise de conscience que le corps représente devant la modernité un enjeu double, à la fois dans la (re)formation d'une subjectivité individuelle (mettant en avant le phénomène de l'autonomisation du sujet), et en tant qu'instrument d'une réponse possible aux problèmes posés par l'urbanisation et la rationalisation de la vie, afin de refondre les conditions de l'expérience collective sur une base libérée du rationalisme.

2. Le principe de volonté dans la culture du corps : l'individualisme comme humanisme moderne ?

Sur le parcours vers une alternative à la modernité de l'univocité, du type, l'expérience d'une corporéité réinventée traverse diverses formes de « singularités anonymes [...] qui impliquent avant tout une non-superposition, une tension, un débat entre les êtres et les styles qui [...] les animent sans les définir en propre, et qui peuvent aussi bien les quitter⁴³³ ». Au cœur de ces logiques « d'appropriation, de dépropiation et d'expropriation⁴³⁴ », de ces tentatives de déterritorialisation du corps où se joue la conquête d'une forme de vie nouvelle, un thème apparaît comme le point d'ancrage auquel tout mouvement se rapporte. Ce point cardinal de la réforme de la vie, c'est la prise en compte d'un paramètre essentiel dans la constitution du sujet moderne : la volonté. Le concept de volonté tient une place considérable dans les divers traités des théoriciens de l'éducation corporelle et se développe comme pivot central de la vie de l'homme nouveau. La tentative moderne d'articuler âme, esprit et corps autour de la volonté marque une rupture décisive avec l'héritage d'une culture occidentale du corps marquée par le cartésianisme et le judéo-

⁴³³ MACÉ, Marielle, *op. cit.*, p. 205.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 205.

christianisme. C'est là sans doute le principal dénominateur commun de tous les clubs, journaux et autres sociétés consacrés à la *Körperkultur* : soustraire le corps à l'ère d'un double soupçon – soupçon philosophique, par lequel il a été pointé du doigt à travers les siècles pour faire de la *ratio* le primat de l'être ; soupçon religieux, ensuite, qui a élevé autour du corps les remparts de l'interdit, et pour lequel il est un obstacle, la dernière chose à laquelle il faut renoncer sur le chemin du salut. Le vingtième siècle, avec l'effervescence des mouvements liés à la culture du corps, s'ouvre sur un renversement historique considérable puisque le salut, précisément, devient alors l'apanage du corps. Le renversement du sens symbolique du corps repose donc sur une forme de réconciliation entre corps et âme, ou du moins sur l'ancrage dans la pratique d'un dépassement de cette dichotomie pluriséculaire. Non que les tenants de la réforme apportent une solution sur le plan philosophique au problème de cette dichotomie ; leurs réponses se situent plutôt sur le plan anthropologique, consistant à changer de perspective au moyen d'une nouvelle praxis du corps.

a) Exercer le corps entier : contre le rationalisme mécaniste

Le concept de volonté, en l'emportant sur celui de raison, non seulement semble rompre avec l'un des axiomes fondamentaux de la pensée du politique et du contrat social qui faisait de l'homme cet *animal rationis*, mais il reflète aussi la tendance majeure des sociétés occidentales à l'aube du vingtième siècle dans leur évolution vers l'individualisme, à la recherche d'une affirmation de l'autonomie en dehors des formes de la rationalisation. En d'autres termes, si l'on peut parler d'un glissement anthropologique dans la conception de l'homme moderne, c'est en lien avec l'avènement d'une subjectivité fondée sur le *vouloir*. Dans cette perspective le corps devient alors le lieu du vouloir, à la fois moyen et fin. Là encore l'inspiration moderne puise largement dans une antiquité grecque idéalisée pour établir le but explicite de cette éducation corporelle qui se doit avant tout d'être une « formation générale du corps entier » et mesure l'orientation de sa pratique « d'après l'exemple des Grecs⁴³⁵ ». Surén voit avant tout dans la mise en œuvre de telles pratiques

⁴³⁵ SURÉN, Hans, *Deutsche Gymnastik, Vorbereitende Übungen für den Sport*, Oldenburg, Berlin, 1925, p. 29 : « Allgemeindurchbildung des ganzen Körpers », « auf naturgemäße Art nach dem Beispiele der alten Griechen ».

corporelles des « façons de se découvrir et de former sa volonté⁴³⁶ », qu'il oppose, comme nombre de réformateurs, à la rigidité stérile des exercices gymnastiques développés notamment dans une optique militaire. En tant que fils d'officier et ancien officier d'armée lui-même, il a toujours manifesté une réprobation catégorique des méthodes d'entraînement disciplinaires employées par l'armée, précisément parce qu'elles visent par leur dressage à inhiber la capacité des hommes à agir de leur propre initiative. Il est évident pour lui que la raison d'être fondamentale de la culture du corps est davantage de mettre l'homme en capacité de répondre individuellement aux problèmes de la société contemporaine, de lui donner la ressource nécessaire pour s'adapter aux nouvelles conditions de la vie moderne. Dans son traité *Deutsche Gymnastik* il met en avant le fait que « mon idée de la gymnastique trouve son origine dans la terrible dépression de notre époque », où l'autodiscipline, que « les techniques de contrainte et de dressage de masse »⁴³⁷ ne sauraient générer, fait tant défaut. La culture du corps se définirait donc en grande partie contre la gymnastique purement sportive ou militaire, préférant donner au travail corporel une profondeur individuelle, comme un moyen de développement de la conscience de soi.

Un tel positionnement inscrit manifestement les nouvelles pratiques corporelles en opposition à l'héritage positiviste des sciences. Dans le modèle construit par les sciences naturelles en effet la pensée du corps humain se fonde sur une systématisation du corps anatomiquement divisé en membres⁴³⁸ et c'est pourquoi les principes d'une certaine conception de la gymnastique proposent une approche tout aussi systématique du développement du corps. Certains tenants de la réforme, comme le souligne Horst Ueberhorst, n'ont pas échappé à cette conception machinique du corps et en faisant du développement de la gymnastique une reconduction des principes mécanistes de la médecine, appliquant une rationalisation systématique à l'éducation corporelle⁴³⁹, visant le développement de chacune des parties du corps par une série d'exercices spécifiques. Le médecin Reinhold Günther préconise à cet égard une sagesse de la culture du corps pour

⁴³⁶ TOEPFER, *op. cit.*, p. 34 : « modes of self-discovery and will formation ».

⁴³⁷ SURÉN, *op. cit.*, p. 54.

⁴³⁸ Voir sur ce point notamment MÖHRING, *op. cit.*, p. 61 : « Wissenschaftlich betrachtet, hat das anatomische Zergliedern die moderne Medizin und die heutigen Körpermodelle begründet. »

⁴³⁹ Cf. UEBERHORST, Horst, (dir.), *Geschichte der Leibesübungen*, t. 1, Berlin, 1980.

éviter les « dégénérescences sportives⁴⁴⁰ » ou « le surmenage à toute vapeur de la machine-corps » et empêcher ainsi la par une exploitation machinique du corps. Pudor recourt dans la même optique à l'image repoussoir des exercices militaires, « destinés à des pantins », qui passent selon lui pour une méthode arriérée, et leur reproche leur manque d'organicisme : rien là qui ne serve aux « humains pleins de vie, organiques. La force de répétition, qui permet par exemple le pas de défilé, [...] est certes une bonne chose, mais la façon dont ces exercices sont agencés est précisément trop mécanique, manque trop de vie⁴⁴¹. » A ces techniques de « dressage » [*Dressur*] il oppose une gymnastique de l'« autodiscipline » [*Selbstdisziplin*] entièrement basée sur le développement de la volonté intérieure : « et c'est bien là le sens de la véritable éducation. Elle considère le moi individuel. Elle ne veut pas opprimer ce moi individuel ni le tuer. Elle veut seulement le former, le purifier, l'anoblir. »⁴⁴² Au cœur du débat sur la culture du corps, autrement dit, se retrouve le défi imposé par la vie moderne aux sociétés occidentales d'arbitrer entre processus d'individualisation et cohésion sociale, entre normalisation et singularisation. Surén résume dans un appel programmatique la visée de la culture du corps à produire une société d'individus autonomes : « Dans les exercices corporels, nous devons dépasser le “serinage” et nous efforcer de susciter l'autodiscipline⁴⁴³ », comme un écho à la devise inscrite par Bess Mensendieck au principe de sa méthode pour une gymnastique féminine – « Ne travaillez pas dans le serinage⁴⁴⁴ ! »

b) Un modèle organiciste de formation du corps

Ce sont bien deux modèles de conception de l'individu qui se distinguent et s'affrontent alors à l'avant-plan des débats sur la culture du corps. D'une part, l'héritage de « l'individu

⁴⁴⁰ GÜNTHER, Reinhold, « Schönheitswettkämpfe », in *Die Schönheit*, n. 6, 1908, p. 500 : « sportlichen Ausartungen », « Vlldampfüberarbeitung der Leibesmaschine ».

⁴⁴¹ PUDOR, Heinrich, *Hygiene der Bewegung*, Beyer & Söhne, Langensalza, 1906, p. 21 : « für Drahtpuppen berechnet », « organische, lebendige Menschen. Der starke Nachdruck, der z. B. vermöge des Parademarsches [...], ist ein Vorteil, aber die Art, wie diese Übungen eingerichtet werden, eben ist zu mechanisch, zu unlebendig ».

⁴⁴² PUDOR, Heinrich, *Die neue Erziehung, Essays über Erziehung zur Kunst und zum Leben*, Seemann, (lieu d'édition inconnu), 1902, p. 12 : « und dies ist eben der Sinn der wahren Erziehung. Sie achtet das individuelle Ich. Sie will dieses individuelle Ich nicht unterdrücken oder töten. Sie will es nur bilden, reinigen, veredeln. »

⁴⁴³ SURÉN, Hans, *Surén-Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Für Männer, Frauen, alt und jung*, Dieck, Stuttgart, 1927, p. 20 : « Wir müssen in den Leibesübungen den ‚Drill‘ überwinden und alle Anstrengungen machen, die Selbstdisziplin zu wecken ».

⁴⁴⁴ MENSENDIECK, Bess, *Funktionelles Frauenturnen*, Bruckmann, Munich, 1923, p. 15 : « Nicht “drillmässig” arbeiten ! ».

disciplinaire » [*Disziplinarindividuum*] comme survivance du dix-huitième siècle, auquel la modernité oppose, d'autre part, un modèle de développement individuel pensé comme « croissance organique (végétale) » – une forme de « réitération du romantisme »⁴⁴⁵. Les exercices physiques ainsi doivent servir à « remettre le corps débile en capacité de se développer davantage » et ce dans le but d'atteindre « la beauté *telle que la Nature l'a voulue* »⁴⁴⁶. L'organicité devient le mot-clé du développement de l'humain par le travail corporel. Il est fondamental de respecter dans cet effort l'individualité de la personne jusque dans les particularités du corps de chacun. Adolf Koch notamment se propose dans son traité *Gymnastiksystem oder freie Körperbildung* une analyse critique de la notion de système, dénonçant les formes dogmatiques et figées de la gymnastique qui empêchent par leur aveugle systématisme le respect d'une croissance et d'un épanouissement naturel du corps. Koch suggère à cet effet la mise en place de systèmes de gymnastique différenciés – selon les sexes, les âges... La notion de pédagogie prend également un tour nouveau. Pour Winther, l'instructeur n'est plus un « inspecteur », mais plutôt un « jardinier » dont la fonction est « seulement de révéler le dessein de la Nature »⁴⁴⁷ dans le corps de l'autre.

L'inclination à l'autonomie est assortie d'un rejet de l'autoritarisme dans la mesure où prévaut l'idée que tout commandement extérieur reste perçu comme une contrainte et reste en cela incomparablement moins efficace que le principe de la régulation intérieure, qui doit guider la discipline individuelle : « Assurément, aucun effet que nous subissons de l'extérieur n'aura la valeur [...] de l'activité que l'on exerce par et pour soi-même⁴⁴⁸. » Surén plaide de même pour le remplacement des « maîtres d'exercice depuis longtemps caduques » par « la volonté propre de chacun, l'autodiscipline »⁴⁴⁹. De la même façon, l'analogie de la gymnastique sportive ou martiale avec la figure du langage comme forme de l'institutionnalisation est fréquente dans le discours critique des réformateurs. En tant qu'instance de normalisation des corps, cette forme de gymnastique [*das Turnen*] serait au

⁴⁴⁵ MÖHRING, *op. cit.*, p. 83 : « nämlich als Wiederholung der Romantik », « ein organisches (Pflanzen)-Wachstum ».

⁴⁴⁶ PUDOR, Heinrich, *Nackt-Kultur*, t. 3., Pudor Verlag, Berlin, 1906, p. 32 : « den im Wachstum zurückgebliebenen Körper zur Weiterentwicklung zu bringen », « sein[e] von der Natur gewollten Schönheit ».

⁴⁴⁷ WINTHER, Fritz, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, Delphin Verlag, Munich, 1919, p. 130 : « Der Lehrende ist ein Gärtner, kein Aufsichtsbeamter », « nur die Absichten der Natur verwirklichen ».

⁴⁴⁸ GROBE, Johannes, *Die Schönheit des Menschen. Ihr Schauen, Bilden und Bekleiden*, Kühnmann, Dresde, 1912, p. 316 : « Alle Einwirkung, die wir von fremder Seite nur erleiden, hat gewiss nicht den Wert [...], wie die Tätigkeit, die wir an uns durch uns selbst ausüben ».

⁴⁴⁹ SURÉN, *op. cit.*, p. 52 : « längst überlebten Exerziermeisters », « den Eigenwillen, die Eigendisziplin ».

corps ce que la grammaire est au langage : « rien d'autre qu'une leçon de grammaire transposée dans le corporel⁴⁵⁰ ». Le fait même d'historiciser le discours sur l'éducation corporelle ouvre aux réformateurs une perspective nouvelle, débouchant sur une critique de la normalisation, dénonçant les formes d'éducation corporelle héritées des dix-huitième et dix-neuvième siècles comme autant d'avatars du « dressage », c'est-à-dire comme le prolongement de la contrainte du pouvoir politique à travers les institutions disciplinaires au nombre desquelles figurent la caserne et les gymnases militaires. Möhring souligne à cet égard que « cette forme de discipline institutionnelle était depuis la fin du [dix-neuvième] siècle de plus en plus perçue comme répressive et commençait à être remplacée par une discipline très fortement individualisée, non institutionnelle⁴⁵¹. » La réforme des techniques du corps entraîne dans cette même logique une réforme du vêtement. On peut ainsi ranger dans le prolongement de cette perspective critique la recommandation de l'abandon du corset chez les femmes, à la faveur du développement d'une musculature naturelle, suffisante pour soutenir sainement la poitrine. « Si autrefois le corset valait comme *“dispositif de surveillance* toujours présent d'un esprit bien discipliné et de sentiments bien contrôlés”, c'est désormais le corps nu, dans la culture de la nudité, qui faisait office de témoin d'une bonne autodiscipline⁴⁵². » Plus largement, le discours des réformateurs prend la tournure d'une désinstitutionalisation fortement encouragée par les divers tenants, tel Winther, qui formule dans son traité *Körperbildung als Kunst und Pflicht* le vœu d'une société à venir d'où les institutions disciplinaires auront disparu. Il souhaite que les parents qui auront développé leur corps en plein air éduqueront leurs enfants de la même manière, de sorte que ces centres d'éducation de plein air [*Landerziehungsheime*], que l'on considère à la fin du dix-neuvième siècle comme une sorte d'anti-institution mise en place contre les principales institutions disciplinaires, ne seront « plus nécessaires que pour une portion infime de la population⁴⁵³ ».

⁴⁵⁰ GROBE, *op. cit.*, p. 270 : « nichts als eine ins Körperliche umgesetzte Grammatikstunde ».

⁴⁵¹ MÖHRING, *op. cit.*, p. 81 : « diese Art institutioneller Disziplinierung wurde seit Ende des Jahrhunderts zunehmend als Repression begriffen und von einer stärker individualisierten, außerinstitutionellen Disziplinierung – innerhalb einer durchgreifenden pädagogisierten Gesellschaft – abgelöst »

⁴⁵² *Ibid.*, p. 85 : « Hatte das Korsett vormals als “an ever present monitor of a well-disciplined mind and well-regulated feelings” gegolten, fungierte in der Nacktkultur nun der nackte Körper als sichtbares Zeichen erfolgreicher Selbstdisziplinierung. »

⁴⁵³ WINHTER, *op. cit.*, p. 81 : « nur noch für den kleinsten Teil der Bevölkerung nötig ».

c) *Aiguiser le « sens corporel »*

Dans cette évolution vers un nouveau sens du modelage du corps, le primat de l'intérieur s'affirme jusque dans les moindres moments du quotidien. Vigarello souligne le modelage progressif de ce « corps du 'dedans'⁴⁵⁴ » au cours des premières décennies du vingtième siècle : « Un univers émerge lentement, jusque là peu évoqué dans les pratiques du corps : celui des muscles éprouvés, interrogés, 'conscientisés'. Le corps s'est 'psychologisé', à l'image d'un individu qui se revendique plus maître de lui avec la modernité⁴⁵⁵. » Le thème du travail se développe comme un vecteur de l'appropriation de soi à travers l'application de l'exercice de volonté au corps dans l'intimité. Travail sur soi, travail de soi, les variantes du nouveau labeur destiné à rendre le sujet autonome se déclinent sur tous les niveaux de la vie quotidienne : « Constance et ténacité malgré les vacances et le plein air, obstination et opiniâtreté malgré la détente et les échappées. Le projet s'est [...] approfondi depuis les entreprises du début du siècle, celles des premières démarches d'acquisition de force et de 'confiance en soi'. Le thème s'est fait plus psychologique avec les années 1920-1930, plus intériorisé, variant les procédés de 'maîtrise'⁴⁵⁶. » L'idée de façonner le corps de l'intérieur, thématifiée entre autres par l'ouvrage de Marcel Viard⁴⁵⁷, *La Maîtrise de soi* (1930), relaye ainsi le programme d'innombrables articles issus de la presse spécialisée de domaines divers, de la mode féminine ou masculine aux sports, qui tous préconisent l'avènement de ces nouvelles formes de prospection interne. « Concentrez-vous sur votre respiration⁴⁵⁸ » exhorte *Marie-Claire*, « concentrez votre attention sur le muscle qui travaille, pensez à lui et tâchez de le sentir accomplir sa fonction⁴⁵⁹ » recommande *Votre Beauté*. Et la comtesse Marie-Blanche de Polignac, en confidence au même journal : « Dans la journée, en voiture, pendant une conversation, je m'exerce sans que personne ne s'en doute. Je tourne les poignets, je les élève lentement, et comme s'ils pesaient un poids insupportable. Grâce à cette méthode, j'ai acquis des muscles de fer⁴⁶⁰. » C'est le triomphe des « mouvements

⁴⁵⁴ VIGARELLO, Georges, « S'entraîner », in CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁵⁵ VIGARELLO, *op. cit.*, p.185-186.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵⁷ Cf. VIARD, Marcel, *La Maîtrise de soi*, Vivre, Paris, 1930.

⁴⁵⁸ « Respirez la santé », in *Marie-Claire*, n. 36, mars 1939.

⁴⁵⁹ *Votre Beauté*, n. 287, janvier 1934.

⁴⁶⁰ *Votre Beauté*, n. 295, septembre 1934.

invisibles⁴⁶¹ » qui doivent guider l'individu sur le chemin du progrès de soi, c'est-à-dire vers davantage de conscience de son corps et de force de volonté.

Afin d'assurer une diffusion la plus large possible des nouvelles pratiques corporelles et de rendre aisément accessibles ces exercices, des livrets paraissent à l'usage des particuliers, dans l'idée de faciliter une pratique domestique de la gymnastique [*Heimgymnastik*]. Dès 1905 paraît en Allemagne le traité du lieutenant et sportif professionnel danois Müller, *Mon système, 15 Minutes quotidiennes de travail pour la santé*⁴⁶², lequel connaît alors un important succès (un million et demi de ventes en 1930) et que Pudor qualifie rapidement d'« excellent ouvrage dont on espère qu'il ne sera pas un simple phénomène de mode⁴⁶³ ». La popularité de ce livre est telle qu'un néologisme s'impose bientôt : « *müllern* », pour « faire du sport ». La *gymnastique domestique* est de fait une réponse pratique à la difficulté d'organiser le quotidien, dans la vie moderne, de façon à trouver le temps nécessaire pour se rendre dans les lieux de pratiques collectives du travail du corps : « Qui donc a le temps, demande en effet Margarthe Pochhammer dans la revue *Körperkultur*, de faire un pèlerinage en plein air plusieurs fois par semaine ? Ou bien d'aller au gymnase ? Qui peut même se permettre le coût d'un séjour dans l'un des fameux sanatoriums de plein air pendant les vacances d'été ? Seuls quelques privilégiés⁴⁶⁴ ! » Il s'agit là, autrement dit, d'une confirmation que la réforme de la vie se pense comme un mouvement social de masse, destiné à la formation du plus grand nombre. Au contraire, ajoute Surén, la « gymnastique domestique, paisible et gaie », s'offre comme une solution aisément accessible à tous, et ce tout particulièrement aux femmes, « auxquelles il n'est pas aisé de quitter le foyer pour se rendre dans une école de gymnastique »⁴⁶⁵. Le système proposé par la gymnastique d'intérieur devait permettre une éducation complète de toutes les parties du corps, et servir ainsi de fondement à tous ceux qui « souhaitent acquérir force, santé et beauté sans être

⁴⁶¹ *Votre Bonheur*, n. 2, mars 1938.

⁴⁶² MÜLLER, Jørgen Peter, *Mein System, 15 Minuten tägliche Arbeit für die Gesundheit*, (éditeur inconnu), Leipzig, 1905.

⁴⁶³ PUDOR, Heinrich, *Nackt-Kultur*, *op. cit.*, p. 54 : « vortreffliches Buch, das hoffentlich nicht eine Modeerscheinung bleibt ».

⁴⁶⁴ POCHHAMMER, Margarethe, « Die Grundelemente der Körperkultur », in *Körperkultur*, n. 3, 1908, p. 147 : « Wer hat denn Zeit, ein paarmal die Woche in das Luftbad hinaus zu pilgern ? Oder Turnstunden zu nehmen ? Oder wer kann sich gar Sommerferien in einem der berühmten Natur-Sanatorien gönnen ? Wenige Bevorzugte ! »

⁴⁶⁵ Cité par UEBERHORST, Horst, *Geschichte der Leibesübungen*, t. 3., Springer, Berlin, 1980, p. 498 : « stille und freudige *Heimgymnastik* », « die nicht ohne weiteres außerhalb des Hauses eine Gymnastikschule besuchen konnten. »

membres d'un club⁴⁶⁶ ». Pour compléter cette conquête d'autonomie dans l'apprentissage des mouvements du corps et guider l'apprenti, le miroir devient une pièce évidente de l'ameublement domestique dans la pièce consacrée à la gymnastique, en lieu et place d'un instructeur : « On pourra connaître la joie de la solidification de son corps devant son miroir, et après quelques mois où l'on aura ainsi transformé une bonne partie de ses habitudes de vie, on n'aura plus aucune raison de rougir devant son miroir⁴⁶⁷ ». Surén voit dans le développement de la gymnastique domestique un excellent moyen d'encourager chacun dans le progrès de son autonomie, dès lors qu'« il n'y a là aucun ordre, nul commandement – c'est seulement la volonté qui, en toute bonne humeur, pousse à l'exercice⁴⁶⁸. »

Dans cette éthique du mouvement telle que la présentent les réformateurs, et qui se voudrait individuante, se dégage une opposition entre deux principes d'usages du corps. Surén met en valeur ce dualisme dans l'approche du corps, entre « maîtrise consciente et instrumentale du corps⁴⁶⁹ », d'une part, et « animation individuelle, inconsciente, du corps » d'autre part, qu'il favorise de toute évidence dans sa vision émancipatrice. Et de professer l'avènement d'une « période de grande liberté et d'autodiscipline⁴⁷⁰ » pour la société moderne grâce à cette nouvelle praxis du corps et de la nudité. Un écho sans doute à la pensée de Pudor, pour lequel « toute formation n'a de valeur que dans la mesure où elle est autodiscipline. Un autre ne peut pas me rendre meilleur ni m'élever ; il ne peut que me montrer un exemple à partir duquel je devrais m'améliorer⁴⁷¹. » La culture du corps serait donc une expérience individuante, une expérience de la liberté et de l'usage de cette liberté dans le tracé des contours corporels du moi qui deviendraient autant de contours expressifs. Car le rôle de la discipline corporelle ainsi comprise est précisément de réinscrire le moi dans un rapport à l'esprit, dans l'éveil de la volonté, principe (ré)formateur de chaque individu.

Le jeune Wolfgang Graeser se rallie de même aux critiques de la gymnastique conçue comme dressage du corps et contre tout sport, « qui ne spiritualise pas le corps, mais en fait

⁴⁶⁶ MÖHRING, *op. cit.*, p. 63 : « die sich ohne Anschluss an Vereine u. dgl. Kraft, Gesundheit und Schönheit erwerben möchten ».

⁴⁶⁷ SURÉN, Hans, *Surén-Gymnastik...*, *op. cit.*, p. 243 : « Die Freude an der Erstarrung seines Körpers wird man an seinem Spiegelbild erleben und schon nach wenigen Monaten einen guten Teil seiner Lebensführung so eingerichtet haben, daß man sich vor dem Spiegel nicht mehr zu schämen braucht. »

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 16 : « Hier gibt es keinen Befehl, kein Kommandieren – nur der freie Wille ist es, der frohgemut zur Übung zwingt. »

⁴⁶⁹ SURÉN, Hans, *Der Mensch und die Sonne*, Stuttgart, 1925, p. 76 : « bewusste, instrumentelle Beherrschung des Körpers », « unbewusster, individueller Beseelung des Körpers ».

⁴⁷⁰ SURÉN, *op. cit.*, p. 76 : « Zeit größerer Freiheit und Selbstdisziplin ».

⁴⁷¹ PUDOR, *op. cit.*, p. 44 : « alle Erziehung hat nur Wert, soweit sie Selbsterziehung ist. Ein anderer kann mich nicht verbessern und veredeln ; er kann mir nur ein Vorbild weisen, nach dem ich mich veredeln soll »

l'instrument de la volonté : ce ne sont plus alors des corps vivants, mais des instruments-de-volonté⁴⁷². » A l'affût de ce « sens corporel » [*Körpersinn*] pour lequel il crée un néologisme, Graeser place également la libération du corps sous le signe d'une autonomisation de la volonté, à condition que ce ne soit pas une pure instrumentalisation. Le modèle de compréhension du rapport au corps s'articule ainsi autour du parallélisme entre conscientisation du corps propre et force de volonté, toujours dans l'idée d'aiguiser ce sens intime du corps propre : « Ces psychologies toutes pratiques inventent un nouvel art d'éprouver la volonté intime, fût-il encore élémentaire, discret sinon marginal. Elles diffusent aussi une nouvelle représentation du corps, plus affinée, plus intériorisée, centrée sur la mentalisation : "écouter" les sensations pour mieux les contrôler, imaginer les formes physiques pour mieux les acquérir⁴⁷³. » Cette variation progressive du rapport à soi et des façons de s'observer, de scruter le corps jusque dans son façonnement, se retrouvent également dans le geste qui retranscrit ces observations, ainsi par exemple sous la plume de Jean Prévost, à l'écoute de son corps : « Ces avertissements et ces lourdeurs de muscles demeuraient un langage, bien que subtil, étranger – comme des nouvelles téléphonées de province. Plus curieuse et plus moi-même, une nouvelle vie organique s'élevait avec la vigueur de l'exercice, jusqu'au niveau de mes pensées⁴⁷⁴. » Au fil de l'éducation de ce « sens musculaire » ou « sens interne »⁴⁷⁵ se lèvent, peu à peu, les obstacles à la transparence à soi, qui semble s'établir comme l'idéal moderne du rapport à soi.

Le principe de la culture du corps, comme le rappelle Félix Hollaender dans son livret d'accompagnement du film de Kaufmann et Prager, *Les Chemins vers la force et la beauté*, est que « la formation et le soin du apportés au corps humain renforcent le sentiment d'exister ; l'exercice physique joue aussi un rôle décisif dans le développement de l'esprit⁴⁷⁶ ». Rejoignant également en cela la posture critique antirationaliste vis-à-vis de la modernité, Rudolf Bode place son enseignement de la gymnastique sous les adages de la figure tutélaire de Johann Guts Muths. Il reprend plus largement à son compte le procès fait par Guts Muths à l'héritage rationaliste qui aurait assuré le triomphe exclusif de la raison

⁴⁷² GRAESER, *op. cit.*, p. 45 : « der den Körper nicht beseele, sondern zum Instrument des Willens mache : das sind keine lebendigen Körper mehr, es sind Willensinstrumente ».

⁴⁷³ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷⁴ PREVOST, Jean, *Plaisir des sports*, Gallimard, Paris, 1925, p. 25.

⁴⁷⁵ BEAUNIS, Henri-Etienne, *Les Sensations internes*, Alcan, Paris, 1889, p. 36.

⁴⁷⁶ HOLLAENDER, *Wege...*, *op. cit.*, p. 5 : « Durchbildung und Pflege des menschlichen Körpers das Daseinsgefühl steigern, dass körperliche Exerzitionen auch auf die Entfaltung des Geistigen bestimmend einwirken ».

dans tous les domaines de la pédagogie au détriment du corps : « Tout tend à la formation de l'âme seule, comme si en quelque sorte nous n'avions pas de corps⁴⁷⁷ » lit-on dans son manuel de gymnastique pour la jeunesse, largement inspiré des principes de *L'Emile* de Rousseau. Guts Muths, l'un des premiers à thématiser l'importance de l'éducation corporelle dans le curriculum scolaire, formule dès 1793 les principes de ce qu'il désignera plus tard, dans une brochure synthétique destinée à une plus large diffusion, un véritable « catéchisme » de l'éducation corporelle⁴⁷⁸ : « Dans l'ensemble, l'éducation corporelle de notre époque, telle que la comprend la majeure partie de notre peuple et lorsqu'elle est menée avec méthode, tend vers un but plus ou moins clairement établi : le renforcement des facultés mentales au moyen de la seule sollicitation des forces physiques⁴⁷⁹ ». Outre les principes de Guts Muths, Bode s'appuie également pour établir les fondements de sa *Gymnastique expressive* sur l'expertise médicale du Dr. Adolf Thiele, mettant en avant le lien organique qui existe entre corps et esprit dans sa vision de la culture physique, et dont la volonté semble être le point d'articulation. Pour ce dernier,

L'éducation de la volonté ne se développe ainsi que sur la base de l'éducation du corps. Car agir est un travail musculaire. Mais ce sont aussi des nerfs, c'est un travail du cerveau. J'éduque donc aussi mon cerveau quand j'accomplis un travail musculaire, quand je suis actif. [...] Nous exigeons une éducation du corps pour l'amour de l'esprit. « Volonté », « corps », « travail des nerfs, du cerveau et des muscles », voire l'« esprit » et le « Moi » si bien connu : toutes les discussions théoriques sur l'importance et le but de l'éducation du corps ne sont que des périphrases de ces quelques concepts fondamentaux « évidents »⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ GUTS MUTHS, Johann, *Gymnastik für die Jugend, Ein Leitfaden für Lehrer und Schüler*, 1793, cité par BODE, Rudolf, *Ausdrucksgymnastik*, Beck, Munich, 1922, p. 3: « Alles beabsichtigt nur Bildung der Seele, gleichsam als ob wir keinen Körper hätten ».

⁴⁷⁸ GUTS MUTHS, Johann, *Katechismus der Turnkunst, Ein Leitfaden für Lehrer und Schüler*, Wilmans, Frankfurt sur Main, 1818.

⁴⁷⁹ GUTS MUTHS, *Gymnastik für die Jugend*, cité par BODE, *op. cit.*, p. 3 : « Die gesamte Körpererziehung unserer Zeit, soweit sie größere Teile unseres Volkes ergriffen hat und soweit sie methodisch durchgearbeitet ist, pendelt um ein mehr oder minder klar aufgestelltes Ziel : die Steigerung der geistigen Willensfähigkeit des Einzelnen mittels der Kraftgröße körperlicher Anstrengungen. »

⁴⁸⁰ THIELE, Adolf, *Die neue Erziehung. Werden und Wesen der Leibesübungen*, Grethlien, Leipzig, cité par BODE, *op. cit.*, 1922, p. 5 : « Willenserziehung erwächst somit nur auf der Grundlage der Leibeserziehung. Denn Tun ist Muskelarbeit. Tun ist aber auch Nerven, ist Gehirnarbeit. Ich erziehe also auch mein Gehirn, wenn ich Muskelarbeit verrichte, wenn ich tätig bin [...]. Um des Geistes willen fordern wir Leibeserziehung. "Wille", "Leib", "Nerven-, Gehirn-, und Muskelarbeit", sogar das "Geist" und das so wohl bekannte "Ich" : Alle

Au cœur de la culture du corps, en somme, la conquête de l'autonomie par la volonté doit placer l'individu face à son devenir, dans un geste de réappropriation du territoire corporel du moi – un geste qui, en creux, renvoie précisément à la dilution de ce territoire dans les formes modernes de la vie. La conception de l'humain qui se profile à travers les divers projets réformateurs de la corporéité, quel que soit le positionnement du curseur sur la ligne politique vis-à-vis de la modernité, pointe vers un même défi. Dans un contexte où les « systèmes *changent de sens*⁴⁸¹ » et le territoire des communautés organiques stables ont laissé place aux flux d'une territorialité éclatée, faire le pari de redéfinir la physionomie de cette « nouvelle humanité⁴⁸² », c'est à la fois chercher le moyen de sauver le territoire du moi et réassigner, dans l'espace d'une physionomie sociale reconfigurée, un nouveau lieu au vivre ensemble.

II - Esthétisation vs. expression : les paradoxes de l'individuation

L'articulation entre pratique de l'autodiscipline et objectif d'émancipation individuante dessine pourtant un espace fragile de la corporéité, sans aucun doute caractéristique de l'ambivalence du sujet moderne : la *constitution du soi* [*Selbstkonstitution*] ou ce moment de l'individuation qui est à la fois mise en tension et ligne de fuite du soi. Le projet des réformateurs, à certains égards, peut se lire comme une tentative de délivrer les humains du rang de « silhouettes nées sur une “planche à dessin” et donc dépourvues de “vie intérieure” [*Innerlichkeit*]⁴⁸³ », auquel paraît les avoir ravalés le triomphe de la technique. Benjamin, lorsqu'il scrute la physionomie de la société moderne dans *Expérience et pauvreté*, associe le malaise de la condition moderne de l'humain à l'incapacité de se conformer à l'« image de l'être humain⁴⁸⁴ » [*Menschenbilde*] :

theoretischen Auseinandersetzungen über die Bedeutung und den Zweck der Körpererziehung sind nur Umschreibungen dieser wenigen “selbstverständlichen” Grundbegriffe. »

⁴⁸¹ JÜNGER, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 169.

⁴⁸³ BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, [1933], in *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2006, p. 367.

⁴⁸⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 371.

Leurs mimiques et leurs gestes obéissent à une « structure interne » comme « une bonne voiture dont même la carrosserie répond avant tout aux impératifs de la mécanique », ou sont engendrés par l'entrée en résonance fortuite de leur sensibilité et d'un élément extérieur. Qu'il réponde à une stimulation interne ou externe, leur comportement n'est jamais motivé psychologiquement⁴⁸⁵.

Echapper à cette forme déshumanisante de la vie moderne serait donc le noyau dur auquel aspirent les différentes expériences de la réappropriation corporelle mises en avant par la culture du corps. Néanmoins, il n'est pas sûr que l'effort de la culture du corps pour *façonner* l'humain parvienne à dépasser l'écueil de la « créature⁴⁸⁶ » – cette forme déshumanisante de la métamorphose. Il n'est pas sûr que la culture du corps offre véritablement à l'humain la possibilité que Benjamin appelle de ses vœux de « reprendre à zéro⁴⁸⁷ », c'est-à-dire non pas « de régresser au stade infantile, mais d'éprouver le rajeunissement de ses forces, pour s'engager sur une voie nouvelle. Voie nouvelle qui n'est pas celle de l'*homme nouveau* – de l'homme aux performances augmentées –, puisqu'il s'agit, tout au contraire, d'inviter le « contemporain » à ambitionner une oisiveté inédite⁴⁸⁸ ». Tout l'enjeu ici est de faire valoir à quelle difficulté essentielle se heurte le projet moderne d'une déterritorialisation du corps pour libérer l'individu. De deux choses l'une, soit, en tant qu'ouverture d'une perspective infinie, le geste de l'appropriation corporelle porte une charge *expressive*, une expansion des limites du corps par-delà la chair. Cela suppose que le travail de 'métamorphose' du corps soit entièrement motivé psychologiquement, qu'il résulte d'une intentionnalité, c'est-à-dire d'une visée attentive de la conscience vers le monde. Soit le sujet, dans le geste même de la constitution du soi, court le risque d'une réification dès lors que l'exercice physique prend le chemin d'une préparation mécanique dépourvue de toute finalité psychologique. Les régimes fascistes, on le sait, ne manqueront pas d'entraîner les masses sur la pente vertigineuse de cette dévoration de soi. Le développement de la culture du corps, en d'autres termes, reflète l'ambivalence inhérente à la modernité qui reconduit, sous une forme inédite, le dualisme fondamental de la pensée du sujet. Le sursaut moderne du corps,

⁴⁸⁵ BARBISAN, Léa, *Le corps en exil. Walter Benjamin, penser le corps*, thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2016 à Paris IV, non publiée, p. 267.

⁴⁸⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 367.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁸⁸ BARBISAN, *op. cit.*, p. 268.

par l'installation durable et profonde d'une culture du corps en mouvement, réitère en effet, quoique sous l'emblème d'une idéologie tout à fait nouvelle – celle du capitalisme – la question ancienne du rapport entre sujet et objet.

Au cœur de la perspective anthropologique des réformateurs à la recherche de formes de vie nouvelles apparaît donc une difficulté essentielle. Dans cette exploration de la corporéité par les divers systèmes de gymnastique et autres pratiques physiques destinées à ouvrir pour le sujet un espace individuant, un risque grandit – inaperçu de beaucoup parce que laissé dans l'ombre du culte de l'apparence – qui menace pourtant le sujet d'un enfermement radical : nous nommons ce danger la *tendance esthétisante*. C'est là un symptôme très net de l'intériorisation de l'idéologie de la valeur capitaliste⁴⁸⁹, inconsciemment reconduite au sein des pratiques corporelles. Si la sincérité de l'objectif avoué (libérer le sujet par une émancipation du corps) fait peu de doute, les voies empruntées sont parfois contradictoires et le discours de certains réformateurs, tels Hans Surén, Wolfgang Graeser ou Richard Ungewitter, reflète une conception ambivalente de l'humain pour laquelle la frontière entre le *type* et *individu* devient poreuse. Ce que nous appelons ici esthétisme, autrement dit, c'est la marche d'une culture vers l'univocité, la stylisation à l'extrême qui désingularise au lieu de distinguer, emporte avec elle les fragments de l'être dans une totalité de surface. C'est, pour revenir à Jünger, « la vie [qui] se dévore elle-même⁴⁹⁰ ». Voyons dès lors comment s'articulent désir d'individuation et réduction esthétisante, comment se négocie dans cette conquête moderne du « soi » le rapport entre l'espace des singularités individuantes et la réduction de la corporéité au *corps-objet* d'un esthétisme déshumanisant.

1. Esthétisme de la culture du corps

a) Culture du nu et culte du beau : le risque du corps-objet

L'esthétisme qui imprègne le discours de certains réformateurs n'est certainement pas un fait isolé, une grande partie d'entre eux au contraire témoigne de la même sensibilité. Certains, à l'instar de Surén, font de la nudité l'apanage du corps moderne, alors placé sous le signe de la restauration du rapport originnaire de l'humain à la nature. Revenons à son

⁴⁸⁹ Cf. Chapitre II.

⁴⁹⁰ JÜNGER, *op. cit.*, p. 159

ouvrage *Der Mensch und die Sonne* et approfondissons l'enquête. L'album, sans doute l'un des plus emblématiques promoteurs de la *Nacktkultur*, connaît pas moins de 68 rééditions l'année de sa parution, en 1924 (soit 250 000 exemplaires). Dans cet ouvrage à l'iconographie riche, Surén élabore une mythologie du vivre ensemble moderne fondé sur la culture du nu, tout en subordonnant celle-ci à un idéal de beauté. Il veut libérer la nudité du préjugé qui l'associe à l'hygiénisme de sanatorium, pour l'affranchir de toute connotation de maladie autant que de la stigmatisation de la pruderie bourgeoise qui selon lui empoisonnent la civilisation moderne. L'imagerie qu'il développe au contraire veut asseoir l'idée que le corps nu est un corps sain, vigoureux. Le projet de Surén pourtant devient à proprement parler idéologique à partir du moment où il entre dans un systématisme quasi eugéniste de la nudité, décourageant (à défaut d'interdire) quiconque ne satisferait pas les trois composantes de santé, vigueur et beauté, d'offrir au monde sa nudité. Le nudisme, pour renouer avec l'originalité de l'être humain, devrait se pratiquer en toute logique en plein air, c'est pourquoi la nature est un élément de premier ordre dans la culture du corps telle que la figure Surén. *Der Mensch und die Sonne* met en scène de nombreux sujets au beau milieu qui de prairies, qui de plages ensoleillées, de marais, voire de pentes enneigées, signalant avec force par leur postures (bras levés écartés sur les côtés, tête à demi renversée en arrière) la joie de baigner dans la lumière du soleil. Il encourage toutes sortes d'exercices gymnastiques de plein air, souvent en groupe, qu'il oppose aux sports de compétition, jugés dangereux pour le corps et incapables d'offrir à l'individu l'espace nécessaire à l'exploration de soi et à la formation de la volonté. Sans doute son expérience d'ancien officier d'armée explique-t-elle son désaveu des méthodes martiales de contrainte, trop enclines selon lui à détruire la capacité d'un homme à agir de sa propre initiative, ce qu'exigent pourtant, comme un défi incessant, les problèmes de la vie moderne.



Figure 13 : Illustration extraite de SURÉN Hans, *Surén-Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Für Männer, Frauen, alt und jung*, Dieck, Stuttgart, 1927 (non paginée).

La référence à la Grèce antique, dans la droite ligne de l'hellénisme hérité de Winckelmann, sert à légitimer le discours sur la culture du corps nu. Surén, comme Schneider ou Weidemann, revient volontiers sur l'étymologie de gymnastique pour rappeler que « gymnos » en grec signifie « nu » et revendiquer ainsi la normalisation de la nudité dans l'exercice corporel de toutes sortes. Lahmann estime quant à lui qu'il « serait particulièrement souhaitable pour notre jeunesse que ce ne soit pas seulement en théorie, mais bien réellement dans la pratique qu'on l'éduque comme les jeunes Grecs, lesquels, dans leurs gymnases, pouvaient se défouler dans des bains d'air puisqu'ils faisaient leurs exercices physiques nus⁴⁹¹. » La véritable culture du corps serait dès lors avant tout une culture du corps affranchi du vêtement et inspirée de l'idéal de beauté antique légué à travers les siècles. A tel point que Müller inscrit le modèle de la statuaire antique sur le frontispice de son célèbre manuel de gymnastique : « La valeur principale et le bien-fondé de la sculpture Antique résidait en ceci qu'elle produisait des *modèles* que l'on pouvait admirer et imiter⁴⁹². » Havelock Ellis, encore, retrace dans un article de 1909 l'apparition d'une « valeur spirituelle de la nudité⁴⁹³ » à travers la redécouverte et la diffusion de la

⁴⁹¹ LAHMANN, Heinrich, *Das Luftbad als Heil- und Abhärtungsmittel*, Zimmer, Stuttgart, 1904, p. 26 : « Es wäre für unsere Jugend wahrlich nur zu wünschen, dass wir sie nicht nur dem Namen nach, sondern in der That wie junge Griechen erzögen, die in ihren Gymnasien in Luftbädern schwelgen konnten, da sie ihre Leibesübungen nackt machten. »

⁴⁹² MÜLLER, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁹³ ELLIS, Havelock, « Sexual Education and Nakedness », *op. cit.*, p. 303 : « spiritual value of nakedness ».

réception de la culture antique du corps dans les milieux artistiques, depuis le premier romantisme, du *De l'Amour* de Senancour aux écrits de Thoreau, aux premières théorisations d'un nudisme hygiéniste avec le docteur Fernand Sandoz (*Introduction à la Thérapeutique Naturiste par les agents Physiques et Diététiques*, 1907) et jusqu'à Heinrich Pudor (*Nackt Kultur*, 1906) ou Richard Ungewitter (*Die Nacktheit*, 1905) en Allemagne, en lesquels il voit l'aboutissement d'une pensée du corps nu, non plus seulement comme un gage concédé à l'hygiénisme, mais aussi et surtout comme la garantie d'une valeur morale anoblie par l'élévation esthétique.

On peut voir là un tournant des pratiques corporelles hygiénistes vers une morale esthétique, autrement dit vers une forme particulièrement littérale de *stylisation de l'existence*. Cette conversion de l'attitude moderne serait le reflet de la transition d'un monde de l'obéissance à un système des règles (notamment à partir d'une morale héritée du Christianisme) qui déterminent le sujet de l'extérieur vers un nouvel ordre laissé ouvert à la prise en charge de son propre devenir individuel par chacun :

De l'Antiquité au christianisme, on passe d'une morale qui était essentiellement recherche d'une éthique personnelle à une morale comme obéissance à un système de règles. Et si je me suis intéressé à l'Antiquité, c'est que, pour toute une série de raisons, l'idée d'une morale comme obéissance à un code de règles est en train, maintenant, de disparaître, a déjà disparu. Et à cette absence de morale répond, doit répondre une recherche qui est celle d'une esthétique de l'existence⁴⁹⁴.

La modernité serait donc ici ce moment du passage à l'autodétermination du sujet, et sur ce chemin apparaît la tentation d'instaurer une esthétique morale qui encadrerait le sujet sur le parcours de la constitution du *soi*. Geste paradoxal, donc, puisque l'autonomie convoitée se résorbe dans une nouvelle détermination extérieure, puisque l'exploration de styles de vie émancipateurs reconduit finalement une formalisation préétablie de l'expérience de soi. Ellis avançait dès 1909, pour caractériser ce changement de conception anthropologique de la nudité, un terme emprunté à Carl Stratz : « nudité artistique⁴⁹⁵ ». Cette esthétique morale

⁴⁹⁴ FOUCAULT, Michel, « Une esthétique de l'existence », in *Dits et Ecrits*, t. IV, Texte n. 357, Gallimard, Paris, 1997, p. 178.

⁴⁹⁵ Nous empruntons l'expression à STRATZ, Carl, *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung*, 1904, p. 30, cité par ELLIS, « Sexual Education and Nakedness », *op. cit.*, p. 304 : « But over all glimmered on the

s'articulerait autour de l'idéal du corps nu et de sa mise au contact de la nature, qui semble jouer un rôle déterminant pour le développement du goût du beau : « le contact libre du corps nu avec l'air, l'eau et la lumière garantit la santé du corps ; la familiarisation avec la vue du corps abolit la lubricité mesquine, cultive le sens du beau et garantit la santé de l'âme⁴⁹⁶. » Pour Richard Ungewitter, lecteur de Heinrich Pudor, en ce sens, l'expérience de la nudité joue un rôle social car elle déssexualise le rapport à l'autre, établissant dès le plus jeune âge une proximité naturelle avec le corps de l'autre (et de l'autre genre). « De cette façon, écrit-il dans *Nacktheit und Kultur*, le gymnase deviendrait une école de la morale où les jeunes gens seraient en mesure de conserver leur pureté aussi longtemps que possible par l'accoutumance naturelle les uns aux autres. En outre leurs corps s'en trouveraient fortifiés et développés, et la perception du beau et des formes naturelles renforcée⁴⁹⁷. »

C'est avec l'optique de promouvoir de telles valeurs qu'il publie en 1903 un pamphlet programmatique intitulé *Les humains à nouveau nus*⁴⁹⁸ (une confirmation de l'idée qu'il s'agit bien d'un retour à l'ordre ancien, originaire, celui de la communauté édénique) et fonde en 1908 l'*Union pour la culture hygiénique, éthique et esthétique*⁴⁹⁹. La rhétorique de Ungewitter, fortement ancrée dans une révérence quasi fanatique envers l'idéal de beauté façonné par la Grèce ancienne, laisse percevoir une conception eugéniste de la culture du corps. L'esthétisme prend en effet chez certains réformateurs, et tout particulièrement chez lui, une tournure réactionnaire. Le corps devient alors le lieu prioritaire, sinon exclusif, de l'investissement identitaire, fondé sur le signe d'une pureté raciale. Sa vision de la culture du corps nu se précise vers une pensée martiale de la gymnastique. Purifié par l'effort, transmué par la beauté qui en résulte, le corps acquiert une valeur morale et devient le signe d'un « esprit d'acier⁵⁰⁰ », gage de la régénération d'un peuple gangréné par la société

heavenly heights of the cross, the naked body of the Saviour. Under that protection there has gradually disengaged itself from the confusion of ideas a new transfigured form of nakedness made free after long struggle. I would call this *artistic nakedness* [sic], for as it was immortalized by the old Greeks through art, so also among us it has been awakened to new life by art. Artistic nakedness is in its nature much higher than either the natural or the sensual conception of nakedness. »

⁴⁹⁶ ELLIS, *op. cit.*, p. 307 : « The free contact of the naked body with air and water and light makes for the health of the body; familiarity with the sight of the body abolishes petty pruriencies, trains the sense of beauty and makes for the health of the soul. »

⁴⁹⁷ UNGEWITTER, Richard, *Nacktheit und Kultur*, [1907], cité dans TOEPFER, *op. cit.*, p. 38 : « In this way, the gymnasium would become a school of morality, in which young growing things would be able to retain their purity as long as possible through becoming naturally accustomed to each other. At the same time their bodies would be hardened and developed, and the perception of beautiful and natural forms awakened. »

⁴⁹⁸ UNGEWITTER, Richard, *Wieder nacktgewordene Menschen*, (éditeur non mentionné), 1903.

⁴⁹⁹ *Vereinigung für hygienische, ethische und ästhetische Kultur*.

⁵⁰⁰ UNGEWITTER, *Nacktheit und Aufstieg*, cité par TOEPFER, *op. cit.*, p. 39 : « armored spirit ».

industrielle : « La nudité est pour Ungewitter la projection de l'identité humaine non contaminée par le capitalisme et le socialisme, deux forces principalement responsables de la corruption de la beauté de la race Aryenne⁵⁰¹. » Le chef de file de la *Culture du nu* confirme d'ailleurs le caractère eugéniste de sa doctrine en s'alignant sur les vues défendues par la revue autrichienne *Die Ostara*, dont l'adhésion est limitée aux seuls hommes blonds, représentants de la « beauté aristocratique aryenne⁵⁰² ». La culture du corps emprunte ici le sentier de l'héroïsme, galvanisant une hyper-masculinité élective dont les représentants sont censés incarner une synthèse supérieure de l'humanité. Ainsi, « la nudité dans ce culte n'était[-elle] pas seulement une activité paramilitaire, mais une aventure politique [...] impliquant un engagement dans un programme élaboré et incroyablement réactionnaire pour réformer la société européenne entière à partir d'une image archétypale et pré-moderne de l'identité masculine⁵⁰³. »

Une telle orientation de la culture du corps vers le culte d'une beauté idéale correspond finalement davantage à la recherche d'une forme de normativité pour déterminer l'existence, qu'à la conquête d'une autonomie dans laquelle chaque individu, arbitre de son propre devenir, parviendrait à se singulariser. La tendance esthétisante appliquée au domaine des techniques de formation de soi représente un symptôme de la crispation moderne dans un monde où les règles et les formes contraignantes de la vie paraissent s'estomper avec l'affaiblissement des institutions traditionnelles – preuve, au fond, de la fragilité de la ligne qui sépare « individuation⁵⁰⁴ » et « institution de la personne », « pratique de l'attention » et « pratique de soi ». La tendance esthétisante qui surplombe la pensée de la réforme en divers cas semble une contradiction par rapport à l'objectif d'émancipation du sujet. Que l'effort réformateur soit loin d'être homogène et que les approches de l'émancipation du sujet par l'installation d'une culture du corps varient selon ses prophètes n'a en soi rien de surprenant. Ce vaste mouvement reflète assez bien l'étendue du spectre politique qui anime la société de l'époque, mêlant – plus que rassemblant – autour d'un intérêt commun pour la vie du corps nombre de réformateurs de

⁵⁰¹ TOEPFER, *op. cit.*, p. 38 : « Nudity was for Ungewitter the projection of human identity uncontaminated by capitalism and socialism, the two forces most responsible for the corruption of Aryan racial beauty. »

⁵⁰² UNGEWITTER, Richard, *Der Zusammenbruch : Deutschlands Wiedergeburt durch Blut und Eisen*, Ungewitter Verlag, Stuttgart, 1919, p. 408.

⁵⁰³ TOEPFER, *op. cit.*, p.38 : « Nudity within this cult was not only a paramilitary activity but a [...] political adventure involving commitment to an elaborate, fantastically reactionary program for reforming the whole European society around an archetypal, pre-modern image of male identity. »

⁵⁰⁴ MACÉ, *op. cit.*, p. 205.

sensibilités libertaire, socio-démocrate, aussi bien que conservatrice et réactionnaire. Mais il faut bien l'admettre, le projet fondateur de la réforme de la vie, censée articuler un espace nouveau dans le jeu des codes sociaux du corporel pour laisser place à une dimension inédite du sujet en tant qu'individu social, ce projet qui n'est autre finalement qu'une façon pour la modernité d'explorer de nouvelles formes d'individuation à travers l'expérience d'une déterritorialisation du corps, porte en lui une contradiction dans les termes : rien n'est plus éloigné de l'individuation que cette tendance esthétisante qui ne fait que reconduire, certes à partir de principes eux bien nouveaux, un dictat tout aussi oppressant et normatif que celui des contraintes sociales dont elle était initialement censée affranchir ses aspirants. Pour le dire avec Macé,

l'individuation n'est pas l'institution d'une personne, c'est l'émergence d'une singularité, qui ne se superpose ni à l'échelle ni à la valeur de l'individu biographique. Une singularité qui se compromet avec le général, qui prime, même, le général. [...] Si l'individuation importe en effet, c'est pour viser davantage une pratique de l'attention qu'une « pratique de soi ». Une pratique de l'attention, c'est-à-dire : une pratique du monde, un désir de percevoir et considérer les mouvements d'individuation qui animent le monde. L'enjeu n'est pas, pas seulement, pas d'abord, de « s'individuer ». C'est (de façon plus requérante) de comprendre ce qu'il en est du « soi » lorsque la pratique de soi se soutient d'une pratique individuante du monde, c'est-à-dire d'une attention réelle à ce qui en lui fait différence⁵⁰⁵.

b) Critique du corps-capital : le dépassement de le corporéité individuelle

Les diverses manœuvres du corps, destinées à acquérir santé, force et beauté, reconduisent dans une certaine mesure l'idéologie capitaliste de la propriété et de l'investissement. Le langage de nombreux pédagogues de la réforme corporelle internalise le vocabulaire de la propriété. Bess Mensendieck par exemple, médecin et apôtre de la libération du corps féminin, n'hésite pas à caractériser le sujet comme « propriétaire du corps⁵⁰⁶ » auquel échoit la responsabilité de le contrôler par une série d'exercices qui

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 204-205.

⁵⁰⁶ MENSENDIECK, Bess, *Körperkultur der Frau, Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke*, Bruckmann, Munich, 1912, p. 112 : « Besitzer des Körpers ».

garantiront sa vigueur. De même, le résultat de ces efforts se conçoit pour Louise Schulze-Brücksous le régime de la propriété : le corps est alors « un bien qui, comme tout bien acquis à la sueur de son front et par l'épargne, éveille la considération d'autrui et suscite la confiance⁵⁰⁷ ». Le corps, dans une extension de l'idée bourgeoise de l'apparence, serait le relais du territoire de la propriété individuelle, dès lors que l'admiration et le respect viennent récompenser la logique bien menée de l'investissement et de l'épargne dans ce labeur particulier où la matière corporelle devient un produit de transaction sociale. La parallèle entre corps et objet d'investissement est clairement identifiée – et assumée – par Fritz Winther, qui voit dans les séries d'exercices gymniques proposés par Mensendieck une forme analogue à la chaîne de production telle qu'imaginée par l'économiste Taylor, toutes deux étant destinées à augmenter l'efficacité du geste dans sa dimension productive et spécialisée :

De manière analogue à Taylor, Dr. Mensendieck a étudié les attitudes et les gestes des femmes lors de tâches quotidiennes dans la perspective d'une économie des forces ; elle a montré comment, en tirant parti d'un geste, d'un avantage dans l'adaptation objet-corps, par exemple pour soulever, porter, tirer, il faut éviter certaines négligences typiques et employer la quantité de force appropriée à ces dispositifs en ne mettant chaque fois en mouvement que les groupes de muscles les plus adéquats⁵⁰⁸.

Fritz Giese ajoute sa voix à cette « euphorie de la rationalisation⁵⁰⁹ » caractéristique de l'époque avec le même parallèle. Dans ses écrits théoriques sur l'éducation corporelle, il considère les possibilités liées à la mise en série des exercices de Mensendieck comme « une

⁵⁰⁷ SCHULZE-BRÜCK, Louise, « Männliche Schönheit I. Der moderne Schönheitstypus des Mannes und das moderne Männerideal », in *Die Schönheit*, n. 1, 1903, p. 196-203, p. 433 : « Ein bescheidenes Maß selbsterworbener Schönheit ist ein Gut, das, wie jeder ehrlich erarbeitete und ersparte Besitz, die Achtung der anderen herausfordert und Vertrauen erweckt. »

⁵⁰⁸ WINTHER, *op. cit.*, p. 22 : « Ähnlich Taylor hat Dr. Mensendieck im Hinblick auf Ökonomie der Kräfte Haltung und Handgriff bei Alltagsverrichtungen der Frauen studiert; sie hat gezeigt, wie durch Ausnützung eines Handgriffs, eines Anpassungsvorteils Objekt-Körper, etwa beim Heben, Tragen, Ziehen, typische Nachlässigkeiten zu vermeiden und das solchen Vorrichtungen gebührende Maß von Kraft aufzuwenden ist dadurch, daß nur die jeweils geeignetsten Muskelgruppen in Bewegung versetzt werden. »

⁵⁰⁹ PEUKERT, Deltev, *Max Webers Diagnose der Moderne*, Vandenhoe&Ruprecht, Göttingen, 1989, p. 88 : « Rationalisierungseuphorie ».

sorte de taylorisation du corps⁵¹⁰ », révélant la proximité qui rapprocherait de manière intrinsèque les principes de la gymnastique du système de Taylor. Ce dernier n'avait d'ailleurs pas limité à la seule industrie l'application de ses *Principles of Scientific Management* de 1911⁵¹¹, mais prétendait bien au contraire les étendre au sein de tout foyer moderne. Ainsi, dans le cadre de la gymnastique, pourrait-on « s'entraîner à des mouvements de travail anatomiquement corrects pour les mettre ensuite en rapport avec des études sur le temps et le mouvement⁵¹² » dans le domaine industriel. Une telle « économisation des exercices du corps⁵¹³ » soulève pourtant des critiques parmi les réformateurs, à l'instar de Graeser qui en condamne le fonctionnalisme outrancier : « une formation complète du corps à partir de la volonté : cela, le sport nous l'a déjà donné. La biologie, la mécanique, la physique et la physiologie devaient aider à rationaliser le corps de l'humain. Celui-ci s'en trouva typifié et normé⁵¹⁴. » Toepfer souligne à cet égard l'originalité de la vision de Graeser chez lequel l'émancipation du sujet par la culture du corps revêt une dimension abstraite : « l'identité moderne se révélait à travers des degrés d'abstraction⁵¹⁵ ». La pensée vitaliste de Graeser, lorsqu'il élabore sa théorie d'un « *sens corporel* », s'efforce au contraire de réassigner une dimension métaphysique à la compréhension du corps de l'homme moderne. Pour ce jeune disciple et protégé d'Oswald Spengler, la perspective anthropologique sur le sujet moderne passe nécessairement par une rupture avec la raison et l'héritage rationaliste, dont il voit dans la première guerre mondiale l'aboutissement inéluctable : « Chaque période jusqu'à la Grande guerre avait quelque chose d'une véritable orgie d'obédience à la raison. Sous une telle aridité, cela ne pouvait que s'achever en catastrophe⁵¹⁶. » Penser le dépassement de ce devenir, c'est pour lui penser une alternative à la société industrielle et technologique. Ce qu'il propose de faire à partir d'une

⁵¹⁰ GIESE, Fritz, « Gymnastik und Taylorsystem », in *Die Schönheit*, n. 17, 1922, p. 182 : « eine Art Taylorisierung des Körpers ».

⁵¹¹ TAYLOR, Frederick, Winslow, *The Principles of Scientific Management*, [1911], Routledge, London, 1993.

⁵¹² GIESE, Fritz, *Körperseele*, *op. cit.*, p. 135-136 : « anatomisch richtige Arbeitsbewegungen üben lassen, um diese dann in Beziehung zu bringen mit den Zeit- und Bewegungsstudien der wissenschaftlichen Betriebsführung ».

⁵¹³ BECKER, Frank, « Sport bei Ford. Rationalisierung und Symbol-Politik in der Weimarer Republik », in *Stadion, Internationale Zeitschrift für Geschichte des Sports*, n. 17, 1991, p. 213 : « Ökonomisierung der Leibesübungen ».

⁵¹⁴ GRAESER, *op. cit.*, p. 37 : « völlige Durchdringung des Leibes mit dem Willen: das gab der Sport. Biologie, Mechanik, Physik und Physiologie mussten mithelfen, diesen Leib des Menschen zu rationalisieren. Typisiert wurde er und normiert. »

⁵¹⁵ TOEPFER, *op. cit.*, p. 13 : « Modern identity disclosed itself through degrees of abstraction. »

⁵¹⁶ GRAESER, cité par TOEPFER, *op. cit.*, p. 12 : « Every era until the Great War had something of a true orgy of obedience to reason. In its complete aridity it could only end in such a catastrophe. »

déterritorialisation du corps individuel, en le soustrayant à l'idéologie de la valeur et aux effets néfastes de la rationalisation. « L'évolution de l'Occident se trouve à présent à son dernier stade, lit-on dans les premières pages de *Körpersinn* en 1927. Le chemin s'impose sur lequel nous devons continuer. Il ne peut que venir de ces sources de vie que la gymnastique a redécouvertes. [...] Aussi longtemps que nous sentirons cette pulsation rouge de notre système sanguin, notre existence est assurée⁵¹⁷. »

En ce sens, la première guerre mondiale serait un moment charnière à double titre, historique et anthropologique, dans la mesure où, en précipitant les sociétés occidentales dans la modernité, elle conduit au sursaut d'une corporéité nouvelle que Graeser thématise sous le concept de « sens corporel ». Contrairement à d'autres réformateurs, il ne rentre pas dans le détail de la spécificité des sports ni des diverses écoles de gymnastique ou de danse et des différentes manières dont elles contribuent à l'éveil du corps. La distinction principale tient pour lui au degré d'éloignement de la rationalisation. C'est pourquoi il met en avant la gymnastique et la danse par rapport au sport, une forme encore trop rationnelle de la culture du corps du fait de son approche quantitative, soucieuse de performance. La dimension proprement métaphysique de la culture du corps tient pour Graeser à sa valeur transformative, à la capacité de ces pratiques corporelles « à élever les corps à un mode d'être plus abstrait, un mode qui transcende les entraves oppressantes de la particularisation et de la différenciation rationnelles sur l'identité⁵¹⁸. » La pensée vitaliste de Graeser, fascinée par l'idée d'une originarité de l'harmonie entre homme et nature, part à la rencontre d'une essence de la vie, de « l'identité inconsciente de la vie-même, [...] le sang, le souffle, le pouls, le rythme⁵¹⁹ » :

La raison et la volonté ne portent aucune atteinte au rythme de la pulsation de notre sang. Cette pulsation, complètement spontanée, est le rythme-vital le plus élémentaire qui pénètre notre être. Dans le cœur se situe le moteur conducteur [...]. Lorsque nous libérons notre souffle d'une volonté contraignante et que nous nous soumettons à lui,

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 47 : « The evolution of the West now stands in its final stage. The path is prescribed upon which we must move forward. It can only come out of those sources of life which gymnastics has rediscovered. [...] So long as we feel the red pulse of our bloodstream our being is assured. »

⁵¹⁸ TOEPFER, *op. cit.*, p. 13 : « to bring bodies to a more abstract condition of being, one that transcended the oppressive constraints on identity through rationalistic particularization and differentiation ».

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 13 : « the unconscious identity of life itself, [...] blood, breath, pulse, rhythm ».

nous sentons alors par tous nos sens le rythme de la vie elle-même, cet « id » en nous⁵²⁰.

La particularisation de l'expérience corporelle subjective semble dès lors s'effacer derrière la prégnance d'un universalisme de la chair, dans une quête de synchronie entre rythme corporel et rythme du monde où s'abîment les contours particuliers de l'individu. De cette façon l'éveil d'un « sens corporel » chez Graeser renvoie, certes, à la corporéité, mais à une corporéité abstraite de ses contours singularisants. La corporéité ainsi conçue sous la forme générale de l'être, comme phénomène transversal de la vie, s'oppose à la particularisation de l'« être "tel", [l'] être "comme ça"⁵²¹ ».

Pourtant, derrière cette forme particulière du vitalisme que nous nommerons *chthonien* (parce qu'il a vocation à rassembler tous les corps dans une même origine, tous nés de la même terre, effaçant les contours singularisants des formes de la vie pour les faire fusionner tous dans une même abstraction entièrement fantasmée) se loge une menace pour le devenir humain. Graeser situe en effet le « sens corporel » par-delà la raison, du côté de l'irrationnel. Il compare volontiers la démarche psychanalytique à la gymnastique pour montrer que, là où la psychanalyse œuvre selon lui à des fins rationnelles, normatives, pour domestiquer le corps et lui fournir les clés d'une adaptabilité sociale, la gymnastique au contraire libère les « énergies créatrices de l'inconscient », elle serait tout entière « focalisée sur la localisation de la fondation inconsciente de la puissance et de l'être dans l'irrationnel, dans une pulsation abstraite sur laquelle le rationalisme n'exercera aucune emprise. »⁵²² Pour accéder à cet état de liberté pulsionnelle, le corps, selon Graeser, doit passer par l'expérience du rythme, ce en quoi la musique et, partant, la danse sont le meilleur moyen d'accès. Par le biais de la danse, le corps pourrait s'abstraire de toutes formes particularisantes pour atteindre un état d'abstraction plus à même de laisser s'exprimer une énergie fondamentale. Si la culture du corps se conçoit comme un processus dynamique d'émancipation et de libération du sujet, c'est pour lui, on le voit, en tant qu'elle vise, au-

⁵²⁰ GRAESER, cité par TOEPFER, *op. cit.*, p. 145 : « Reason and will do not undermine the pulse beat of our blood, it is completely spontaneous and the most elementary life-rhythm which penetrates our being. In the heart is the central driving motor [...] When we free the breath from constraining will and muscles and submit to it, we feel with all our senses the rhythm of life itself, the 'id' within us ».

⁵²¹ MACÉ, *op. cit.*, p. 205.

⁵²² TOEPFER, *op. cit.*, p. 13 : « creative energies of the unconscious » ; « focused on locating the unconscious foundation of power and being in the irrational, in an abstract pulse over which the rationalizing will exert no control ».

delà de l'humain, par-delà la forme individuelle d'existence, pour rejoindre le mouvement de la vie presque à sa racine. L'aspect chtonien de sa pensée trouve un prolongement aux accents quelque peu inquiétants dans la rhétorique du sang et de la pulsion irrationnelle, réminiscente de certains traits de la mythologie nazie :

C'est la danse nouvelle qui reflète l'image de notre ère dans toutes ses qualités. Dans la danse, on trouve incarnée l'image de la machine, on trouve l'éruption des idées chaotiques des mondes bolchéviques aussi bien que les formes strictes présentes dans les hiérarchies fascistes ; mais surtout on trouve un dynamisme débridé, l'extase sensuellement turbulente du mouvement dans l'élan frénétique vers l'Incommensurable qu'est notre vie⁵²³.

Le chemin vers la modernité, ainsi subsumé sous les traits d'un élan vital chtonien pour accéder à « l'incommensurable de notre vie », passerait donc par la rencontre avec « la puissance élémentaire du sang rouge », à la recherche de « formes du courant de vie chtonien-barbare » pour ouvrir « un nouveau chemin à travers la croûte pétrifiée »⁵²⁴ de la civilisation. Contre la société technocrate et industrielle qu'il récuse, Graeser évoque ainsi une « revanche du sang⁵²⁵ » emmenée par la danse et la gymnastique dans leur effort pour conquérir le « rythme de la vie elle-même⁵²⁶. » Comme tant d'autres, il appelle de ses vœux une société émancipée, libérée de l'opprobre jeté sur le corps, et prophétise le retour du corps à la pleine lumière :

Le côté sombre, chaotique de la technocratie occidentale est responsable de la damnation du corps, l'a marqué du sigle de l'enfer et du péché. Mais sous l'aspect de la lumière, le corps se dresse à nouveau dans une clarté manifeste. Notre pensée est exposée et mise à nue. Alors nous comprenons le corps, sorti de sa cage et dénué d'insinuations dissimulatrices. Une radieuse peau dorée reflète la lumière du ciel de

⁵²³ GRAESER, cité par TOEPFER, *op. cit.*, p. 106 : « It is the new dance that mirrors the image of our era in all its qualities. One finds embodied in dance the image of the machine, one finds the eruption of the chaotic ideas of the Bolshevik worlds as well as the strict forms of fascist hierarchies, but above all an unbridled dynamism, the sensually turbulent ecstasy of movement in the frenzied lunge toward the Immeasurable that is our life. »

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 148 : « the elementary power of red blood », « forms of the chthonic-barbaric life-stream », « a new path through the petrified crust. »

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 148 : « revenge of blood ».

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 148 : « rhythm of life itself ».

l'Olympe avec la même pure sobriété que les pistons rutilants de machines clairement constituées⁵²⁷.

Néanmoins l'ambiguïté est patente dans ce discours qui, tout en prônant la libération du corps, cède le pas à un esthétisme du corps et rejoint la pensée mécaniste. Certes, la modernité y figure comme un moment de dévoilement, littéralement et dans tous les sens : le corps devient corps glorieux dans une *alètheia* qui lui restitue toute sa réalité en dévoilant sa nudité par-delà l'apparence du vêtement. La culture du corps serait à cet égard un retour à l'état pré-adamique, une marche vers la condition d'avant la chute, un rachat de la nudité comme vêtement glorieux. Pourtant, dans ce geste émancipateur, la vision de Graeser pointe aussi vers un horizon machinique, par ailleurs très présent dans l'imaginaire moderne, qui contredit sa conception vitaliste du sujet. L'analogie du corps au mouvement impeccable avec le mécanisme d'une machine, doublée du parallélisme de l'aspect cuivré de la peau avec des pistons étincelants, renvoie à la conception antinomique d'un sujet instrumental, dépourvu de conscience, à une sorte de pantin articulé. Pour Graeser l'impulsion moderne visait « à découvrir le rythme inconscient de la vie *en tant que phénomène purement esthétique* en tension avec la régulation rationalisée de la vie quotidienne dans un contexte socio-économique⁵²⁸. »

Parmi les diverses idéologies qui traversent la culture du corps apparaît finalement une ligne de fracture entre le projet d'individuation et sa résultante dans la tendance à l'esthétisation. La déterritorialisation ici n'aboutit pas : on quitte une normativité pour réinstaller le corps dans une autre. Les pratiques corporelles censées affranchir le moi se heurtent à la déformation d'un nouveau *type* de corps soustraits à l'expressivité. La fascination pour l'idée d'une corporéité abstraite, d'ailleurs, autonome jusqu'à en perdre sa singularité, son pouvoir individuant, révèle à quel point l'*individu*, dans la société moderne, est d'abord un *mythe*, une surface de projection dont les contours varient.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 47 : « The dark, chaotic side of Western technocracy has damned the body, branded it with hell and sin. But in the luminous side, the body stands anew in unconcealed clarity. Exposed and naked is our thinking. Now we comprehend the body, uncaged and without veiling insinuations. Radiant bronze skin mirrors the light of the Olympian sun with the same pure sobriety as the sparkling pistons of clearly formed machines. »

⁵²⁸ TOEPFER, *op. cit.*, p.14. (C'est nous qui soulignons) : « expose the unconscious rhythm of life *as an entirely aesthetic phenomenon* in tension with the rationalized regulation of everyday life in the socio-economic realm ».

2. Les territoires imaginaires du corps : « du moi au nous⁵²⁹ »

La labilité de la corporéité se prolonge dans la quête d'un espace communautaire. Par-delà la multiplicité des courants et des tendances qui animent le flux exploratoire de la subjectivité dans son rapport à la corporéité, nous sommes frappés par la résurgence d'un élément commun dans la référence quasi systématique à un modèle originaire. Quelle que soit la forme précise sous laquelle se présente cette origine idéalisée, tous les acteurs de cette aventure de la corporéité accrochent leur entreprise à un mythe originaire, qu'il s'agisse de l'Antiquité grecque ou romaine, de l'esprit du folklore dans la communauté des premiers hommes, ou simplement de l'idée de la famille au sens large comme source identitaire. Nous l'avons montré dans le chapitre II, la communauté est un enjeu central dans le contexte de la modernité où le développement du modèle de vie urbain, industriel et capitaliste remet profondément en cause les structures sociales traditionnelles, forçant l'individu à redéfinir styles et formes de sa vie. Pour Inge Baxmann, le fait même de penser l'expérience de la modernité en termes de délitement de la communauté [*Gemeinschaft*] se conçoit comme une forme directe de réaction à la société [*Gesellschaft*]: « Le désir nostalgique d'union, d'appartenance à un collectif est avant tout produit par l'expérience de la société moderne⁵³⁰. » Si les stratégies de singularisation, telles que les évoquait par exemple Georg Simmel, émergent peu à peu comme un facteur essentiel des nouvelles formes de socialisation, nombreux sont ceux qui cherchent au contraire à renouveler les formes collectives du vivre ensemble en prenant l'expérience de la corporéité comme fondement.

La notion de communauté revient ainsi au centre du projet de nombreux penseurs de la culture du corps, comme un idéal de société qu'il s'agirait de forger en luttant contre les forces désolidarisantes à l'œuvre dans le mode de vie des sociétés occidentales. Ce tournant communautaire ne doit cependant pas dissimuler la profonde diversité des points de vue sur le sens et le devenir de telles aspirations communautaires. Le spectre de ces variations, très large, oppose deux tendances principales. L'une, favorable au développement de l'individu

⁵²⁹ SZEEMANN, Harald, « Monte Verità, Berg der Wahrheit », in *Monte Verità, Die Brüste der Wahrheit*, catalogue de l'exposition tenue du 25 mars au 6 mai 1979, à l'Akademie der Künste, Berlin, Fantonigrafica, Venise, 1978, p. 5 : « vom Ich zum Wir ».

⁵³⁰ BAXMANN, Inge, *Mythos : Gemeinschaft : Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Fink, Munich, 2000, p. 36 : « Die Sehnsucht nach Eingebundenheit, Zugehörigkeit, zu einem Kollektiv wird erst durch die Erfahrung der modernen Gesellschaft produziert. »

au sein de la communauté, fait de la culture du corps un outil propice à l'exploration de la constitution de soi sur un mode que nous qualifierons d'*expressif* ; l'autre, au contraire, tend à réduire l'expérience du collectif à l'uniformisation, résorbant les contours individuants dans une masse organique et la culture du corps alors n'est rien d'autre que le relais d'un dressage destiné à investir les consciences d'une force hypnotique. Dans ce contexte le rapport de l'individu au collectif devient un aspect prioritaire pour comprendre les divers projets liés à la culture du corps, qui tous se fondent sur la réappropriation d'un imaginaire collectif à partir de la sensation.

a) *Organicisme communautaire : la tentation de l'île*

La notion de communauté se comprend ici à partir de deux éléments : d'abord, l'existence d'un désir réel d'être ensemble ; ensuite, ce que nous appellerons la *mise en récit* de ce désir. La perspective de l'appartenance commune se traduit en effet par une forme de mythologie autour de laquelle se construit le désir d'appartenance. A l'instar des mécanismes observés par Benedict Anderson dans son étude sur les nationalismes⁵³¹, la culture du corps sert de socle à la formation d'une structure symbolique qui irrigue une partie de la société et dessine pour ainsi dire un nouveau territoire d'appartenance – territoire imaginaire sans doute, puisqu'il ne relève plus de frontières géographiques, mais bel et bien territoire quand même dans la mesure où la mythologie développée autour du corps l'inscrit dans un espace commun et suscite un élan d'appartenance : « [ces communautés imaginaires] deviennent "réelles" dans la mesure où chaque communauté met en œuvre ses mythes fondateurs [...] à partir de formes rituelles de communication et de styles de comportements collectifs, et produit par là même un attachement affectif à ses valeurs, un sentiment d'appartenance de ses membres⁵³². » Le changement qui intervient en profondeur dans la société à partir de la mise en place d'une culture du corps oriente dès

⁵³¹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1991.

⁵³² BAXMANN, *op. cit.*, p. 7-8 : « "Real" werden [diese imaginierten Gemeinschaften], indem die jeweilige Gemeinschaft ihre Gründungsmythen [...] über rituelle Kommunikationsformen und kollektive Verhaltensstile agiert und damit eine affektive Bindung an ihre Werte, ein Zusammengehörigkeitsgefühl ihrer Mitglieder herstellt. »

lors la pensée du corps vers une nouvelle perspective anthropologique « qui a mis les conditions de perception de l'humain en lumière, et ainsi, surtout, sa corporéité⁵³³. »

Dans le cadre de ce processus, décrit par Baxmann comme une tentative de fondation de réalité [*Wirklichkeitskonstruktion*⁵³⁴], l'un des enjeux de cet espace commun ouvert par l'exploration de la corporéité, à coup sûr le plus fortement rassembleur car le plus immédiat, est la notion d'origine. On a déjà montré plus haut à quel point les réformateurs ont le regard tourné vers l'Antiquité comme point de référence pour la constitution d'une forme idéale du corps. La prégnance du mythe fondateur d'une origine commune qui structure leur discours obéit à plusieurs logiques : non seulement elle impose une normativité nouvelle censée servir de modèle pour façonner au présent les corps de la société à venir, mais encore elle procure une légitimité à l'expérience de la réforme, vécue ainsi comme le prolongement d'un héritage ancien, corrompu à travers les siècles, en particulier par le tournant industriel de l'évolution des sociétés occidentales, et qu'il s'agirait dès lors de raviver au plus près. La rhétorique de la famille se développe à travers les écrits, scellant le partage de cette expérience du corps sur un socle communautaire fondateur. « *Nous* et les modernes⁵³⁵ ! » s'enthousiasme en tête d'article le journal *Licht-Land*, l'un des nombreux journaux porteurs de la culture du corps nu [*Freikörperkultur*]. Quel est ce peuple qui se dresse derrière la figure du « nous » ? Un nouveau peuple élu, doit-on comprendre, aux corps athlétiques, purifiés par les bienfaits du grand air, non plus des corps que la blancheur étale, mais au contraire auxquels la lumière du soleil a rendu leur visibilité en toute gloire. Écoutons à ce propos Richard Ungewitter évoquant une scène de pique-nique :

[les participants] se mettaient aussi à l'aise que possible, les hommes se départissant de leurs manteaux, vestes, bottes et chaussettes, les femmes de leurs chemises, jupes, chaussures et collants. Progressivement, à mesure que l'idée morale de la nudité se développait dans leur esprit, les vêtements continuaient de tomber, jusqu'à ce que les hommes ne soient plus vêtus que de maillots de bains et les femmes de leurs seules chemises. Dans ce « costume », on jouait à des jeux ensemble, et on menait une vie de

⁵³³ *Ibid.*, p. 9 : « die die Wahrnehmungsbedingungen und damit vor allem die Leiblichkeit des Menschen in den Mittelpunkt stellte. »

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵³⁵ « *Wir* und die Moderne ! », in *Licht-Land*, [1927], cité par MÖHRING, *op. cit.*, p. 13 (C'est nous qui soulignons)

camp normale. Les femmes (dont certaines n'étaient pas mariées) avaient l'habitude de s'allonger dans des hamacs et les hommes dans l'herbe, et les rapports étaient délicieux. On se sentait comme les membres d'une même famille et l'on se comportait comme tels. D'une manière entièrement naturelle et assumée, nous nous abandonnions aux sentiments libérateurs suscités par ce bain d'air et de lumière, et nous passions ces heures splendides à chanter gaiement et à danser, dans un désintéressement enfantin, libérés du fardeau d'une fausse civilisation.

Cette expérience de la nudité en plein air dans un contexte social, du pique-nique aux jeux, se donne à lire comme une réponse à la recherche d'une « possibilité de dépasser le malaise de la civilisation technologique à travers la participation communautaire, la ritualité et le lien avec la nature », et la forme de vie proposée ici se dresse contre l'image d'une « fausse civilisation »⁵³⁶, comprise comme une humanité dé-naturée.

Dans cette opposition entre deux formes de société (entre culture du corps et « fausse civilisation ») se dessine alors en creux le territoire d'une sociabilité nouvelle qui renouerait avec l'innocence de l'humanité des origines – un fantasme édénique qui voudrait célébrer le retour de l'homme à la Nature, libéré d'une encombrante morale érigée telle un rempart pour séparer les humains. En d'autres termes, les diverses formes de vie proposées par les réformateurs, en s'assignant comme but d'ouvrir « une troisième voie entre capitalisme et communisme [à travers] le développement libre de l'individu⁵³⁷ », opèrent un tournant anthropologique dans le rapport entre individu et groupe. Il s'agit donc bien de renverser la dynamique du rapport constitutif, non plus du groupe vers l'individu, mais au contraire de l'individu vers le groupe : « [La réforme de la vie serait] la tentative de l'individu petit-bourgeois de se libérer, par une transformation consciente de sa façon de vivre, d'une situation dans laquelle il est menacé et impuissant, et, à partir de contenus de conscience définis par lui-même, de parvenir à gagner une influence sur le Tout social⁵³⁸. » L'expérience corporelle doit permettre autrement dit de rassembler, de redessiner une communauté que

⁵³⁶ HENRIQUES, Julian, et TAINEN, Milla, « Rhythm Returns : Movement and Cultural Theory », in *Body and Society*, Vol. 20, n. 3-4, 2014, p. 7 : « the possibility of overcoming the malaise of technological civilization through communal participation, ritual and connection with nature. »

⁵³⁷ SZEEMANN, *op. cit.*, p. 5 : « einen Dritten Weg zwischen Kapitalismus und Kommunismus [durch] die freie Entfaltung des Individuums ».

⁵³⁸ KERBS, Diethart, « Lebensreform in politischer Perspektive », in GRUND, Uta (Dir.), *Unweit von Eden*, Potsdam, 2000, p. 94 : « [Lebensreform sei] der Versuch des kleinbürgerlichen Individuums, sich durch zielbewußte Veränderung der eigenen Lebenspraxis aus einer bedrohten und ohnmächtigen Lage zu befreien und mittels selbstdefinierter Bewusstseinsinhalte Einfluss auf das gesellschaftliche Ganze zu gewinnen. »

la vie moderne a fait exploser en imposant une fragmentation du tissu social. Là où le temps, dans l'expérience moderne, divise, spécialise, isole, l'exploration de la corporéité doit permettre au contraire le retour à un temps organique, du vécu corporel en lien avec la nature. Ainsi, la mise en place d'une nouvelle normativité sur les traces d'un imaginaire antique doit-elle permettre à la fois de répondre à la dissolution du lien communautaire opéré par les avatars du capitalisme industriel à l'âge moderne et de redonner un territoire à cette *famille* d'hommes et de femmes, liés par le partage d'une expérience du corps, là où les formes de vie de la société industrielle les avaient jetés dans la ville moderne comme dans l'abîme, privés de racines et de repères.

Que l'on se souvienne ici de l'expérience de la communauté de Monte Verità, une colonie de réformateurs fondée par Ida Hofmann et Henry Oedenkover qui installèrent en 1900 une coopérative végétarienne sur une colline d'Ascona, dans le canton suisse du Tessin. D'inspiration socialiste et libertaire, cette communauté de tendance anarchiste prône la vie en commun selon les principes du partage, du rejet de la propriété privée et d'une vie au contact de la nature, incluant notamment protection des animaux, nudisme et autres bains de soleil. Peu à peu, d'un simple lieu de rassemblement de « quelques adeptes ardents de la cure par le soleil et par l'eau, en révolte contre la frénésie urbaine et industrielle [en un] groupe de jeunes insatisfaits » à la recherche d'une « orientation envers et contre une exigence bourgeoise »⁵³⁹, Monte Verità devient un emblème de la recherche d'une alternative au modèle de société capitaliste et industriel, attirant une part importante de l'intelligentsia européenne jusqu'à la fin de l'entre-deux guerres. S'y pressent alors nombre d'artistes, de penseurs ou d'hommes politiques, tels Paul Klee, Oskar Schlemmer, Léon Trotski, Lénine, Rainer Maria Rilke, Rudolf von Laban, Hans Arp et Sophie Taeuber, ou encore Hermann Hesse, tous désireux de découvrir cette expérience communautaire destinée à réviser les contours du vivre ensemble à partir d'un imaginaire collectif alternatif. Au fondement de cet imaginaire se trouve le désir de retrouver un lien communautaire d'une autre nature que celui proposé par la vie moderne des grandes villes, par-delà l'insatisfaisante polarisation entre l'individualisme exacerbé et la dissolution de l'individu dans l'anonymat de la masse.

⁵³⁹ NOSCHIS, Kaj, *Monte Verità, Ascona et le génie du lieu*, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, Lausanne, 2011, p. 8.

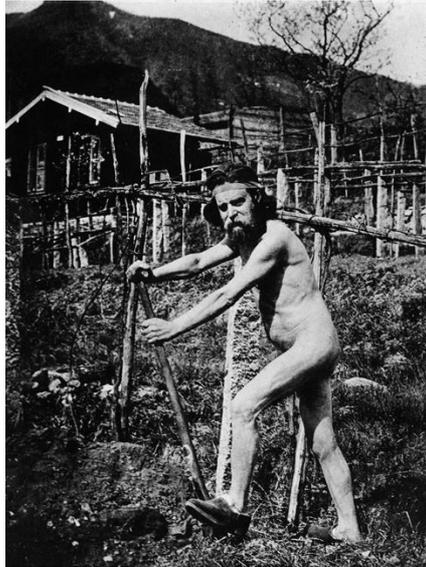


Figure 14 : Un membre de la communauté de Monte Verità près d'Ascona, [vers 1910]

Bildagentur Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Un tel saut « du moi au nous » ne se conçoit cependant que dans le retrait du monde, dans le repli et l'isolement autarcique : « Tous ces modèles, entre les pôles de l'engagement social en faveur d'une société sans classe et la réalisation de soi ou le rajeunissement du moi, se trouvent ici sous le phare de la croyance que la "communauté" ne serait à nouveau possible qu'au prix d'un retrait du monde et, à partir de là, d'une reprise de contact avec la Nature⁵⁴⁰. » Il semble donc que, si l'exploration de la corporéité au plan individuel doit mener à la libération du sujet par rapport aux formes de vie normatives connues sur le territoire capitaliste et urbain, derrière cette expérience d'une forme alternative de vie en commun apparaisse pourtant en filigrane la tentation de l'île – de l'isolement – qui n'est jamais finalement que la reconduction d'une logique de territorialisation, poussée à son paroxysme. C'est d'ailleurs ce que confirme la prégnance du mythe national de la régénérescence chez nombre de réformateurs.

b) Régénération : de la communauté organique à la nation

⁵⁴⁰ SZEEMANN, *op. cit.*, p. 5 : « Vom Ich zum Wir » ; « Alle diese Modelle zwischen den Polen des sozialen Engagements für die klassenlosen Gesellschaft und der [...] Ichverwirklichung und Ichverjüngung stehen hier unter dem Leitstern des Glaubens, dass nur über die Absonderung und dadurch das erneute Trittfassen mit der Natur „Gemeinschaft“ wieder möglich sein könne. »

La fascination pour l'origine, en plongeant ses racines vers un passé lointain, opère pourtant comme un réservoir qui pousse l'imaginaire moderne vers un effort de reterritorialisation communautaire. Si l'antiquité reste de loin le point focal principal, le regard se tourne aussi vers des temps primitifs moins anciens, quoique plus vagues temporellement, à partir desquels la destination de la communauté à venir s'oriente plus sûrement vers un enjeu national. Michael Cowan relève à ce propos dans son ouvrage *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity* la récurrence de l'allusion aux « tribus germaniques⁵⁴¹ » dans le film de Prager, *Les chemins...*, visées comme l'un des modèles censés inspirer la reconstruction d'une communauté moderne :

L'image du corps sautant n'est pas seulement essentielle à la construction visuelle du pouvoir de volonté au sein du film, elle incarne aussi le point central d'une performance cinématographique de l'identité allemande. Dans une séquence clé, Prager transporte les spectateurs dans le monde des tribus germaniques antiques, afin d'illustrer l'antique rituel germanique dénommé saut royal [*Königssprung*]. Une série d'intertitres présentant la séquence du saut royal et expliquant ce rituel suggère une vision des soldats germaniques antiques comme les prédécesseurs des praticiens de la culture physique de l'ère moderne : « “un esprit sain dans un corps sain”, disaient nos ancêtres. [...] D'après des légendes anciennes, un guerrier teuton était couronné roi quand il pouvait sauter au-dessus de six chevaux »⁵⁴².

Le livret de Hollaender, destiné à accompagner la diffusion du film, thématise également cette référence dans l'un des essais, sous la plume de l'historien August Köster. Ce dernier explique que le rituel germanique ancien du saut royal non seulement servait à édifier la valeur physique de celui qui se distinguait ainsi pour régner parmi ces « tribus d'autrefois,

⁵⁴¹ COWAN, Michael, *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity*, Pennsylvania State University, University Park, 2008, p. 164.

⁵⁴² COWAN, *op. cit.*, p. 165 : « The image of the jumping body not only is pivotal to the film's visual construction of willpower but also forms the centrepiece of a filmic performance of German national identity. In a key sequence, Prager transports spectators into the world of ancient Germanic tribes in order to illustrate the ancient Germanic ritual of the so-called *Königssprung* (royal jump). A series of intertitles introducing the *Königssprung* sequence and explaining the ritual suggest a view of ancient Germanic warriors as the predecessors to modern-day practitioners of body culture: “ ‘a healthy mind in a healthy body’, our ancestors used to say. [...] According to ancient legends, a Teutonic warrior was crowned king when he was able to jump over six horses. »

caractérisées par leur jeunesse, leur puissance et leur avidité de combattre⁵⁴³ », mais encore permettait d'établir la prévalence du roi par cette preuve manifeste qu'il détenait la volonté de puissance nécessaire, le courage sans faille et le contrôle de soi nécessaires à la qualité de sa fonction. L'idéal visé dans ce détour aux frontières temporelles floues circonscrit de la sorte un territoire important sur le plan symbolique, destiné à resserrer les aspirations communautaires modernes autour d'un mythe national qui exalte la vigueur de la communauté ainsi formée.

La notion de vigueur, qui sous-tend tout l'appareil hygiéniste de la culture du corps, est essentielle pour comprendre comment celle-ci se développe dans la sphère germanique. Par ce biais, le corps se trouve immédiatement réintégré dans un territoire, à la fois symbolique et physique. D'une part, en effet, le corps rejoint le territoire imaginaire de la représentation collective identitaire, où il incarne la vigueur du peuple tout entier et, d'autre part, le grand organisme ainsi formé – Mörhing propose à cet égard le néologisme « corps du peuple » [*Volkskörper*]⁵⁴⁴ – découpe les frontières physiques, géographiques, de la nation incarnée. Là encore le lien se resserre entre esthétisme et hygiénisme, où l'on voit dans la réception des canons antiques du corps la beauté idéalisée conduire à la bonne santé :

D'un point de vue esthétique, on a eu recours au corps des statues antiques, et, d'un point de vue médical et hygiénique, à la diététique antique. Dans le discours sur la culture du nu, on n'a pas seulement formulé un modèle pour le corps individuel, mais aussi pour le « corps du peuple » allemand. On a ainsi cherché à construire, par l'invention d'une antiquité germanique, une nation allemande moderne⁵⁴⁵.

Dans ce parallélisme entre les deux formes de corps présentes dans le discours des réformateurs s'élabore alors une forme de corporéité ouverte. Le corps devient un corps palimpseste où s'articulent, presque indiscernables, deux corps : le corps propre, individuel, et le corps social – et, partant, deux niveaux de corporéité, physique et symbolique, immanent et transcendant.

⁵⁴³ KÖSTER, August, in HOLLAENDER, *Wege...*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴⁴ MÖHRING, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 19 : « In ästhetischer Hinsicht wurde auf den antiken Statuenkörper und in medizinisch-hygienischer Hinsicht auf die antike Diätetik rekurriert. Dabei wurde im Nacktkulturdiskurs nicht nur ein Modell des individuellen Körpers, sondern auch des deutschen « Volkskörpers » formuliert. So suchte man über die Erfindung einer germanischen Antike eine moderne deutsche Nation zu konstruieren. »

Le thème de la régénération joue à cet endroit un rôle essentiel. Très présente dans la pensée de certains réformateurs, pour lesquels la réforme de la vie au niveau individuel doit conduire à la formation d'un nouveau national, l'idée de régénération organise la circulation entre les différents niveaux de corporéité. De l'individu à la nation, le lien se développe selon une logique organique où la corporéité devient manifestement le ferment central qui doit palier au délitement des liens communautaires dans le contrat social des sociétés industrielles.

Si la Première Guerre mondiale joue assurément un rôle catalyseur dans l'extension des surfaces d'audience de telles idées, elles sont néanmoins déjà fortement ancrées dans le désir de façonner une identité nationale moderne avant la guerre, comme le souligne notamment Joachim Radkau dans ses travaux sur nationalisme et nervosité : « le rêve d'une régénération du peuple allemand, qui a déjà réalisé le nationalisme allemand vers 1800, [est] ressorti plus fort que jamais vers 1900 dans le mouvement de réforme de la vie⁵⁴⁶. » Qu'on en juge, entre autres, à l'aune des propos de Fritz Winther dans *Körperbildung als Kunst und Pflicht* :

La victoire et une nouvelle richesse ramollissent la rude discipline des pères : les grandes idées, la patrie, les mœurs, la communauté humaine perdent leur poids – les égoïsmes débridés se déchaînent dans des voies dépourvues de lois ; le dérèglement, sensuel et surnaturel, est à l'ordre du jour, la faiblesse et la déchéance en sont les conséquences ; car, pour le parvenu, ce qu'on appelle les biens de la fortune sont les plus dangereux. Il n'est pas armé contre les jouissances de la richesse comme l'homme issu d'une vieille famille qui s'est endurcie peu à peu contre l'excès de culture. Nous autres, Allemands, nous sommes économiquement (pas du tout pour ce qui est de l'intellect) un peuple de parvenus de ce genre. [...] Nous sommes menacés de dégénérescence⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ RADKAU, Joachim, « Nationalismus und Nervosität », in HARDTWIG, Wolfgang et WEHLER, Hans-Ulrich, (dir.), *Kulturgeschichte Heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1996, p. 311 : « Der Traum von einer Regeneration des deutschen Volkes, der bereits den deutschen Nationalismus um 1800 erfüllt hat, [ist] stärker denn je in der Lebensreformbewegung um 1900 hervorgetreten. »

⁵⁴⁷ WINTHER, *op. cit.*, p. 7 : « Sieg und neuer Reichtum erschaffen die straffe Zucht der Väter : Die großen Ideen, Vaterland, Sitte, menschliche Gemeinschaft verlieren ihre Schwerkraft – die zügellosen Egoisten sausen in gesetzlose Bahnen ; Ausschweifung, sinnliche und übersinnliche, wird Tagesordnung, Schwäche und Verkommenheit folgt ; denn dem Emporkömmling sind die sogenannten Glücksgüter am gefährlichsten. Er ist nicht gefestigt gegen die Genüsse des Reichtums, wie der Mann aus alter Familie, die allmählich abgehärtet

La rhétorique communautaire, portée par la manie du « nous », œuvre au service du fantasme de l'unité organique, unité qui se dessine ici dans l'urgence d'une réaction contre l'ennemi, la décadence moderne. (La notion de « dégénérescence » [*Entartung*] deviendra d'ailleurs centrale dans la langue du Troisième Reich). De là un appel au sursaut générationnel pour réformer les corps individuels et, à terme, garantir le salut de la communauté entière :

Comment lutter contre ce suicide de la race ? D'après les résultats de nos études hygiéniques, nous devons procéder de trois manières : nous avons besoin d'une culture du corps, de lutter contre l'alcoolisme, de moraliser la vie sexuelle et d'une hygiène de la race. Pour celle-ci, la culture du corps est d'une importance particulière ; car si les femmes sont rendues plus fécondes et mieux en mesure d'allaiter leurs enfants, si un sentiment plus élevé de la vie pousse l'individu à se reproduire, si la joie, le sens de l'homme beau, capable, sain, facilitent à celui-ci le lien conjugal, [...] alors on aura déjà beaucoup fait pour l'avenir de la race⁵⁴⁸.

De même, Surén considère-t-il l'entraînement des individus dans le cadre de la culture du corps comme un « travail en vue de rétablir notre peuple dans la santé⁵⁴⁹ ». Il est évident que chez Surén, la culture du corps est « un mode d'autodiscipline et de restauration d'une force nationale proprement allemand⁵⁵⁰. » Le triomphe de la culture du corps, pour certains de ses représentants, se résumerait ainsi à l'argument de la régénération dans une perspective esthétisante et nationaliste qui galvanise un idéal de beauté décliné sous les aspects de la force et de la vitalité. Rien là qui promette véritablement l'accomplissement d'un épanouissement de l'individu vers une *constitution du soi*, pourtant présentée comme l'oracle de la modernité alternative dans le discours de nombreux réformateurs. On devine

wurde gegen Überkultur. Wir Deutsche, sind wirtschaftlich (durchaus nicht im Intellektuellen) solch ein Parvenüvolk. [...] Uns droht Entartung. »

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 8 : « Wie lässt sich dieser Rassenselbstmord bekämpfen ? Nach den Ergebnissen unserer hygienischen Forschungen müssen wir in dreifacher Weise vorgehen : Wir brauchen Körperkultur, Bekämpfung des Alkoholismus, Sittlichkeit im Geschlechtsleben und Rassenhygiene. Von besonderer Wichtigkeit für die Rassenhygiene ist die Körperkultur ; denn falls Frauen gebärtüchtiger gemacht und besser in Stand gesetzt werden, ihre Kinder zu stillen, falls das gehobene Lebensgefühl des einzelnen ihn zur Fortpflanzung drängt, falls die Freude, das Verständnis für den schönen, tauglichen, gesunden Menschen diesem die eheliche Verbindung so leicht machen, [...] so ist damit schon viel für die Zukunft der Rasse erreicht. »

⁵⁴⁹ SURÉN, *Deutsche Gymnastik*, *op. cit.*, p. 54 : « Arbeit an der Wiedergesundung unseres Volkes ».

⁵⁵⁰ TOEPFER, *op. cit.*, p. 35 : « a uniquely German mode of self-discipline and restoration of national strength. »

bien davantage derrière ces encouragements les possibles « dérives de la volonté » qui entraînent au contraire le sujet sur la pente de sa dissolution, réduisant le corps individuel au statut d'appendice d'une corporéité « nationale » qui le dépasse et l'englobe, « promettant quelque solidarité quasi charnelle du collectif, fabriquant de l'anthropologie jusqu'à prétendre métamorphoser l'organique⁵⁵¹ ». Si l'« "homme nouveau" de ces fictions nationales est un "être physiquement transformé"⁵⁵² », il semble que le socle anthropologique de telles transformations ne laisse aucune place aux formes individuantes mais, au contraire, radicalise le pari de la non-individuation. Sous un tel régime, « seul demeure le rêve d'incarner le peuple dans le corps⁵⁵³ » : à l'instar des statues à venir d'Arno Becker, qui façonneront l'imaginaire collectif de l'Allemagne des années nazies, ces corps ne promettent qu'une seule chose : « transpose[r] la beauté en référence théorique, rédui[re] à de simples signes abstraits les corps grecs dont ils sont censés s'inspirer⁵⁵⁴. » Une autre tendance à l'œuvre au sein de la culture du corps, pourtant, laisse entrevoir la possibilité d'une alternative susceptible de libérer le corps de la puissance mythifiante du collectif.

3. Le corps entre rythme et mesure : du mouvement à l'expression ?

L'exploration de nouveaux régimes de corporéité dans le cadre d'un imaginaire collectif laisse ainsi entrevoir une forte polarisation autour de la tendance réductionniste, laquelle vise l'effacement des contours du moi, ou du moins leur prise en charge par une entité supérieure (nation, famille, peuple). Le champ d'application des différentes théories réformatrices de la culture du corps apparaît dès lors divisé, par-delà la grande diversité des écoles et des approches, entre des pratiques destinées à développer le noyau individuel en chacun et d'autres qui, au contraire, veulent placer ce noyau au centre d'une forme collective dépassant l'échelle individuelle, faisant du collectif la destination de la corporéité. En opposition à l'institution de formes de territorialité collective du moi à partir de représentations imaginaires (la « famille », le « nous », la « nation »), une tendance individuante se dessine au sein de certains projets de réforme de la vie autour de l'exploration du *rythme*. La notion de rythme occupe en effet une place centrale dans la

⁵⁵¹ VIGARELLO, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 191.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 192.

réflexion sur les formes de vie et apparaît comme un élément clé pour penser le renouvellement du vivre-ensemble en conciliant à la fois la nécessité de trouver un vecteur de cohésion sociale et l'épanouissement d'une subjectivité individuelle.

A certains principes de la culture du corps qui, dans une perspective fonctionnaliste, accordent parfois la priorité au développement du corps comme un moyen en vue d'une fin – en vue de l'hygiène, de la beauté, d'une meilleure production économique ou de la consolidation d'un imaginaire national – s'oppose une conception vitaliste orientée vers le développement expressif du sujet. A rebours de l'attitude qui pense le corps comme objet ou réduirait les contours du moi aux prémisses du corps collectif, s'affirme une pensée de l'expression où le geste s'émancipe de l'utile pour devenir l'occasion de réaffirmer une singularité essentielle. L'attention portée au mouvement est en effet, pour une large part, d'abord associée à une réflexion sur son efficacité. Il faut se souvenir ici notamment des théories fonctionnalistes de Taylor reprises entre autres par Fritz Giese, considérant le corps sous l'aspect de la machine pour penser plus extensivement le mouvement dans l'optique d'une efficacité. Une telle intrication entre geste, rythme et travail s'inscrivait en réalité dans la continuité d'un champ de réflexion ouvert dès la fin du dix-neuvième siècle, où « cette réflexion sur l'effort rythmé occupe les esprits [et] où l'on tente d'en dégager la source au sein de pratiques anthropologiques fondamentales⁵⁵⁵. » Quelques théoriciens s'emparaient alors de la question pour « mettre en évidence la présence chez les peuples "primitifs" de procédés techniques et gestuels leur permettant d'améliorer la productivité de leur travail⁵⁵⁶. » L'ouvrage de Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, scrutait dès 1893 le rapport entre rythmes corporels et le travail chez divers peuples du monde entier, afin de mettre à jour le rôle structurant du rythme dans l'activité économique, et, surtout, visant par-là à réintroduire une dimension qualitative dans la perspective économique classique à laquelle il reproche de faire abstraction du corps :

Ces derniers temps, on parle sans doute beaucoup de l'intensité croissante du travail ; mais on entend par là uniquement le rapport variable de la quantité de travail au temps de travail, on considère donc le travail comme une grandeur fixe du point de

⁵⁵⁵ GUIDO, Laurent, *L'Âge du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007, p. 289.

⁵⁵⁶ GUIDO, *op. cit.*, p. 289.

vue qualitatif, identique en tous temps, que l'on peut mesurer et additionner et dont les hommes accumulent tantôt plus tantôt moins dans une unité temporelle donnée. Et la même conception est à la base du concept de travail socialement nécessaire ou du temps de travail. Même si, dans ce contexte, on met aujourd'hui davantage en valeur l'élément physiologique du travail, grandement négligé autrefois, cela aussi signifie pourtant seulement que l'on croit avoir affaire à une fonction corporelle sans doute intellectuellement conditionnée, mais en soi immuable⁵⁵⁷.

Contre une telle approche quantitative, Bücher réintroduit une valeur qualitative du travail à travers une analyse de l'effort rythmé. Toutefois, s'il met en valeur le rôle central du rythme dans l'économie et la production au sein des sociétés traditionnelles, c'est pour montrer comment il s'impose aux corps, par les chants et la danse, pour générer tantôt une simultanéité du mouvement, tantôt une parfaite coordination dans la succession de mouvements différents. Le rythme autrement dit est envisagé chez lui en tant qu'il garantit homogénéité et synchronicité sociales et reste avant tout « un principe économique de développement⁵⁵⁸ ». Qui plus est, en comparant le travail dans les sociétés traditionnelles et dans les sociétés modernes (où la machine a fait son entrée et structure le geste du travailleur) l'analyse de Bücher révèle à quel point le rythme corporel au travail est vécu différemment dans la modernité. En effet, là où le rythme induisait un régime organique du travail dans la société traditionnelle, assurant une « unité originelle [dans laquelle] le travail, le jeu et l'art se mêlent l'un avec l'autre », cette unité devient au contraire tout à fait impossible dans la forme moderne du travail, à tel point que le travailleur ne perçoit plus l'objet produit que comme un objet détaché de sa propre vie : ainsi départi des formes cadencées par le chant ou la musique, soumis au rythme propre de la machine, « le travail n'est plus perçu comme musique et poésie en même temps ; produire pour le marché ne lui

⁵⁵⁷ BÜCHER, Karl, *Arbeit und Rhythmus, Die Entstehung der Volkswirtschaft, Sechs Vorträge*, Laupp, Tübingen, 1893, p. 2 : « Man spricht freilich neuerdings viel von der zunehmenden doch bloß das wechselnde Verhältnis der Arbeitsmenge zur Arbeitszeit, betrachtet also die Arbeit als eine qualitativ feststehende, zu allen Zeiten gleichartige Größe, die sich messen und summieren lässt und von der die Menschen bald mehr bald weniger in eine Zeiteinheit zusammendrängen. Und die gleiche Auffassung liegt dem Begriffe der gesellschaftlich notwendigen Arbeit oder Arbeitszeit zu Grunde. Auch wenn man im Zusammenhang damit das physiologische Moment der Arbeit, das allerdings früher arg vernachlässigt wurde, jetzt mehr hervorkehrt, so hat das doch ebenfalls nur den Sinn, dass man es mit einer zwar geistig bedingten, aber doch an sich unveränderlich körperlichen Funktion zu tun zu haben glaubt. »

⁵⁵⁸ BÜCHER, *op. cit.*, p. 413.

rapporte plus aucune gloire ni aucun honneur, contrairement à la production pour sa propre consommation⁵⁵⁹. »

Dans cette forme de travail littéralement aliénant où la machine précède le geste du travailleur, « le tempo et la durée du travail est détachée de la volonté du travailleur ; il est enchaîné à ce mécanisme mort et pourtant très animé⁵⁶⁰. » Sur la base de l'analyse de ses précurseurs⁵⁶¹, Jules Combarieu peut alors affirmer en principe que dans le travail, au fil du siècle, « l'énergie de la volonté consciente [a été] remplacé[e] par l'automatisme⁵⁶² ». Autrement dit, la conception du rythme et l'orientation de ses usages, au tournant du siècle, connaissent une importante rationalisation qui met au premier plan « le sentiment de fusion collective⁵⁶³ » au risque d'une perte du moi.

Or, à l'encontre de cette perspective rationalisante qui voudrait réduire la multiplicité à l'un dans une « vaste synchronisation sociale de nos activités laborieuses et ludiques⁵⁶⁴ », certains tenants de la réforme de la vie veulent au contraire utiliser le rythme comme le marqueur d'une singularité essentielle à chaque individu. Le rythme, et, avec lui, le mouvement corporel, changent alors de signification : ils ne sont plus seulement un liant mécanique pris dans un ensemble plus vaste de rouages fonctionnels, mais acquièrent une portée expressive, autonome et inscrivent le corps dans une dimension individuante. La gymnastique rythmique jouit à cet égard dès le début du siècle et jusque dans les années 1920 une grande popularité. Fritz Winther, qui reproche à la gymnastique de Müller d'être « centrée sur les accros à la santé⁵⁶⁵ », souligne à cet égard que bon nombre d'adeptes de la gymnastique müllerienne, insatisfaits de poursuivre un effort entièrement orienté par les seuls motifs hygiéniques, se tournent alors vers la rythmique. Parmi la diversité des systèmes de gymnastiques proposés, quand bien même les différences sont parfois ténues d'une méthode à l'autre ou que leur interprétation varie selon leur principaux représentants, on distingue une nette opposition entre « gymnastique fonctionnaliste-hygiéniste⁵⁶⁶ » et « gymnastique fondée sur la rythmique et la danse », cette dernière étant

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 441.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 439.

⁵⁶¹ Au nombre desquels il faut également citer les travaux WALLASCHEK, Richard, *Primitive Music*, 1893.

⁵⁶² COMBARIEU, Jules, *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1907, p. 144.

⁵⁶³ MC NEILL, William, *L'Art de marquer le temps, La Danse et le drill dans l'histoire*, Rouergue-Chambon, Rodez, 2005, p. 21.

⁵⁶⁴ FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 105.

⁵⁶⁵ WINTHER, *op. cit.*, p. 24 : « Gesundheitsfritzentrum ».

⁵⁶⁶ MÖHRING, *op. cit.*, p. 74 : « hygienisch-funktionelle », « rhythmisch-tänzerische Gymnastik ».

clairement située du côté de l'expression. La question de l'individuation se trouve ainsi au cœur du débat dans l'argumentaire développé en faveur de l'éducation corporelle selon les principes de la rythmique. Dans un article qui thématise l'opposition entre « gymnastique rythmique » et « technique virtuose », Hans Schorn confirme la précellence de la gymnastique rythmique par rapport à toute autre forme d'éducation corporelle dans la mesure où celle-ci vise le développement, à travers le mouvement rythmé, de l'équilibre psychique du sujet et son épanouissement affectif :

La technique repose sur la mécanique, [...] elle est en premier lieu une affaire physique [...]. La gymnastique par contre repose sur le rythme [...] ; elle a bien sûr elle aussi accessoirement un but purement technique, mais pour l'essentiel, elle est chargée des fonctions des mouvements du sentiment ; elle est psychiquement si fortement marquée que l'on peut considérer comme son caractère spécifique le déclenchement des affects psychiques⁵⁶⁷.

Pour libérer la jeunesse d'une « rigidité stérile⁵⁶⁸ » imposée par une approche purement technique du mouvement corporel, il affirme le principe d'une compréhension organique du corps, seule façon de préserver par cet apprentissage une possible faculté expressive ou créatrice : « Qu'il suffise de dire qu'en tous les cas l'entraînement d'un organe ou d'un muscle isolé ne saurait être l'idée poursuivie par cette éducation, mais que ce perfectionnement d'une partie spécifique du corps doit être soumis à un élément spirituel, sans quoi elle ne serait ni féconde ni créatrice⁵⁶⁹. »

C'est précisément dans cette optique que le théoricien genevois de la rythmique, Emile Jaques-Dalcroze, avait fondé en 1910⁵⁷⁰ dans la cité jardin de Hellerau, près de Dresde, ce

⁵⁶⁷ SCHORN, Hans, « Rhythmische Gymnastik oder virtuose Technik beim Musikunterricht ? », in *Die Musik*, Mars 1928, 20/6, p. 440 : « *Technik* beruht auf Mechanik, [...] sie ist primär eine physische Angelegenheit. [...]. Gymnastik hingegen basiert auf Rhythmik [...] ; wohl ist auch ihr ein rein technisches Ziel nebengeordnet, in der Hauptsache jedoch ist sie Funktionsträger der Gefühlsbewegungen und hat eine so starke psychische Prägung, dass man als ihr besonderes Merkmal die Auslösung seelischer Affekte ansehen kann⁵⁶⁷. »

⁵⁶⁸ SCHORN, *op. cit.*, p. 441 : « steriler Erstarrung ».

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 442 : « Es genügt die einfache Überlegung, dass jedenfalls die Ausbildung eines Organs oder einzelner Muskeln nicht das Erziehungsideal sein kann, sondern dass dieser speziellen körperlichen Vervollkommnung ein geistiges Element übergeordnet werden muss, um sie wirklich fruchtbar und schöpferisch zu machen. »

⁵⁷⁰ Jaques-Dalcroze étudie d'abord l'art dramatique avec Talbot et la musique avec Lavignac à Paris, puis la composition avec Anton Bruckner à Vienne, avant de retourner à Paris auprès de Léo Delibes et Gabriel Fauré. Il enseigne au Conservatoire de Genève dès 1892, où il développe un intérêt croissant pour la pédagogie, constatant les difficultés de ses élèves en matière de rythme. Ce n'est qu'à partir de 1904 qu'il ouvre au

qui devient rapidement un centre emblématique de l'approche expressive de la culture du corps en Europe. Pour le théoricien et ancien professeur du conservatoire de Genève, l'approche du corps ne saurait se concevoir que dans une perspective holiste, afin d'aboutir à l'union entre corps et esprit, où le rythme, à travers le mouvement corporel, intervient comme le médium de cette unité. L'action de la rythmique relève pour lui d'un double mouvement d'influence dans lequel l'esprit s'exprime par la rythmique corporelle et le corps se spiritualise par le rythme : « L'harmonisation réciproque des mouvements des muscles apporte le calme à l'esprit, et alors seulement peut-on mettre le corps au service de l'expression de l'âme⁵⁷¹. » Dans la veine des théories émanant notamment de la psychologie expérimentale d'un Pierre Janet, pour lequel « nous pensons avec nos mains aussi bien qu'avec notre cerveau, nous pensons avec notre estomac, nous pensons avec tout : il ne faut pas séparer l'un de l'autre⁵⁷² », l'école de rythmique dalcrozienne cherche ainsi à développer une approche de la pensée dans sa dimension organique et pas seulement mécanique. C'est pourquoi dans ses *Souvenirs. Notes et critiques*, Dalcroze, s'interrogeant sur la notion de « style expressif », refuse l'hétérogénéité décousue dans le mouvement et prône au contraire « le besoin de purifier nos esprits et nos corps, de simplifier nos actions [pour] harmoniser les divers moyens d'expression de notre corps et [...] enrichir nos moyens d'expression sous l'influence d'émotions plus profondes et de sensations plus délicates. [...] Tant de danseurs ne dansent qu'avec leur corps et sont privés de pensée, de sentiment et d'individualité⁵⁷³. » La gymnastique rythmique se veut donc avant tout un outil de libération, un moyen de s'affranchir à partir d'une prise de conscience du rythme fondamental du corps – à commencer par les battements du cœur, premiers guides de l'attention et de l'écoute intérieure vers notre rythme corporel interne – pour atteindre l'expressivité corporelle.

Conservatoire de Genève un cours de gymnastique rythmique et à partir de 1907 qu'il commence à donner des conférences publiques en Autriche, en Suisse et en Allemagne principalement, démonstrations de ses élèves à l'appui. Ces cycles de conférences lui attirent l'intérêt du riche industriel Wolf Dohrn, alors secrétaire du Deutscher Werkbund, qui offre en 1909 de lui faire bâtir à Hellerau un institut d'études rythmiques, permettant également d'accueillir sous sa direction de nombreux professeurs, étudiants et artistes.

⁵⁷¹ JAQUES-DALCROZE cité par LÜHR, Hans Peter, « Die Gartenstadt Hellerau, Ein Reformansatz und seine Wandlungen », in GIES, Stefan et STRAUMER, Christine (Dir.), *Dalcroze 2000*, Sandstein, Dresde, 2002, p. 19 : « Die Harmonisierung gegenseitiger Muskelbewegungen gibt dem Geist Ruhe, dann erst ist möglich, den menschlichen Körper in den Dienst des seelischen Ausdrucks zu stellen. »

⁵⁷² JANET, Pierre, *Cours au Collège de France*, 1903-1904, cité dans JOUSSE, Marcel, *Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925, p. 31.

⁵⁷³ JAQUES-DALCROZE, Emile, *Souvenirs. Notes et critiques*, Victor Attinger, Paris, 1942, p. 159.



Figure 15 : Frédéric BOISSONNAS, « Quatre filles dansant dans un jardin » [1913],

à l'institut Dalcroze, Hellerau. Musée d'Orsay, Paris.

De la même façon, le critique Jean d'Udine, « continuateur et adaptateur ingénieux et disert⁵⁷⁴ » des préceptes dalcroziens sur la scène parisienne, articule les théories de ce dernier avec les thèses du biologiste Félix Le Dantec pour rendre compte de l'« activité corporelle » dans le sens d'une forme individuante : la gestualité, dans la rythmique, ne se laisse pas réduire au seul geste d'un membre mais engage la totalité du corps, de l'ensemble de la physionomie jusqu'à l'expression du visage. Cet « instrument d'éducation incomparable⁵⁷⁵ » serait dès lors « une expansion de l'être sain et fort » par laquelle « M. d'Udine est parvenu [...] à faire exprimer par le corps humain en libre jeu, par le geste, par la marche et le pas, toutes les modalités possibles incluses dans nos rythmes les plus subtils, les plus alternatifs, les plus variés. » Si le premier bénéficie à ranger au profit du « capital humain » dans cet apprentissage est celui de « maintenir [les sujets] en parfaite santé et [...] développer une énergie vitale, leur vitalité », le plus important – et sans doute le plus spécifique – est sans doute le fait qu'il « exige de ces jeunes sensibilités un effort d'attention

⁵⁷⁴ MORTIER, Alfred, « Une séance de l'Ecole française de rythme, gymnastique et géométrie », in *Courier Musical*, 25 mai 1917, p. 255.

⁵⁷⁵ MORTIER, *op. cit.*, p. 256.

merveilleusement fécond pour leur équilibre cérébral, [consommant] l'union harmonieuse de l'intelligence avec la sensibilité⁵⁷⁶. » Là encore, l'apologie d'une telle « école de l'attention » repose en grande partie sur sa capacité à répondre aux défis imposés par la vie moderne aux sociétés du vingtième siècle, dans la mesure en effet où « cet art nouveau est un instrument d'éducation hors pair pour l'équilibre mental et physique, si nécessaire plus tard aux êtres dans la vie agitée, énervante et troublante que nous menons tous plus ou moins⁵⁷⁷. » Le critique musical Emile Vuillermoz souligne à ce propos que D'Udine entend ainsi consacrer « son enseignement [...] exclusivement psychologique [...] à l'éducation de l'attention et de la volonté » car pour lui « Le rythme n'est plus un *but* d'ordre spectaculaire, mais un *moyen* d'obliger les enfants à prendre solidement en main les leviers de commande de leur intelligence et de leur énergie⁵⁷⁸. » Plus largement, la construction de la colonie de Hellerau et le rayonnement de l'école dalcrozienne est le signe que la contestation de la société industrielle fin de siècle n'est pas le seul fait d'une culture prolétaire et révolutionnaire. Du point de vue de la symbolique culturelle, une telle entreprise dépasse les contestations de classe, et la frange bourgeoise formée par des intellectuels libéraux rejoint ici le terrain des utopies contestatrices. La logique qui préside à la fondation de Hellerau articule en effet explicitement les visées d'une nouvelle pratique corporelle à un projet réformateur de la société. Non seulement le développement d'une culture expressive du corps doit-il permettre une forme d'individuation dans laquelle le sujet parvient au plus près de son « moi », mais encore, cette forme de constitution de soi est-elle pensée comme le socle d'une réforme de la sociabilité, censée influencer les comportements sociaux en faveur d'une socialisation plus étroite :

Vivre près de la nature, dans un espace d'habitation convenable, redonnerait à l'homme, à l'ouvrier, à l'artisan, à l'employé normal, l'estime de soi qu'il a perdue. Ce n'est qu'à partir de cette « resocialisation simple » – tel est l'espoir des créateurs de Hellerau – que l'on pourrait réaliser ensuite une éducation différenciée et une

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.256.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.256

⁵⁷⁸ VUILLERMOZ, Emile, « *Jean d'Udine et la culture rythmique* », in *L'Excelsior*, 30 mai 1932.

émancipation sociale, dans le but ambitieux d'un façonnage harmonieux du corps et de l'esprit⁵⁷⁹.

Le but de la gymnastique rythmique est donc double, visant d'une part à créer « une condition plus élevée de liberté individuelle [qui] devienne à terme accessible à tous, sans tenir compte des âges ni des classes sociales⁵⁸⁰ », et cherchant d'autre part à développer « un sentiment d'unité sociale plus fort. » On décèle aisément, entre les lignes de la pensée du système dalcrozien, un attachement visible (et assumé) à l'idée de mesure, d'harmonie, voire de décence, ce qui, au vu de la référence constante de Dalcroze à la culture grecque ancienne, à la fois comme source d'inspiration et comme idéal d'achèvement, situe son horizon esthétique davantage du côté de l'apollinien que du dionysiaque. Le rythme du mouvement du corps se comprend en effet dans l'enseignement dalcrozien en rapport avec sa conception d'un rythme naturel, cosmique, dont le corps serait une émanation, et c'est pourquoi la mesure, qui offre selon le théoricien la meilleure traduction perceptible du rythme cosmique, est au principe de toute son esthétique : « le rythme est l'essence animée du sentiment, l'impulsion primitive du mouvement sous la forme même que lui imprime la première poussée des éléments. Le rythme élémentaire [...] a besoin du concours de la mesure en toutes ses subdivisions. Rythmique et Mesure sont à la base de l'œuvre d'art⁵⁸¹. »

Or, l'attachement de Dalcroze à la mesure et à la proportion dans l'éducation corporelle, « profondément français, quelque chose pour quoi je ne puis trouver que l'épithète de racinien⁵⁸² », est précisément ce à partir de quoi se construit la dissidence parmi certains disciples, qui fera ensuite bientôt l'objet d'une essentialisation culturelle. Le débat sur les critères distinctifs entre gymnastique sportive et gymnastique rythmique ou danse, n'échappe effectivement pas à la territorialisation. Ainsi pour Winther, le caractère profondément allemand du rythme, en opposition à la mesure « gallique », ne fait-il aucun doute : « En Allemagne, le rythme et le sentiment de la nature ont nuancé la forte vogue

⁵⁷⁹ LÜHR, *op. cit.*, p. 18 : « Ein Leben in Naturnähe mit angemessenen Wohnraum würde dem Menschen, dem normalen Arbeiter, Handwerker, Angestellten verlorene Selbstachtung wiedergeben. Auf der Basis solcher "einfachen Resozialisierung" – so die Hoffnung der Hellerauer Initiatoren – könne dann erst eine differenzierte Bildung und soziale Emanzipation erfolgen, mit dem großen Ziel einer harmonischen Ausformung von Körper und Geist. »

⁵⁸⁰ TOEPFER, *op. cit.*, p. 18 : « a heightened condition of individual freedom [that] would eventually become accessible to all people, regardless of age or class », « a stronger sense of social unity. »

⁵⁸¹ JAKES-DALCROZE, Emile, « Ferdinand Holder et le rythme », in *L'Art en Suisse*, mai 1928, p. 13.

⁵⁸² MORTIER, *op. cit.*, p. 256.

anglo-américaine du sport au bénéfice de la santé, conformément aux facultés lyriques et musicales de notre peuple⁵⁸³. » Une vision que partage largement le fondateur du *Mouvement pour le rythme*⁵⁸⁴, Rudolf Bode, lequel n'a de cesse au cours de cette période de vouloir asseoir la fondation d'une identité germanique sur la notion de rythme. Pour cet ancien disciple de Jaques-Dalcroze, l'erreur du maître de Genève est d'avoir voulu fonder son enseignement du rythme sur la musique et non sur une compréhension plus organique de la « nature du corps » [*Körpernatur*]. C'est là, selon lui, « confondre rythme et mesure⁵⁸⁵ » et accorder ainsi la prééminence, dans le développement du sens corporel, à la raison plutôt qu'à l'instinct. Bode s'inscrit contre le « rationalisme gallique » qui prévaut selon lui dans l'approche de Dalcroze. Par trop métrique, mathématique, l'approche dalcrozienne réduit systématiquement « la notion d'expression à une simple correspondance entre une vague et unidimensionnelle catégorie d'émotion – comme la peur – et une suite toute prête de mouvements⁵⁸⁶. » De même, Hans Brandenburg juge que cette esthétique doit mener l'art à sa perte « par une métrique toujours plus alambiquée, par des rythmes toujours plus sinueux et complexes, dans lesquels le corps ni la musique ne peuvent avancer⁵⁸⁷. »

La divergence de conception du rythme, entre rationalisation métrique et forme instinctuelle organique, dessine en creux deux perspectives anthropologiques de la « stylisation de ce concept en un concept censé remédier à l'éclatement social⁵⁸⁸ » de part et d'autre du Rhin. Dans le procès qu'il dresse à l'encontre de la rationalisation propre à la civilisation occidentale et qu'il tient pour responsable de « la décadence du corps du peuple⁵⁸⁹ », Bode vise une critique du modèle culturel latin [*lateinisches Kulturmodell*]

⁵⁸³ WINTHER, *op. cit.*, p. 11 : « In Deutschland haben Rhythmus und Naturgefühl zum Vorteil der Gesundheit die Kraftwelle des angloamerikanischen Sports moduliert, entsprechend den lyrischen und musikalischen Fähigkeiten unseres Volkes. »

⁵⁸⁴ « Rhythmusbewegung ».

⁵⁸⁵ Voir sur ce point l'argument de BAXMANN, *op. cit.*, p. 236 : « Seinem Lehrer Jaques-Dalcroze warf Bode vor, er verwechsle Rhythmus und Metrum. Seine Rhythmuskonzeption gründe daher nicht in der "Körpernatur", sondern in der Musik und statt der „Instinkthandlungen des Leibes“ werde die mit dem Metrum identifizierte "Ratio" zum Ausgangspunkt. »

⁵⁸⁶ TOEPFER, *op. cit.*, p. 19 : « the notion of expression to a simple correspondence between a vague, one-word category of emotion – such as fear – and a generic set of movements. »

⁵⁸⁷ BRANDENBURG, Hans, *Der moderne Tanz*, Müller, Munich, 1921, p. 107 : « through an evermore tortuous metricality, evermore convoluted and entangled rhythms, wherein neither the body nor the music moves forward ».

⁵⁸⁸ BAXMANN, *op. cit.*, p. 236 : « Stilisierung dieses Begriffes zu einem Heilskonzept gegen soziale Zersplitterung »

⁵⁸⁹ BODE, Rudolf, *Rhythmus und Körpererziehung*, Diedrichs, Jena, 1923, p. 32 : « Zerfall des Volkskörpers ».

auquel il oppose un « mode d'existence métaphysique proprement allemand⁵⁹⁰ ». De toute évidence, la Première guerre mondiale a nettement renforcé la cristallisation de ces positionnements identitaires et sapé les bases de la confiance Allemande dans l'idéal néoclassique porté par l'idéologie dalcroziennne du rythme :

À une nation vaincue luttant pour retrouver son identité culturelle compétitive, la méthode de Dalcroze paraissait trop gallique par son aspect raisonnable et peut-être trop imprégnée d'une croyance rousseauiste en l'innocence innée de nos corps. Dans leur culture du corps, les Allemands avaient désormais moins peur de ces ombres, de ces sombres impulsions « intérieures » dont Dalcroze s'efforçait de prétendre qu'elles n'étaient que des illusions mythiques⁵⁹¹.

Reprenant à son compte le dualisme formé par Ludwig Klages opposant le rythme [*Rhythmus*] comme principe vital à la mesure [*Takt*] comme principe rationnel, Bode entend, avec la mise en application de sa programmation *Gymnastique d'expression*, « apporter une pierre d'angle à une éducation corporelle allemande et unitaire⁵⁹² ». Il en appelle ainsi à réformer la façon de penser l'individu en tant que tel, une réforme qui ne saurait advenir sans une réforme de la conceptualité même sous l'angle de laquelle se pense l'homme moderne : « [nous] avons besoin d'une nouvelle psychologie de l'humain, d'une nouvelle évaluation psychologique des concepts fondamentaux, dans le sens où il faudra préciser clairement leur contenu de signification. Les concepts fondamentaux de notre langue, dans la mesure où ils concernent la structure des humains, doivent être déterminés à neuf⁵⁹³. » Sur le chemin de cette pédagogie nouvelle, Bode met en avant les enseignements de Pestalozzi, pour lequel le respect du caractère individuel, dès l'enfance, semble être un

⁵⁹⁰ BAXMANN, *op. cit.*, p. 237 : « metaphysischen, spezifisch deutschen Wesensart ».

⁵⁹¹ TOEPFER, *op. cit.*, p. 17 : « To a defeated nation struggling to recover its competitive cultural identity, Dalcroze's method appeared too Gallic in its reasonableness and perhaps too imbued with a Rousseauian belief in the innate innocence of bodies. The Germans now offered a body culture that showed less fear of the very shadows, the dark, "inner" impulses, that Dalcroze tried so hard to pretend were merely mythical illusions. »

⁵⁹² BODE, *op. cit.*, «Vorwort» (non paginé) : « einen Baustein herbeizutragen, zu einer einheitlichen deutschen Körpererziehung ».

⁵⁹³ BODE, *op. cit.*, p. 4 : « [wir] brauchen eine neue Psychologie des Menschen, eine neue psychologische Durcharbeitung der Grundbegriffe im Sinne einer klaren Bestimmung ihres Bedeutungsgehaltes. Die Grundbegriffe unserer Sprache, soweit sie die Struktur des Menschen betreffen, müssen aufs neue festgestellt werden. »

élément primordial que l'éducation corporelle doit prendre soin d'accompagner dans son développement et non pas l'inhiber en lui imposant une forme de standardisation :

La nature produit l'enfant comme un tout indivisible, comme une unité organique comprenant les dispositifs variés du cœur, de l'esprit et du corps. [...] La nature a fourni le véritable point de départ de l'éducation artistique du corps dans ce désir incessant de mouvement, dans ce jeu de l'enfant avec son propre corps, c'est le fil conducteur d'une conception pure, élémentaire et accomplie de cette éducation⁵⁹⁴.

Le pédagogue plaide ainsi pour « établir le concept de caractère individuel. Ce caractère individuel, chaque enfant le possède et le déploiement sans entrave de ses gestes individuels représente aussi le plus grand bonheur⁵⁹⁵. » Or, le point central de ce modèle de développement de soi tient au concept de rythme [*das Rhythmische*]. Bode, inspiré par Pestalozzi, en fait le pilier de sa *Gymnastique d'expression*, destinée à libérer le régime naturel, instinctuel de l'homme. « Un mouvement a un caractère rythmique dans la mesure où il est originellement un mouvement de vie », et il y a donc « des mouvements qui ont perdu tout ou partie de ce caractère originel⁵⁹⁶. » S'appuyant sur les thèses de Carl Merck en éthologie, Bode reprend le postulat que l'éducation sociale, chez l'homme, a pour but « d'inhiber tout instinct, de soumettre toute motricité au contrôle de l'esprit, par conséquent, de soumettre l'arbitraire au contrôle de la volonté⁵⁹⁷. » Il existe pourtant une forme résiduelle de ce caractère originel et instinctif en chacun de nous, comme un style irréductible : « Tous les efforts ni les soins ne parviendront à éteindre tout à fait l'élément rythmique en l'humain, et il reste toujours dans la démarche, dans l'attitude du corps, dans la façon de parler, dans l'écriture et autres [...] une trace de cet irréductible caractère

⁵⁹⁴ PESTALOZZI, Johann, *Über Körperbildung*, [1807], cité par BODE, *op. cit.*, p. 5 : « Die Natur gibt das Kind als ein untrennbares Ganzes, als eine wesentliche, organische Einheit mit vielseitigen Anlagen des Herzen, des Geistes und des Körpers. [...] In diesem unaufhörlichen Streben nach Bewegung, in diesem Spiele des Kindes mit seinem eigenen Körper hat die Natur den wahren Anfangspunkt der körperlichen Kunstbildung, den Faden einer reinen, elementarischen, vollendeten Ansicht derselben gegeben. »

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 5 : « den Begriff des individuellen Charakters zu prägen. Diesen individuellen Charakter hat jedes Kind und die ungestörte Entfaltung seiner individuellen Bewegungen schließt das tiefe Glück ein. »

⁵⁹⁶ BODE, *op. cit.*, p. 7 : « Eine Bewegung hat rhythmischen Charakter in dem Grade als sie ursprüngliche Lebensbewegung ist. [Es gibt] Bewegungen [...], die diesen ursprünglichen Charakter ganz oder teilweise eingebüßt haben. »

⁵⁹⁷ MERCK, Carl, *Inauguraldissertation über die tierische Bewegung*, Würzburg, [1818], in BODE, *op. cit.*, p. 7 : « dass alles Instinktartige unterdrückt und das Bewegungsvermögen unter die Herrschaft des Geistes, mithin die Willkür unter die Herrschaft des Willens gebracht werden ».

individuel⁵⁹⁸. » Or, le rôle de la gymnastique d'expression serait précisément de libérer le corps de telles inhibitions pour laisser parler ce socle individuel dans la gestualité. Toujours à l'appui des conclusions de l'éthologue, Bode pose le lien qui unit rythme [*das Rhythmische*] et Nature [*Naturganze*] et, partant, fait de la gestualité un medium pour relier le corps à l'expression organique fondamentale du monde.

Les théories de Bode s'inspirent aussi largement de la pensée de Ludwig Klages, qui postule une spiritualisation de la matière organique, rejetant « la civilisation industrielle [...] dominée par la le principe morbide de la cadence⁵⁹⁹ ». A la recherche de formes d'expression prélogiques, il voudrait réconcilier l'homme avec un rythme originel, fondamental qui lui rendrait ainsi « la maîtrise de ses ressources pulsionnelles et de ses capacités créatrices⁶⁰⁰. » Pour Klages,

parcourant constamment tout l'homme, la pulsation de son pouls spirituel propre façonne chaque trait de sa mimique comme chaque mouvement de ses doigts, irrigue l'expression du moindre échauffement, marque de son rythme chaque action manuelle et confère aux productions du potier, du forgeron, du tisserand, du menuisier au travail [...] une « écriture » que l'on ne peut estomper complètement et jamais faire disparaître⁶⁰¹.

Or c'est précisément la tâche qu'assigne Bode à la culture du corps telle qu'il la conçoit, que de révéler cette ondulation primordiale du corps, de libérer cette pulsion rythmique essentielle en chacun. Le vitalisme de Bode n'échappera cependant pas à une inclination réactionnaire, et le *Bode-Bund für Gymnastik und Rhythmus*, une vaste organisation qui rassemble de nombreuses écoles implantées dans toutes les grandes villes d'Allemagne ainsi

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 7-8 : « Inzwischen kann keine Sorge und Pflege alles Rhythmische im Menschen auslöschen, und es bleibt im Gange, in der Haltung des Leibes, in der Sprache, in der Handschrift und dergleichen [...] eine Spur des nicht zu überwindenden individuellen Charakter ».

⁵⁹⁹ GUILBERT, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰¹ KLAGES, Ludwig, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig, 1921, p. 115, in BODE, *op. cit.*, p. 8 : « Den ganzen Menschen beständig durchrollend modelt sein seelischer Eigenpulsschlag jeden Zug seines Mienenspiels wie jede Bewegung seiner Finger, durchblutet den Ausdruck jeder mindesten Wallung, beprägt [sic] mit seinem Rhythmus jede Hantierung und verleiht noch den Erzeugnissen des werkelnden Töpfers, Schmiedes, Webers, Tischlers, [...] eine nicht ganz zu verwischende und niemals aufzulösende "Handschrift". »

qu'à Amsterdam, Bâle et Danzig, se fait également le relai de conceptions racistes et ultra-nationalistes qui serviront de terreau à l'implantation du national-socialisme.

Au moment de clore cette première partie, il ressort clairement que, par-delà les distinctions qui opposent en certains endroits une culture du corps française à une culture du corps allemande, la modernité s'énonce de part et d'autre du Rhin comme une même recherche à partir de l'expérience corporelle. Dans cette expérience, le corps intervient alors comme « le signe rédempteur d'une identité profonde, voire métaphysique⁶⁰² ». Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les règles du corporel dans le jeu social se sont considérablement assouplies, laissant place à une corporéité plus affichée, émancipée, installant davantage le « moi » sur le devant de la vie sociale. Le moi s'expose davantage et redéfinit les contours de la vie sociale à partir de formes et de styles de vie individuants. Au fil de ce que Courtine décrit comme un « fort mouvement d'individuation⁶⁰³ » mettant en scène « un individu à la recherche de son autonomie », les formes de vie évoluent, faisant place à une nouvelle catégorie dans le contrat social : l'individualisme. Les styles de vie démultiplient les singularisations, découvrant au sujet des espaces inédits censés articuler les contours de la personnalité. Contre la réduction matérialiste du corps à un objet (de désir, d'investissement narcissique) par la force d'une logique héritée du capitalisme moderne, l'approche réformatrice sonde au contraire la profondeur de la peau pour y découvrir, à travers l'exercice d'une morale de la volonté, la possibilité d'entrer en contact avec un monde métaphysique que la vie moderne lui dérobe partout ailleurs.

Dans ce parcours à la recherche d'une corporéité libérée, qui émancipe le moi, la perspective historique montre que la Première Guerre mondiale n'est pas un marqueur aussi déterminant que le laisse entendre une certaine littérature. La prégnance du corps dans la construction d'une société moderne est un phénomène largement antérieur à la Guerre, né des conditions mêmes de l'émergence de la modernité. La corporéité est en effet le pivot central dans l'articulation de problématiques sociales apparues avec la grande ville et la société industrielle, elle est un enjeu au premier plan de la compréhension du rapport entre individu et collectif qui se renégocie alors dans le contrat social moderne. On observe donc

⁶⁰² TOEPFER, *op. cit.*, p. 20 : « a redemptive sign of a deep, or metaphysical, identity ».

⁶⁰³ ORY, « Le corps ordinaire », *op. cit.*, p. 164.

une ligne de continuité importante dans la formation et le développement d'une culture du corps de la fin du dix-neuvième siècle à la fin des années 1920. Si la Guerre joue un rôle de marqueur important, c'est plutôt dans la mesure où elle influence le développement ultérieur de la culture du corps à la fois en accélérant certains de ses aspects antérieurs et en opérant un tournant identitaire où se cristallise la question de l'identité (nationale). Pour le dire avec les termes de Deleuze et Guattari, l'exploration de la corporéité passe donc d'un mouvement de déterritorialisation à un mouvement de reterritorialisation et c'est l'imaginaire collectif qui façonne alors davantage la réforme du rapport au corps privé.

Enfin, les diverses pratiques corporelles, qu'elles s'inscrivent dans une perspective individuante ou cherchent à répondre au désir de communauté, font apparaître une constante qui peut être retenue comme le principal trait de saillance du rapport moderne au corps : sa malléabilité. Quelle que soit la forme que prend la corporéité, quelle que soit la destination des usages du corps, le fait marquant dans cette période est précisément la conquête d'une prise en charge du corps par le sujet. La prise de conscience d'une malléabilité du corps n'aurait rien de nouveau au regard des siècles antérieurs si elle n'était adossée à l'idée du primat de la volonté, qui semble être le concept central de la définition de l'individu dans la société du début du vingtième siècle. La mise en avant de la volonté comme pilier de la constitution du soi dans l'expérience de son propre corps, conjuguée avec la revendication d'une expressivité du moi profond par le corps, est assurément le trait le plus marquant de la compréhension moderne du corps. Le corps du vingtième siècle commençant est donc un corps *décontextualisé* : le mouvement d'individuation, à la conquête d'une autonomie, se comprend comme une émancipation des contraintes du collectif et des éléments qui imposent au corps ses contours de l'extérieur ; le corps moderne se façonne lui-même et façonne le monde qui l'entoure.

Nous allons voir dans la deuxième partie comment la reconfiguration de l'expérience corporelle individuelle, en remettant en cause l'idée d'une identité stable du sujet, affecte non seulement le sens social de la corporéité mais aussi les codes de sa représentation dans le domaine artistique. En nous concentrant sur le domaine esthétique, à partir d'analyses de représentations du corps en scène (essentiellement sur la scène de danse et de l'opéra d'avant-garde), nous interrogerons les applications du concept de malléabilité du corps et montrerons que la corporéité moderne est une corporéité abstraite, qui transcende les frontières (entre les différents arts, entre les arts et la science).

Deuxième Partie : Le corps en scène. Un nouveau régime esthétique.

*« J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ;
des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des
chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse⁶⁰⁴. »*

Arthur RIMBAUD

⁶⁰⁴ RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, Gallimard, Paris, 2010, p. 87.

Chapitre 4 : Du mouvement à la ligne. Le corps neutre.

« Comment ne pas être frappé par l'homme-athlète métamorphosé en une envolée de lignes⁶⁰⁵ ? »

François DAGOGNET

L'analyse du rapport entre subjectivité et corporéité proposée dans la première partie de cette thèse trouve dans les deux chapitres suivants un prolongement dans le domaine esthétique. Après avoir montré que le corps joue un rôle de premier plan dans la redéfinition moderne des règles du social et qu'il devient l'élément central de l'articulation du rapport entre individu et collectif, l'examen des bouleversements survenus dans le domaine esthétique – en particulier à la lumière des arts du spectacle (danse et opéra) – devrait permettre de compléter par un autre éclairage l'analyse du changement du sens du corps dans la société du début du vingtième siècle. Si nous pouvons parler à ce propos d'une « révolution symbolique⁶⁰⁶ », au sens d'un bouleversement des « catégories de perception [...] que nous employons ordinairement pour comprendre les représentations du monde et le monde lui-même », c'est que jamais, depuis la Renaissance, le corps n'avait connu un tel changement de paradigme. La modernité représente de ce point de vue une « conversion » tant sur le plan du sens social du corps que dans l'ordre de ses représentations : son inscription sociale, sa valeur pour l'individu (en tant qu'expérience subjective) et ses représentations collectives, se transforment en profondeur à la faveur du développement technologique et scientifique d'envergure qui fait entrer le vingtième siècle dans la modernité.

⁶⁰⁵ DAGOGNET, François, *Etienne Jules Marey, La Passion de la trace*, Hazan, Paris, 1987, p 102.

⁶⁰⁶ BOURDIEU, Pierre, *Manet, une révolution symbolique : cours au Collège de France, 1998-2000*, Seuil, Paris, 2013, p. 14.

Pour décrypter cette conversion du sens du corps nous devons comprendre comment opère l'ordre symbolique nouveau, ce qui suppose d'interroger le rapport « entre les structures objectives du monde social et les structures cognitives⁶⁰⁷ ». De même que, dans la première partie, nous avons montré deux aspects du changement qui intervient sur la scène sociale – distinctes dans l'analyse mais non dans la vie : l'apparition d'un corps nouveau et la formation d'un regard nouveau sur celui-ci (la construction de sa *valeur*), de même, dans cette partie, suivrons-nous les transformations du corps en scène sous le double aspect du changement de sa physionomie et du changement de la façon de le regarder ou de le représenter. Si le *sens* social du corps évolue, c'est en effet aussi sous l'influence d'un changement des modalités de sa représentation – des conditions de possibilités de celle-ci (ce que peut la technique, ce qu'autorise la morale) aux codes en usage qui définissent le cadre de son *expression*. Réservant la question de l'expression pour le chapitre suivant, c'est à partir d'une analyse de l'« œil » du xx^e siècle que nous voulons saisir dans le présent chapitre la façon dont l'évolution moderne du regard conditionne le rapport au corps.

Tout objet renvoie à l'œil une forme lumineuse. La lumière pénètre dans l'œil par la pupille, est concentrée par le cristallin et se projette sur l'écran qui se trouve à l'arrière de l'œil, la rétine. Celle-ci est parcourue par un réseau de fibres nerveuses qui, au travers d'un système de cellules, transmettent la lumière à plusieurs millions de récepteurs, les cônes. Ces cônes sont sensibles à la fois à la lumière et à la couleur, et ils réagissent en transmettant au cerveau les informations sur la lumière et la couleur.

A partir de là, l'équipement humain pour la perception visuelle cesse d'être semblable d'un individu à l'autre. Le cerveau doit interpréter l'information brute sur la lumière et la couleur qu'il reçoit des cônes, et cela à l'aide de capacités innées ou acquises par l'expérience. Il tire des éléments pertinents de son capital de modèles, catégories, habitudes de déduction et d'analogie [...] qui dotent le donné oculaire fantastiquement complexe d'une structure, donc d'une signification⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰⁸ BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento, L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985, p. 47.

Dans cette analyse, Baxandall met en évidence le caractère composite de cet organe dont le fonctionnement relève à la fois d'une mécanique physique et de l'héritage culturel dont dispose l'individu au sein d'une société. Comment le « donné oculaire⁶⁰⁹ », de matière brute issue de la sensation, devient vision, signe, sens. L'œil, dès lors, n'est en rien neutre, il n'est pas une simple chambre d'enregistrement du réel, il est toujours déjà pris dans le schéma d'une perception, nourrie d'habitudes, d'expériences antérieures, d'une histoire personnelle en somme, qui dotent toute forme perçue d'un sens défini. Ce qui ne conduit pas pour autant au relativisme intégral dans la mesure où, « dans la pratique courante, les différences d'un individu à l'autre sont légères car nous avons en commun l'essentiel de nos expériences⁶¹⁰ ». L'œil est un organe d'ordre à la fois individuel et collectif. A la croisée de l'histoire biographique de celui qui voit et de l'histoire de la société à laquelle il appartient, la perception d'un individu repose aussi sur une communauté d'expérience qui définit un horizon d'interprétation et un réservoir de sens. La perception, en d'autres termes, « dépendra tout autant des capacités interprétatives, des catégories, des modèles et des habitudes de déduction et d'analogie » qui contribuent ensemble à façonner « ce que l'on peut appeler le *style cognitif* individuel⁶¹¹ ».

Or, le début du vingtième siècle inaugure un profond bouleversement dans la nature de ce que recouvre cette expérience commune. « Jamais le corps humain n'a connu de transformations d'une ampleur et d'une profondeur semblables à celles rencontrées au cours du siècle qui vient de s'achever⁶¹² », écrit Jean-Jacques Courtine. Sous l'effet du développement des techniques et de la technologie, les conditions de l'expérience collective sont affectées par de nouvelles façons de sentir et de percevoir, ouvrant dès lors un mode d'accès inédit au réel. Ce chapitre se propose d'analyser la révolution qui a marqué l'évolution de l'œil au xx^e siècle pour comprendre son rapport à la perception et à la représentation du corps : quelles catégories sont concernées, comment ont-elles évolué, et comment, à partir de cela, s'installe une nouvelle matrice du regard et des attentes de la représentation du corps ? Nous verrons comment, à partir de la transformation moderne du rapport à la sensation, se profile un corps « neutre » – c'est-à-dire un corps décontextualisé, désémantisé – qui s'ouvre à l'infini des métamorphoses. L'évolution du rapport au corps et

⁶⁰⁹ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 47.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 48 (Sauf mention contraire, en italique dans le texte).

⁶¹² COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps, Penser avec Foucault*, Millon, Grenoble, 2011, p. 11.

des techniques de la gestualité sous le signe de la malléabilité engendre « une nouvelle logique de la représentation⁶¹³ » et fait éclater la figure humaine, qui se « recompos[e] en un continu de formes en mouvement⁶¹⁴ ». L'expérience de la plasticité du mouvement se donne alors comme la possibilité d'une réinscription du corps humain dans un monde dont la cohérence est redécouverte.

I - L'œil du 20^e siècle : le corps au prisme de la technique

1. Dans l'épaisseur du réel : des expériences perceptives inédites. Variations sur le point de vue.

Pour caractériser l'avènement d'une subjectivité moderne en rapport avec la corporéité, l'examen s'impose des changements qui ont contribué à réformer le sens du corps tant sur le plan de la perception que de ses représentations. Si le devenir de la subjectivité moderne passe par la redéfinition du sens du corps, c'est que ses conditions de perception ont connu une évolution qui ne peut être comparée qu'au moment de la Renaissance. Sous l'influence de la technique, l'expérience corporelle se redéfinit considérablement, alors placée sous le signe de la malléabilité. Stephen Kern, dans *The Culture of Time and Space 1880-1918*⁶¹⁵, n'hésite pas à parler à cet égard d'une véritable « révolution culturelle » dans les trente années précédant la première Guerre mondiale, où des conceptions inédites du temps et de l'espace se mettent peu à peu en place et déterminent une nouvelle expérience du monde. L'évolution de l'œil du xx^e siècle, en tant qu'« organe socialement construit⁶¹⁶ » et produit d'un « système de catégories de perception incorporées », est de fait marquée par les nouvelles capacités de la science, qui lui révèlent de plus en plus l'épaisseur du réel et font de la variation d'échelles et de points de vue un paramètre désormais incontournable du regard sur le corps. La « redécouverte du corps humain dans la culture de la "vie moderne"⁶¹⁷ » procède du mouvement général du progrès des sciences. Ce dernier entraîne

⁶¹³ MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in COURTINE, Jean-Jacques (Dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, p. 432.

⁶¹⁴ MICHAUD, *op. cit.*, p. 432.

⁶¹⁵ Cf. KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1983.

⁶¹⁶ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹⁷ SUQUET, Annie, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, *op. cit.*, p. 410.

une prise de conscience d'un phénomène majeur qui va durablement marquer le xx^e siècle, à la fois comme une opportunité à explorer et comme un défi à encadrer : la découverte de la malléabilité du corps. Corollaire d'une volonté de « maîtriser de la manière la plus précise possible l'évolution du corps humain dans l'espace et le temps⁶¹⁸ », la capacité à modeler le corps apparaît en effet comme directement liée au paradigme technique : scruté à l'extérieur, sondé à l'intérieur, mesuré dans l'effort, analysé dans le mouvement, le corps subit un processus d'objectivation intégral par la science qui le transforme en une somme de valeurs et de fonctionnalités mesurables, autant de paramètres qui renvoient à la conception d'un corps-machine dont il faut améliorer les performances. Cette vision biomécanique repose, il est vrai, en grande partie sur le développement de l'imagerie médicale, où les dispositifs exploratoires du fonctionnement interne du corps (par sondes, radiographie...) le transforment en un objet composite dans lequel l'organique côtoie de nouvelles extensions inorganiques. Le rapport au corps se construit sous une forme désormais de plus en plus médiante à mesure que les sciences l'explorent et offrent de nouveaux points de vue. Cette dynamique conduit parallèlement à une prise de conscience de sa malléabilité. En révélant dans une transparence nouvelle l'intériorité du corps, qui se déploie au-dehors sur de nouveaux supports imagés ou que le microscope révèle dans la structure de l'infiniment petit, les techniques de visualisation accompagnent progressivement l'idée que l'on peut agir sur le corps et le modeler, voire le recomposer. Ce nouveau paradigme analytique conditionne la transposition de la vision mécaniste sur le règne organique et nourrit de manière croissante l'idéologie de l'homme nouveau dans le domaine artistique, comme en témoigne la sculpture de Raoul Hausmann en 1919, *Tête mécanique, L'esprit de notre époque*.

⁶¹⁸ GUIDO, Laurent, *L'Âge du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007, p. 259.

(image non libre de droits)

Figure 16 : Raoul HAUSMANN, Tête mécanique, L'esprit de notre époque [1919],

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

De même, la multiplication des points de vue sur le monde et les variations d'échelle rendues possibles par la mécanisation, comme nous le signalions en introduction dans l'analyse d'*Aurore*, trouve une répercussion directe dans les modes de représentation du corps. Signe supplémentaire de la mutation de l'œil du xx^e siècle, l'ingénierie (avec l'avion, l'ascenseur, le gratte ciel) introduit peu à peu dans l'imaginaire collectif des points de vue inédits sur le monde et l'environnement familier du quotidien. Autant de nouveaux paramètres rapidement intégrés à l'œil moderne et qui transforment irrémédiablement les codes et le langage des arts dans la représentation du corps. Pour le photographe constructiviste Laszlo Moholy-Nagy, ainsi, un tel élargissement du regard fait partie intégrante de la vision de l'homme nouveau, affectant non seulement le rapport du corps aux catégories fondamentales que sont le temps et l'espace mais aussi le rapport aux objets du monde qui l'entourent : « Les aspects mécaniques de la photographie ont déjà modifié la technique employée pour décrire un objet, sa structure, sa texture et sa surface, et ont suscité des relations nouvelles avec la lumière et l'espace⁶¹⁹ ». Moholy-Nagy, avec les divers supports qu'il explore (de la peinture au film en passant par la photographie, la sculpture et l'architecture) ne cesse d'interroger le rapport du corps à l'espace pour en saisir la relativité et l'élasticité. Il ne fait aucun doute pour lui que, devant le surgissement de nouveaux

⁶¹⁹ MOHOLY-NAGY, Laszlo, « L'espace temps et le photographe », in *American Annual of Photography*, reproduit dans PASSUTH, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Flammarion, Paris, 1984, p. 345.

médias tels que la photographie et le film, l'art se doit avant tout de « faire sentir l'espace à l'aide de la lumière et du mouvement⁶²⁰ ». L'évolution de la pensée du rapport à l'espace vers un « jeu formel autonome⁶²¹ » devient chez lui une constante qui marque chacun des supports dont il fait usage – autant de traces du « nouveau regard » dont il s'efforce de rendre compte. Siegfried Kracauer, dans les pages qu'il consacre au maître du Bauhaus, relève à cet égard dans une « adhésion chaleureuse » au nouveau médium photographique l'enthousiasme pour « des combinaisons de phénomènes jamais associés auparavant ; ou encore pour les révélations fabuleuses de l'accélééré, de la micro et de la macrophotographie et des émulsions infrarouges⁶²². » La photographie non seulement a « élargi notre champ de vision » en rendant possible l'expérience du caractère changeant du monde sous une forme combinatoire sans précédent, mais, « ce faisant, elle l'a adapté à la situation de l'homme à l'âge de la technique⁶²³ ». Dans cette logique, Moholy-Nagy place au cœur de son œuvre, que ce soit dans la photo, l'architecture ou le décor d'opéra, les principes constructivistes tels que le travail sur la perspective, la variation des échelles et la métamorphose du rapport corps-espace en une rythmique formelle : par exemple lorsqu'il substitue au traditionnel angle de vue horizontal une prise verticale oblique, offrant un point de vue plongeant ou contre plongeant, pour donner sur le monde du quotidien un point de vue qui rejoint ceux apportés par l'innovation technique – l'avion, l'ascenseur, le dirigeable (cf. cahier des illustrations).

En filigrane des bouleversements qui façonnent ainsi l'œil moderne et l'éduquent aux principes de la transformation se profile une catégorie inédite : l'abstraction. De la variation des échelles et des points de vue à la conception du montage photographique, des principes analytiques de la matière à l'idée d'une possible combinatoire de ses composants, il n'y a qu'un pas, que précisément le saut vers l'abstraction franchira. Qu'est-ce en effet que l'abstraction, sinon la mise en avant de la structure sous-jacente, le dépouillement des composantes de la forme, c'est-à-dire finalement le résultat d'un procédé analytique au terme duquel on obtient l'éclatement, l'isolement systématique de chacun des paramètres – formes, matières, couleurs ? C'est dans cette perspective que Moholy-Nagy recherche

⁶²⁰ MOHOLY-NAGY, Laszlo, « Nouvelles expériences cinématographiques », [1933], in PASSUTH, *op. cit.* p. 321-325.

⁶²¹ MOHOLY-NAGY, « Production – Reproduction », [1922], *Ibid.*, p. 290.

⁶²² KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film, La rédemption de la réalité*, trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Caude Orsoni, Flammarion, Paris, 2010, p. 36.

⁶²³ KRACAUER, *op. cit.*, p. 36.

d'autres possibilités sensorielles, non figuratives, qui lui permettent la transformation de la réalité, la représentation optique d'une composition dans laquelle s'insinue l'abstraction. Les éléments de la rue deviennent alors, dans l'enregistrement – la transcription – photographique qu'il en propose, des points, des formes, des lignes qui recomposent l'espace et suggèrent une lecture dans laquelle la trace du corps humain n'est plus narration ou anecdote mais plutôt figure, forme, matrice. Caractéristique de l'époque, l'obsession de la transparence, entendue comme la mise au dehors du dedans, comme un processus de révélation, accompagne chez Nagy l'exploration du médium photographique :

Qui peut croire à l'opacité des corps au moment où notre sensibilité exacerbée et démultipliée a déjà découvert les manifestations obscures de ce milieu ? Pourquoi oublierions-nous dans nos créations le pouvoir dédoublé de notre vision qui est capable de donner des résultats semblables à ceux du rayon X ? Boccioni, dans *Pouvoir de la rue*, a démontré cette double capacité dans une représentation expressive : on y voit la fusion des éléments divers de la rue. [...] La passion de la transparence est l'une des caractéristiques les plus évidentes de notre époque⁶²⁴.

Cette « passion de la transparence », censée éclairer l'épaisseur du monde, devient une systématique de la déconstruction. On peut relever à cet égard l'intérêt caractéristique de Moholy-Nagy pour la radiographie : « Exemples les plus frappants de l'espace-temps au niveau statique, [les radiographies] donnent une image transparente d'un corps solide et dense, l'image extérieure et intérieure de la structure. [...] Nous pourrions dire que la structure devient transparente, et que la transparence exprime une structure⁶²⁵ ». Cette mutation de l'œil sous l'effet d'une « passion de la transparence » n'est pas le seul apanage du constructivisme, tant s'en faut ; elle correspond à un changement profond des façons de voir et d'être vu, en introduisant un rapport médiatisé à la propre intériorité corporelle de chacun. L'idée de viser la transparence des choses, à l'aide d'un œil désormais rompu à scruter l'intériorité et à révéler la structure du monde traverse tous arts et influence considérablement la façon de concevoir le rapport du corps à l'espace. Il s'agit bien de

⁶²⁴ MOHOLY-NAGY, *op. cit.*, p. 346.

⁶²⁵ MOHOLY-NAGY, Laszlo, « L'espace-temps et le photographe », *op. cit.*, p. 346.

l'apparition d'un nouveau « régime visuel⁶²⁶ » qui façonne les habitudes du corps moderne, « élargit les limites du visible et révèle à l'œil nu les structures rythmiques invisibles et les modèles de mouvements d'êtres vivants. »

Au nombre de ces découvertes qui fascinent autant artistes que penseurs ou scientifiques, il faut mentionner notamment celle de la croissance des plantes, dont la révélation de la métamorphose par le film et la macrophotographie semble devenir le paradigme structurant d'un nouveau rapport au temps et à l'espace. L'œuvre de Karl Blossfeldt est un exemple marquant de l'intérêt que suscite alors l'exploration des possibles du champ visuel. La publication de ses planches photographiques de plantes en 1926 par son galeriste berlinois, Charles Nierendorf, rend hommage à un long travail initié dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle, initialement destiné à proposer des modèles de dessins pour l'étude de l'ornementation. On voit dans cette œuvre comment le médium photographique, dans le dispositif mis au point par Blossfeldt, confère à son objet une dimension nouvelle en révélant le miracle de la nature au moyen d'un dispositif de grossissement (de 12 à 45 fois l'échelle 1 :1).



Figure 17 : extrait de Karl BLOSSFELDT, *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder [1928].

⁶²⁶ Cf. BAXMANN, Inge, « Bewegung, Rhythmus und labiles Gleichgewicht », in RIEGER, Rita, (Dir.), *Bewegungsfreiheit, Tanz als kulturelle Manifestation (1900-1950)*, Transcript, 2017, p. 38 : « Seit dem 19. Jahrhundert hatte sich darüber ein neues Regime des Visuellen entwickelt » ; « das die Grenzen des Sichtbaren erweiterte und dem bloßen Auge unsichtbare rhythmische Strukturen und Bewegungsmuster von Lebewesen zeigte. »

Le médium donne à la forme de la plante une autonomie qui la transcende ; autrement dit, le sens initial de l'objet photographié se trouve altéré par le geste photographique, qui, sous couvert d'un dévoilement objectif d'un morceau de réel, se fait métamorphose. Dans sa préface à la publication des planches de Blossfeldt, Nierendorf met en valeur la façon dont l'œil moderne se trouve dans un rapport au réel entièrement renouvelé grâce à la technique :

Dans les films, des accélérés et des ralentis permettent de voir les plantes enfler et se résorber, respirer et croître. Le microscope nous révèle des systèmes mondiaux dans des gouttes d'eau, et les instruments d'un observatoire nous découvrent l'infinité de l'univers. C'est la technique qui donne forme aujourd'hui plus étroitement que jamais à nos relations avec la nature et nous procure, au moyen de ses appareils, des aperçus dans des mondes qui étaient jusqu'alors fermés à nos sens⁶²⁷.

De même Benjamin, dans l'essai qu'il consacre à l'exposition de 1926, identifie-t-il le travail de Blossfeldt comme le marqueur irrévocable d'un changement de paradigme pour la modernité, à savoir le passage de l'écrit à l'image : « l'analphabète du futur ne sera pas celui qui ne sait pas écrire, mais plutôt celui qui ne connaît pas la photographie⁶²⁸ », revendique Benjamin en citant Moholy-Nagy. A quoi il faut ajouter un autre paradigme majeur, la métamorphose, car désormais l'œil, informé par les techniques visuelles, transforme le réel qu'il ausculte. Le propre de ces photographies est de révéler « un trésor de formes et d'analogies insoupçonnées⁶²⁹ », éclairant ainsi le monde sous l'angle du rapport entre la forme d'objets divers – qui en architecture, qui en arts, qui en mathématiques – et laissant ainsi apparaître une unité formelle derrière le divers de la matière.

⁶²⁷NIERENDORF, Karl, « Einleitung zu Karl Blossfeldt », in BLOSSFELDT, Karl, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, [Berlin, 1928], Tübingen, Wismuth, 1948, p. VI-VII : « In Filmen [sehen] wir durch Zeitraffer und Zeitlupe das Auf- und Abschwellen, das Atmen und Wachstum der Pflanzen. Das Mikroskop offenbart Weltsysteme in Wassertropfen, und die Instrumente der Sternwarte eröffnen die Unendlichkeit des Alls. Die Technik ist es, die heute unsere Beziehungen zur Natur enger als je gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in Welten verschafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren. »

⁶²⁸BENJAMIN, Walter, « Neues von Blumen », [1926], in *Gesammelten Schriften*, t. 3. Suhrkamp, Francfort sur Main, 1972, p. 151 : « Nicht der Schrift- sondern der Photographie-unkundige wird der Alphabet der Zukunft sein ».

⁶²⁹BENJAMIN, *op. cit.*, p. 153 : « einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen ».

Les mêmes métaphores se retrouvent dans la façon de concevoir le rapport du corps à l'espace. Jaques-Dalcroze par exemple, se référant à la pratique de ses élèves, évoque volontiers l'« œil radioscopique⁶³⁰ » de ses danseuses qui « voient instantanément dans une phrase mélodique les vertèbres des temps et les désignent avec certitude. Et leurs muscles obéissants traduisent avec une liberté électrique les visions qui s'enregistrent dans ces jeunes cerveaux sensibles ». L'espace se laisse appréhender autrement dès lors que son rapport avec le corps est médiatisé par la sédimentation d'un nouveau champ visuel. Le cinéma semble dans cette perspective l'aboutissement de la métamorphose de l'œil, pouvant compter à la fois sur les paramètres de l'échelle (la variation du plan) et du mouvement, qu'il synthétise dans un même flux. Le critique André Maugé voit dans le cinéma, prolongation de l'œil humain, un apport majeur contribuant à révéler l'épaisseur du réel qui échappait jusqu'alors à l'œil nu :

L'œil de la caméra, en s'ouvrant sur les évolutions des danseuses, comme il s'est ouvert sur les gestes insoupçonnés des plantes, ou sur les étonnantes farandoles qui se déroulent dans une goutte d'eau, a enregistré tout ce que nos yeux imparfaits n'avaient pas su voir, et nous avons eu la surprise de découvrir que ce que nous admirions auparavant n'était qu'une faible partie d'une énorme, d'une fantastique somme de beauté⁶³¹.

Kracauer, de même, dans *Théorie du film*, voit dans l'apparition de nouvelles techniques de visualisations, et en particulier le cinéma, la possibilité d'une « rédemption de la réalité », dans la mesure où ces images nouvelles permettent une augmentation poétique du réel. Il faudrait dès lors y voir une réponse au désenchantement du monde issu de la rationalisation des sociétés industrielles capitalistes. Il met en avant l'appropriation par le cinéma du nouveau champ visuel ouvert par la technique comme le symptôme poétique de l'esthétique moderne : dans le geste d'autonomisation de la matière que permet le gros plan par exemple, il relève à quel point, « isolés du reste du corps et très grossis, ces [organes] que nous connaissons vont se transformer en des organes inconnus palpitant de leur propre

⁶³⁰ JAQUES-DALCROZE, Emile, « La gymnastique rythmique », in *Revue musicale SIM*, vol. 9, avril 1913, p. 69.

⁶³¹ MAUGE, André, « Le cinéma a révélé les beautés secrètes de la danse », in *Pour vous*, n. 185, 2 juin 1932, p. 8-9.

vie⁶³² ». La refonte de l'expérience de la vision liée à l'éclatement du champ visuel introduit un changement irréversible dans les façons de penser le rapport du corps au temps et à l'espace. « Une nouvelle réalité se prépare⁶³³ », pronostique Walter Benjamin à propos de l'apparition de la photographie dans ses carnets. La fascination du philosophe pour le photomontage, dont il suit la trace et les évolutions dans ses carnets préparatoires au texte *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, met en avant la grande acquisition moderne que représente la capacité à intervenir sur l'ordre du réel – décomposer, recomposer, reconfigurer deviennent l'essentiel du geste moderne. La perception, en d'autres termes, n'est plus un phénomène nécessairement *situé* corporellement, mais elle s'autonomise ; elle n'est plus contextuelle, relative au corps qui perçoit, mais s'abstrait comme acte et devient objet en soi de l'expérience du monde. Yves Michaud relève le point de basculement que représente la modernité à cet égard, tant l'impact de la photographie et des techniques de visualisation bouleverse soudain l'histoire de la relation au corps telle qu'elle s'était écrite depuis la Renaissance. Là où « la représentation du corps reposait sur la morphologie, elle-même fondée sur l'anatomie et la dissection, encore pratiquées dans les écoles d'art à la fin du XIX^e siècle⁶³⁴ », les mutations techniques survenues au tournant du XX^e siècle introduisent définitivement une nouvelle épaisseur du corps qu'il appartient aux arts de prendre en compte à leur tour. Si le curseur oscille selon la perspective esthétique choisie, entre un enthousiasme devant l'univers machinique et une conception plutôt organiciste, les représentations du corps humain n'en restent pas moins tributaires du même œil habitué à des poses plus « naturelles », à l'isolement de détails par le gros plan, à la capture de l'instant, autrement dit c'est une perception plus affinée du fugitif et de l'imperceptible qui se met en place.

2. Le mouvement, « féerie » du monde moderne

a) Mouvement et corporéité : les nouveaux paramétrages de l'expérience

⁶³² KRACAUER, *op. cit.*, p. 90.

⁶³³ BENJAMIN, Walter, « La Photographie », in *Paris, Capitale du XIX^e siècle* [1939], Editions du Cerf, Paris, 2009, p. 685-704.

⁶³⁴ MICHAUD, *op. cit.*, p. 431.

Nous avons mis en évidence plus haut⁶³⁵ la mise en place progressive d'une culture du mouvement, signalant la libération du corps dans ses mouvements sur la scène sociale. Il s'agissait notamment d'isoler quelques facteurs essentiels responsables de cette mise en mouvement du corps : affranchissement des manières d'être, de se mouvoir, rapprochement des corps dans l'interaction sociale trouvaient leur cause en grande partie dans la diffusion de pratiques sportives mais aussi sous l'influence de la mécanisation dans la société. La physionomie du mouvement s'en trouve modifiée : l'œil du xx^e siècle ainsi façonné par la découverte d'une épaisseur nouvelle du réel, révélée par les diverses techniques de visualisation, impose en conséquence aux représentations du mouvement dans les divers arts un nouvel aspect.

Scrutant l'histoire de l'inventivité humaine au cours du dix-neuvième siècle, Benjamin relève les étapes décisives de l'évolution de la photographie comme autant de jalons d'une épistémologie du geste humain. Ces « moyens d'analyse des mouvements de l'homme et des animaux⁶³⁶ », depuis les travaux du docteur Parès en 1825 jusqu'à la chronophotographie du professeur Jules Etienne Marey, reflètent la sensibilité d'une époque attentive au mouvement comme forme fondamentale de la vie, comme mystère du présent qui fuit. Que nous enseignent en effet aujourd'hui les chronophotographies d'Edward Muybridge, avec leur dispositif à trois angles de vue, ou le fusil photographique d'Etienne Marey, sinon le désir de voir le mouvement s'immiscer au cœur des procédés de représentation du corps humain ? Que nous enseignent, encore, les élans fin-de-siècle en faveur du panorama de Daguerre sinon, pour reprendre les mots de Benjamin, l'annonce « d'un bouleversement des rapports de l'art avec la technique [et] l'expression d'un sentiment nouveau de la vie⁶³⁷ » ? Le tournant du xx^e siècle confirme cet attrait pour l'animation lors de l'Exposition Universelle de 1900, où l'on assiste par exemple à l'éveil du décor de ballet : l'application des techniques du diorama rend possible l'animation d'un décor jusque-là demeuré statique et fait défiler les toiles peintes au fond de la scène au rythme de l'argument qui s'y déroule. Georges Bourdon rapporte dans *L'Art du Théâtre* la mise au point du dispositif de Frey et Orazi permettant « par des dégradations insensibles, de lentes décolorations, [de présenter] l'image même de la nature dans sa vie mouvante et

⁶³⁵ Cf. Chapitre I.

⁶³⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 697.

⁶³⁷ BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, [1935], *op. cit.*, p. 36.

capricieuse⁶³⁸. » L'image prend vie et l'œil peut y apprécier la « vitesse kaléidoscopique » qui insuffle à la toile peinte le rythme de la vie moderne. Cette invention, d'utilisation encore marginale dans la pratique des théâtres, n'en signale pas moins le goût de la modernité pour le mouvement et entraîne progressivement un changement de paradigme esthétique, qui prescrit aux arts du spectacle de nouvelles normes.

Le changement de nature et de la qualité du mouvement modifie l'œil hérité des siècles passés tout comme il bouscule la société dans l'espace public, qui fait l'apprentissage de nouvelles habitudes du corps. Pauline de Pange évoque dans ses mémoires la fascination qu'elle éprouve en découvrant, enfant, l'image animée :

J'entendais parler d'une invention nouvelle : des photographies qui reproduisaient le mouvement. Mon père me promet de me mener les voir. Je n'avais jamais été au spectacle, pas même au cirque ; je fus donc très surprise et excitée par cette annonce. C'était en janvier 1896. [...] Mais je fus encore bien plus surprise en voyant défiler devant mes yeux les étonnantes images mouvantes du premier cinématographe des frères Lumière. C'était de petits films très courts [...] qui reproduisaient parfaitement le mouvement. Je me souviens de l'arrivée d'un train [...]. C'était une véritable féerie.⁶³⁹

Que l'on se souvienne ici du récit par la mémorialiste de sa visite à l'Exposition Universelle de 1900, déjà évoqué plus haut, et décrivant l'embarras des visiteurs montés sur le « trottoir roulant⁶⁴⁰ » : le public, « n'ayant encore aucune expérience des inventions dites 'modernes' restait cramponné aux barricades, hésitant à s'élancer et les chutes étaient nombreuses, des femmes surtout, empêtrées dans leurs robes longues. » Cette scène pittoresque résume à elle seule la situation de l'époque 1900, charnière entre deux siècles, où la société quitte peu à peu le statisme de mise et se trouve portée par une dynamique générale de mise en mouvement. Une dynamique qui prend chez certains l'aspect de l'ivresse, à l'instar du photographe Jean Henri Lartigue, pour qui la féerie moderne, liée à la vitesse, correspond à une augmentation de la réalité :

⁶³⁸ BOURDON, Georges, « Un essai de Décoration nouvelle. Le Palais de la Danse à l'Exposition Universelle de 1900 », in *L'Art du théâtre*, 7 août 1900, p. 162.

⁶³⁹ PANGE, Pauline De, *Comment j'ai vu 1900*, Les Cahiers rouges, Grasset, Paris, 2013, p. 104.

⁶⁴⁰ PANGE, *op. cit.*, p. 145.

Racing. Jouer au tennis au soleil. [...] Le soleil au-dessus de ma tête, la balle arrive auréolée comme des moutons à contre-jour, je sais que ma raquette extra-tendue l’attend avec des boyaux de championnat. Symphonie d’un dixième de seconde, son bruit enverra en moi une parcelle de volupté... Est-ce la prescience de savoir où l’autre essaiera de me la renvoyer *un peu avant* qu’elle ne reparte de chez lui... ? Le merveilleux dans les sports rapides, c’est cette visite au pays des atomes de seconde⁶⁴¹.

Si la machine divise – suscitant chez certains un enthousiasme inconditionnel, chez d’autres la critique et la préférence pour la fluidité de l’organique –, il n’en reste pas moins qu’elle devient un paradigme incontournable de la « féerie » du monde moderne. Henry Février rapporte à ce propos le mot d’un « illustre musicien qui, chez Fauré, fut [son] camarade de classe : “J’aime mieux voir une belle locomotive qu’une belle femme”⁶⁴². » Un écho sans doute aux préceptes futuristes du premier Manifeste de Marinetti en 1909 : « Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l’haleine explosive [...] est plus belle que la *Victoire de Samothrace*⁶⁴³. »

A mesure que la mécanisation fait son entrée dans la vie quotidienne et accompagne chaque geste ou situation ordinaires, le mouvement, sous sa physionomie moderne, semble acquérir une autonomie en tant que forme par excellence de l’expérience de la vie. Nombreux sont encore les commentateurs de l’époque à relever l’accélération du rythme de la vie et la profonde transformation de l’expérience corporelle du réel, tel le dramaturge André Lang pour qui l’irruption de la vitesse dans le quotidien est la marque du paradigme moderne. La mécanisation de la vie modifie en profondeur le rapport au temps, permettant selon lui « de faire, de plus en plus, le plus de choses possible en le moins de temps possible, de penser vite, de décider et d’agir à l’accélééré : [ils] dictent leur courrier, lisent leurs journaux en un clin d’œil sur les titres et les sous-titres, décident d’affaires capitales en quelques secondes, se déplacent sans y penser, conduisent une auto, montent en avion et,

⁶⁴¹ LARTIGUE, Jean Henri, [2 avril 1926], *L’Émerveillement. Écrit à mesure 1923-1931*, Stock, Paris, 1981, p. 179.

⁶⁴² FEVRIER, Henry, « Musique et mécanique », in *Le Ménestrel*, 97^e année, n. 18, 3 mai 1935, p. 156.

⁶⁴³ MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste du futurisme », in *Le Figaro*, 20 février 1909.

pour se délasser, dansent le charleston à leurs rares moments perdus⁶⁴⁴ ». Engagé sur la voie d'une sensibilité nouvelle où le capitalisme, la machine, les voyages, la danse conjugués semblent tisser la toile d'une mythologie moderne sous les traits d'une « utopie cinétique⁶⁴⁵ », le sujet moderne développe un imaginaire inédit. Mirbeau, de même, relève l'influence déterminante de l'industrialisation urbaine sur la vie sociale. Dans son essai atypique, *La 628-E8* – un récit inclassable dédié au constructeur de son automobile (Fernand Charron), ni roman, ni reportage, ni encore récit de voyage, mêlant volontiers les registres du vécu, du rêve et de la fantaisie – Mirbeau fait de la vitesse la « maladie mentale » caractéristique de l'époque qui « emporte l'homme à travers toutes ses actions et distractions⁶⁴⁶ », transformant irrémédiablement le cerveau de l'homme en « une piste sans fin où pensées, images, sensations ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres à l'heure ». Et le romancier prolonge sa description dans un parallèle entre l'expérience du monde vécu au volant et l'effet du cinématographe :

La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route... Tout autour de lui, et en lui, saute, danse, galope, est en mouvement, en mouvement inverse de son propre mouvement. Sensation douloureuse, parfois, mais forte, fantastique et grisante, comme le vertige et comme la fièvre⁶⁴⁷.

Enfin, chantre de cette « ère nouvelle qui mériterait qu'on ramenât pour elle à zéro le compteur des siècles⁶⁴⁸ », Marcel L'Herbier voit dans l'avènement de cette panoplie de machines tout l'ornement spirituel propre à la modernité, désormais associée à de nouvelles valeurs de vitesse, d'ubiquité, d'homogénéisation – comme autant de catégories nouvelles informant la vie et sa perception.

En remodelant les habitudes du corps, le mouvement impose donc à la fois un nouveau façonnement de l'œil et une nouvelle matrice pour le domaine esthétique. Le mouvement

⁶⁴⁴ LANG, André, « Théâtre et cinéma », in *L'Art cinématographique*, t. III, Alcan, Paris, 1927, p. 85.

⁶⁴⁵ SLOTERDIJK, Peter, *La Mobilisation infinie*, Christian Bourgois, Paris, 2000, p. 23.

⁶⁴⁶ MIRBEAU, Octave, *La 628-E8*, Fasquelle, Paris, 1908, p. 6.

⁶⁴⁷ MIRBEAU, *op. cit.*, p. 6-7.

⁶⁴⁸ L'HERBIER, Marcel, « Esprit du cinématographe », in *Les Cahiers du mois*, n. 16-17, 1925, p. 32-33.

devient le dénominateur commun de la création dans tous les arts. František Kupka théorise ainsi l'abstraction à partir du mouvement, décrivant le geste de l'artiste dans *La création dans les arts plastiques* comme une « danse [...] ou encore une poussée dynamique⁶⁴⁹ » qui repose sur la « formation d'images visuelles » mobiles nées de « tout l'ensemble nerveux ». La motricité, en d'autres termes, devient le point de départ de l'œuvre, à la fois sa condition de possibilité et son noyau structurant :

S'y reflètent toutes nos attitudes, toute la complexité de la mimique, du travail musculaire par lequel nous situons diversement notre corps dans l'espace, modifiant les rapports entre le monde ambiant et le « moi » physique. [...] La différence entre les arts ne tient qu'à la diversité des moyens d'expression. Humainement, tous expriment la même chose, le même principe directeur de l'âme. Le danseur produit en se mouvant les mêmes courbes, les mêmes droites que le peintre et le sculpteur inscrit dans la matière immobile. [...] L'art est chaque fois une orchestration des présences, dans le temps ou dans l'espace⁶⁵⁰.

Cette vision transversale de la création assigne à la corporéité un rôle d'autant plus fondamental que, face à l'éclatement des sens et à la fugacité du monde, le corps doit centraliser, synthétiser le divers de la matière ; il devient alors l'ultime lieu de refuge de l'unité dans le geste créateur. Benjamin, encore, au fil des textes compilés pour la genèse de son exposé *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, mettra en évidence, à partir du perfectionnement du panorama en diorama, le rapport étroit qui se met en place entre mouvement, mécanisation et « art d'illusion⁶⁵¹ », une relation que ne cesseront d'interroger les divers systèmes de représentation. « La tare du décor est d'être immuable. La nature se meut, évolue, se décolore, s'assombrit ou s'illumine, se voile ou s'élargit⁶⁵² », déplore Georges Bourdon, dans un article où il scrute le progrès en marche vers l'animation du décor dans les installations de l'Exposition Universelle de 1900. La naissance de l'animation, apparue d'abord dans le domaine de la science pour scruter le mouvement, entraîne le domaine des arts dans un vaste processus de reformulation des conditions d'imitation du réel. La mobilité

⁶⁴⁹ KUPKA, František, *La Création dans les arts plastiques*, [1911-1913], Cercle d'art, Paris, 1981, p. 198.

⁶⁵⁰ KUPKA, *op. cit.*, p. 198.

⁶⁵¹ BENJAMIN, « La Photographie », *op. cit.*, p. 701.

⁶⁵² BOURDON, *op. cit.*, p. 162.

s'inscrit dans les systèmes de représentation comme forme préalable du mouvement artistique. Jean D'Udine, par exemple, dans son *Traité complet de géométrie rythmique*, aborde ainsi le mouvement dansé en référence à l'expérience corporelle du mouvement dans le métro parisien pour interroger le principe des « régulateurs d'orientation⁶⁵³ » (ou la façon dont le corps s'approprie avec l'habitude un marqueur propre du rapport entre espace et vitesse) :

Rendez vous, par le Métro, à l'une des stations où le chemin de fer décrit une boucle souterraine. A la Nation par exemple, le phénomène est très frappant. Si la rame dans laquelle vous vous trouvez décrit à peu près un demi-cercle, vous aurez l'impression très nette que vous avez fait au moins un tour complet dans le tunnel. Les trajets circulaires que nous effectuons nous semblent toujours de rayon beaucoup plus petit que ceux que nous effectuons dans la réalité⁶⁵⁴.

Ce qu'il nomme la « mémoire labyrinthique » devient alors le guide du mouvement dans la réalisation dansée de figures complexes. Le corps développe la

perception qualitative et quantitative d'une sorte de vertige particulier à telle ou telle giration, d'un étourdissement caractéristique propre à chaque virage. Le même phénomène se passe d'ailleurs [...] dans le cerveau du cycliste, du conducteur d'automobile, du pilote d'avion ; sentiment presque mélodique des sinuosités décrites dans l'étendue, de ces inflexions spatiales⁶⁵⁵.

C'est, finalement, dans ces expériences du mouvement que naît la conscience moderne d'une plasticité non seulement du point de vue – du regard sur le monde – mais aussi du corps même, jusque dans ses représentations. L'apparition de nouveaux styles de vie sous l'impulsion de la vitesse et du mouvement, cette « visite au pays des atomes de

⁶⁵³ D'UDINE, Jean, *Traité complet de Géométrie rythmique, Théorie et pratique*, Ménéstrel, Paris, 1926, p. 27.

⁶⁵⁴ D'UDINE, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

seconde⁶⁵⁶ », révèle donc en même temps le caractère malléable du corps, sa capacité à se transformer, et la malléabilité de ses perceptions.

b) Du corps et des vibrations : le plaisir du mouvement

Le mouvement, en tant que catégorie prépondérante de la vie moderne, devient à partir de la fin du dix-neuvième siècle l'objet d'une fascination particulière pour les sciences expérimentales. S'il façonne l'œil du vingtième siècle, il suscite aussi l'interrogation quant à la nature du plaisir qu'il déclenche. « Il est indéniable que, dans certaines conditions, le spectacle des corps en mouvements nous procure un plaisir esthétique⁶⁵⁷ », affirme Paul Souriau en introduction de son *Esthétique du mouvement*. La réflexion scientifique sur le geste qui traverse le dix-neuvième siècle s'inscrit plus largement dans le cadre d'une interrogation sur les usages sociaux d'une gestualité mieux maîtrisée. Souriau thématise ainsi la dialectique du rapport entre corporéité et mouvement en distinguant deux niveaux : d'une part, la beauté du mouvement en tant que tel, dans son efficacité mécanique, et d'autre part, sa qualité expressive, ou « à quel point, quand nous considérons un mouvement, nous ressentons le contrecoup des émotions qu'éprouve la personne qui l'exécute⁶⁵⁸ ». Dans son analyse de la beauté du mouvement, il est attentif à la notion de rythmes différentiels organiques, par lesquels les différents rythmes des organes du corps tendent à se combiner et s'unifier afin de gérer de la manière la plus efficace possible la dépense d'énergie corporelle et éviter une fatigue trop importante ; le philosophe montre ainsi comment le corps peut devenir le modèle d'une efficacité gestuelle à plus large échelle. Des essais de rationalisation du geste de l'ouvrier à la recherche de rythmes cadencés idéals pour les soldats, c'est donc sous l'aspect du mouvement que la corporéité s'impose comme vaste problématique sociale et cherche les conditions d'un rapport harmonieux. Le plaisir procuré par la motricité du corps, voire par la seule vue du mouvement, se trouve au cœur des réflexions de la psychologie empirique, alors à ses débuts. Janet, dans ses cours au Collège de France de 1903-1904, veut imposer une vision holiste de l'humain : le rapport corps-esprit n'est pas tenable sous la forme dualiste dans laquelle l'a maintenu une longue tradition de pensée occidentale ; pour lui, au contraire,

⁶⁵⁶ LARTIGUE, [2 avril 1926], *op. cit.*, p. 179.

⁶⁵⁷ SOURIAU, Paul, *Esthétique du mouvement*, Alcan, Paris, 1889, p. 3.

⁶⁵⁸ SOURIAU, *op. cit.*, p. 5.

« nous pensons avec nos mains aussi bien qu’avec notre cerveau, nous pensons avec notre estomac, nous pensons avec tout : il ne faut pas séparer l’un de l’autre. La psychologie, c’est la science de l’homme tout entier⁶⁵⁹ » concluait-il. La psychologie, scrutant le geste humain, sonde alors la transformation opérée par lui sur le système nerveux à partir des « oscillations » libérées par l’énergie des êtres moteurs. La conversion de la nature chimique de l’énergie en flux électrique pour produire un mouvement mécanique est au cœur de l’analyse du mouvement d’un Théodule Ribot, par exemple, et trouve bientôt sa place en philosophie comme principe d’interprétation général du vivant – c’est le cas notamment dans *L’Energie spirituelle* de Bergson (1919).

C’est sous l’éclairage de ce phénomène de conversion ondulatoire que le plaisir lié à la perception du mouvement trouve une explication. La danse, en tant qu’art du mouvement par excellence, s’impose au champ de l’investigation scientifique comme un objet parfait. Gustave Verriest, en praticien de la psychologie, s’intéressant donc au plaisir ressenti par le public à la vue d’un spectacle de danse, invoque la création chez le spectateur d’une vibration par sympathie, une forme d’attraction par mimétisme. La transmission du geste rythmique s’opère selon lui par le biais d’une coordination des systèmes de perception visuels et musculaires dans la mesure où le corps du spectateur est traversé d’ondes motrices qui refléteraient les mouvements perçus par son regard, responsables d’une identification particulièrement forte du spectateur au danseur qu’il voit évoluer sur scène, et que Verriest rapproche volontiers de celle ressentie sous hypnose. C’est à la lumière de ces « projections corporelles » qu’il analyse la grande impression faite au public occidental qui découvre les danseuses javanaises lors de l’Exposition Universelle de Paris en 1889 :

Le moindre effort de la main, du pied, de la tête, de l’épaule, change la statique du tronc et de tous les membres. Les mouvements tantôt plus vifs, tantôt plus retenus, se répercutent avec une intensité croissante dans l’organisme du spectateur qui, peu à peu, sent ses propres muscles entrer en contraction dans le tronc, les épaules, les bras, les jambes. Le pied se cramponne au sol en même temps que celui de la bayadère, [...] une véritable ivresse de mouvements harmoniques se dessine en lui et lorsque, après une longue succession de ces démarches et attitudes, la musique s’éteint et les danses

⁶⁵⁹ JANET, Pierre, cité par JOUSSE, Marcel, *Etude de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925, p. 31.

s'arrêtent, tout vibre encore en lui, et c'est dans un sentiment indéfinissable de charme et de bien-être qu'il sent les rythmes moteurs continuer leur jeu à travers tout le corps⁶⁶⁰.

Pour illustrer la notion d'intériorisation des mouvements perçus, Verriest s'appuie également sur l'exemple de danses tribales d'Afrique centrale rapporté par un explorateur. Celui-ci décrit une danse festive exécutée par une femme au son d'un tambour qui trouve chez les participants une répercussion : « Les convives [...] imitent assis les mouvements ondulés, en frappant sur leurs longs bâtons à l'aide de courtes baguettes⁶⁶¹ ». Et le plaisir ou l'excitation suscités par la contemplation du mouvement sportif trouve de façon analogue son explication dans les « ondes motrices » qui stimuleraient le spectateur :

Le spectateur des séances d'escrime suit chaque mouvement d'attaque et de défense, et chacun de ces mouvements passe, comme un éclair, dans sa propre musculature. Tout son corps est parcouru d'ondes motrices ; c'est lui-même qui lutte, qui attaque, qui pare, qui vainc ou succombe. Les sensations associées d'aise et de bien-être dans les mouvements justes, d'embarras et de peine dans les faux mouvements, s'éveillent en lui au même titre que dans les lutteurs eux-mêmes⁶⁶².

Le plaisir lié à la perception du mouvement tiendrait donc d'une résonance en sympathie, de corps à corps, dans une conversion du flux électrique nerveux en « images optiques » dont les variations de forme, d'intensité et de récurrence provoquent chez le spectateur une rythmique corporelle propre. C'est là une vision que les travaux plus contemporains de Paul Fraisse sur la psychologie du rythme prolongent en mettant en avant comme « source de satisfaction » le principe d'une rythmique harmonieuse, fondée sur la récurrence et la régularité. Le plaisir éprouvé par le spectateur s'expliquerait par sa proximité naturelle avec les rythmes biologiques tels que les battements du cœur, la respiration ou la circulation sanguine. Dans ce cas, les « retours isochrones⁶⁶³ », même partiels, permettent une

⁶⁶⁰ VERRIEST, Gustav, « Des bases psychologiques de la parole rythmée », in *Revue Néo-scholastique*, n. 1, Alcan, Paris, janvier 1894, p. 45-46.

⁶⁶¹ VERRIEST, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 44.

⁶⁶³ FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Presses universitaires de France, Paris, 1974, p. 105.

anticipation de l'identique qui stimule le plaisir dans une « synchronisation perceptivo-motrice ». On peut lire à la lumière de ces explications le succès des danses rythmiques mises au point par Jean D'Udine avec ses jeunes étudiants. Le critique Emile Vuillermoz, notamment, présent lors d'une démonstration à Paris, évoque le plaisir lié à la contemplation des formes en mouvement qui présente la chorégraphie du maître :

Enfin, en conduisant très loin l'étude du déplacement des figures géométriques dans l'espace, il a obtenu des réalisations qui sont, pour l'intelligence autant que pour l'œil, un véritable enchantement. Sa matérialisation de l'épicycle, en particulier, où l'on voit un groupe d'élèves réaliser exclusivement par des déplacements rectilignes le mouvement de rotation d'un cercle qui se meut à l'intérieur d'une circonférence dont le diamètre est double, est une démonstration absolument saisissante⁶⁶⁴.

3. Les nouveaux paramètres du spectaculaire : sport et cinéma

a) *Le sport entre dans la danse*

L'analyse du plaisir procuré par le mouvement et sa perception permet de rendre compte de la transformation de la physionomie du mouvement dans le domaine des arts du spectacle. Le développement croissant du sport dans la société moderne est à cet égard un facteur déterminant. Si la diffusion rapide du sport dans les sociétés occidentales, en particulier dans les grandes villes, est d'abord le résultat d'un projet social, hygiéniste, voire patriotique, on constate l'apparition d'un véritable phénomène d'esthétisation du sport. L'attitude sportive, en faisant son entrée dans les composantes sociales de la corporéité, remodèle progressivement l'imaginaire collectif et le répertoire des conventions gestuelles, et ce jusqu'à réformer l'horizon d'attente de la sphère esthétique. La *Revue Blanche*⁶⁶⁵, l'une des premières, ouvre ses pages à une « chronique sportive », tenue par Tristan Bernard et Léon Blum entre 1894 et 1896. En préambule à leur première chronique, les auteurs justifient l'irruption du sport parmi les beaux arts et les arts de la scène. Leur ambition est de donner au sport « la valeur d'un travail intellectuel ou d'une émotion esthétique » : leur désir « serait que dans l'ensemble de ces notes on pût trouver comme un chapitre de

⁶⁶⁴ VUILLERMOZ, Emile, « Jean d'Udine et la culture rythmique », in *L'Excelsior*, 30 mai 1932.

⁶⁶⁵ Revue littéraire et artistique de sensibilité anarchiste fondée en 1889 par les frères Natanson.

supplément à l'étude des idées qui nous passionnèrent, comme une contribution à l'histoire esthétique de ce temps. »⁶⁶⁶ L'idée qui préside à cette chronique est donc de donner à l'activité sportive ses lettres de noblesse, pour y voir autre chose et plus qu'« une passion » mercantiliste qui « donn[e] du revenu. »⁶⁶⁷

L'entrée du sport dans le domaine esthétique signale la prise en compte de la nouvelle physionomie du mouvement comme catégorie à part entière de la vie sociale. C'est sans doute en partie du fait de cette affinité commune avec le mouvement que la danse s'est montrée particulièrement perméable au monde du sport. Jacques Rivière, dans la *Nouvelle Revue Française*, caractérise ainsi ce qui représente pour lui l'essence de la danse moderne : la rupture avec la conception classique de la danse comme enchaînement de postures, ou autant d'attitudes corporelles qui décomposent le mouvement en une succession de figures. Pour Rivière, au contraire, le but de la danse est de sortir de la pensée « en images » pour atteindre une réelle danse d'expression.

« Les peintres le savent : c'est à fixer des attitudes qu'ils s'appliquent. Ils prennent le modèle à l'instant où le mouvement s'achève en lui ; ils le peignent délaissé intérieurement par son mouvement. [...] Ce profil [...] où vient cesser tout élan, nous ne pouvons pas le regarder sans plaisir. [...] Or, dans une danse, l'attitude n'est rien. Il faut bien que le danseur y parvienne, sous peine de virevolter indéfiniment, mais elle est comme un point au bout d'une phrase : ce qui compte c'est la phrase⁶⁶⁸. »

Le changement de perception du mouvement affecte ainsi largement la physionomie du ballet, qui tente de se réformer à l'image de la nouvelle physionomie sociale. C'est notamment le cas de *Jeux*, un ballet de Nijinski sur une musique de Debussy, donné en 1913 par Diaghilev au Théâtre des Champs Élysées. L'argument repose entièrement sur la symbolique d'une partie de tennis à trois. Par-delà l'effet de mode certain, le pari consiste à renouveler la mythologie du ballet en lui faisant quitter le décorum antique conventionnel et inspirer de nouveaux mythes à partir d'une plastique nouvelle qui reflète mieux les mouvements de la société contemporaine – « Je voulais représenter l'homme de 1913 »

⁶⁶⁶ BLUM, Léon et BERNARD, Tristan, « Critique de sport », in *Revue Blanche*, n. 27, janvier 1894, p. 88.

⁶⁶⁷ BLUM, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶⁸ RIVIERE, Jacques, « Des Ballets russes et de Fokine », in *Nouvelle Revue Française*, juillet 1912, p. 176.

écrit Diaghilev dans le programme. Nijinski s'explique sur l'origine de sa vision chorégraphique : « L'an dernier, à Deauville, j'observais des joueurs de tennis. La beauté de certaines postures et de certains mouvements m'a épaté et m'a donné l'idée de les associer à ma pratique artistique, de les traiter, pour ainsi dire, symphoniquement⁶⁶⁹. » Jacques-Emile Blanche, dans ses *Portraits*, rapporte le contenu d'un entretien avec le jeune chorégraphe qui résume sa volonté de rupture avec le ballet classique : « Le ballet "cubiste" qui allait devenir *Jeux* se composait d'une partie de tennis dans un jardin et ne devait en aucun cas présenter un décor romantique à la Bakst ! Il fallait que ce soit sans corps de ballet, sans ensembles ni variations, sans pas de deux, uniquement des filles et des garçons en flanelle et des mouvements rythmiques⁶⁷⁰. » La difficulté principale fut pour Nijinski de transmettre sa vision aux danseurs, de faire passer cette image des corps en mouvement, qui avait tant fait impression sur lui dans la vie réelle, dans l'enchaînement d'une danse stylisée, absolument étrangère aux habitudes corporelles de ses danseurs : « Comme toujours les danseurs eurent le plus grand mal à adapter leurs corps, formés aux mouvements classiques, aux gestes contorsionnés de cette conception nouvelle⁶⁷¹. » Pour développer ses chorégraphies, Nijinski part toujours d'une position fondamentale, une figure, qu'il développe au cours du ballet : « Dans *Jeux*, [...] c'était à partir des deux bras qui s'élancent du corps vers les hauteurs, un geste qui semblait venir de l'univers du sport⁶⁷². » Le corps sportif entre donc dans l'horizon de perception de la sphère esthétique et façonne peu à peu la redéfinition des enjeux du ballet.

⁶⁶⁹ BUCKLE, Richard, *Nijinsky*, Herford, Busse-Seewald, 1984, p. 175 : « Ich habe letztes Jahr in Deauville Tennisspielern zugesehen und über die Schönheit gewisser Posen und Bewegungen gestaunt und den Einfall gehabt, sie in meinem Kunstwerk zu vereinigen, sie gleichsam sinfonisch zu behandeln. »

⁶⁷⁰ BLANCHE, Jacques-Emile, *Portraits*, Dorbon, Paris, 1934, p. 257-258.

⁶⁷¹ BUCKLE, *op. cit.*, p. 249 : « Wie immer hatten die Tänzer große Mühe, ihren mit klassischen Bewegungen trainierten Körper seinen neuartigen, verrenkt wirkenden Gesten anzupassen. Aber er brauchte sie, denn nur Tänzer mit dem beim akademischen Unterricht erworbenen Kraft und den klassischen Fertigkeiten konnten die Leistung vollbringen, die er verlangte. »

⁶⁷² *Ibid.*, p. 249 : « In *Jeux*, [...] war es das Hochschwingen beider Arme vor dem Körper, eine Geste, die aus der Welt des Sports zu stammen schien. »

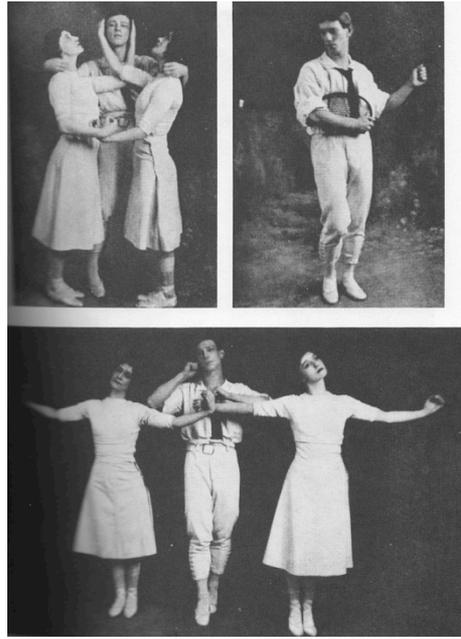


Figure 18 : Vaclav Nijinski, Ludmila Schollar et Tamara Karsavina, dans *Jeux*, [1913].

Fonds Photographique de la Bibliothèque Nationale de France, Opéra de Paris.

Ce changement de physionomie (du corps des danseurs comme de leurs gestes) se signale également en négatif, dans le discours critique, par exemple lors de la venue à Paris de la troupe de Max Reinhardt en 1912, au Cirque d'Hiver, pour y présenter sa pantomime *Sumurun*. Dans un compte-rendu du spectacle, Gaston de Pawlowski, fondateur de la revue *Comoedia*, relève, non sans une pointe amère, la métamorphose de la danseuse qu'il compare à l'athlète : « Cette rudesse, ce manque de grâce vient peut-être d'un entraînement physique excessif qui rapproche la mime de l'acrobate plutôt que de la danseuse, mais il en résulte (très rarement, je le reconnais) des gestes disgracieux qui rappellent un peu trop l'athlétisme hommasse de ces femmes, qui, à la foire, jouent la pantomime devant une boutique⁶⁷³. » Quoi qu'il en soit, la physionomie du mouvement, des gestes et des canons corporels se transforme bel et bien à partir de l'horizon sportif, comme l'atteste le critique Henri Géhon dans la *Nouvelle revue Française* : « Je distingue une grande beauté dans la boxe, en dépit de ses fins sanglantes, dans le cricket, dans le tennis, dans tous les sports qui mettent les formes viriles en action : il importe que nous n'y demeurions plus insensible. Et je ne vois pas, quant à moi, que le jeu gratuit de la danse se doive priver en

⁶⁷³ PAWLOWSKI, Gaston de, « Reinhardt à Paris », in *Comoedia*, juin 1912, p. 169.

principe de telles ressources⁶⁷⁴. » Les codes de représentation du mouvement et de la gestualité s'inspirent directement de sports aussi divers que le tennis, la boxe, le patin à glace ou l'athlétisme. Les ballets suédois de Rolf de Maré prolongent ainsi l'audace sportive avec *Skating Rink*, un ballet pour patin à roulettes sur une composition d'Arthur Honegger, en collaboration avec Ricciotto Canudo et Fernand Léger. Créée au Théâtre des Champs Elysées en 1922, la chorégraphie de Jean Börlin fait tourner en rond des patineurs-danseurs – une métaphore de l'ennui provoqué par la vie moderne, que vient rompre de temps à autre un événement qui bouscule la ronde des patineurs. Le ballet *Les Biches*, encore, une partition commandée par Diaghilev au jeune Francis Poulenc et chorégraphiée en 1923 par Nijinska, la sœur de Nijinski, assume pleinement le parti pris du sport. Dans ce ballet, « une chanson tendre sort de l'orchestre et s'enroule autour des mannequins qui jouent et minaudent près d'un énorme canapé bleu [...]. De jeunes hommes presque nus se mêlent à leurs ébats⁶⁷⁵. » Le critique s'interroge alors : « Pourquoi sont-ils nus ces athlètes ? Sont-ce par hasard des échappés du stade de Colombes, en rupture de football ou de cross-country, qui s'en vont chercher fortune dans les salons d'une Chanel de rêve ? Point ne sait et d'ailleurs qu'importe ! Une fantaisie est toujours belle, même invraisemblable, si elle s'accorde à nos plus secrets désirs et la grâce des *Biches* est inoubliable, parce qu'elle réunit des éléments d'harmonie, robustement équilibrés. » On le voit, le sport ici est au cœur du ballet, non seulement par la présence en scène d'athlètes et de gestes évocateurs de l'univers sportif, mais aussi par la proximité désormais établie, dans l'horizon social de perception, avec le monde du sport.

b) L'opéra « à l'école du cinéma »

Les transformations de la physionomie du mouvement, grâce au développement de la technique, installent en outre un nouvel horizon d'attente à concurrence notamment du cinéma. C'est le cas dans le domaine de l'opéra, qui subit fortement l'influence du cinéma et se trouve dès lors confronté à la nécessité de réformer ses principes mimétiques. L'exigence perceptive mise en place à partir du film, dès lors qu'il est peu à peu reçu comme incarnant le plus haut degré de réalité, contamine bientôt la réception de tous les autres arts, et

⁶⁷⁴ GEHON, Henri, « La saison russe au Châtelet », in *Nouvelle Revue Française*, août 1911, p. 203.

⁶⁷⁵ LAPORTE, Jean, in *Vogue*, 1^{er} septembre 1923.

particulièrement l'opéra, le condamnant ainsi soit à l'obsolescence, soit à une actualisation forcée de ses moyens de représentation. « Depuis le milieu du XIX^e siècle, écrit Roland Huesca, l'Opéra sombrait dans l'ennui : décor de carton pâte, corps de ballet médiocre, nouveautés rarissimes⁶⁷⁶ », encombrant un genre qui se meurt. Dans un article de 1926 intitulé « Y a-t-il une crise de l'opéra⁶⁷⁷ ? », Arnold Schönberg pose lui aussi la question du devenir de l'opéra en tant que système de représentation dans un contexte où il subit la concurrence du cinéma. Le thème du déclin de l'opéra n'a alors rien de particulièrement nouveau en soi : les articles abondent sur ce thème depuis le début des années 1910, tant de la part des compositeurs, désireux de trouver une voie singulière après les avatars du wagnérisme, que parmi les critiques, sensibles à la difficulté de maintenir en vie un genre menacé d'inactualité⁶⁷⁸. Le critique musical Herbert Jhering, dans la revue *Melos*⁶⁷⁹, relie la crise fondamentale qui touche les systèmes de représentation en arts au processus général de dynamisation de la vie moderne : « Une crise traverse l'art dans sa totalité. [...] Il s'agit d'une crise de la maîtrise de la sensibilité, de la restitution directe des sensations. Les formes fixes sont démantelées. Même le genre artistique conservateur par excellence qu'est l'opéra s'en trouve touché⁶⁸⁰. » Le mouvement, promu comme catégorie spécifique de la vie moderne, affecte la sensibilité et conditionne l'œil du XX^e siècle. Le critique Hans Gutmann dénonce également l'inactualité fondamentale de l'opéra face à la montée en puissance du regard cinématographique. L'opéra serait devenu une forme culturelle obsolète maintenue en vie par et pour un public qui ne correspond plus à la réalité de la société contemporaine, « continu[ant] d'étaler un matériau devenu vieux jeu pour un œil qui est allé à l'école du cinéma et pour des sens désillusionnés par la réalité⁶⁸¹ ».

⁶⁷⁶ HUESCA, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁷⁷ SCHÖNBERG, Arnold, « Gibt es eine Krise der Oper ? » [1926], in *Musikblätter des Anbruch*, n. 8, 1926, p. 209-210.

⁶⁷⁸ Sur le thème de la crise de l'opéra, cf. notamment Adolf Aber, « Zeitgenössische Oper in ihrer Hauptströmungen », *Auftakt*, 7, 1927, p. 147-152 ; Theodor Adorno, « Opernprobleme », *Anbruch*, 8 mai 1926, p. 205-208 ; Anschütz, George, « Opernregie von Morgen » *Kunstblatt*, 14, 1930, p.234-235 ; Willi Aron, « Opernkrise, Opernreform, Opernregie » in *Die Musik*, 20, mai 1928, p. 571-574.

⁶⁷⁹ Tribune pour la musique nouvelle fondée en 1920 par Herman Scherchen.

⁶⁸⁰ JHERING, Herbert, « Zeittheater », in *Melos*, n. 4, 1929, p. 522 : « Eine Krise durchzieht die ganze Kunst. [...] Es ist die Krise der Gefühlsbewältigung, der direkten Wiedergabe der Empfindungen. [...] Starren Formen werden durchbrochen. Selbst die konservativste Kunstgattung : die Oper wird aufgelockert. »

⁶⁸¹ GUTMANN, Hans, « Young Germany », in *Modern music*, n. 7, 1930, p. 7 : « It doles out material that has become *old hat* to eyes that have gone to school to the cinema and to senses disillusioned by reality. »

La nécessité de prendre en compte la nouvelle physionomie de la société contemporaine devient dès lors rapidement un enjeu majeur de la production culturelle. Arnold Schönberg pose ainsi le problème de la viabilité du genre opératique en tant que tel, à l'heure du renouvellement de l'exigence mimétique. Dans le diagnostic qu'il établit à propos de la crise de l'opéra, il met en cause directement le cinéma : « L'opéra [est] incapable désormais de soutenir la concurrence du réalisme né avec le film. Le film a gâché l'œil du spectateur : on ne voit plus seulement la vérité et la réalité, mais aussi cette apparence qui jusqu'alors était réservée à la scène, qui ne voulait être qu'apparence, et qui se présente comme réalité sur un mode fantastique⁶⁸². » L'effet du cinéma est donc aussi bouleversant qu'irréversible : il est impossible à l'œil qui a connu les séductions de l'image animée de préserver la naïveté de son regard. On ne frémira plus de la même façon devant l'évocation de la gorge aux loups dans le *Freischütz*, de même que les métamorphoses de Fafner ou d'Alberich ne peuvent plus avoir le même sens ni produire le même effet qu'alors. Le pacte qui présidait à la réception de l'apparence de réalité par laquelle se livre l'expérience scénique est rompu et l'œil du public corrompu : les tenants de la Nouvelle Objectivité et du *Zeitoper* en tireront les conséquences. Dès lors que ce nouvel art semble insuffler l'animation de la vie dans un cadre unifié et homogène, effaçant la dichotomie dont reste prisonnière la scène, entre le corps du chanteur et son environnement de carton-pâte, la tentation se répand d'importer l'image cinématographique dans le dispositif même de l'opéra.

Le cinéma devient rapidement autre chose qu'un élément concurrent de l'opéra, il devient son horizon d'attente. Dès la fin des années 1910, on observe la progressive innervation de l'opéra par les modalités du film. Il trouve en lui, à certains égards, les conditions de sa régénération : soit qu'il détermine la forme diégétique de l'œuvre en s'appropriant la technique du montage, soit qu'il apparaisse explicitement dans le dispositif scénique au moyen de projections. La réception du cinéma dans le milieu musical suscite à l'époque un double intérêt : d'une part, le lien du film avec l'industrie de masse et la nouvelle technologie fascine les tenants de la Nouvelle Objectivité, à la recherche d'une forme d'art et de moyens d'expression susceptibles d'atteindre un public plus large ; d'autre

⁶⁸² SCHOENBERG, *op.cit.* p. 209 : « Die Krise des Theaters ist zum Teil bewirkt durch den Film : und durch ihn befindet sich auch die Oper in dieser Lage : die Konkurrenz mit dem dort gebotenen Realismus nicht mehr aufnehmen zu können. Der Film hat das Auge des Zuschauers verwöhnt : man sieht nicht nur Wahrheit und Wirklichkeit, sondern auch jener Schein, der sonst der Bühne vorbehalten blieb und der nur Schein sein wollte, stellt sich in phantastischer Weise als Wirklichkeit vor. »

part, le recours au film ou à des techniques cinématographiques est ressenti comme une façon de dépasser l'héritage wagnérien et de répondre aux exigences d'une sensibilité nouvelle, née avec l'œil cinématographique. Paul Bekker relève cet irrésistible ascendant mimétique du cinéma envers la scène dans la collaboration du dramaturge Georg Kaiser et de Kurt Weill, qui offre selon lui un « bon exemple du fait que l'auteur dramatique a déjà assimilé les plaisirs matériels propres au maniérisme cinématographique. » Bekker y voit « le symptôme d'un processus esthétique de convergence et d'échange qui opère probablement bien plus en profondeur que la critique d'aujourd'hui ne veut bien le reconnaître⁶⁸³. »

L'opéra emprunte au cinéma muet les modalités de sa construction diégétique, notamment en recourant au procédé du montage, caractéristique de la technique du film, comme moyen de compression du temps et de construction d'un espace fragmenté. Richard Strauss est sans doute le premier composteur à s'en inspirer lorsqu'il commence la composition d'*Intermezzo* en 1916. Dans sa correspondance avec Hermann Bahr, avec lequel il devait initialement collaborer pour le livret, il déclare vouloir développer un nouveau genre d'opéra formé d'une succession de scènes courtes et flexibles qui se dissolvent en interludes orchestraux. Lui-même évoque l'inspiration cinématographique : ces scènes doivent se succéder comme des « images de film⁶⁸⁴. » De fait, ce sont treize scènes qui se succéderont, dont certaines durent à peine trois minutes. D'un interlude à l'autre, on passe du cabinet de toilette du Hofkapellmeister Storch à une station de ski, puis dans une auberge à Grundlsee, dans la salle à manger chez les Storch, à un orage au Prater, etc... La succession des lieux fait ainsi éclater la convention de l'espace théâtral classique et lui oppose la rapidité du rythme cinématographique, dans lequel les interludes symphoniques doivent prendre en charge la cohésion. Ces procédés sont autant de manifestations de la rationalisation à l'œuvre dans l'esthétique des années 1920. L'opéra emprunte désormais au domaine de la technique et redéfinit ses composantes à partir du modèle de la machine – en l'occurrence le cinématographe.

Le cinéma apparaît aussi comme un support technique au service d'une poétique nouvelle du spectaculaire dans le domaine lyrique⁶⁸⁵. Il fait irruption en tant que tel au cœur

⁶⁸³ BEKKER, Paul, « Der Film », in *Klang und Eros*, Berlin, Deutsche Verlags Anstalt, 1922.

⁶⁸⁴ STRAUSS, Richard, Lettre du 1^{er} janvier 1917 à Hermann Bahr, in *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Bauer, Vienne, 1947, p. 99 : « fast nur Kinobilder. »

⁶⁸⁵ Sur la notion de « spectaculaire » on consultera l'ouvrage de MOINDROT, Isabelle (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS, 2006.

de la représentation opératique et prolonge l'univers fictionnel par un nouvel espace qui s'ouvre au sein même du drame. Les metteurs en scène d'avant-garde n'hésitent pas à l'intégrer comme élément d'approfondissement du champ dramaturgique, autant par 'exotisme' que pour déployer le geste des acteurs jusqu'à la défamiliarisation, ou dans l'idée d'une augmentation poétique de la réalité. Kraucauer défend en effet l'idée que le cinéma peut assumer la fonction de rédemption de la réalité matérielle dans la mesure où l'image cinématographique augmente la surface du monde, fait surgir certains de ses éléments jusqu'alors inaperçus. Le film deviendrait en quelque sorte un révélateur – au sens chimique. On peut lire sous cet éclairage la tentation de certains metteurs en scène de rendre à l'opéra l'ultime dimension du réel en recourant à la projection cinématographique – d'une façon qui pourtant dépasse le simple effet de réel. Ainsi par exemple, les projections de Rabenalt à Darmstadt dans la mise en scène de *Wozzeck* ou de *Lucia di Lammermoor* (1930) : sur la toile de fond sont projetés des paysages typiques inspirés de Walter Scott, comme pour confirmer l'ancrage de l'œuvre dans un geste de redoublement où la réalité du film prolonge l'espace de la scène. De même, le travail de Franz Ludwig Hörth pour la création de *Christophe Colomb* de Milhaud au Staatsoper de Berlin (1930) témoigne-t-il de cette recherche d'un déploiement de la réalité scénique par la projection de paysages filmés. Hörth insère divers films qui dédoublent le temps et l'espace de l'action, en montrant par exemple le voyage de Marco Polo lorsque Colomb lit son journal de bord. Le Bauhaus, encore, représente un autre champ d'expérimentation majeur du rapport du cinéma à la scène théâtrale. Fasciné par le projet d'un théâtre total, Laszlo Moholy-Nagy met en œuvre dans sa scénographie des *Contes d'Hoffmann* au Krolloper de Berlin (1928) le dédoublement du geste par le recours à l'image animée. La projection en gros plan de parties isolées du corps des chanteurs vient dédoubler le temps de l'action et sa matérialisation physique dans l'acte III (« Giulietta », à Venise)⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶ Nous n'avons pas trouvé d'autres traces de ce film que sa mention par Hans Curjel dans « Moholy-Nagy und das Theater », in *Die Künstler und das Theater*, n° 24, novembre 1964, p. 11. et par le critique Heinrich Strobel dans « Berlin, Ein konstruktivistischer Offenbach-Konzert », in *Melos*, n. 6. 1929, p. 142-144.



Figure 19 : Mise en scène de Franz Ludwig Hörth pour la création de *Christophe Colomb* de Milhaud au Staatsoper Unter den Linden, Berlin, mai 1930.

La technique opère ainsi sur scène l'amplification des composants corporels, faisant du corps un élément composite, doté d'appendices qui le prolongent, démultipliant certaines de ses parties, voire le défamiliarisent à partir d'une représentation kaléidoscopique. Représentation dans la représentation, « ces images font exploser notre environnement en un double sens : elles l'agrandissent littéralement et, du même coup, elles font sauter la prison de la réalité convenue et y déploient des espaces que nous n'avons encore explorés, au mieux, qu'en rêve⁶⁸⁷. »

L'importation des techniques cinématographiques dans le régime représentatif de l'opéra nous enseigne ainsi, d'abord, la perméabilité de l'art lyrique aux techniques de dynamisation de la vie moderne : la scène, elle aussi, se meut désormais avec la machine. Dans ce rapport entre deux médiums visuels, le cinéma irrigue l'opéra, son langage, ses codes, son horizon d'attente. Sans doute par la force des choses, puisque cette importation répond à l'exigence d'une irréversible conversion de l'œil du spectateur face au spectacle. Mais il faut y voir également l'avènement d'une nouvelle poétique du spectaculaire dans laquelle un espace inédit surgit pour le spectateur moderne. L'œil du xx^e siècle, façonné de la sorte par la technique, édicte de nouvelles règles de représentation qui instaurent un rapport nouveau à la corporéité par le biais de sa médiatisation. Le corps devient une surface complexe, un

⁶⁸⁷ KRACAUER, *op. cit.* p. 91.

assemblage énigmatique, dont l'intériorité se manifeste à travers un dispositif qui met en question son unité.

II – Le corps comme « mélodie cinétique⁶⁸⁸ » : un nouveau pacte mimétique

1. Perception et mobilité : labilité du monde, malléabilité du corps

L'expérience du réel saisi au prisme de la technique, dès lors que celle-ci s'étend à tous les domaines de la vie moderne, non seulement conditionne l'œil du vingtième siècle mais imprime aussi peu à peu au corps un sens nouveau. On peut parler à cet égard avec Bourdieu d'une révolution dans l'« ordre symbolique⁶⁸⁹ » opérant pour la perception du corps moderne. En effet l'« accord entre les structures objectives du monde social et les structures cognitives » se trouve bouleversé par l'apparition du mouvement comme paradigme incontournable de la perception et, par conséquent, de la représentation du corps. On peut parler plus largement d'une « nouvelle configuration de l'interaction entre les sens et la perception⁶⁹⁰ » qui caractérise le développement de la sensibilité moderne : l'éclatement des sens accentue le processus de dynamisation des arts et renvoie immédiatement à la fugacité du monde, dont le divers nous parvient à travers un donné fragmentaire, disparate, éphémère. La question de la perception s'invite au cœur des diverses pratiques – artistiques, scientifiques, techniques – et façonne ainsi une culture qui met en relief le rapport au corps au prisme de la sensation. Cette réforme du socle de l'expérience commune appelle une conversion du regard, l'œil doit s'appropriier un monde nouveau dans lequel le mouvement devient à la fois forme et contenu de la création. De nouveau, l'œuvre photographique de Karl Blossfeldt est emblématique à cet égard. Ses planches révélant la croissance des plantes en macrophotographie fascinent les avant-gardes du début du siècle, préparant cette conversion du regard sur le monde :

La photographie de plantes a notamment mis en évidence la dimension haptique du visuel. Aussi les avant-gardes l'ont-elles considérée comme une école du regard. Mais

⁶⁸⁸ Nous empruntons la formule à une source anonyme citée par SUQUET, *op. cit.*, p. 408.

⁶⁸⁹ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹⁰ BAXMANN, *op. cit.*, p. 34 : « Neukonfiguration des Zusammenspiels der Sinne in der Wahrnehmung ».

c'est à condition que l'on « désapprenne » au préalable nos habitudes reçues de perception, que l'on s'en « déshabitude », afin que l'observateur ne cherche pas avant tout le « contenu » dans l'image mais qu'il fasse l'expérience du mouvement des formes et du rythme plastique des compositions avec tous ses sens⁶⁹¹.

L'œil moderne doit donc désapprendre les formes anciennes de la perception pour laisser place à d'autres modalités du voir et, plus largement, c'est l'expérience sensorielle dans son entier qu'il faut repenser. La corporéité, autrement dit, en tant que support de la perception, doit compter avec les avatars de la technologie qui désormais la précède. La perception, convertie au prisme de la technique, révèle un monde labile : dans un paysage essentiellement urbain et disparate, sans cesse parcouru de flux incontrôlables, de signes et d'images, où « toute distance contemplative est invalidée », le sujet moderne « participe de la mobilité ambiante, les représentations mentales sont irrévocablement marquées par la labilité des formes. La convulsion, le choc sont désormais les modes premiers de l'expérience sensorielle, ruinant toute possibilité de saisie globale par l'individu de son corps et du milieu dans lequel il évolue⁶⁹² ». La phénoménologie de son côté révèle également la condition irrémédiablement labile du monde, dès lors qu'il est visé par une conscience fondamentalement changeante. L'environnement n'est jamais saisi qu'à partir d'une couleur particulière, changeante comme les affects du sujet percevant et la perception, donc, « colore et interprète le travail de la sensation pour l'organiser en un paysage d'émotions⁶⁹³ ».

Or, « tandis que se brouille la frontière entre sensations intérieures et signes extérieurs, le rôle du mouvement dans la construction de la perception suscite un intérêt grandissant⁶⁹⁴ » et la corporéité devient le point d'articulation de la perception et de la mobilité. Rappelons que Goethe, dans son *Traité des couleurs*, avait déjà mis en valeur le rapport du mouvement à la vision, un sens qui repose en permanence sur l'exercice du mouvement ; la modernité découvre dans la conscience un élément intermédiaire qui

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 40 : « Pflanzenfotographie erwies nicht zuletzt die haptische Dimension des Visuelle. Daher galt sie den Avantgarden als Schule des Sehens. Voraussetzung dafür sei allerdings zunächst die "Entwöhnung" und das "Entlernen" überkommener Wahrnehmungsgewohnheiten, damit der Betrachter im Bild nicht vor allem den "Inhalt" sucht, sondern die Bewegung der Formen und den plastischen Rhythmus der Kompositionen mit allen Sinnen erlebt. »

⁶⁹² SUQUET, *op. cit.*, p. 410.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 410.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 410.

informe et structure ce rapport. Dans le domaine de la psychophysique naissante, ce motif fera l'objet d'une étude particulière des scientifiques tels que Charles Samson Féré, assistant Charcot à la Salpêtrière vers la fin des années 1880. Scrutant le phénomène des inductions psychomotrices, ce dernier découvre « que toute perception – en amont même de la conscience d'une sensation et, à plus forte raison, d'une émotion – provoque des 'décharges motrices' dont il est possible d'enregistrer les effets 'dynamogènes', tant au niveau de la tonicité musculaire que de la respiration et du système cardio-vasculaire⁶⁹⁵. » A mesure que l'intimité du rapport entre perception et mobilité se confirme, il devient plus évident que la conquête de la corporéité moderne, avec l'idée sous-jacente d'un accès à soi, doit passer par un nouvel apprentissage du mouvement.

Jaques-Dalcroze quant à lui, voit dans le travail sur les mécanismes de la perception un accès incomparable pour éduquer ce corps malléable et lui donner forme dans l'apprentissage d'une gestuelle harmonieuse. Alors qu'il étudie le mouvement corporel en rapport avec la perception mesurée du temps et de l'espace, il finit par situer la possibilité même du mouvement dans « un échange continu d'effluves psychiques et de répercussions sensorielles⁶⁹⁶ », échange que sa méthode se propose de maîtriser pour orienter le geste vers une plasticité artistique, expressive. Le lien entre perception et mouvement, ainsi au cœur des préoccupations de diverses avant-gardes, pointe vers ce que Kandinsky appelle le « sens intérieur du mouvement⁶⁹⁷ ». C'est dans le but d'aiguiser un tel sens, qui promet pour le peintre l'avènement de « la danse de l'avenir⁶⁹⁸ », et de le développer comme un véritable sixième sens disponible à des fins artistiques, que Jean D'Udine met au point sa méthode fondée sur l'imprégnation visuelle. Il explique dans la préface de son *Traité complet de Géométrie rythmique* comment il est possible d'ordonner la rythmicité du geste à une figure visuelle qui se déploie à la fois dans le temps et dans l'espace :

Si je voulais arriver à une chorégraphie aussi musicale dans ses évolutions que dans ses cadences, à une danse également rythmique dans l'espace et dans le temps, il était indispensable que j'exerçasse mes élèves à régulariser la direction, l'amplitude de leurs

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 411.

⁶⁹⁶ JAQUES-DALCROZE, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹⁷ KANDINSKY, Vassily, *Du Spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1989, p. 188.

⁶⁹⁸ KANDINSKY, *op. cit.*, p. 188.

mouvements, les arabesques de leur marche, non moins méthodiquement que je les habituais à soumettre tous leurs gestes aux injonctions de durée et d'intensité des blanches ou des croches, des temps forts ou des syncopes. Et comme les lignes élémentaires, primordiales et facilement mesurables d'où dérivent toutes les autres nous sont offertes par les *figures* de la géométrie, je pensais qu'il serait indispensable d'apprendre à mes danseurs, à mes danseuses, à tracer dans l'espace, de toutes les manières, des figures géométriques en étroite connexion avec les divers rythmes musicaux, en fonction de certaines durées sonores⁶⁹⁹.

Ce que D'Udine cherche à développer chez ses élèves relève en d'autres termes de la *proprioception*, ou l'ensemble des conduites perceptives capables de stimuler le mouvement, mises à jour en 1906 par le Britannique Charles Scott Sherrington. Façonnant ainsi chez ses jeunes sujets une véritable « expérience musculaire⁷⁰⁰ », pour reprendre le terme de Dalcroze, D'Udine éduque ses danseurs à percevoir l'infinie et subtile variation des possibles de la tonicité musculaire afin de mieux *habiter* le geste. Il s'inspire pour cela directement d'une méthode de dessin proposée dans la *Revue Universelle* par Guébin et Truffot, laquelle préconise une approche du geste à partir de l'habituation de la pensée de l'image – « il s'agit de nous habituer à fixer les images⁷⁰¹ » – et faire en sorte que « le mouvement soit saisi non par fraction mais dans sa totalité ». Dans la transposition à la gymnastique rythmique, le maître trace d'abord dans l'espace un mouvement que les élèves s'habituent à saisir dans son entier, on répète l'opération d'imitation, lentement puis plus vite, jusqu'à ce que « les muscles s'y habituent et transforment peu à peu en acte facile et agréable à accomplir le mouvement difficilement équilibré du début⁷⁰². »

Le traité de Jean D'Udine est emblématique de l'effort moderne pour ressaisir par le corps le divers du monde et imposer à la labilité de ses formes un régime d'existence harmonieux. En filigrane, apparaît un paradigme qui irrigue une large part de l'avant-garde artistique du début du siècle : le moment où la gestualité du corps se pense à partir d'un complexe de formes en mouvement et non plus à partir d'une narration ou de l'expression

⁶⁹⁹ D'UDINE, *op. cit.*, p. II.

⁷⁰⁰ JAUQUES-DALCROZE, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁰¹ GUEBIN et TRUFFOT, *La Revue Universelle*, 15 juin 1901, cités par D'UDINE, Jean, *Traité complet de Géométrie rythmique, Théorie et pratique*, Heugel, Paris, 1926, p. II.

⁷⁰² D'UDINE, *op. cit.*, p. IV.

d'une intériorité – c'est l'entrée du corps dans le régime de l'abstraction. Le geste devient, dans l'apprentissage qu'en propose D'Udine, un continuum de formes en mouvement où « lignes et rythmes sont corrélatifs entre eux, [...] ils *correspondent* comme eût dit Baudelaire⁷⁰³ ». L'abstraction intervient comme un moment particulier dans l'histoire du rapport au corps. Dans un contexte qui voit l'essence du monde vouée à la labilité, le corps se transforme en un réceptacle complexe et paradoxal, soumis aux forces à la fois centrifuge (éclatement de la perception) et centripète (qui opère la synthèse), et les correspondances entre les sens garantissent alors la permanence d'un lien intime entre les divers flux qui traversent le monde. Il faut donc voir dans l'idée directrice d'une malléabilité fondamentale du corps la transposition du principe de la labilité du monde. D'Udine, lorsqu'il inscrit la gestualité dans un parallèle entre géométrie et musique, entre ligne et rythme, ne fait dès lors que prolonger la métamorphose de l'homme « en une envolée de lignes⁷⁰⁴ » inaugurée quelques décennies plus tôt par Jean-Etienne Marey ou Robert Muybridge. Dans cette généalogie du geste qui conduit de la recherche d'un sens intérieur du mouvement à la métamorphose du corps en un complexe de formes et de lignes en tension, où le geste s'abstrait, il faut voir la préparation à une nouvelle logique de la représentation. L'incidence des modifications du rapport au corps sous l'effet de la technique est très profond, en somme, puisqu'elle altère à la fois la vision du monde et les données de sa représentation. La perception, comme mécanisme structurant et socle inaltérable de l'expérience du réel, prend place dans les systèmes de représentation du corps comme l'ultime moyen de ressaisir l'unité du monde.

2. Nouvelle logique de la représentation : le corps, un continu de formes en mouvement

Les transformations des modes de perception et des techniques de la gestualité ont une incidence profonde sur « l'identité des choses et [sur le] sujet lui-même : le caractère substantiel des corps se reflétait dans la stabilité de la représentation. Désormais, il n'y a plus de substance, mais des éclats et des séquences⁷⁰⁵ ». Eclats, séquences, lignes... la figure

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁰⁴ DAGOGNET, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁰⁵ MICHAUD, *op. cit.*, p. 432.

humaine, à l'heure du changement de paradigme épistémologique où de multiples instruments de mesure font leur apparition, connaît une métamorphose sans précédent qui la fait entrer dans l'ère du « méta-corps⁷⁰⁶ », une formule que nous empruntons à François Dagognet. Partant du principe que « la machine s'intègre⁷⁰⁷ » au corps, non pas seulement comme son appendice nécessaire, mais bien comme sa forme *a priori*, comme une condition de possibilité qui l'informe toujours déjà, le corps réel subit une altération fondamentale qui le conduit vers l'effacement ou l'abstraction. Dagognet voit d'ailleurs dans les expériences menées par Etienne Marey avec le chronophotographe l'illustration emblématique de ce changement de paradigme. L'invention mise au point à la Station physiologique de Boulogne sur Seine par le médecin inventeur dès 1882 constitue effectivement un moment fondateur du déplacement du sens du corps. Initialement conçu à des fins scientifiques pour scruter l'invisible du mouvement, le dispositif expérimental du fusil photographique de Marey fait surgir autre chose et plus que la simple décomposition du geste humain ou animal. Ses « épures de mouvements⁷⁰⁸ » opèrent une métamorphose autrement inattendue, car les sujets de ses chronophotographies (dont la silhouette est marquée en surbrillance pour permettre un rendu schématique du geste), s'ils révèlent incontestablement les arcanes physiologiques de la locomotion, ouvrent soudain à l'homme le territoire nouveau de l'abstraction. Une telle « fantasmagorie ne peut pas ne pas toucher et même sidérer⁷⁰⁹ », écrit Dagognet : « comment ne pas être frappé par l'homme-athlète métamorphosé en une envolé de lignes ? »

La démarche de Marey, finalement, marque un déplacement important qui fait passer du corps réel au corps abstrait, un déplacement qui traverse tout le vingtième siècle. L'évolution majeure du système symbolique à partir duquel se construit le sens moderne du corps au tournant du vingtième siècle pointe donc incontestablement vers ce que nous appellerons ici sa *neutralisation*, ou encore, pour reprendre un terme avancé par Carl Toepfer dans son étude de la culture du corps dans l'Allemagne des années 1910-1930, vers sa *décontextualisation*. Se livrant à l'analyse d'une photographie prise dans le studio de danse de Ida Herion à Stuttgart en 1927, Toepfer écrit en effet que

⁷⁰⁶ DAGOGNET, François, « Vers un méta-corps », in *Le Corps*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 169.

⁷⁰⁷ DAGOGNET, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁰⁸ DAGOGNET, *Etienne Jules Marey, op. cit.*, p. 102.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 102.

[L]e corps de la femme semble n'avoir aucun « contexte » : suspendu dans un vide blanc, ce corps exige de l'observateur qu'il ne regarde rien d'autre que lui, comme une force autonome, ne se laissant définir par aucun élément extérieur [...] La pose et l'image [...] proclament toutes deux la nouveauté de cette qualité en inscrivant le corps à l'intérieur d'une pure zone blanche qui ne contient aucun signe de contamination du passé, aucun attachement à l'histoire. Le corps moderne est, pourrait-on dire, le contexte, la faculté de déterminer l'espace qu'il choisit d'habiter : la perception du corps détermine l'identité du monde, le réel à l'extérieur du moi. Cette décontextualisation du corps implique que plus le corps est nu, plus il domine la perception, et plus il revêt une identité abstraite⁷¹⁰.

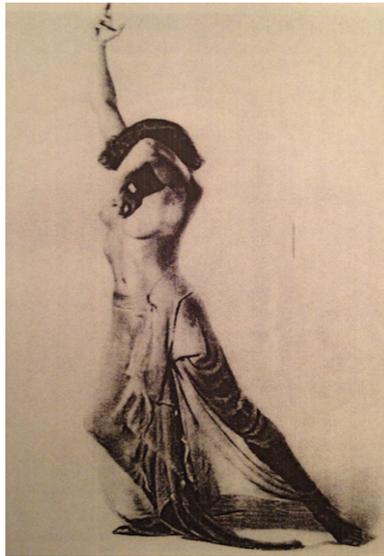


Figure 20 : Danseuse de l'école de Ida Herion, Stuttgart,

Photo de Alfred Ohlen, [1927], reproduite dans TOEPFER, Carl, *Empire of Ecstasy*, p. 96.

⁷¹⁰ TOEPFER, *op. cit.*, p. 1 : « The body of the woman seems to have no “context”: suspended in a white void, the body demands that the viewer look at nothing but itself as an autonomous force, free of definition by anything external to it. [...] Both the pose and the image [...] proclaim the newness of this quality by situating the body within a pure white zone that contains no contaminating sign of the past, no attachment to history. The modern body is, one might say, the context, the determining power of the space it chooses to inhabit : perception of the body determines the identity of the world, the real external to the self. This decontextualisation of the body implies that the more naked the body becomes, the more the body dominates perception, the more the body assumes an abstract identity. »

La force de l'image retenue par Toepfer au titre de prolégomènes à son analyse est précisément de manifester l'ambivalence du rapport moderne au corps : d'une part, il se libère, s'émancipe, affiche une nudité qui se veut revendicatrice d'un terrain longtemps dénié par la société, celui d'une irréductible individualité ; d'autre part, dans cette absence de contexte qui permettrait de rattacher immédiatement l'expérience du vécu corporel à un passé dont il hériterait, à l'histoire d'une culture qui le précède, le corps semble disparaître dans un solipsisme formel et se détache d'une identité précise, stable, concrète. Ce cheminement du corps vers sa décontextualisation, dès lors, dit toute l'attitude moderne de rupture par laquelle le sujet s'émancipe de l'inscription du corps dans une détermination préalable : quittant l'histoire, le passé ou les traditions qui le précèdent, le corps atteindrait ainsi un niveau neutre par lequel le sujet peut se requalifier, façonner à neuf son identité, réassigner les contours de son expressivité. Le corps, ainsi, cesse d'être le support inconditionnel de l'identité. S'ouvre alors, dans ce découplage fondamental, un territoire nouveau à explorer – ce que les diverses avant-gardes historiques n'auront cessé de faire, suivant des voies différentes.

a) La danse comme « poème de l'effort » ou la désémantisation du corps

Il n'est pas anodin que la danse fascine artistes et penseurs au tournant du siècle, ni qu'elle soit retenue comme le domaine révélateur par excellence de la transformation du sens du corps dans la société moderne. Le critique André Lévinson relève combien la danse « à aucune époque [...] n'a connu une vogue telle que de nos jours. Jamais son essor n'a été plus tumultueux, mais aussi plus confus. Les formes traditionnelles évoluent, les tendances opposées s'affrontent. D'un prodigieux élan, la danse envahit les autres genres de spectacles⁷¹¹. » A mesure que la danse s'installe et cherche de nouvelles formes, elle entraîne le corps vers un nouvel horizon. Rancière, s'inscrivant dans une longue tradition de pensée qui commence avec Nietzsche et se prolonge notamment avec Valéry ou Benjamin, place la danse en première ligne de la conquête moderne d'une émancipation de la corporalité. Pour lui, « les rénovateurs de la danse et du théâtre émancipent le mouvement des corps des entraves de l'histoire⁷¹² ». Alors en pleine expérimentation, à la recherche de

⁷¹¹ LEVINSON, André, *1929, Danse d'aujourd'hui*, [1929], Actes sud, Arles, 1990, p. 17

⁷¹² RANCIERE, Jacques, *Aistesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p. 16.

nouveaux possibles expressifs, le corps du danseur s'affranchit des entraves de l'histoire dans un double sens – de la grande histoire, d'abord, soit du passé commun dont il hérite et qui forme à travers les siècles une généalogie de codes déterminant la langue du corporel ; de la petite histoire, ensuite, celle des livrets ou de l'histoire sous-jacents à la danse, et que le geste se doit, dans le ballet classique comme dans la pantomime, de restituer. Il s'agit d'en finir avec l'ordre symbolique hérité de plusieurs siècles qui soumet le corps à l'écrit : il quitte, par sa gestualité nouvelle, le préalable du texte pour se développer dans la pure gestualité, s'abstraire dans le pouvoir même de la métamorphose.

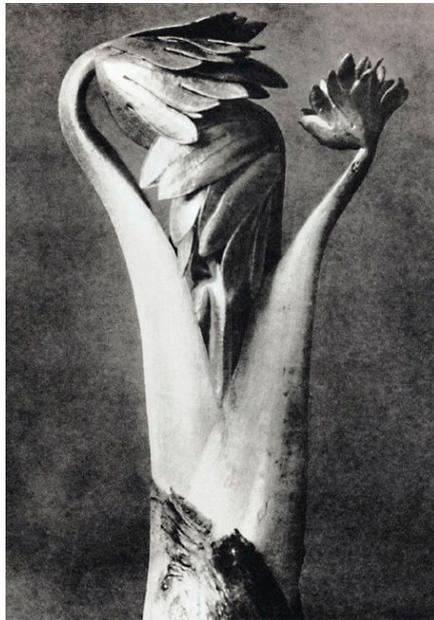


Figure 21 : extrait de Karl BLOSSFELDT, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* [1928], *Aconitum napellus* (agrandissement x6).

Le rapport de force imposé par le corps moderne à la gestualité n'échappe pas à Benjamin, pour qui le phénomène même de la transformation semble au principe de l'être moderne. Il compare ainsi volontiers la métamorphose de la plante telle que révélée par les photographies de Blossfeldt à l'art de la danseuse : « la jeune pousse d'aconit se déploie comme le corps d'une danseuse hors-pair⁷¹³. » Le mouvement, en devenant l'essence de la vie et son modèle de compréhension premier, détache alors le geste de toute inscription

⁷¹³ BENJAMIN, « Neues von Blumen », *op. cit.*, p. 152 : « Der Sproß eines Eisenhutes entfaltet sich wie der Körper einer begnadeten Tänzerin. »

sémantique. Si l'on peut parler d'une décontextualisation, c'est bien au sens où le sens moderne du corps prend congé de toutes formes de déterminations sémantiques et, partant, d'une conception linéaire du temps – le temps du récit – pour accéder au registre de la forme pure, soumise, elle, à une temporalité non linéaire, de l'instant.

L'apparition sur scène des *danses serpentine*s de Loïe Fuller sur la scène des Folies Bergère en 1892 représente sans nul doute le cas le plus emblématique de cette décontextualisation du corps. Si la littérature est déjà vaste sur le sujet⁷¹⁴, il nous semble néanmoins intéressant de revenir sur le cas de « la Loïe » dans la mesure où elle marque un tournant dans les pratiques de représentation du corps en même temps qu'elle instaure un rapport nouveau à la mimésis, si bien que « la perception du corps, et plus précisément du corps en mouvement, s'en trouvera fondamentalement modifiée⁷¹⁵. »



Figure 22 : Loïe FULLER, photographiée par Taber Isaiah West, [1897], Musée d'Orsay, Paris.

Lorsqu'elle explore les propriétés du mouvement, Loïe Fuller s'efforce avant tout « de rendre visible la mobilité⁷¹⁶ : [...] l'intérêt de la danseuse pour la lumière et, plus précisément, son exploration de l'électricité comme source d'animation énergétique rejoignent les

⁷¹⁴ On se référera notamment, pour les ouvrages les plus récents, à la somme de LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Epoque* (deuxième édition revue et augmentée), Hermann, Paris, 2006, ainsi qu'aux ouvrages de BRANDSTETTER, Gabriele et OCHAIM, Maria, *Loïe Fuller : Tanz, Licht-Spiel, Art-Nouveau*, Rombach, Freiburg, 1989, VEROLI, Patrizia, *Loïe Fuller*, L'Epos, Palermo, 2009, ou encore MEIZENBACH, Sandra, *Neue alte Weiblichkeit : Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth Sont. Denis zwischen 1891 und 1934*, Tectum, Marburg, 2010.

⁷¹⁵ SUQUET, *op. cit.*, p. 409.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 408-409.

expériences des physiologistes et des premiers psychologues de la perception qui, à la même époque, tentent de définir les conséquences motrices et tactiles des sensations visuelles⁷¹⁷. » Le phénomène de la perception en tant que tel se trouve dès lors au cœur du dispositif de représentation. En soustrayant le corps à un système de représentation ancien, la danseuse libère effectivement l'expression corporelle de son assujettissement à la notion traditionnelle d'imitation. Ce n'est pas seulement l'affirmation d'une rupture sans précédent avec les pratiques de danse classique, les danses serpentines ouvrent aussi un nouvel horizon conceptuel qui affranchit la représentation de l'appareillage sémantique dans lequel le corps dansant était jusqu'à lors support d'un langage, soumis à un vocabulaire gestuel codifié. Le soir du 5 novembre 1892, Loïe fait sa première apparition sur les planches parisiennes au théâtre des Folies Bergère. Elle venait de remporter deux jours plus tôt l'unanimité lorsque son impresario Edouard Marchand l'avait faite danser à la rédaction du *Figaro* pour tester les réactions de la critique. Le lendemain, on pouvait lire dans les colonnes du journal :

Miss Loïe Fuller est venue [...] hier soir au *Figaro* : une petite scène avait été machinée tout exprès pour elle [...] ; et, pendant plus d'une demi-heure, elle nous a charmés non seulement par l'originalité de sa danse, la grâce et l'agilité de ses mouvements, mais aussi par la féerie de ses costumes aux mille couleurs, par les étoffes dont elle se drape avec infiniment d'adresse et par les jeux de lumières électriques qui viennent, de la façon la plus chatoyante pour les yeux, se combiner avec les tons de ces étoffes et les modifier sans cesse. C'est ainsi que la danseuse apparaît tantôt en libellule, tantôt en fleur, tantôt en papillon, tantôt en nuage de soie, créant autour d'elle tantôt des spirales de soie transparente, tantôt des ailes qui se colorent puis se décolorent devant le spectateur ébloui⁷¹⁸.

La performance de Loïe Fuller se caractérise, on le voit, par une succession de métamorphoses de formes colorées dont le corps n'est que le support, ou, pourrait-on dire, l'*occasion* : le mouvement n'est plus lié à l'expression mais à la forme. La danseuse crée « autour d'elle tantôt des spirales [...], tantôt des ailes [...] », c'est-à-dire que le spectacle est

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 409.

⁷¹⁸ « À travers Paris », in *Le Figaro*, 3 novembre 1892.

conçu comme le dévoilement de formes qui adviennent dans l’instant, sans rapport avec un référent narratif (livret, argument littéraire) comme le prescrit la tradition classique. André Lévinson le rappelle, la Loïe est avant tout une « créatrice de formes⁷¹⁹ », les tissus qu’elle anime, au sens le plus littéral, « créent à la danseuse une ambiance de rêve, suscitent tout un monde infiniment varié d’entités abstraites⁷²⁰ » derrière lesquelles « la danseuse disparaît ». Plus tard, au début des années 1920, c’est d’ailleurs dans un jeu avec son ombre que disparaît à nouveau la danseuse, ou ses élèves. Lévinson évoque en effet le nouveau dispositif mis au point par l’artiste américaine, présenté avec le ballet *Les Sorcières gigantesques* (1922) au Théâtre de la Gaîté Lyrique, dans lequel les danseuses « se profilent sur un écran violemment éclairé. Les ombres qu’elles projettent ‘doublent’ chacun de leur mouvement sur une échelle plus grande. [...] Voilà qu’une ombre gigantesque dont la tête touche au cintre [les] poursuit, enjambe la rampe et se fond dans l’obscurité de la salle⁷²¹. » Dans ce jeu d’ombres et de lumières le corps se dématérialise pour atteindre des formes inédites, sortant dès lors du cadre traditionnel de la scène qui lui servait jusqu’alors de milieu d’existence en même temps que de contexte d’apparition. Mallarmé, au nombre des témoins des premières apparitions des danses serpentine sur la scène du spectacle parisien, en livre un compte-rendu dont il est intéressant de relever les principaux enjeux :

Quand au lever du rideau dans une salle de gala ou tout local, apparaît ainsi qu’un flocon d’où soufflé ? miraculeux, la Danseuse le plancher évité par bonds ou que marquent les pointes, immédiatement, acquiert une virginité de site étranger, à tout au-delà, pas songé ; et que tel indiquera, bâtira, fleurira la d’abord isolante Figure. [...] Pas plus ! or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il mieux, à un voile ressemblant, que la musique !) est, visiblement, ce qu’accomplit la Loïe Fuller, par instinct, avec ses crescendos étalés, ses retraits de jupe ou d’elle, instituant le séjour⁷²².

⁷¹⁹ LEVINSON, André, « Les ballets de Loïe Fuller », [13 juin 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlées*, Bloud&Gay, Paris, 1924, p. 64.

⁷²⁰ LEVINSON, *op. cit.*, p. 64.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 66.

⁷²² MALLARME, Stéphane, « Considérations sur l’art du ballet », *The National Observer* [13 mars 1893], dans *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, Paris, 2003, p. 313-314.

Que faut-il entendre par là ? La danse de Loïe, doit-on comprendre, quitte la trame classique des péripéties, de la pantomime, de la mimique (la représentation d'un récit) et le mouvement devient pour ainsi dire *l'a priori* du corps, l'occasion de sa révélation. Forme en devenir, ondulation incessante et fluide, le corps de la danseuse n'énonce plus autre chose que sa propre énergie, ou plutôt il n'énonce plus mais montre. Chaque geste, pris dans le flux sans commencement ni fin du dévoilement de la forme, manifeste l'absence du signe. C'est pour Mallarmé la « virginité de site étranger ». La danseuse ne s'inscrit plus dans l'espace de la scène traditionnelle, sur fond de décors peints qui enfermeraient l'esprit en même temps que le geste, captifs tous deux d'une coutumière mimésis, nous rappelant à chaque instant aux conditions de la signifiante. Le geste de ce corps ne représente plus : il *est*. Loïe Fuller a choisi à dessein de suspendre le décorum habituel de la représentation, qu'elle troque ici contre un simple rideau gris, asymptotique et a-signifiant – le corps, dès lors, est bien *sans contexte*, comme celui de la danseuse de Stuttgart citée plus haut. Si le dispositif proposé laisse ainsi advenir un lieu nouveau, c'est bien dans la mesure où la danseuse ne se meut plus dans un espace préconçu (le décor), son geste habite autrement l'espace de la scène. La succession des gestes de Loïe, « instituant le séjour », renvoie à l'immanence du corps et de ses ondulations. La chorégraphie, écriture du mouvement, entre alors dans le régime de l'impossible écriture, c'est une rupture avec le langage et avec tout l'apanage discursif de la mimésis.

Depuis Aristote, la mimésis se pense sous l'égide de la fiction ou mythe. « Le mythos est la représentation [*mimésis*] de l'action : j'appelle ici mythos l'assemblage des faits⁷²³ », lit-on dans la *Poétique*. C'est donc ce que l'on raconte qui tient lieu de poème dans la *Poétique* : l'argument ou l'histoire, les péripéties, forment le tissu du poème qui reste avant tout une adresse à l'acte d'intellection. Or, la danse serpentine, en choisissant d'abolir le discursif pour le rythme et la forme – l'image, donc – renonce à l'univers de la fiction. Sans doute faut-il entendre ainsi la formule du critique Georges Rodenbach : « Le corps charmait d'être introuvable⁷²⁴. » Le corps dansant s'abyme, disparaît devant l'affirmation de sa propre

⁷²³ ARISTOTE, *Poétique*, [1450a3-5], trad., introd. et notes de Barbara Genetz, Belles Lettres, Paris, 1997, p. 46.

⁷²⁴ RODENBACH, Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896 : « Comment, dès lors, avoir imaginé, comme M. Falguière, de nous donner la Danseuse sous la forme d'une femme nue ? Toute illusion est détruite. C'est pourquoi la plus suggestive des danseuses apparues en ces dernières années dut précisément son fascinant pouvoir au fait d'avoir multiplié les étoffes autour d'elle. On se rappelle cette étonnante Loïe Fuller. Le corps charmait d'être introuvable. C'était la hampe entr'aperçue où s'assemblaient des drapeaux en fête. Quel miracle d'incessantes métamorphoses ! La Danseuse prouvait que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout

matérialité dès lors que celle-ci est érigée en principe autonome. En effet, le corps de la danseuse, s'il se départit par son geste du vocabulaire ancien et tente d'« instaurer le séjour » par-delà les signes, semble précisément nous renvoyer à l'impossibilité de saisir le corps réel. C'est bien là le paradigme qui se met en place dans cette représentation du corps : le corps de la danseuse, pour la première fois, ne signifie rien d'autre que sa propre immanence. « La nature a lieu, dit Mallarmé, on n'y ajoutera pas⁷²⁵. » Ce n'est plus un corps symbolique, au sens où il ne s'agit plus de raconter ni d'imiter : le corps, dans sa gestuelle, ne signale plus l'événement ou la péripétie, il est l'événement et n'a d'autre référent que lui-même.

Bien plus encore, Rancière annonce le changement de sens de la fonction symbolique dans ce geste mimétique : « Les lys dessinés par Loïe ne symbolisent pas plus la pureté que ses papillons ne figurent la légèreté, ou ses flammes la passion. Ce qu'ils symbolisent c'est la puissance de leur déploiement et de leur envol⁷²⁶. » Et plus loin : « Ces formes peuvent être dites abstraites, puisqu'elles ne racontent aucune histoire. Mais si elles suppriment les histoires, c'est pour servir une mimésis supérieure : elles réinventent par artifice les formes mêmes dans lesquelles les événements sensibles se donnent à nous et s'assemblent pour faire monde. [...]. Ce qui est imité, de chaque chose, c'est l'événement de son apparition⁷²⁷. » Le corps de la Loïe se fait donc le lieu du passage entre l'ondulation abstraite de la musique et la ligne courbe du mouvement. Cette vision du corps nous renvoie, quant au système de représentation, à un concept esthétique qui n'existe pas encore dans les années 1890 : l'abstraction.

Désireuse de préserver la propriété de son invention artistique, la danseuse dépose un brevet pour obtenir un *copyright* sur ce qu'elle appelle sa « composition dramatique ». Tout l'enjeu de ce brevet est précisément de savoir si et dans quelle mesure une succession de gestes et de formes peut constituer aux yeux de la justice une œuvre d'art et, dès lors,

l'Univers : elle était une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant [...]. Elle naissait de l'air nu puis, soudain, y rentrait. Elle s'offrait, se dérobait. Elle allait, soi-même se créant. Elle s'habillait de l'arc-en-ciel. Prodiges d'irréel ! Remous d'étoffes ! Robe en feu, pareille aux flammes où se cache Brunehilde et qu'il faut traverser pour la conquérir ! Le voilà, le symbole de L'Éternel Féminin que la Danseuse incarne, groupant toutes les hypothèses de la Vie et de l'Amour autour de son corps, deviné seulement non pas montré puisqu'il en est l'aboutissement ! »

⁷²⁵ MALLARME, *op. cit.*, p. 313.

⁷²⁶ RANCIERE, *op. cit.*, p. 122.

⁷²⁷ RANCIERE, *op. cit.*, p. 127.

justifier la protection de sa propriété. Or, l'arrêt du juge Lacombe de la Cour Fédérale de New York, rendu le 18 juin 1892, considère qu'il ne saurait en être ainsi :

Il est essentiel, pour une « composition dramatique », qu'elle raconte une histoire. L'intrigue peut être simple. Elle peut n'être éventuellement que la narration ou la représentation d'un seul événement, mais elle doit affirmer ou mimer quelque action, parole, émotion, passion ou personnage, réel ou imaginaire. Et quand c'est le cas, ce sont les idées ainsi exprimées qui deviennent le sujet du copyright. [...] le but recherché et réalisé [ici] était uniquement l'invention d'une série de mouvements gracieux, combinés avec un arrangement séduisant de draperies, de lumières et d'ombres, ne racontant aucune histoire, ne dépeignant aucun personnage, ne décrivant aucune émotion. Les simples mouvements mécaniques par lesquels des effets sont produits sur la scène ne sont pas sujets à copyright puisqu'ils ne traduisent pas d'idées dont l'articulation crée une composition dramatique. Sans aucun doute, ceux qui sont ici décrits et pratiqués ne communiquent, et c'est leur but, au spectateur pas d'autre idée que celle d'une femme avenante en train d'illustrer la poésie du mouvement d'une manière singulièrement gracieuse. Une telle idée peut être agréable, mais elle peut difficilement être qualifiée de dramatique. La motion pour l'injonction préliminaire est rejetée⁷²⁸.

Autrement dit, l'argumentaire du juge nous renvoie à la question du sens du corps dans le cadre d'une esthétique encore fondée sur une conception de la mimésis comme imitation « d'idées ». Il témoigne en cela très nettement de la lacune conceptuelle d'une époque pour pouvoir faire entrer « une série de mouvements gracieux » dans le régime de l'art, en tant qu'entité artistique à part entière et autonome. L'ancrage de l'esthétique invoquée comme norme pour le jugement de ce qu'est une œuvre d'art y est entièrement soumis à l'idée de l'illustration – du récit. La scène ne saurait admettre au rang des Arts une succession de mouvements dépourvue de référent, qui n'« affirme ou mime quelque action ». La représentation de Loïe ne saurait, en conséquence, prétendre à la Beauté, mais seulement à l'« agréable ». On retrouve ici l'apanage théorique du système des Beaux Arts tel qu'hérité

⁷²⁸ Cité par LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Epoque*, deuxième édition revue et augmentée, Hermann, Paris, 2006, p. 94.

du XVIII^e siècle et que Diderot, prenant la musique en exemple, résumait sous l'emblématique formule « toute musique qui ne peint ni parle est mauvaise⁷²⁹. » Le corps n'a donc pas droit de cité en tant que tel, mais seulement pour autant qu'il entre dans la composition d'une rhétorique qui lui confère une signification.

Cet épisode juridique nous permet en somme de cerner précisément ce que le geste de Loïe Fuller a de profondément novateur : le corps, sur scène, n'avait encore jamais existé pour lui-même, mais toujours comme support symbolique, derrière lequel s'esquissait un hypothétique référent. Or, avec la danse serpentine, le corps est perçu dans l'immédiateté du geste qui modifie profondément le rapport à l'objet de la mimésis et introduit une toute autre relation au temps : le geste n'est plus langage qui s'élabore dans un temps articulé, rhétorique, mais plutôt trace de l'instant saisi dans l'éclosion d'une continuité organique. C'est en cela que Rancière autorise la formule de « fiction nouvelle », surgie avec la Loïe lorsqu'elle « mim[e] l'apparaître au lieu de mimer l'apparence⁷³⁰ ». Le corps, ainsi, convole, par la grâce d'un mouvement qui n'est plus que matière, forme et couleur, vers une forme inédite d'expression, non discursive – il célèbre l'union du sensible et de l'intelligible en tant que pure apparition. Le geste scénique de la Loïe revêt donc un double sens sur le plan de la représentation : geste d'abstraction, d'abord, il efface le corps réel devant le déploiement de ses virtualités formelles ; il modifie, ensuite, la nature mimétique du dispositif scénique qui ne se laisse plus penser comme un ensemble de signes visant l'expression d'une intériorité.

b) Le phénomène ondulatoire : vers un corps neutre

L'expérience proposée par les danses de la Loïe nous paraît emblématique de l'attrait de l'époque pour le phénomène ondulatoire. Il est d'ailleurs remarquable que son Pavillon de la danse, à l'honneur lors de l'Exposition universelle de 1900, soit entièrement associé à la notion de flux électrique, comme le souligne Giovanni Lista dans sa biographie de la danseuse :

⁷²⁹ DIDEROT, Denis, *Leçons de clavecin et Principes d'harmonie, par Monsieur Bemetzrieder*, [1771], in *Œuvres Complètes*, t. 19, Éd. par Jean Meyer et Pierre Citron, Hermann, Paris, 1983, p. 67.

⁷³⁰ RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 125.

Deux constructions de l'Exposition universelle rendaient ainsi hommage, directement ou indirectement, au rôle historique de cette femme qu'on appelait à présent la Fée lumière. La première était le gigantesque château d'eau édifié devant le palais de l'Electricité. La seconde était le Palais de la Danse conçu pour célébrer l'art le plus populaire de la fin du siècle. En fait, le climat même de l'exposition, tout ce qu'on pouvait y voir de plus sensationnel, rappelait aux yeux de tout le monde les féeries lumineuses de « la Loïe ». [...] Le palais de l'Electricité donnait [...] une image concrète de la nouvelle esthétique fondée sur la lumière, dont la Loïe avait été l'initiatrice. Le château d'eau qui le terminait était [...] la métaphore même du nouveau mythe appelé par le siècle naissant : l'énergie. Le château d'eau [...] célébrait l'énergie électrique comme force et mouvement vital, la traduisant dans les jets jaillissants de ses fontaines, dans la circulation fluide et continue de son ruissellement, dans cette image mobile et éblouissante de l'eau devenue lumière colorée.⁷³¹

Paul Morand, également, insiste dans ses souvenirs d'enfance sur la fascination de l'époque pour le mythe de la « Fée Electricité », alors incarnée en majesté par la danseuse américaine. Sa description de l'Exposition renvoie à la systématisme du phénomène de la transformation, mettant en exergue le flux qui traverse la matière sous ses divers états et transcende la variété des formes pour offrir au disparate de la vie moderne une unité retrouvée :

C'est alors que retentit un rire étrange, crépitant, condensé : celui de la Fée Electricité. Autant que la morphine dans les boudoirs 1900, elle triomphe à l'Exposition ; elle naît du ciel comme les vrais rois. Le public rit des mots : danger de mort, écrits sur les pylônes. Il sait qu'elle guérit tout, l'Electricité, même les névroses à la mode. Elle est le progrès, la poésie des humbles et des riches [...]. A l'Exposition, on la jette par les fenêtres. Les femmes sont des fleurs à ampoules. Les fleurs à ampoules sont des Femmes. C'est l'Electricité qui permet à ces espaliers de feu de grimper le long de la porte monumentale. [...] Les ministères de la rive gauche ont l'air de Loïe Fuller. La nuit, des phares balaient le Champ de Mars, le Château d'eau ruisselle de couleurs

⁷³¹ LISTA, *op. cit.*, p. 299-300.

cyclamen ; ce ne sont que retombées vertes, jets d'orchidées, nénuphars de flammes, orchestration du feu liquide [...]. L'Électricité, [...] c'est le fléau, c'est la religion de 1900⁷³².

Le concept d'énergie, que l'on retrouve à cette période sous de nombreux avatars tels que les notions d'onde, de vibration ou encore d'arabesque, tient une place centrale pour saisir l'importance du changement de sens de la corporéité : avec la modernité, celle-ci devient activité, retrouvant le sens aristotélicien d'*énergéïa*. Aristote, en effet, dans la *Métaphysique*, distingue entre la puissance ou potentialité (*dunamis*) et l'activité (*énergéïa*). Il définit la puissance comme une capacité, une potentialité qui peut se réaliser mais ne se réalisera pas nécessairement ; par exemple, l'enfant apprendra ou non à écrire, mais il en a la potentialité. La *dunamis* est ce qui permet le changement, l'altération de la substance, ou sa modification. L'*énergeïa*, quant à elle, « c'est ce qui produit l'objet fini ou la fin. C'est l'acte, et c'est en vue de l'acte que la puissance est conçue⁷³³ ». Or, c'est précisément cette *énergéïa* que symbolise Loïe Fuller pour le jeune siècle commençant : l'énergie comme puissance active, créatrice, occasionnant la métamorphose des éléments et des corps. L'idée se trouve ainsi consacrée d'une malléabilité fondamentale du corps, comme attribut essentiel de la corporéité. Dans cette représentation, la métamorphose devient le principe corporel par excellence, indépendamment de la question de savoir si cette métamorphose est individuante ou non⁷³⁴. En d'autres termes, l'identité n'est plus arrimée à la contingence corporelle comme au donné qui la précéderait ; au contraire, le corps, choisissant la forme de ses apparitions, se libère de tout contexte le précédant. Si le corps permet la métamorphose en tant que son support – son *occasion* – c'est pourtant désormais la métamorphose qui fait le corps.

Le principe de la métamorphose semble bien au cœur de la compréhension moderne de la corporéité et l'*énergéïa*, l'activité qui transforme, fascine les créateurs de tous les domaines autant que les scientifiques. Si la danse occupe une place prépondérante – n'est-elle pas « l'art le plus populaire de la fin du siècle » ? – c'est parce qu'elle incarne plus qu'aucun autre sans doute l'équilibre entre la permanence d'un principe (la métamorphose

⁷³² MORAND, Paul, *1900*, Editions de France, Paris, 1931, p. 25.

⁷³³ ARISTOTE, *Métaphysique*, Livre θ 8, [1050a9], trad. et notes par J. Tricot, Vrin, Paris, 1991, p. 280.

⁷³⁴ Nous traiterons cette question dans le chapitre V.

comme énergie, activité) et l'éphémère de la trace (le geste, évanescent, toujours recommencé). Loïe Fuller dans ses mémoires revient sur sa conception du mouvement, dont elle fait avant tout « un instrument par lequel la danseuse jette dans l'espace des vibrations et des vagues de musique visuelle⁷³⁵ ». Le corps, ainsi mué en ondes, se transformerait en une mélodie cinétique, ouvrant un nouvel espace sensible. « Cet art neuf », poursuit Rancière à propos de la Loïe, « est celui d'un corps nouveau, délesté de son poids de chair, ramené à un jeu de lignes et de tons, tourbillonnant dans l'espace⁷³⁶. » Il décèle derrière cette fascination pour « la ligne courbe⁷³⁷ » une idée particulière du corps et de ce qui en fait le substrat esthétique moderne : « ce privilège du serpentín signifie quelque chose de plus radical, le rejet du modèle classique de la beauté, qui est celui du corps bien proportionné⁷³⁸. » L'incantation du motif musical ou de l'univers sonore comme paradigme permettant de saisir la corporéité revient également chez Mallarmé lorsqu'il rend-compte des danses serpentines : « transition de sonorités aux tissus⁷³⁹ », tel est le geste de la danseuse. Le tissu n'est pas seulement celui du drap, car les tissus du corps obéissent aussi au même élan de la transformation, derrière lequel ils s'effacent finalement. La métamorphose, par la magie de l'ondulation, restaure un lieu – fait advenir un *site* : « La danse de Loïe Fuller est non seulement un art, mais l'illustration d'un nouveau paradigme de l'art : elle n'est plus une danse, mais la performance d'un art inédit, ou plutôt d'une idée neuve de l'art : une écriture des formes déterminant l'espace même de sa manifestation⁷⁴⁰. » Ce corps vibratile autrement dit, dans le prolongement du paradigme musical, « use d'un instrument matériel pour produire un milieu sensible d'émotion qui ne lui ressemble en rien⁷⁴¹ ». L'émotion ne doit pas être interprétée ici comme renvoyant nécessairement à l'expression d'une subjectivité, d'une 'intérieurité' du corps. Le « milieu sensible d'émotion » se limite, du moins dans le cas de l'art de la Loïe, à l'ouverture d'un espace neutre. L'intérieurité de la Loïe, et c'est assurément en cela que son geste inaugure la modernité, s'abstrait, se suspend – existant, peut-être, mais non dévoilé, parce qu'il n'intéresse tout simplement pas, parce que le sens de l'art, et avec lui, celui du corps, vient

⁷³⁵ FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, [1913], L'œil d'Or, Paris, 2002, p. 172.

⁷³⁶ RANCIERE, *op. cit.*, p. 120.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁷³⁹ MALLARME, *op. cit.*, p. 313.

⁷⁴⁰ RANCIERE, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

de se déplacer vers autre chose, vers un ailleurs, vers le jeu de formes en mouvement. On aurait tort donc de chercher une substance pérenne, un noyau dur : l'expérience du corps moderne est avant tout celle de la fragmentation et du mouvement, et la Loïe embarque le corps dans l'expérience défamiliarisante d'une corporéité abstraite.

Il faut néanmoins souligner le paradoxe d'une telle pensée vitaliste car l'idée du corps malléable porte en même temps les conditions de possibilité d'une unité retrouvée face à l'éclatement du monde moderne. L'engouement pour des films tels que *Das Blumenwunder*, dans les années 1920, signalé par Inge Baxmann⁷⁴², illustre parfaitement ce paradoxe. Ce genre, rendu très populaire par les studios de la UFA qui diffusaient ces courts métrages dans les salles en début de programme, donne à voir le rapport complexe du corps à ses métamorphoses. Dans *Blumenwunder* (1926), l'un des *Pflanzenfilme* [film de plantes] les plus célèbres de l'époque, le montage combine en effet la croissance des plantes, dont le public découvre la métamorphose progressive en accéléré, avec les mouvements de la danseuse Niddy Impekoven, dont les gestes évoquent le développement floral.



Figure 23 : Niddy IMEKOVEN, capture d'écran réalisée à partir du film *Blumenwunder* [1926].

Or, la réception de cette expérience montre que, si l'idée d'une corporéité malléable impose un corps qui s'abstrait, en tant que forme en puissance, la métamorphose, en tant que telle, renvoie pourtant à la possibilité de ressaisir l'unité du monde. Pour Lisbeth Stern en effet,

⁷⁴² BAXMANN, *op. cit.*, p. 40.

l’analogie des formes et des mouvements, révélée par le montage, inscrit la corporéité dans une transversalité qui dépasse la frontière entre règne humain et règne végétal :

Dans le film *Miracle des fleurs*, les laps de temps des fleurs sont tellement rapprochés que nous pouvons ressentir leurs mouvements comme les nôtres. Cela nous ouvre des mondes tout à fait nouveaux. Nous voyons l’alternance de leurs mouvements comme notre respiration, nous voyons que leur vie est un travail perpétuel et que leurs progrès sont souvent accompagnés de grands ébranlements et de grandes poussées, analogues aux contractions des parturientes. Si bien qu’en cela, les univers végétal, animal et humain fusionnent en un seul⁷⁴³.

Cette pensée élargie de la corporéité invite en somme à quitter le paradigme anthropologique traditionnel dans lequel le corps serait le socle d’une identité à la fois générique et individuante. La corporéité, du fait de sa malléabilité, devient alors le réceptacle d’une unité possible du monde en se faisant le truchement de « la “vibratilité” des manifestations du monde sensible⁷⁴⁴. » Cette perspective n’est pas sans rappeler la notion d’empathie [*Einfühlung*] que Benjamin emprunte à la pensée antique du concept de mimésis pour la thématiser comme une « faculté corporelle [qui] permet aux êtres humains de se rendre physiquement similaire aux choses du monde, vivantes ou non⁷⁴⁵. » Chez Benjamin en effet, « la capacité à faire entrer en résonance le vécu corporel et l’environnement – ou l’incapacité à établir une frontière étanche entre le corps propre et le monde extérieur – [...] est interprétée comme une caractéristique anthropologique dont la pensée animiste serait une expression manifeste⁷⁴⁶. » Dans ce geste d’imitation, par l’analogie entre le « microcosme » qu’est son corps et le « macrocosme » de l’univers l’humain retrouve la garantie d’une unité du monde, ou du moins l’assurance de

⁷⁴³ STERN, Lisbeth, « Bewegungskunst/Film 1926 », in KIENING, Christian, (Dir.), *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912-1936)*, Chronos, Zurich, 2012, p.164 : « In dem Film vom “Blumenwundern” sind die Zeitspannen der Blumen so zusammengerückt, dass wir ihre Bewegungen fühlen können wie unsere. Das öffnet ganz neue Welten. Wir sehen ihren Bewegungsturnus wie unseren Atmen, wir sehen, wie ihr Leben auch ein ständiges Arbeiten ist, und wie ihr Vorwärtskommen oft mit ganz großen Erschütterungen und Stößen verbunden ist, ähnlich den Geburtswehen der Frauen. So dass Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt hierin sich in eines zusammenschließen. »

⁷⁴⁴ SUQUET, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴⁵ BARBISAN, Léa, *Le corps en exil. Walter Benjamin, penser le corps*, thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2016 à Paris IV, non publiée, p. 260.

⁷⁴⁶ BARBISAN, *op. cit.*, p. 261.

son appartenance au monde car « se rendre similaire aux choses, c'est donc retrouver cette analogie primordiale »⁷⁴⁷.

La mise en avant de formes dynamiques, qu'il s'agisse de la spirale, de la vibration ou de l'ondulation, participe pleinement du désir qui anime les divers mouvements avant-gardistes, tous enclins à « faire ressortir la pulsation vitale⁷⁴⁸ » du monde. C'est que le mouvement, « comme continuum, et, à ce titre, métaphore du principe vital⁷⁴⁹ » opère une transformation symbolique sur le corps du danseur. Que l'on songe ici aux variations sur les motifs de la chute et de l'élévation tournoyants proposées en diverses figures par Geneviève Stebbins, évocatrices selon elle de certaines danses rituelles orientales ; aux solos en spirales incessantes de Ruth Saint Denis, fascinant la scène berlinoise et jusqu'à Hugo von Hoffmannsthal qui célébrera « l'enchaînement tout à fait enivrant des mouvements dont pas un seul ne peut évoquer ne serait-ce qu'une pose⁷⁵⁰ » ; ou encore à l'obsession de Doris Humphrey pour la dynamique hélicoïdale, investie pour elle d'une portée quasi métaphysique, dont la technique repose sur une tension permanente entre perte et reprise d'équilibre : sa danse est traversée de vrilles montantes et descendantes incarnant pour elle le mouvement de la vie. Grete Wiesenthal, encore, thématise de son côté le principe de l'élan [*Schwung*] et de la vibration [*das Schwingen*] pour émanciper le geste « d'une fonction mimétique banale, [ou] d'une fonction référentielle trop aisément décodable (à l'instar des décors traditionnels de théâtre)⁷⁵¹ ». Quant à Isadora Duncan, elle place également l'onde au cœur de sa vision du monde, au principe non seulement du mouvement dansé mais aussi de l'unité du monde :

Tous les mouvements de la Terre suivent les grandes LIGNES ONDULEUSES. Le son voyage en ONDES. La lumière se propage en ondes. Les mouvements des eaux, des vents, des arbres et des plantes progressent en ondes. [...] C'est pourquoi, cherchant la base sur laquelle on construit le mouvement humain, je pris le mouvement ONDULEUX

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁴⁸ MOUREY, Marie-Thérèse, « Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970) », in SILHOUETTE, Marielle, (dir.), avec la collaboration de Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer, *Max Reinhardt. L'Art et la technique à la conquête de l'espace*, Peter Lang, Berne, 2017, p. 155.

⁷⁴⁹ SUQUET, *op. cit.*, p. 416.

⁷⁵⁰ HOFMANSTHAL, Hugo von, « La danseuse incomparable », article paru dans *Die Zeit* [1906], reproduit et trad. par Suzanne WIRTZ dans *Io, Revue internationale de psychanalyse*, n. 5, 1994, p. 13-17.

⁷⁵¹ MOUREY, *op. cit.*, p. 156.

pour point de départ. Nos danses modernes ignorent cette loi de l'harmonie. Leurs mouvements sont hachés, discontinus, heurtés. Ils n'ont point la grâce éternelle des courbes⁷⁵².

Pour toutes ces réformatrices de la gestualité dansée, l'exploration de la corporéité sous l'aspect énergétique se fait dès lors quête d'un sens existentiel. Métaphore de la vie, la forme dynamique « transmute continûment les polarités et les dimensions du mouvement. [...] La spirale est au demeurant un principe d'organisation élémentaire des organismes et des tissus vivants⁷⁵³. » Rudolf Laban, quant à lui, place la notion de vibration au cœur de ses recherches sur le mouvement et sur la mémoire corporelle. Figure emblématique du renouveau de la danse à l'aube du vingtième siècle, il analyse la culture moderne comme le résultat d'un lent processus de perte de vitesse de l'expressivité du mouvement en partie à cause d'une prééminence accordée à l'oralité. Selon lui, chez « l'Européen, [...] les mouvements des organes de la voix sont devenus plus importants que les mouvements du corps. La parole est alors souvent transcendée par le chant⁷⁵⁴ » au détriment de la gestualité, qui a perdu en expression. Or, l'essentiel du combat de la danse moderne revient selon lui précisément à restaurer dans la gestualité l'énergie primitive essentielle au mouvement humain que le développement de la civilisation a progressivement entravée. La « force motrice du mouvement » proviendrait de « l'énergie produite par un processus de combustion dans les organes du corps⁷⁵⁵ », énergie que la danse se doit de libérer. Pour se faire, Laban met au point une méthode fondée sur l'improvisation gestuelle, dans laquelle l'oubli des savoirs acquis, des automatismes et des habitus sociaux doit permettre de renouer avec l'expressivité du geste. La pensée labanienne, à l'instar d'autres figures majeures de la danse moderne telle qu'Isadora Duncan, porte à l'évidence la marque de l'influence du darwinisme. L'évolutionnisme se retrouve en effet dans la conception labanienne de la corporéité qui serait porteuse d'un héritage mémoriel pluriséculaire que le geste du danseur doit convoquer : pour Laban, « l'homme moderne est un palimpseste, toute l'évolution de la matière y est encodée, accessible sous forme de traces et de

⁷⁵² DUNCAN, Isadora, in *Ecrits sur la danse*, Editions du Grenier, Paris, 1927, p. 45.

⁷⁵³ SUQUET, *op. cit.*, p. 416.

⁷⁵⁴ LABAN, Rudolf von, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Paris, 1994, p. 25.

⁷⁵⁵ LABAN, *op. cit.*, p. 29.

vibrations à réactiver⁷⁵⁶ ». Il s'agit de déjouer les habitus corporels pour susciter chez le danseur un état de réceptivité inconsciente aux strates du passé ; le corps apparaît alors comme une forme neutre, comme un objet 'ouvert', prêt à laisser parler le « flux libre⁷⁵⁷ » de la corporéité. Il ne faut pas s'y tromper, l'expressivité de la corporéité chez Laban revêt, sous cette forme neutre, un caractère universel. Il ne s'agit pas dans ce flux libre de mettre le danseur en rapport avec un passé personnel comme réservoir expressif, bien au contraire. Ce qui est visé par cette pratique est un état plus universel susceptible de « faire surgir le saut de l'animal, sentir le balancement secret de la plante et le mouvement intime d'un cristal en formation⁷⁵⁸ ». Autrement dit, la corporéité trouve là une conception étendue dans la mesure où la forme neutre que devient le corps du danseur, truchement des vibrations du monde, n'incarne pas le singulier, n'exprime pas une intériorité privée, mais donne cours au passage d'un flux qui relie les êtres, les animaux et les choses. La notion de vibration est donc pour Laban un concept central dans la mesure où il articule la pensée du divers et de l'un : « créatrice de toute forme matérielle⁷⁵⁹ », la vibration est pour ainsi dire la colonne vertébrale de toute expérience corporelle.

La théorie labanienne s'inscrit dans une certaine mesure dans la lignée des travaux de la psychologie expérimentale, notamment des thèses de Théodule Ribot sur la mémoire corporelle. Pour ce dernier, en effet, « les phénomènes moteurs ont, plus que les autres, tendance à s'organiser, à se solidifier⁷⁶⁰ » de sorte que « ce qui subsiste des états de conscience, des perceptions, des émotions, c'est leur *portion kinesthésique*, leur représentation motrice » ; ainsi, les états de conscience « ne revivent que par l'effet des conditions motrices involontaires qui sont leur *substratum*⁷⁶¹ ». Or, chez Laban, c'est précisément dans la même double composante, la rencontre entre un substrat psychologique profond (universel) et un substrat sensoriel, que se *solidifie* la corporéité du danseur. En d'autres termes, la façon dont chacun gère son propre poids dans le mouvement est tributaire « à la fois de contraintes mécaniques, du vécu psychologique de

⁷⁵⁶ SUQUET, *op. cit.*, p. 418.

⁷⁵⁷ LABAN, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁵⁸ LABAN, cité par LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1997, p. 157

⁷⁵⁹ LABAN, *op. cit.*, p. 157

⁷⁶⁰ RIBOT, Théodule, « Les mouvements et l'activité inconsciente », in *Revue philosophique*, vol. 74, Cariscript, Paris, juillet-décembre 1912, p. 19.

⁷⁶¹ RIBOT, *op. cit.*, p. 41.

l'individu, de l'époque et de la culture dans lesquelles il s'inscrit⁷⁶² », autant de paramètres qui déterminent « l'attitude intérieure (consciente ou inconsciente)⁷⁶³ » et les qualités dynamiques du mouvement. Ainsi y aurait-il donc deux polarités attenantes à la vibration dans la vision labanienne : d'une part, le style, la signature corporelle individuelle, résulte de la sollicitation par le mouvement de l'individu dans sa totalité fonctionnelle ; d'autre part, le mouvement, vecteur de la vibration, annonce une transformation profonde de l'individu dans la mesure où, en inscrivant le mouvement dans l'imaginaire d'une matière corporelle qui dépasse sa forme singulière, le danseur reconfigure ses dispositions perceptives. La danse n'exprime pas une intériorité psychologique singularisante, elle est essentiellement ce « poème de l'effort⁷⁶⁴ » par lequel « l'être ne cesse d'inventer sa propre matière⁷⁶⁵ ».

c) Le corps involontaire, une « médialité pure » ?

Une ambigüité profonde demeure cependant dans le rapport moderne au corps. Nous avons identifié au fil de la première partie de cette thèse qu'une des caractéristiques saillantes de l'émancipation du corps au tournant du siècle est la tendance à l'investissement psychologique. Le culte de la volonté, au cœur de la pensée de la corporéité, structure la conquête de l'individualité vis-à-vis des formes collectives anonymes de la société moderne. Nous avons vu là une façon d'échapper à la dilution dans l'anonyme des masses et la labilité du monde. Placer la corporéité sous le signe de la force de volonté, c'était recréer les conditions d'existence d'un territoire individuante (à l'intérieur de soi) dans un environnement où précisément les conditions de stabilité du territoire physique (urbain) et politique s'effacent, prises dans un flux de transformations permanentes. Or, l'examen du domaine esthétique, au terme du présent chapitre, nous permet de mettre en avant une tout autre compréhension de la corporéité. Ce qui ressort des expériences du corps rencontrées plus haut, des danses serpentine de la Loïe aux improvisations labaniennes, c'est justement tout l'opposé d'une conquête de l'individuation. L'exploration de la corporéité dessine ici en creux une voie tout autre, puisque le parcours du corps sur le mode de la malléabilité appartient au contraire au domaine de l'effacement de la volonté. La

⁷⁶² SUQUET, *op. cit.*, p. 420.

⁷⁶³ Cité par LAUNAY, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁶⁵ SUQUET, *op. cit.*, p. 421.

métamorphose se pense ici comme régime neutre, où le geste prime sur la façon d'être de l'individu. Rancière souligne en effet à cet égard que « l'émancipation du mouvement est aussi son éloignement de l'action volontaire raisonnée et orientée vers une fin. [...] Le mouvement émancipé ne parvient pas à réintégrer les schèmes stratégiques des causes et des effets, des fins et des moyens⁷⁶⁶. » La vogue que connaît alors l'hypnose dans les divers milieux artistiques illustre cette quête d'un ailleurs corporel qui découple l'expérience de la corporéité de celle de l'identité. A l'heure où le professeur Charcot, à la Salpêtrière, scrute les manifestations physiques de l'hystérie sur des patients en état d'hypnose et s'intéresse au phénomène de l'automatisme ambulateur, d'autres, tels la danseuse Caro-Cambell⁷⁶⁷ ou Albert de Rochas, explorent sur scène les pouvoirs de l'hypnose. Ancien officier du génie, le colonel de Rochas explore les frontières du visible et du rationalisme scientifique. Dans une série d'articles parus dans la revue *L'Art du théâtre* en 1900, il rend compte de ses expérimentations sur la danseuse M^{lle} Lina, qui, placée sous hypnose, parviendrait alors à restituer avec une grande intensité dans le visage l'idée qu'on lui suggère :

Si l'on tient compte de ce que M^{lle} Lina n'a aucune culture intellectuelle et ne connaît que vaguement de nom Racine et Corneille ; qu'elle est extrêmement sensible à l'intonation, à tel point que si l'intonation est juste et suffisamment intense, elle n'a pas besoin de comprendre les paroles pour mimer les sentiments qu'elle exprime ; et enfin que, dans les exemples donnés plus haut, les paroles ont été simplement lues d'une voix à peu près uniforme ; on jugera certainement qu'on aurait obtenu des résultats bien plus remarquables encore si l'on avait pu faire déclamer les vers par un artiste sentant vivement et rendant avec justesse les cris de la passion⁷⁶⁸.

Dans son ouvrage *Les Sentiments, la musique et le geste*, où il revient sur les diverses expériences de suggestions musicales transmises sous hypnose au même sujet, M^{lle} Lina, il déclare encore : « Les ondes sonores entrent en elle et font agir inconsciemment les muscles et les nerfs de cette statue de chair frissonnante, qui réalise, ainsi emportée dans les champs du mystérieux, des attitudes surhumaines qu'elle serait incapable de créer dans les heures de

⁷⁶⁶ RANCIERE, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶⁷ Voir également sur ce point GUIDO, *op. cit.*, p. 305 : L'auteur signale les tentatives de rénovation de la danse « quelquefois sous hypnose, à la façon de Caro-Cambell ».

⁷⁶⁸ ROCHAS, Albert de, « La Mimique au théâtre » in *L'Art du théâtre*, n. 1, mars 1901, p. 16.

conscience et de vie⁷⁶⁹ ». Le récit des transformations de ce « personnage cataleptisé » place au cœur de l'interrogation sur la corporéité la question de la malléabilité. Le corps en effet « devient une scène⁷⁷⁰ », une surface de projections révélatrice des mécanismes inconscients, d'une vie mystérieuse qui échappe. L'idée que l'inconscient recèle le germe de toute mobilité, émotionnelle et corporelle, habite donc la danse moderne depuis ses débuts. Les danses de la Loïe elles-mêmes trouvent leur origine dans l'hypnose. En effet, l'idée des danses serpentines trouve son origine en 1891, alors qu'elle incarne sur la scène d'un vaudeville américain intitulé *Quack M. D.* le rôle d'une jeune veuve, Imogene Twitter, sur laquelle le loufoque Docteur Quack pratique une séance d'hypnose. Imogene-Loïe se mettait alors à effectuer une « *skirt dance* », provoquant le ravissement du public devant ce qui lui semblait alors une série de métamorphoses⁷⁷¹.

Isadora Duncan, pour sa part, qui se pose en « missionnaire d'une esthétique nouvelle⁷⁷² », relate son exploration du mouvement comme la quête d'une « danse involontaire⁷⁷³ ». Le geste serait pour elle avant tout, d'après la conception qu'elle défend dans *Ma vie*, une concession du corps à l'abandon : « je rêvais [...] de découvrir un mouvement initial d'où serait née toute une série d'autres mouvements sans que ma volonté eût à intervenir, qui ne fussent que la réaction inconsciente du mouvement initial⁷⁷⁴ ». A la recherche de cet état où la volonté s'absente, la danseuse passe « des heures [...] debout, immobile, les mains croisées entre mes seins, à la hauteur du plexus solaire [...], et je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice [...] d'où jaillit la danse toute créée⁷⁷⁵. » La figure de l'onde ou de la vibration, récurrente à travers ces pages, accompagne la pensée d'Isadora Duncan dans son effort de détacher le corps d'une volonté consciente. Pour cette « rédemptrice du corps⁷⁷⁶ », l'onde serait une sorte de médium passe-muraille qui permet d'accompagner le danseur vers un nouvel état de corporéité : « Toute énergie s'exprime à travers cet ondoïement. Tous les

⁷⁶⁹ ROCHAS, Albert de, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Falque, Grenoble, 1900, p. 98.

⁷⁷⁰ SUQUET, *op. cit.*, p. 412.

⁷⁷¹ Cf. LISTA, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁷² LEVINSON, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁷³ DUNCAN, Isadora, « Le danseur et la nature », in DUNCAN, Isadora, *La danse de l'avenir*, textes choisis et trad. par Sonia Schoonejeans, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 64.

⁷⁷⁴ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, Gallimard, Paris, 1932, p. 92.

⁷⁷⁵ DUNCAN, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁷⁶ Cf. LEVINSON, André, « La Querelle des anciens et des modernes », [11 décembre 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlées*, Bloud&Gay, Paris, 1924, p. 170.

mouvements naturels et libres semblent se conformer à cette même loi⁷⁷⁷. » Une telle conception n'est pas sans rappeler certains aspects de la pensée de Bergson qui dès 1888, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, défend une vision approachante du sens de l'œuvre d'art, dont l'essence serait « d'endormir les puissances actives, ou plutôt résistantes, de notre personnalité et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art, on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte, spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose⁷⁷⁸. » Mais le geste réformateur de Duncan, en cherchant à accéder aux degrés les plus infimes de la conscience, n'est pas seulement la marque d'une rupture esthétique ; il engage aussi le désir fort de soustraire la corporéité à l'histoire de sa domestication sociale. André Lévinson y fait allusion dans un texte d'hommage à la danseuse :

Elle brise avec le passé, et, pour son propre compte, recommence la danse. Ses plantes nues foulent la terre vierge comme au premier jour. Elle veut danser comme l'oiseau chante, selon l'impulsion de son cœur, l'émoi de sa chair, l'inspiration de l'heure qui passe, sans savoir comment, en n'écoutant que son démon. Ce n'est pas seulement la discipline raisonnée du ballet classique que piétinent ses pieds blancs. C'est l'ensemble des conventions intellectuelles et sociales sur quoi vit une société policée⁷⁷⁹.

Il s'agit en somme, véritablement, de faire quitter au corps le contexte dans lequel il vit ordinairement et fait sens pour laisser place à l'expression d'une source plus universelle, primordiale. Fouler au pied l'« ensemble des conventions intellectuelles et sociales », c'est aussi faire quitter au corps le territoire de l'écrit, du texte qui, dans la tradition classique, précède le geste du danseur, pour lui faire atteindre un territoire nouveau, le « milieu sensible d'émotion qui ne lui ressemble en rien⁷⁸⁰ ». L'importance du « sans savoir comment » relevé par Lévinson mérite ici la plus grande attention. Non que la *danse involontaire* soit une gestualité sans rime ni raison, au contraire, mais, ainsi descendue dans

⁷⁷⁷ DUNCAN, « Le danseur et la nature », *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷⁸ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1888], Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p. 11-12.

⁷⁷⁹ LEVINSON, 1929..., *op. cit.*, p. 61-62.

⁷⁸⁰ RANCIERE, *op. cit.*, p. 123.

les degrés inférieurs de la conscience, la danseuse abandonne le poids de son corps et son déplacement dans l'espace à une direction qui n'est plus celle de la finalité. « C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde », écrit Valéry, un monde

qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes ; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou à repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements, d'abord, une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine⁷⁸¹.

Le geste, dans cette forme de danse involontaire, entre dans une logique non intentionnelle, ce qui est l'ultime pas vers la décontextualisation du corps. La gestualité sans objet de la danseuse, en interrompant soudain le schéma de la « prose du mouvement humain⁷⁸² », ouvre sur une corporéité non motivée, hors du système symbolique qui inscrit chaque geste dans un horizon de sens, comme autant de signes, et sémantise le corps. Si l'on s'en rapporte à la définition aristotélicienne du drame qui sous-tend la gestualité du comédien-danseur sur scène on se souvient que la mimésis est avant tout « l'assemblage des faits⁷⁸³ », c'est à dire la mise en valeur du comment, et, en dernière instance, renvoie à la question de l'intentionnalité du geste – au pourquoi. C'est dans la *Métaphysique* que la définition de la mimésis trouve un complément essentiel, à partir de l'analyse des différents types de causalité. Aristote, dans la distinction qu'il établit entre quatre sortes de causes, caractérise ainsi la cause finale :

Une autre acception du mot Cause, c'est le but des choses et leur pourquoi. Ainsi, la santé est le but de la promenade. Pourquoi un tel se promène-t-il ? C'est, répondons-nous, afin de se bien porter. Et, dans cette réponse, nous croyons avoir indiqué la cause. En ce sens, on nomme également causes tous les intermédiaires qui, après l'impulsion d'un autre moteur, mènent au but poursuivi⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse », [5 mars 1936], in *Œuvres I, Variété*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1957, p. 1399.

⁷⁸² VALÉRY, *op. cit.*, p. 1399.

⁷⁸³ ARISTOTE, *Poétique*, [1450a3-5], *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸⁴ ARISTOTE, *Métaphysique*, Livre V, [1013b], *op. cit.*, p. 146.

Aristote, autrement dit, met à partir de là en place les fondements d'une poétique basée sur une anthropologie de l'action humaine, le geste sur scène n'étant perçu et compris qu'à la lumière de sa rationalité. Le corps en mouvement y est pris dans un schème perceptif exclusivement signalétique qui transforme les gestes en texte et qu'il appartient au spectateur-lecteur de déchiffrer à la lumière de l'*intentio*. Or, c'est précisément là ce que vient abolir l'expérience moderne du corps dansant : non seulement l'idée d'une danse involontaire rompt-elle avec toute téléologie du geste mais encore elle déplace le paradigme de compréhension du corps, qui, objet sans contexte, devient alors forme pure. « Donc, ni but, ni incidents véritables, point d'extériorité⁷⁸⁵ », résumerons-nous avec Valéry :

Et donc, – permettez-moi quelque expression hardie, – ne pourrait-on considérer [la danse], et je vous l'ai déjà fait pressentir, comme une manière de *vie intérieure*, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine ? Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances⁷⁸⁶.

Cette *vie intérieure* à laquelle accède le corps involontaire, où la physiologie reçoit la précellence dans l'ouverture d'un espace inédit, serait en d'autres termes la conquête d'une « médialité pure ». Ainsi sorti de l'approche sémiotique, rationaliste et psychologisante, le corps-résidu retrouve une originalité dans le rapport à soi. La lecture par Agamben des thèses de Benjamin dans *Critique de la violence* peut nous éclairer à cet égard. Il rapproche en effet le concept benjaminien de « médialité pure » [*reine Mittelbarkeit*] du geste de la danseuse dans une perspective qui rompt radicalement avec l'héritage de la morale (et de l'esthétique) aristotélicienne.

Pour qui veut comprendre le geste, la plus sûre façon de se fourvoyer consistera par conséquent à se représenter d'abord une sphère des moyens subordonnés à un but (exemple : la marche comme moyen de déplacer le corps du point A au point B), puis

⁷⁸⁵ VALÉRY, *op. cit.*, p. 1399.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 1400.

d'en distinguer une autre sphère, qui lui serait supérieure : celle du geste en tant que mouvement ayant en soi sa propre fin (exemple : la danse comme dimension esthétique). Une finalité sans moyens n'égaré pas moins qu'une médialité qui n'a de sens que par rapport à une fin. Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel.* Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent et la dimension éthique lui est ouverte⁷⁸⁷.

Le corps en mouvement de la danseuse, ainsi, atteint par son geste une « médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes », ou ce que Valéry appelle la « *poésie générale de l'action des êtres vivants*⁷⁸⁸ ». L'expérience de la corporéité telle que nous la découvrent les réformateurs de la danse met en avant un corps involontaire, c'est-à-dire un corps soustrait à la sphère de l'agir et du vouloir, au monde de l'intention et de la production, ce serait dès lors un corps situé par-delà la morale et l'esthétique classique : « Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit le geste ouvre la sphère de l'*éthos* comme sphère la plus propre de l'homme⁷⁸⁹. » Ou encore : « Entre la possibilité et la réalité effective en laquelle elle s'abolit, la danse inscrit un être intermédiaire en qui puissance et acte, moyen et fin s'équilibrent et s'exhibent tour à tour. [...] Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir⁷⁹⁰. »

Ce que révèle le *corps involontaire* c'est finalement un changement de paradigme, car en se soustrayant à l'héritage d'une esthétique classique – édifée sur les mêmes fondements que la morale –, le corps quitte la sphère de la *ratio*, de la discursivité, et cesse par-là même de *faire signe*. C'est tout un système symbolique qui, dès lors, laisse place à une perspective nouvelle, ouvrant sur une écologie du corps dont la mesure ne serait plus la dimension

⁷⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio, « Le geste et la danse », trad. de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez, in *Revue d'esthétique*, n. 22, 1992, p. 10.

⁷⁸⁸ VALÉRY, *op. cit.*, p. 1402.

⁷⁸⁹ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

humaine seule, mais où le corps s'inscrit parmi le vivant au même titre que le reste du vivant, dans une conception élargie de la corporéité.

Chapitre 5 : Le corps divisé. Dans les plis du corps, entre individuation et sens collectif.

« A dire la vérité tout entière, il convient de reconnaître qu'au théâtre, le corps humain devrait jouer le rôle principal... En ce monde, on apprend à apprécier le corps humain nu mieux que sous tout autre aspect⁷⁹¹. »

Johann W. von GOETHE

« Le phénomène corps est un phénomène plus riche, plus explicite, plus saisissable que celui de l'esprit. Il faut le placer au premier rang, pour des raisons de méthode, sans rien préjuger de sa signification ultime⁷⁹². »

Friedrich NIETZSCHE

Nous avons vu dans le précédent chapitre le corps s'affranchir des limites de la vie volontaire, explorer les régions de l'inconscient et de l'infra-volontaire – un parcours au terme duquel le corps « neutre » accédait à l'état de « médialité pure ». Le présent chapitre voudrait interroger un dernier aspect de la corporéité en replaçant le corps dans la perspective d'un système de communication. Il s'agit de scruter le geste en tant qu'il

⁷⁹¹ GOETHE, Johann W. von, *Œuvres complètes*. t. VII, *Les Années de pèlerinage de Wilhelm Meister*, trad. de l'allemand par Jacques Porchat, Éditions du Carrousel, Paris, 1999, p. 98.

⁷⁹² NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, t. 12, *Fragments posthumes (automne 1885-automne 1887)*, trad. de l'allemand par Julien Hervier, Gallimard, Paris, 1979, p. 265.

véhicule une intériorité. L'analyse proposée dans le chapitre 3 de la fascination moderne pour le mythe de l'origine trouve ici son prolongement. Le domaine esthétique (la danse en tout premier lieu mais aussi l'opéra) révèle, au fondement des diverses expériences scéniques, la prégnance d'un ancrage idéologique primitiviste. La recherche constante parmi les avant-gardes d'une possibilité d'exprimer l'intériorité *avec* le corps, en-deçà (ou au-delà) du langage verbal, représente une posture ambiguë vis-à-vis de la modernité. Nous nous demanderons dans quelle mesure le corps peut donner lieu à une communication qui transcende le langage verbal. La notion d'expression est dès lors au cœur du débat : que le corps soit envisagé dans une perspective sémantique ou que l'on tente au contraire de l'en affranchir, la question demeure de l'expressivité de la gestualité.

Dans un court essai sur le geste intitulé « Notes sur le geste » Agamben propose une lecture de la modernité comme parcours vers « la catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité⁷⁹³ ». A partir des premiers scrutateurs des gestes humains les plus ordinaires, tel le Balzac de la *Théorie de la démarche* (1833), jusqu'aux observations de Gille de la Tourette dans sa thèse de doctorat, *Etudes cliniques et physiologiques sur la marche* (1885), Agamben perçoit ces divers moments de l'attention au geste et de la volonté de les consigner comme le symptôme d'une crise. Pour lui, l'entrée dans le vingtième siècle correspond au progressif mais inéluctable déclin d'un ordre symbolique dans lequel la gestualité (et avec elle, le sens du corps), qui, après avoir bénéficié d'une longue stabilité depuis l'avènement de la bourgeoisie, se dissout dans un monde marqué par la convulsion. « A un moment donné, toute une génération a perdu le contrôle de ses gestes pour se mettre à gesticuler et à déambuler frénétiquement. Telle est du moins l'impression que l'on éprouve aujourd'hui devant les films que Marey et Lumière commencèrent à tourner précisément à cette époque⁷⁹⁴ », celle où Tourette identifie chez certains patients de la Salpêtrière les signes d'une « incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie⁷⁹⁵ ». Dans cette période caractérisée par de profonds changements dans la physionomie des rapports sociaux (nous l'avons montré au chapitre 1), « la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles,

⁷⁹³ AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste » [1992], in *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 61.

⁷⁹⁴ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹⁵ Voir TOURETTE, Gilles de la, *Etude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*, cité par AGAMBEN, *op. cit.*, p. 61.

succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie⁷⁹⁶ ». L'accès à l'intériorité relève pourtant du paradoxe car avec lui apparaît la fissure dans l'édifice des certitudes acquises de longtemps : non seulement la transparence à soi devient-elle un fantasme sisyphéen, reculant sans cesse à mesure que l'on avance vers elle, mais encore n'est-elle possible qu'au prix d'un ébranlement de tout l'ordre symbolique dans lequel les habitudes du corps sont inscrites. Exprimer (et, finalement, s'exprimer) par le corps relève dès lors d'un double défi que les modernes s'efforcent de relever en s'aventurant vers l'exploration d'un corps nouveau – peut-être vers ce « corps vital et le langage prodigieux de ce corps⁷⁹⁷ » rêvés par Antonin Artaud.

Dans ce parcours du geste scénique vers son affranchissement d'une rhétorique ancienne et jugée inexpressive, il est difficile de ne pas percevoir la contradiction d'une époque prise entre archaïsme et modernité : modernité de l'invention artistique et de l'innovation technologique qui la supporte, d'une part ; archaïsme de son rapport à l'expression dans une certaine naïveté que trahit la fascination pour la redécouverte (ne faudrait-il pas parler d'une réinvention ?) d'une mythologie primitiviste. Edgar Morin retient à cet égard le cinéma comme l'art emblématique entre tous de cette ambiguïté, marqueur à la fois d'une nouveauté technologique déterminante et d'une « renaissance de l'archaïsme dans le développement même de notre modernité⁷⁹⁸ ». Dans l'univers cinématographique coexistent selon lui deux dimensions :

émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, *et dans une situation esthétique moderne*⁷⁹⁹. »

Cette ambiguïté ne concerne pourtant pas le seul cinéma. Tous les arts du mouvement, dans l'effervescence de leur nécessité réformatrice, sont traversés par cette tension entre la

⁷⁹⁶ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹⁷ DELEUZE, Gilles, « Le schizophrène et la petite fille », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, cité par GROSSMAN, Evelyne, *Antonin Artaud, Un insurgé du corps*, Gallimard, Paris, 2006, p. 117.

⁷⁹⁸ MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, 1956, p. XI.

⁷⁹⁹ MORIN, *op. cit.*, p. XI-XII.

tentation du retour vers l'origine, vers un passé idéalisé ou mythifié, et une aspiration au contraire qui veut déborder le présent par une anticipation fébrile et parfois radicale des formes de vie de demain. La question de l'expression du geste prend dans ce contexte une tournure paradoxale. D'un bout à l'autre du spectre cohabitent deux postures : soit le corps, dans la recherche d'une expressivité du geste, est visé à la fois comme moyen et fin, il est ce moment de l'individuation dans un parcours expressif qui singularise, pose un style propre – c'est la perspective vitaliste ; soit au contraire, là où le geste perd son expressivité dans la sérialité ou la réification du collectif, il s'efface comme forme vivante, à tout le moins comme horizon d'individuation, et devient structure, machine, partie d'un tout qui le réduit à l'objet – c'est le *style collectif*⁸⁰⁰. Entre ces deux pôles s'ouvre tout l'espace de la création moderne où le curseur va et vient sur la courbe de la réalité, inévitablement plus subtile, en fonction du positionnement esthétique des artistes. Nous tâcherons donc de faire valoir cette double polarité à travers des exemples particulièrement contrastés, sans omettre pourtant que l'échelle des variations, dans le divers qu'offre l'expérience moderne, admet des configurations bien autrement variées.

I – Gestualité du corps moderne : pour en finir avec le langage verbal

1. Critique antirationaliste : les pratiques gestuelles entre archaïsme et modernité

a) Critique du langage verbal

Le tournant du vingtième siècle est marqué par une crise des arts en tant que systèmes de représentation, qui est avant tout une remise en cause de la capacité du langage à *exprimer*. Des domaines aussi variés que la littérature ou l'opéra sont affectés par cette ligne de fracture qui pointe vers une faillite du langage. Le soupçon porte en effet sur son incapacité à mettre le sujet en prise avec le réel. Les découvertes de nombreuses disciplines des sciences humaines, à commencer par la psychanalyse, la philosophie ou l'anthropologie, ont fragilisé la conception du moi comme unité stable et durable, révélant par-là même l'aporie du langage quant à sa capacité à saisir le monde dans sa pleine et entière réalité. Nietzsche, à l'aube du nouveau siècle, avait déjà dénoncé l'imposture du langage, à savoir la

⁸⁰⁰ Nous empruntons cette notion à LEVINSON, André, 1929, *Danse d'aujourd'hui*, [1929], Actes sud, Arles, p. 1.

façon dont nous reconduisons la logique prédicative pour poser la fausse évidence d'un « je », masquant de la sorte derrière un mot l'inanité du sujet. L'impossibilité de *dire* l'être des choses conduisant inmanquablement à l'impossibilité d'atteindre l'autre, la critique du langage s'étend dès lors au thème de l'inaptitude à communiquer pour en faire le principal motif de sa dénonciation. Les *Contributions à une critique du langage* de Fritz Mauthner, en grande partie tributaires de l'héritage nietzschéen, sont assez symptomatiques du soupçon qui plane sur la réalité du pouvoir de la langue : « Selon une conception éternellement remâchée, écrit Mauthner, on célèbre les liens que le langage crée entre les êtres. Mais on n'a jamais encore songé à déplorer le fait que toute la misère de la solitude n'est due qu'au langage. [...] Comme l'océan qui s'étend entre les continents, le langage se meut entre les individus⁸⁰¹. » Rejetant l'idée que les mots permettraient de dire la réalité et, partant, rendent possible l'échange entre les individus, nombre de créateurs et intellectuels reconduisent le doute quant à la possibilité de communiquer et semblent ainsi condamner l'individu au solipsisme. Nul autre opéra mieux que *Pelléas et Mélisande* de Debussy et Maeterlinck, sans doute, ne tirera les conséquences de cette aporie en exploitant formellement l'incommunicabilité dans le champ dramaturgique, plaçant le silence au cœur de l'écriture afin de manifester l'insuffisance du langage à rendre compte de l'intériorité. Le langage, qui devient la figure de premier plan, y est en faillite constante. Incapables de communiquer, les personnages sont condamnés au statisme, à l'enfermement aussi bien littéralement (ce que confirme le réseau d'images topographiques au fil de la pièce), que métaphoriquement, prisonniers à l'intérieur d'eux-mêmes. L'œuvre s'ouvre ainsi sur une impasse : « je ne pourrai plus sortir de cette forêt⁸⁰² », chante Golaud, et plus loin : « je crois que je me suis perdu moi-même ». Dans un monde où le langage ne suffit plus à *dire*, les personnages sont confrontés à la perte de repères, toute trajectoire est dès lors interdite. La topographie, d'une scène à l'autre, accentue l'effet de confinement : on passe de l'épaisse forêt où l'on s'égarait au château où « il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil⁸⁰³ » ou encore aux souterrains d'où l'on sent « l'odeur de mort qui monte⁸⁰⁴ ». La question de l'origine, de la même façon, demeure un impénétrable mystère. Impossible pour Golaud de

⁸⁰¹ MAUTHNER, Fritz, *Contributions à une critique du langage* [1901], cité par LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Presses universitaires de France, Paris, 2000, p. 50

⁸⁰² DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice MAETERLINCK*, [1902], pour chant et piano, Durand, Paris, acte I, scène 1, 2012, p. 3.

⁸⁰³ DEBUSSY, *op. cit.*, acte I, scène 3, p. 40.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, acte II, scène 2, p. 144.

connaître l'identité de Mélisande, découverte au fond des bois, ni le lieu d'où elle vient : « un soir je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fontaine, dans la forêt où je m'étais perdu. Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient et je n'ose l'interroger, car elle doit avoir eu une grande épouvante, et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle pleure tout à coup comme un enfant et sanglote, si profondément qu'on a peur⁸⁰⁵. » Pour Hans Mersmann, qui interroge le rapport moderne du langage aux nouvelles formes d'opéra, *Pelléas* est une œuvre symptomatique de la faculté déréalisante du langage : « ses personnages ne sont pas réels ; il ne sont pas debout sur scène ni ne font les cent pas, ils glissent plutôt comme des silhouettes de rêve. Il est impossible de s'identifier à eux, parce qu'ils ne se laissent pas saisir⁸⁰⁶. » L'incapacité du langage à donner prise sur les choses rappelle en filigrane la crise formulée la même année par Hofmannsthal, alors lecteur de Francis Bacon, dans sa *Lettre à Lord Chandos* : « Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide⁸⁰⁷. »

La critique du langage verbal peut alors alimenter un fantasme intellectuel, à savoir la recherche d'un langage archaïque qui, fondé sur le mimétisme gestuel, dépasserait les apories de la communication verbale. Cette quête fort ancienne, qui préoccupait déjà les penseurs du dix-huitième siècle tels que Vico, s'interrogeant dans sa *Science nouvelle* (1725) sur les origines hiéroglyphiques du langage, ou Condillac dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), inscrit la question du langage dans l'horizon d'une communication antérieure au verbe et par conséquent plus immédiatement appréhensible. Condillac avance ainsi l'hypothèse d'un « langage d'action⁸⁰⁸ » à la source de toute connaissance humaine et expression artistique, que l'avènement de la parole aurait ensuite largement supplanté. Diderot quant à lui, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751)

⁸⁰⁵ *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 26-27.

⁸⁰⁶ MERSMANN, Hans, « Unser Verhältnis zur neuen Oper », in *Melos*, n. 6, 1929, p. 420 : « Seine Menschen sind nicht wirklich ; sie stehen und schreiten nicht, sondern gleiten wie Traumgestalten. Man kann sich mit ihnen nicht identifizieren, weil sie sich nicht greifen lassen ».

⁸⁰⁷ HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos*, [1902], in *Lettres du voyageur à son retour*, précédé de la *Lettre de Lord Chandos*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider, Mercure de France, Paris, 1989, p. 56.

⁸⁰⁸ CONDILLAC, Etienne, Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines. Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, [1746], Vrin, Paris, 2002, p. 103.

proposait une théorie du geste expressif originel et voyait dans les hiéroglyphes le témoin de l'origine visuelle du langage oral. Or, le mythe d'un langage adamique, universel et unitaire, idéalisé au siècle des Lumières, s'invite avec force dans le débat moderne à la faveur d'une remise en question des capacités représentatives de chaque médium artistique. L'enjeu fondamental de cette interrogation porte sur la dimension collective du geste et sa capacité à rassembler dans l'évidence du sens là où le langage oral enferme le sujet dans l'aporie d'une incommunicabilité. Les travaux de Marcel Jousse sur le *Style oral rythmique*⁸⁰⁹ confirment encore dans les années 1920 l'ancrage de l'idée d'une antériorité historique et ontologique du geste sur l'activité de la pensée et du langage verbal. Pour Jousse, l'histoire du développement des civilisations correspond au lent effacement du geste laryngo-buccal audible par le geste corporel ou manuel visible. L'apparition du langage verbal se concevrait donc comme une suite d'étapes selon laquelle il y aurait d'abord

le stade du Style corporel-manuel, geste expressif vivant ou mimodrame qui se projette dans des ombres chinoises mimiques et qui, stabilisées sur une paroi, forment des mimogrammes. Et après, le passage de ces gestes sous forme de racines orales, laryngo-buccales, qui vont se développer jusqu'à faire un moyen d'intercommunication et nous allons avoir le *style oral*⁸¹⁰.

Ce qui ressort de l'analyse de Jousse est avant tout le primat du langage non verbal, plus universel (« autrement expressif pourtant et facile à comprendre de tribu à tribu éloignée⁸¹¹ »), sur les langues verbales qui ont pourtant pris le dessus dans les modes de communication humains. La danse, récurrente dans l'ouvrage de Jousse, constitue le paradigme de compréhension du langage archaïque non verbal, essentiellement ancré dans la mimique : le langage gestuel originaire procéderait ainsi d'une sorte de danse rythmique obéissant à des cellules fondamentales (binaires ou ternaires). La référence à la danse apparaît même pour rendre compte de l'organisme humain comme principe vivant actif, constitué selon lui d'une « infinité de rythmes automatiques à périodicité diverse⁸¹² », et

⁸⁰⁹ JOUSSE, Marcel, *Études de psychologie linguistique. Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Gabriel Beauchesne, Paris, 1925.

⁸¹⁰ JOUSSE, *op. cit.*, p. 14.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹² *Ibid.*, p. 12.

qu'il compare alors volontiers à « cette estrade où évoluent les élèves de Jaques-Dalcroze [...] : ainsi dansent en nous, mais simultanément, toutes nos gesticulations réflexes⁸¹³. » La convergence des travaux du rythmicien de Genève et de l'anthropologue signale un moment important de l'interrogation moderne du langage et pointe vers l'idéal commun d'une forme d'expression non verbale.

b) Critique de la rationalité, éloge du primitivisme

Au fondement de la critique du langage oral se trouve une critique de la rationalisation à l'œuvre dans le processus de civilisation. On se souvient des motifs de la critique antirationaliste analysés dans le chapitre II. Dans la même logique, la raison est ici visée comme la cause de l'affaiblissement des formes plus immédiates de communication. Les arguments de la critique du langage se rangent sous la même bannière que les thèmes de la critique culturelle étudiés plus haut : l'idée prévaut selon laquelle la civilisation occidentale s'est développée sur la voie d'une prépondérance excessive accordée au cerveau sous l'égide d'un positivisme rationaliste. Jean D'Udine, dans l'ouvrage qu'il consacre à la danse en 1921, critique à ce titre le « raffinement de la civilisation moderne⁸¹⁴ » qui empêche la manifestation de l'« intensité, l'amplitude et la fréquence des gestes d'expression spontanée. » Il déplore l'attitude néfaste des intellectuels qui suivent l'évolution condamnable d'une « vie civilisée », et que lui dénonce comme un positivisme intégral, centré essentiellement sur le cerveau. A cela, le rythmicien oppose une corporéité affranchie des mécanismes de la pensée rationnelle pour mettre en valeur une gestualité spontanée, plus à même d'exprimer une intériorité que la transposition de la forme discursive au niveau du geste annihile. De même Abel Bonnard partage-t-il le point de vue critique vis-à-vis d'une civilisation dont l'art aurait désappris l'expression par le corps :

Nous ne savons plus [...] ce qu'est la danse. Nous ne sommes plus assez sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés : nous avons perdu l'habitude d'exprimer notre sentiment par tout notre corps ; à peine si nous le laissons se produire sur notre visage et transparaître dans nos paroles ; et il ne lui reste bientôt

⁸¹³ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹⁴ D'UDINE, Jean, *Qu'est-ce que la danse ?*, Laurens, Paris, 1921, p. 13-14.

plus que nos yeux où se réfugier. Nos gestes mêmes sont appauvris, limités, réduits, et tombent de nous comme les branches d'un arbre qu'on émonde. Nous sommes tout en tête. Notre corps est pour ainsi dire abandonné ; nous ne l'habitons plus ; il nous devient quelque chose de pauvre et d'étranger, il perd cette sincérité frissonnante qui rend si beaux les visages et les bêtes fauves⁸¹⁵. »

S'opposant aux formes discursives, les tenants de la critique du langage se tournent donc vers l'exploration des formes non verbales de la communication pour établir une immédiateté du rapport au sentiment, ce que le geste semblerait alors plus à même de garantir. La référence au règne animal, voire au primitivisme (« sauvage »), accompagne de façon récurrente l'idéal du mouvement spontané, affranchi de la raison qui introduit une médiatisation dans le geste nuisible à son expression. Jousse encore, à l'appui de travaux réalisés par Margaret Keiver au laboratoire de psychologie expérimentale du professeur Meumann à Zurich « en vue de déterminer l'influence du rythme sur le travail corporel et spirituel », valorise une conduite infra-volontaire du geste, comme antérieure à la raison consciente, à partir de laquelle se développe une gestualité primordiale. Là encore le paradigme de la danse réapparaît pour esquisser l'idéal du geste expressif non volontaire : « Cette danse existe chez tous les êtres vivants et sera d'autant plus parfaite chez l'homme qu'il se rapprochera de l'animal, c'est-à-dire que sera écartée l'activité supérieure de l'esprit, perturbatrice des opérations automatiques. Cette influence perturbatrice, c'est l'attention [volontaire]⁸¹⁶. » On le voit, dans le procès fait ici à la rationalisation, l'enjeu est d'affranchir le corps du primat de la raison pour atteindre un degré plus élémentaire, primordial de la gestualité.

La figure de l'archaïsme tient une place importante dans la critique antirationaliste, comme le mythe d'un âge d'or perdu. L'idée réapparaît sous la plume de nombreux critiques de danse aussi bien que parmi les anthropologues selon laquelle le processus de civilisation correspondrait à l'éloignement progressif d'un langage corporel archaïque, unitaire et pouvant rassembler la communauté dans l'immanence d'un sens fondamental. Ainsi Svetlov, dans l'interprétation qu'il propose de l'histoire de la danse depuis l'Antiquité, voit-il le

⁸¹⁵ BONNARD, Abel, « Le Ballet russe », cité par SVETLOV, Valerian, *Le Ballet contemporain*, trad. du russe par M.-D. Calvocoressi, Burnoff, Paris, 1912, p. 110.

⁸¹⁶ JOUSSE, *op. cit.*, p. 13.

progrès technique vers la virtuosité contemporaine comme une lente détérioration de l'essence *archaïque* du geste, où la complexité vient peu à peu détourner la langue corporelle de sa simplicité expressive originelle :

Je ne dirai pas ici comment ni pourquoi la danse antique, si naturelle dans sa simplicité, se métamorphosa en danse de virtuosité technique. [...] Une fois sur le chemin de la virtuosité, la danse de ballet commença irrésistiblement à se développer dans le sens de la technique chorégraphique. [...] La quantité, la complication des pas classiques ne fit que croître ; certains, tels les fouettés, dont les fortes danseuses peuvent exécuter jusqu'à 32 [...], confinent à l'acrobatie ou du moins aux exercices de gymnastique⁸¹⁷.

Autrement dit, le paradigme de la gestualité moderne autrement dit se résume à l'opposition entre, d'une part, une forme originaire de la corporéité placée sous le signe d'une expressivité immédiate, authentique dans sa simplicité, et, d'autre part, la corporéité moderne dont l'expressivité serait altérée – si non tout à fait annihilée – par une médiatisation de la raison qui, en venant complexifier le geste, éloigne le corps de son authenticité expressive.

L'être humain, poursuit Svetlov, se transforme en machine, et une machine peut exécuter un travail technique [...] aussi abondant qu'on voudra. Et c'est par là que cesse d'être intéressant tout ce mécanisme produisant à foison des fouettés. Le développement de la danse classique de virtuosité ne mène pas plus loin ; et à partir de ce point, l'art chorégraphique, acculé à l'impasse du mécanisme pur et simple, devait inévitablement s'arrêter - ou bien passer au cirque et à l'arène des acrobates, où s'en perd le caractère de délicatesse⁸¹⁸.

L'opposition de la figure de la danseuse à la figure de l'acrobate ou de l'athlète, très répandue dans le débat critique sur la danse, situe la question du corps moderne entre deux conceptions antagonistes : soit du côté d'un vitalisme qui fait de l'expression le point nodal de la corporéité humaine, c'est ce vers quoi devrait tendre la danse ; soit, au contraire, du

⁸¹⁷ SVETLOV, Valerian, *Le Ballet contemporain*, trad. du russe par M.-D. Calvocoressi, Burnoff, Paris, 1912 p. 9.

⁸¹⁸ SVETLOV, *op. cit.*, p. 9.

côté d'une instrumentalisation technique par laquelle la corporéité se laisse subsumer sous l'idée de machine, à l'instar de l'athlète. L'argument de Svetlov inscrit la pensée de la corporéité dans la droite ligne de l'héritage romantique dans la mesure où elle est pour lui indissociable d'une expressivité immanente. Que l'on se souvienne du texte emblématique de Kleist sur la marionnette, et en particulier de l'anecdote du jeune garçon à l'épine⁸¹⁹ : le narrateur en conclut que la grâce du geste n'appartient pas à la conscience, ni ne se laisse appréhender par la médiation de la raison lorsqu'elle chercherait par exemple à imiter la grâce d'un geste spontané. Ainsi pour ce dernier,

Dans le monde organique, nous constatons que plus la réflexion est obscure et faible, plus la grâce qui en surgit est souveraine et rayonnante. – Comme l'intersection de deux lignes de part et d'autre d'un même point, après leur traversée dans l'infini, se retrouvent soudain de l'autre côté, ou que l'image d'un miroir concave, après s'être éloignée dans l'infini, revient soudain juste devant nous, il en va de même pour la connaissance qui, après avoir traversé l'infini, retrouve la grâce ; si bien que dans la même structure corporelle, l'homme apparaît le plus pur lorsqu'il n'a aucune conscience ou lorsqu'il a une conscience infinie, c'est-à-dire lorsqu'il est soit pantin, soit dieu⁸²⁰.

L'anecdote du narrateur, dans l'opuscule de Kleist, montre comment, avec l'intervention de la conscience, le geste perd sa grâce naturelle en même temps que sa spontanéité pour devenir comique, pris sous l'effet d'une expressivité forcée. Dans cette perspective, en

⁸¹⁹ Cf. KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnette*, suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, trad. de l'allemand et préf. par Jean-Claude Schneider, Séquences, Rezé, 1991, p 9 : « Je lui racontai qu'il y a trois ans, je me baignais en compagnie d'un jeune homme dont le corps rayonnait à l'époque d'une grâce merveilleuse. Il devait aller sur ses seize ans et, éveillé par la faveur qu'il recueillait auprès des femmes, on voyait de loin miroiter ses premiers éclats de vanité. Le hasard avait voulu que peu de temps avant, à Paris, nous avions vu l'éphèbe qui extrait une écharde de son pied ; le moulage de cette statue est connu et se trouve dans la plupart des collections allemandes. Au moment où il posait son pied sur un tabouret pour le sécher, il jeta un regard dans un grand miroir et le souvenir lui revint ; il me confia en souriant la découverte qu'il venait de faire. Pour tout dire, j'avais fait la même constatation à l'instant ; mais sans doute pour tempérer la grâce éclatante dont il débordait, ou peut-être pour atténuer légèrement sa vanité et le faire revenir sur terre, je me mis à rire et répondis...qu'il devait avoir des visions ! il rougit et leva une deuxième fois son pied pour m'en faire la démonstration ; mais sa tentative, comme on pouvait facilement le prévoir, fut un échec. Troublé, il leva son pied une troisième fois, une quatrième fois, jusqu'à dix fois de suite, en vain ! Il était totalement incapable de reproduire le même mouvement, et pire encore, les mouvements qu'il faisait étaient si comiques que j'eus du mal à ne pas éclater de rire. »

⁸²⁰ KLEIST, *op. cit.*, p 15.

d'autres termes, s'affirme l'idéal d'une corporéité expressive parce que non médiatisée, ni par le langage verbal ni par l'attention ou la volonté.

c) Gestes inactuels : un héritage dépassé

La revendication d'un langage corporel affranchi des codes du langage verbal est en outre renforcée par un argument très prégnant dans le discours de la critique artistique aussi bien que des artistes-mêmes, à savoir, que la gestuelle doit refléter la physionomie de la société contemporaine et non plus se contenter de reproduire *ad vitam aeternam* une rhétorique gestuelle conventionnelle héritée d'un état de société désormais caduque. « Mais qui nous refera de fond en comble des choristes et des danseuses ? Qui nous délivrera des ridicules de l'opéra traditionnel⁸²¹ ? », implore ainsi Camille Mauclair dans un article de *La Revue* qui fustige la persistance sur la scène de danse et d'opéra d'un langage corporel profondément inexpressif, trop complexe, essentiellement virtuose. La nécessité de prendre en compte la nouvelle physionomie de la société contemporaine se fait entendre avec de plus en plus de force dans le discours critique au cours des années 1910-1920. Jules Huret, dans un compte-rendu de la remise des prix au Conservatoire de Paris, dresse le même constat d'inanité dans l'enseignement et la transmission d'un répertoire sur le plan gestuel. Passant en revue les scènes présentées devant le jury, il déplore que l'on

y trouve [...] des jeunes gens auxquels leurs professeurs serinent depuis un an, deux ans, trois ans, [...] une scène, deux scènes, dix scènes. Selon que leur oreille est plus ou moins ouverte [...] ils restituent parfaitement ou médiocrement les intonations entendues, les gestes ressassés de la classe. [...] Tous les élèves d'une même classe ont la même façon de parler, je veux dire qu'ils ont les mêmes défauts ; leurs gestes semblent calqués les uns sur les autres, les effets, les nuances, les trucs sont les mêmes. Peut-il en être autrement ? C'est humainement impossible. Le professeur lui-même est rempli de défauts et de tares qu'il ne connaît pas, ou bien il prend pour des qualités ces vices et ces tics [...] qui deviennent – force de la durée et de la répétition ! – des occasions de succès⁸²².

⁸²¹ MAUCLAIR, Camille, « L'enseignement de la saison russe », in *La Revue*, cité par SVETLOV, *op. cit.*, p. 113.

⁸²² HURET, Jules, « Le conservatoire », in *L'Art du théâtre*, n. 8, Septembre 1901, p. 404.

Le musicologue Paul Bekker, quant à lui, en appelle à la nécessité d'une réforme gestuelle et met en cause la tradition bourgeoise de l'opéra, qui ne correspond plus à la réalité sociale de l'époque. Avec son essai *Kritische Zeitbilder*⁸²³ (1921) le principe est posé : l'art n'est plus que le reflet d'une classe d'élite bourgeoise et doit s'étendre à toute la société de son temps. Il invoque en conséquence de nouvelles formes d'expression gestuelles et prône en particulier l'avènement d'un style nouveau de représentation opératique, ancré dans la réalité de la physionomie moderne, sans quoi l'opéra se voit condamné à devenir une forme inactuelle totalement inexpressive – un thème qu'il développera largement au cours de l'entre-deux guerres, notamment avec son texte programmatique *Wandlungen der Oper* (1934) dans lequel il prolonge l'exigence d'une réforme de l'opéra pour répondre au changement de sensibilité de l'époque. La nécessité se fait donc sentir de redéfinir non seulement les fondements esthétiques de l'opéra mais aussi la valeur sociale de sa pratique. Hans Curjel, alors intendant de l'opéra Kroll de Berlin, maison d'avant-garde emblématique de la culture de la république de Weimar, ne manque pas de relayer le constat d'une inadéquation totale entre les conventions scéniques de l'opéra et la réalité de la physionomie sociale, dont l'effet désastreux impose la nécessité d'une réforme de la gestuelle :

Les gestes d'opéra traditionnels, nés autrefois dans d'autres circonstances et qui avaient acquis une validité canonique – mouvements décoratifs des bras, jeux de mimiques schématisés, changements du pied d'appui sur l'autre [...] justifiées par des raisons de technique respiratoire –, paraissaient aux hommes des années 1920 comme un schématisme qui n'allait que trop souvent jusqu'aux limites du ridicule⁸²⁴.

Si l'aspect passéiste du langage gestuel encore pratiqué sur la scène des années 1900-1920 est le principal reproche formulé par la critique, imposant l'idée que « la mise en scène

⁸²³ Cf. aussi sur ce thème BEKKER, Paul, *Wandlungen der Oper*, Orell Füssli, Leipzig, 1934, ouvrage dans lequel le musicologue et critique développe l'idée que l'opéra doit être un produit de son temps, répondre au changement de sensibilité d'une époque et aux besoins d'une communauté plus large.

⁸²⁴ CURJEL, Hans, *Experiment Krolloper, 1927-1931*, Prestel Verlag, Munich, 1970, p. 36 : « Die traditionellen Operngesten, die früher, unter anderen Umständen entstanden waren und denen kanonische Gültigkeit zuteil wurde – dekorative Armbewegungen, schabloniertes Mienenspiel, Spielbein-Standbein Wechsel [...], die atemtechnisch begründet wurden – erschienen den Menschen der zwanziger Jahre als Schematismus, der nur zu oft die Grenzen des Lächerlichen erreichte. »

d'opéra doit se libérer des gestes vides du passé⁸²⁵ », l'urgence de la rénovation est également liée au projet plus général de ramener le genre opératique dans une perspective résolument contemporaine, de façon à en faire le reflet de la physionomie sociale et des problématiques de l'époque, et répondre ainsi au défi permanent que représente la concurrence de formes de divertissement telles que le sport et le cinéma⁸²⁶. Walter Panofsky, dans son ouvrage *Protest in der Oper*, résume la situation de la scène lyrique dans les premières décennies du siècle en soulignant l'effacement de la dimension corporelle dans l'économie du spectacle : « L'image scénique auparavant ne remplissait aucune fonction principale d'ambiance. Sa pauvreté d'expression n'avait d'autre but que de restituer à l'acteur la dimension corporelle qu'il avait pour ainsi dire perdue dans la scène à coulisses [...]. Le corps humain ne pouvait alors qu'être un moyen d'expression diminué⁸²⁷. » En réponse à la critique de la prégnance d'une gestualité sur scène à la fois frappée d'obsolescence et rendue insignifiante par trop de virtuosité ou d'application consciente, l'attention se porte sur la façon de relever le défi de l'expression en recourant à d'autres formes gestuelles qui, nous l'allons voir, sollicitent une toute autre corporalité.

2. Le corps imprononçable : de l'immanence à la transcendance

a) *Pantomimes : abolir les lourdeurs de l'homme social*

L'intérêt grandissant pour le corps comme source d'expression non verbale ne cesse de croître à partir de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à devenir le *credo* de l'époque moderne – il faut affranchir le corps des mots, laisser place à une gestualité non rhétorique. Le domaine du spectacle vivant connaît alors un phénomène particulièrement emblématique à cet égard. Face à la suspicion que le mot serait « un médiateur mensonger,

⁸²⁵ ARON-DORTMUND, Willi, « Opernkrise, Opernreform, Opernregie », in *Die Musik*, n. XX/8, mai 1928, p. 573 : « Die Opernregie muss sich von den äußerlichen Gesten früherer Zeiten [...] frei machen ».

⁸²⁶ ARON-DORTMUND, *op. cit.*, p. 571 : « An der allgemeinen Theaterkrise dieser Zeit nimmt auch die Oper teil. [...] Ferner wird jede auf der Bühne nur mögliche Sensation der großen Oper [...] von Revue und Kino weit übertroffen – ich denke nur an Massenszenen im Potemkin- oder Casanova-Film. [...] Andere Gründe dieser Opernkrise, äußerer wie innerer Art, sind in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Bühne zu finden. Man beklagt sich zum Beispiel gern, dass die Massen heute nicht im Theater, sondern bei Sport, Boxen, Ringen, Sechstagerrennen, ihre Unterhaltung suchen. »

⁸²⁷ PANOFSKY, Walter, *Protest in der Oper, das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Laokoon Verlag, Munich, 1966, p. 40 : « Das Szenenbild alter Prägung hatte keine primäre Stimmungsfunktion zu erfüllen. Seine Ausdrucksarmut diente allein dazu, dem Schauspieler die körperhafte Dimension, die er in der flächigen Kulissenbühne so gut wie verloren hatte, zurückzugeben [...]. Solange [...] war der menschliche Körper nur ein untergeordnetes Ausdrucksmittel gewesen. »

au service de l'esthétique plutôt que de la vie⁸²⁸ », on assiste à une progressive « délittérisation » du jeu sur scène pour laisser davantage de place à la dimension corporelle. Si le théâtre semble de toute évidence le premier concerné par cette tendance, elle caractérise pourtant tout aussi bien l'effort des créateurs dans le milieu de la danse ou de l'opéra. Catherine Mazellier-Lagearige identifie ainsi deux foyers majeurs emblématiques du phénomène de délittérisation au tournant du siècle, l'un à Paris et l'autre à Vienne. Désireux de créer « une littérature et une pratique théâtrale "modernes" en se démarquant du naturalisme⁸²⁹ », Hermann Bahr incite les artistes du mouvement *Jung-Wien* à suivre l'exemple parisien, qu'il a pu observer durant un séjour à la fin des années 1880⁸³⁰. Bahr est en effet fasciné à Paris par l'engouement qu'il y découvre pour le Cercle funambulesque et des pantomimes telles que *Colombine pardonnée* de Paul Margueritte, *Barbe-Bleuette* de Raoul de Najac ou bien *L'Enfant prodigue* de Marcel Carré, dans lesquelles il entrevoit la matière d'un renouveau pour le théâtre. Il professe alors, dans un article programmatique de 1890 intitulé « Pantomime », l'engagement sur la voie de la libération du corps scénique : « Mais qu'en serait-il si momentanément, dans ce long et ennuyeux intervalle entre le théâtre d'hier, qui n'est plus supportable, et le nouveau, qu'on n'a pas encore inventé, si momentanément, à titre d'essai, nous suivions l'exemple parisien et tentions notre chance avec la pantomime⁸³¹ ? » D'autres lui emboîteront le pas, à l'instar de Hofmannsthal, lequel, dans son essai *Sur la pantomime* en 1911, valorise contre le langage verbal cette forme d'expression corporelle prompte à « dévoiler » l'âme « d'une façon particulière »⁸³². La réflexion artistique du poète, résolu à laisser le langage à ses apories, le détourne des formes artistiques purement verbales au profit de formes scéniques telles que la pantomime et l'opéra, avec la ferme intention de « détrôner le mot⁸³³ ». Dans un essai de 1895, il résume en ces termes la situation :

⁸²⁸ MAZELLIER-LAGEARIGE, Catherine, « La nostalgie de la transparence. La pantomime dans l'Autriche fin-de-siècle. », in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 129.

⁸²⁹ MAZELLIER-LAGEARIGE, *op. cit.*, p. 129.

⁸³⁰ Hermann Bahr arrive à Paris le 16 novembre 1888.

⁸³¹ BAHR, Hermann, « Pantomime », in *Deutschland*, n. 46, 1890, p. 749 : « Aber wie wäre es, wenn wir einstweilen, in dieser langen und schon langweiligen Pause zwischen dem alten, welches nicht mehr erträglich, und dem neuen Theater, welches nicht erfindlich ist, wenn wir einstweilen dem Beispiel der Pariser versuchsweise folgten und auch einem unser Glück mit der Pantomime probierten ? »

⁸³² Cf. HOFMANNSTHAL, Hugo von, « Über die Pantomime », [1911], in *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze* t. I, Fischer, Francfort sur Main, 1979, p. 503 : « Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise ? »

⁸³³ BEER-HOFMANN, Richard, *Schlaflied für Mirjam, Lyrik und andere verstreute Texte*, cité par HELMES, Günter (dir.) *Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*, Igel, Paderborn, 1998, p. 183.

Nous sommes engagés dans un processus effroyable où la pensée menace d'étouffer totalement sous les concepts. Il n'y a quasiment plus personne qui ne soit en mesure de se rendre compte de ce qu'il comprend et de ce qu'il ne comprend pas, de dire ce qu'il éprouve et ce qu'il n'éprouve pas. C'est ainsi qu'est né un amour désespéré de tous les arts qui se pratiquent sans la parole : la musique, la danse et tous les arts des acrobates et des saltimbanques⁸³⁴.

Il faut entendre derrière cette critique l'assurance que le langage gestuel, « dans la mesure où il mobilise le corps tout entier, [...] est réalisation unique, dans l'instant, d'un individu unique⁸³⁵ ». La pantomime dès lors, affranchie des limites du langage verbal jugé inapproprié, inefficace, voire mensonger, serait, comme le disait Gautier au début de cette évolution, « une symphonie de gestes dont chacun écrit le livret à sa guise, selon sa disposition d'âme⁸³⁶ ». L'engouement pour la pantomime traduit en somme la quête d'un idéal de transparence du médium artistique dans un monde où la raison conceptuelle semble rendre de plus en plus incertain le sol sur lequel s'est développé le positivisme du dix-neuvième siècle.

L'engouement pour la pantomime connaît à Paris un important développement. Le succès des frères Hanlon-Lees, en particulier, témoigne du succès des formes de spectacles où le corps n'est plus le simple support des mots, l'occasion de la parole, mais bien l'élément premier de l'expression. Propulsés à la renommée internationale lors de l'Exposition Universelle de 1878, leurs spectacles fascinent le milieu littéraire. Ainsi se précipite aux Folies Bergères un public nombreux, inconditionnel des « Soirées de folie avec les frères Hanlon-Lees » où l'on compte notamment Théophile Gautier, Théodore de Banville, Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Joris Karl Huysmans, Paul Verlaine, Paul Margueritte ou encore Emile Zola. Tous assistent, stupéfaits, à ces « fantaisies d'un inconscient

⁸³⁴ HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Monographie « Friedrich Mitterwurzer » par Eugen Guglia*, [1895] in *Lettre à Lord Chandos et autres essais*, trad. par Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Gallimard, Paris, 1980, p. 43 : (trad. modifiée par nos soins d'après l'original : « Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden : die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler. »)

⁸³⁵ MAZELLIER-LAGEARIGE, *op. cit.*, p. 130.

⁸³⁶ GAUTIER, Théophile, *Le Moniteur universel*, 2 et 3 novembre 1856, cité par MAZELLIER-LAGEARIGE, *op. cit.*, p. 130.

fermenté⁸³⁷ », des enchaînements de numéros « à peine cohérents selon les critères habituels de la scène, [qui] ne semblent tenir debout que grâce à leur énergie démente et cauchemardesque, et à leur talentueuse expressivité physique ». Le déchaînement permanent des Hanlon subjuguent :

Tout n'était qu'action, rapporte un journaliste du *Soir* : gifles, coups de pieds, coup de poing, courses échevelées sur scène et dans les allées. Les acteurs s'affrontaient avec des fers chauffés au rouge, sautaient au travers de fenêtres closes, disparaissaient à travers les murs, rouaient sans pitié le pauvre agent de police, et se disputaient finalement à grands renforts de soufflets et de lutte la main d'une Jeannette, d'une Marie, ou de n'importe quelle jeune fille qui fût par là. Ils donnèrent à une scène de boxe de leur première soirée un réalisme si scrupuleux que l'un des adversaires reçut en plein visage un coup si formidable que le sang jaillit immédiatement du nez blessé du pauvre acteur⁸³⁸.

Face à l'« énergie de bêtes acculées⁸³⁹ » de leur pantomime « si vraie dans sa froide folie, si féroce dans son outrance », Huysmans trouve « une incarnation nouvelle et charmante de la farce lugubre, de la bouffonnerie sinistre, spéciales au pays du spleen », dont la gestuelle débridée détruit à la fois l'ordre logique des intrigues et le sens des valeurs sociales. Zola relève également à ce propos le triomphe « dans l'apothéose du vice et du crime, devant la morale ahurie⁸⁴⁰ » d'une pantomime dans laquelle le geste parvient à révéler un caractère que l'écrivain désire ardemment introduire en littérature mais que le public, alors farouchement hostile au naturalisme, lui conteste :

Je songeais avec quel cri de colère on accueillerait une œuvre de nous, romanciers naturalistes, si nous poussions si loin l'analyse de la grimace humaine, la satire de l'homme aux prises avec ses passions. [...] Certes, dans nos férocités d'analyse, nous n'allons pas si loin que les Hanlon, et nous sommes déjà fortement injuriés. Cela vient

⁸³⁷ STOREY, Robert, *Pierrots on the Stage of Desire, Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton University Press, Princeton, 1985, p. 184.

⁸³⁸ CARETTE, Jules, in *Le Soir*, 3 février 1873.

⁸³⁹ HUYSMANS, Carl, Joris, *Croquis parisiens* [1880], Editions Slatkine, Genève, 1996, p. 48.

⁸⁴⁰ ZOLA, Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris, 1881, p. 327.

de ce que la vérité peut se montrer et qu'elle ne peut se dire. [...] Faisons tous des pantomimes⁸⁴¹.

Ces clowns, « gymnastes de l'impossible⁸⁴² », parviennent ainsi à mobiliser « l'énergie instinctive de l'animal qui transforme le désir en action ou plutôt rend l'un et l'autre identiques. » Le geste semble prendre l'ascendant sur la parole, non pas seulement parce que le langage risque de tromper, impuissant à rejoindre le réel, mais parce qu'il « confon[d] dans un seul mouvement le désir et l'action⁸⁴³ ». Pour Banville, les Hanlon « ne parlent pas, non justes Dieux ! par manque de pensées » mais parce que, précisément, « ils savent qu'en dehors de la vie usuelle, la parole ne doit être employée qu'à exprimer les choses héroïques et divines⁸⁴⁴. » Là, dans l'étourdissant silence du geste, l'idée « transfigure⁸⁴⁵ » le corps grâce à la « mobilité du visage », à l'« éclair du regard et du sourire », à la « voix muette qui sait tout dire ». Si le geste du mime appartient à l'immanence du sens et met en contact de la vérité de l'être, c'est apparemment qu'il atteint à la dimension originare de l'unité du corps humain, à la fois « homme⁸⁴⁶ », « bête » et « dieu » :

À l'origine l'être humain était triple ; il contenait en lui trois êtres : un homme, une bête, et un dieu. A la sociabilité qui fait l'homme, il joignit l'instinct, la course rapide, la grâce naïve, l'innocence, les sens aigus et parfaits, le bondissement de joie, la certitude des mouvements de l'animal, et aussi ce qui fait le dieu, la science des vérités surnaturelles et la nostalgie de l'azur. Mais il n'a pas tardé à tuer en lui la bête et le dieu, et il est resté l'homme social que nous connaissons. [...] Ressusciter dans l'être humain la bête et le dieu, telle est l'œuvre que poursuit [...] le mime et le gymnaste. Mais ce que le poète ne fait que figurativement, à l'aide de ses rythmes envolés et bondissants, le mime, lui, le fait en réalité, au pied de la lettre ; c'est sa propre chair qu'il a affranchie de la maladresse, de la lourdeur péniblement acquise par l'homme social ; il a retrouvé la course effarée du jeune faon, les bonds gracieux du chat, les

⁸⁴¹ ZOLA, *op. cit.*, p. 327.

⁸⁴² RANCIERE, Jacques, *Aistesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p. 104.

⁸⁴³ BANVILLE, Théodore de, « Préface aux *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* », [1879], in *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. II, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 429.

⁸⁴⁴ BANVILLE, *op. cit.*, p. 430.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 432.

sauts effrayants du singe, l'élan fulgurant de la panthère, et en même temps cette fraternité avec l'air, avec l'espace, avec la matière invisible, qui fait l'oiseau et qui fait le dieu⁸⁴⁷.

Ainsi, l'absurdité des sketches des frères Hanlon, « cyniques philosophes fin-de-siècle, [...] prophètes malgré eux de l'effondrement de la civilisation⁸⁴⁸ », serait-elle le signe d'une vocation à dépasser les limites de la raison incarnée dans le langage et dans la morale sociale – ne faut-il pas abolir « l'ignoble pesanteur⁸⁴⁹ » ? Mais redevenir ainsi « sauvages », comme y invitait plus haut Svetlov, c'est aussi le moyen nécessaire pour renouer avec l'immanence du sens, c'est-à-dire libérer l'expressivité du corps dans son état primitif, où cohabitent à la fois bête et dieu. La double polarité proposée par Banville entre sphère du divin et sphère animale, qui n'est pas sans rappeler l'antagonisme des principes apollinien et dionysiaque formulé dès 1872 par Nietzsche dans *Naissance de la tragédie*, situe donc le corps à la croisée des chemins. Comment comprendre, en effet, l'appel lancé à dépasser « la platitude universelle⁸⁵⁰ » dans laquelle est jeté « l'homme social » de Banville si non comme un regard critique sur une société en proie aux « haines du corps »⁸⁵¹ et sur une humanité qui a perdu ses gestes ? La grâce née de ces pantomimes ahurissantes, qui n'est certes plus à entendre sur le modèle de la ballerine, représenterait alors le point d'équilibre au prix duquel l'expressivité du geste serait sauvable : en faisant éclater la sphère du corps « social », le geste du mime élève celui-ci aux portes de l'onirique et de l'absurde, soit d'une discursivité non rationnelle, dans laquelle il trouve la grâce d'un équilibre plus primitif, entre « bête » et « dieu » – Nietzsche dirait entre dionysiaque et apollinien.

b) Vers une « métaphysique de gestes⁸⁵² ? »

Le domaine de la danse, aux côtés de la pantomime, s'avère être celui où se joue de manière la plus évidente l'affranchissement de la corporéité de la rationalité du langage

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 433.

⁸⁴⁸ MURRAY, David, *Scenes and Silhouettes*, Jonathan Cape, Londres, 1926, p. 129 : « The cynic philosophers of the *fin de siècle*, the unconscious prophets of the crash of civilization. »

⁸⁴⁹ BANVILLE, *op. cit.*, p. 430.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 434.

⁸⁵¹ Cf. Chapitre I.

⁸⁵² ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinais », [octobre 1931], *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1978, p. 52.

verbal. Rétablir le corps dans sa gloire pour lui rendre une expressivité confisquée par « l'homme social », tel semble être le mot d'ordre d'un art qui, au tournant du siècle, cherche dans un nouveau souffle l'occasion de retrouver une légitimité et une vitalité abandonnées à l'inertie de la fin du dix-neuvième siècle. De même que dans la pantomime, l'élément central de la révolution tient à la tentative « de renoncer au canevas littéraire, de rejeter tout à fait le sujet-livre⁸⁵³ », pour cesser de subordonner le corps au texte et le propulser à la hauteur d'une expressivité plus organique :

L'enjeu de ces révolutions pas toujours tranquilles, c'est de faire émerger par le corps un langage nouveau, une éloquence muette qui ne relève pas du simple ornement ou de l'*ekphrasis*, mais qui traduise profondément l'essence de la vie, sa pulsation, son bouillonnement, son flux ininterrompu, et la liberté totale de l'individu dansant qui prétend s'approprier la réalité extérieure⁸⁵⁴.

Les diverses Expositions internationales, coloniales et universelles, préparent le terrain. La découverte d'un certain « exotisme » sur la scène européenne en ce début de vingtième siècle éveille une conscience nouvelle du corps et de ses ressources expressives propres, renforçant le désir de remettre en cause l'héritage pluriséculaire d'une gestuelle soumise à l'ordre des mots. Le public de la vieille Europe découvre en effet à travers les danses dites « exotiques » une corporéité radicalement différente de celle que connaît la société du dix-neuvième siècle finissant. Dans la mesure où, « dans le domaine du théâtre, le corps n'est pas en France, en cette fin du XIX^e siècle, le vecteur privilégié de l'expression⁸⁵⁵ », les Expositions représentent un véritable choc culturel qui change le regard de nombreux artistes et intellectuels sur le corps occidental. C'est le cas en particulier lors de l'Exposition universelle de 1900 où l'on découvre au pavillon de Loïe Fuller la danseuse japonaise Sada Yacco. Les « mélodrames historiques et dansés⁸⁵⁶ » dans lesquels son mari Otojiro Kawakami la met en scène éclipsent totalement les danses japonaises programmées par le théâtre du

⁸⁵³ SVETLOV, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵⁴ MOUREY, « Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970) ». in SILHOUETTE, Marielle, (dir.), *Max Reinhardt. L'Art et la technique à la conquête de l'espace*, Peter Lang, Berne, 2017, p. 155.

⁸⁵⁵ JACOTOT, Sophie, « Sada Yacco à l'Exposition Universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », in *48/14. La revue du Musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 18.

⁸⁵⁶ KAWAKAMI, Otojiro, cité par KEI, Shionoya, *Cyrano et les Samourai : le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX^e siècle et l'effet de retour*, Publications orientales de France, Paris, 1986, p. 50.

pavillon japonais et le Théâtre du Tour du Monde. La nouvelle forme de théâtre proposée par la troupe de Kawakami mêle à la fois des éléments de la tradition, destinés à satisfaire les attentes d'un public dont le goût avait été façonné par la mode du japonisme (le spectateur de l'Exposition retrouvait ainsi les images connues de la geisha, du samouraï et du *seppuku*⁸⁵⁷ ainsi que des danses du kabuki) et des innovations « qui semblerai[en]t bizarre[s] aux Japonais⁸⁵⁸ », inspirées du théâtre européen⁸⁵⁹, allant même parfois, suivant les recommandations de leur impresario Loïe Fuller, jusqu'à accentuer la dimension tragique et sanguinaire des pièces à des fins commerciales. Ces pièces connaissent un succès retentissant, attirant une foule fascinée par la découverte d'une corporéité exotique, si puissamment expressive. Mis en avant comme moyen d'expression à part entière dans cette forme de spectacle inhabituelle qui allie arts dramatique et chorégraphique, le corps exotique émeut fortement le public, et ce en dépit de – ou peut-être précisément grâce à – l'obstacle de la langue. Le public, peu habitué à voir ainsi exprimer sur scène « des sentiments purs, des passions à l'état brut⁸⁶⁰ », ne cesse de relever l'impressionnante maîtrise corporelle de Sada Yacco : « en une seconde d'intervalle, la joie, la grâce, la souffrance et l'horreur⁸⁶¹ » font vibrer son corps. Gide célèbre alors ce « paroxysme très sobre⁸⁶² » et Mauclair l'art de l'équilibre dans « la danse des bonzes, [qui] par exemple, dégénérerait en fureur barbare⁸⁶³ » alors que, « contenue à ce point, elle se révèle admirablement psychologique ». Isadora Duncan garde quant à elle « une impression profonde [de la] grande danseuse tragique du Japon⁸⁶⁴ » et Ruth Saint Denis confesse que les gestes de la danseuse japonaise la hanteront pendant des années et guideront sa propre quête vers la maîtrise d'un art « subtil » et « insaisissable⁸⁶⁵ ». Si le geste de la danseuse japonaise émeut à ce point, c'est qu'il procède d'un symbolisme qui transfigure la langue de sorte que, « à défaut d'un déchiffrement des signes permettant de produire du sens, les stimuli sensoriels provoqués par les mouvements permettent aux spectateurs de produire

⁸⁵⁷ Suicide rituel pratiqué dans le Japon de l'époque féodale.

⁸⁵⁸ KAWAKAMI, Otojiro, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁵⁹ Tout particulièrement par le travail d'André Antoine, qu'il découvre lors d'un premier séjour en France en 1893.

⁸⁶⁰ JACOTOT, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶¹ GAUTIER, Judith, « Le théâtre et la femme », in *Femina*, 15 septembre 1901.

⁸⁶² GIDE, André, *Lettres à Angèle*, VIII, in *Prétextes* [1903], Mercure de France, Paris, 1990, p. 123.

⁸⁶³ MAUCLAIR, Camille, in *La Revue blanche*, 15 octobre 1900, p. 279.

⁸⁶⁴ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, [1932], Gallimard, Paris, 1998, p. 83.

⁸⁶⁵ SAINT DENIS, Ruth, *An Unfinished Life*, Harper and Brothers, New York, 1939, p. 40.

un système signifiant⁸⁶⁶ » dont l'effet est sans-doute bien plus immédiat. Le choc de cette rencontre dépasse donc largement les motifs d'ordre esthétique, il tient aussi, et peut-être plus profondément encore, à la découverte d'une corporéité différente. Ainsi Paul Valéry, « curieusement fasciné par l'anatomie de ce corps en action, de cette beauté nerveuse se dépensant sur scène », relève-t-il chez Sada Yacco « une esthétique nouvelle et très précise du corps humain et de ses attitudes⁸⁶⁷ » que l'occident semble avoir ignorée trop longtemps. Cette découverte n'est pas sans rappeler le choc d'un Rodin devant l'actrice japonaise Hanako, elle aussi alors remarquée et engagée par Loïe Fuller⁸⁶⁸, dont la remarquable expressivité corporelle le fascine et chez qui il apprécie l'« anatomie toute autre que celle des Européennes, mais cependant fort belle dans sa puissance singulière⁸⁶⁹ ».

Au terme de la période étudiée, un autre moment important de la réception des Expositions internationales marque le chemin vers la redécouverte d'une expressivité corporelle. Il s'agit de la découverte par Antonin Artaud du théâtre balinais lors de l'Exposition coloniale de 1931. Cette rencontre est déterminante dans sa réflexion pour une réforme de la corporéité sur la scène du théâtre occidental. Les spectacles de danse javanaise et balinaise présentés au théâtre du pavillon hollandais font l'un des plus grands succès populaires de cette Exposition. Ces pièces, issues de divers genres du répertoire balinais, arrangées pour s'adapter au goût du public Européen et accompagnées par des gamelans, font alterner danses pures et danses narratives. Le public là encore en retient surtout l'utilisation si particulière du corps, à l'instar d'Artaud : « Ce n'est en effet pas tant le sujet du drame qui l'impressionna que l'art des interprètes et leur extraordinaire présence scénique⁸⁷⁰ ». La vigueur qui se dégage du jeu sur scène révèle une maîtrise infinie des gestes du corps qui, bien loin de nuire à la spontanéité de l'expression, l'exalte au contraire à un degré supérieur et dans des nuances où l'on n'est pas habitué à voir se mouvoir le corps occidental. Cette expérience fondatrice confirme pour Artaud « son intuition que le théâtre devait avoir son propre langage, non verbal, un langage physique à base de signes⁸⁷¹ ».

⁸⁶⁶ JACOTOT, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁶⁷ YAMATA, Kikou, in *La Revue de France*, n. 19, janv.-fév. 1939, p. 178.

⁸⁶⁸ Cf. JACOTOT, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶⁹ RODIN, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, [1911], Grasset, Paris, 1997, cité par JACOTOT, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁷⁰ DECORET-AHIHA, Anne, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004, p. 56.

⁸⁷¹ DECORET-AHIHA, *op. cit.*, p. 57.

L'idée s'impose alors face à une telle fulgurance que l'expérience du corps scénique doit ouvrir sur un espace double, à la fois physique et métaphysique :

Une des raisons de notre plaisir devant ce spectacle sans bavures réside justement dans l'utilisation par ces acteurs d'une quantité précise de gestes sûrs, de mimiques éprouvées venant à point nommé, mais surtout dans l'enrobage spirituel, dans l'étude profonde et nuancée qui a présidé à l'élaboration de ces jeux d'expressions, des signes efficaces et dont on a l'impression que depuis des millénaires, l'efficacité ne s'est pas épuisée [...]. Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui est le théâtre [...] pourrait demander au théâtre balinais une leçon de spiritualité⁸⁷².

Pour Artaud, qui au théâtre « est le seul à avoir découvert un corps vital et le langage prodigieux de ce corps⁸⁷³ », l'union étroite des divers paramètres du drame, la symbiose entre le visuel (gestes) et le sonore (musique, chant) ouvre un espace qui transcende l'univers dans lequel le corps est prisonnier du langage. Dans cet espace « métaphysique », par le trucheman d'un « corps sans organes », l'homme, alors, retrouve « sa véritable liberté⁸⁷⁴ ». Quand bien même cette symbiose prendra ultérieurement chez lui la forme de l'éclat et du déchirement, le constat s'impose qu'une nécessité corporelle préside à la logique du sens scénique – une conception qui ne cessera de le hanter sa vie durant : « faites danser enfin l'anatomie humaine⁸⁷⁵ », réclame-t-il encore au soir de sa vie, en novembre 1947, lorsqu'il enregistre *Pour en finir avec le jugement de dieu* dans les studios de la radio⁸⁷⁶.

Le corps exotique, tant il fascine, trouve sa place jusque sur la scène du ballet classique. Il n'est pas anodin que Jacques Rouché, alors directeur de l'Opéra de Paris, invite en 1922 des danseuses Cambodgiennes à se produire sur la scène du Palais Garnier, longtemps perçu comme le temple de la danse. André Lévinson, séduit par la découverte de ces corps

⁸⁷² ARTAUD, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁷³ DELEUZE, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁷⁴ ARTAUD, Antonin, « Pour en finir avec le jugement de dieu », cité par GROSSMAN, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷⁵ ARTAUD, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷⁶ Il faut ainsi, selon l'injonction d'Artaud, rendre au théâtre « un débordement passionnel, un épouvantable transfert, de forces/ du corps/ au corps », cité par GROSSMAN, *op. cit.*, p. 94.

exotiques (une réminiscence pour lui d'un spectacle vu au Pré Catelan lors de la venue de danseuses Cambodgiennes en 1906), souligne pourtant la gageure que représente le fait de vouloir rendre compte de ces danses à partir d'une conceptualité tout occidentale : « j'ai vu les Cambodgiennes, il sied que je parle d'elles – et me voilà tout penaud, pauvre que je suis, faisant sonner au fond de ma besace les quelques gros sous de mon vocabulaire d'Occidental⁸⁷⁷. » Non seulement le vocabulaire mais encore les catégories de perception même du vieux monde européen, qui n'a du lointain Orient qu'une connaissance infime, parcellaire et nourrie de clichés, rendent difficile et inadéquate la description de l'échelle des gestes de ces danseuses, car leur « délicatesse dans la perfection [...] dépasse nos habitudes mentales et ne se révèle à nous que d'une manière sommaire⁸⁷⁸ ». Et plus loin : « Il faudrait un volume pour consigner le jeu de la main, du poignet, de chaque doigt, ou bien déterminer le canon de la démarche théâtrale ou des « positions » de danse⁸⁷⁹. » C'est donc dans une approche essentiellement impressionniste, au sens où ils se laissent entièrement guider par l'impression – émotions et sensations – produite par cette gestuelle indéchiffrable, que la critique reçoit l'image d'une corporéité inédite.

On trouve chez Rodin un témoignage contemporain dans lequel il livre le constat des limites de l'œil occidental face à l'art du geste cambodgien. Ayant vu lui aussi les danseuses du roi Sisowath au Pré Catelan en 1906, il évoque dans un entretien donné au *Figaro* le caractère proprement inédit de la gestualité qu'il y découvre. Incapable d'embrasser tout le détail et la finesse du mouvement des danseuses, l'œil pourtant aguerri du sculpteur reste d'abord ébahi par tant d'inconnu. Enthousiasmé par la révélation que représentait pour lui ce spectacle, Rodin avait alors suivi les danseuses à Marseille où, quatre jours durant, il les avait fait « danser devant lui » pour « noter en d'innombrables croquis leurs mouvements ingénus et souples⁸⁸⁰ ». Il confie au journaliste Georges Bourdon : « elles m'ont appris des mouvements que je n'avais jamais encore rencontrés nulle part, ni dans la statuaire, ni dans la nature⁸⁸¹. » Le maître découvre dans la gestuelle onduleuse et précise de ces danseuses une analogie avec la grâce de la statuaire grecque :

⁸⁷⁷ LEVINSON, André, « Le Ballet Cambodgien », [2 juin 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlée*, Bloud et Gay, Paris, 1924, p. 49.

⁸⁷⁸ LEVINSON, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁸⁰ RODIN, Auguste, « Entretien avec George Bourdon », in *Le Figaro*, 1^{er} août 1906.

⁸⁸¹ RODIN, *op. cit.*

J'avais déjà beaucoup aimé les petites Javanaises de l'Exposition ; et ces merveilleuses princesses ont renouvelé, avivé, décuplé en moi mes impressions anciennes. [...] Elles ont fait vivre pour moi l'antique. Elles m'ont montré, dans la réalité frémissante, ces beaux gestes, ces beaux mouvements du corps humain que les anciens ont su fixer. Elles m'ont tout à coup plongé dans la nature, elles m'en ont révélé des aspects inconnus [...]. Je suis un homme qui a donné toute sa vie à l'étude de la nature, et dont les admirations constantes furent pour les œuvres de l'antique : imaginez donc ce que put produire en moi un spectacle aussi complet, qui me restituait l'antique en me dévoilant du mystère⁸⁸² !

La grâce qui s'épanouit dans le geste des danseuses Cambodgiennes représente pour Rodin le dévoilement d'une mimésis supérieure dont il voit la source dans la justesse rythmique, ce qui autorise selon lui la comparaison avec la statuaire antique :

Ces danses monotones et lentes, qui suivent le rythme d'une musique trépidante, ont une extraordinaire beauté, une beauté parfaite, égale à la beauté grecque, mais qui a ses caractères particuliers. Avec les Cambodgiennes, nous sommes en Extrême-Orient, et non plus à Athènes. [...] Ainsi ce mouvement longitudinal qu'elles produisent en étendant les bras, en retournant les mains, en désarticulant les doigts, et qui communique, d'un bout à l'autre de la croix qu'elles forment, une lente et sinieuse ondulation, qui se transmet à travers la poitrine et les omoplates, et qui oppose constamment les courbes de leurs bras, l'un dessinant un arc convexe, tandis que l'autre fait un arc concave. Ainsi encore la série de mouvements qu'elles obtiennent en fléchissant sur leurs jambes, comme si le corps tout entier s'effondrait, et en se relevant graduellement par secousses imperceptibles, de telle sorte que ces enfants, si petites, si menues, finissent par apparaître immenses quand elles se sont redressées et raidies. Puis encore cette attitude que j'ai notée dans le dessin que voici, et qui montre la danseuse presque accroupie, inclinée en avant, les reins cambrés, la poitrine touchant un genou ployé, et les pieds rejetés en arrière : est-ce que l'on ne dirait pas d'un serpent replié sur lui-même ? Voilà qui est admirablement beau, et qui est

⁸⁸² *Ibid.*

nouveau. Voilà ce qui me convainc que mes petites amies sont parfaites comme l'antique, dont elles ont l'eurythmie. [...] Et, pour tout dire, si elles sont belles, c'est qu'elles produisent naturellement des mouvements justes⁸⁸³.

La notion d'eurythmie, que Rodin place ici au cœur de sa pensée esthétique dans la réception du geste des danseuses, rejoint la ligne défendue par les réformateurs de la culture du corps, dont il a été question plus haut⁸⁸⁴. De même que leur recherche d'une libération du corps passe par le culte d'une harmonie naturelle du geste, de même, avec Rodin, s'affirme une conception de la beauté comme justesse, naturalité d'une expression non contrainte. La grâce dès lors se devrait affranchir des pudeurs sociales, ce qui permettrait la transfiguration du corps nu (animal) en corps glorieux.

|

(image non libre de droits)

Figure 24 : Auguste RODIN, Danseuse cambodgienne faisant tournoyer une draperie, [n.d.]

Museum of Art, Philadelphie.

C'est précisément vers cette corporéité-là, à la croisée de la réception d'une antiquité et d'un exotisme idéalisés, que regardent encore les nouvelles chorégraphies proposées par les Ballets russes. A l'instar de Delacroix, qui en 1826 redécouvre l'Antiquité lorsqu'il signe *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* – au prisme d'un filtre culturel et de codes de perception et d'expression occidentaux, donc –, Nijinski mêle influence exotique et relecture d'une

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ Cf. Chapitre 3.

iconographie de l'Antiquité redécouverte en partie au Louvre. Il décide de rompre avec l'héritage de la gestuelle et des postures classiques. Sa chorégraphie du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1912) brise la convention des lignes selon lesquelles se déploient traditionnellement les gestes du danseur pour danser de profil – une chorégraphie éprouvée par les danseuses de la troupe comme particulièrement difficile à assimiler tant elle est loin l'habitude corporelle classique. Dans sa transposition stylisée des corps vus sur les vases antiques, Nijinski impose d'évoluer entièrement de profil sur la ligne frontale de la scène. Le corps scénique trouve sans doute dans cette stylisation un sauf-conduit pour faire admettre par ailleurs l'aspect *sauvage* de la gestuelle, que certains critiques à l'instar de Svetlov inscrivent au compte du déchaînement dionysiaque. L'idée centrale qui accompagne la réforme de la gestualité est de considérer le corps dans son entier afin de restaurer une dimension organique de l'expression. Le travail d'un Nijinski sur la notation chorégraphique montre à cet égard la progressive intégration de nouvelles parties du corps dans la notation : des parties aussi expressives, dans ses jeux de parties périphériques (tête et cou, épaules, mains, pieds) sont « alors investies d'une expressivité structurelle et non plus simplement ornementale⁸⁸⁵ ». Si la nécessité s'imposait depuis longtemps de « renoncer au canevas littéraire, de rejeter tout à fait le sujet-livre⁸⁸⁶ » c'est précisément afin de retrouver « le corps humain dans toute son étourdissante variété, dans son inépuisable invention de gestes⁸⁸⁷ ». Il ne fait aucun doute pour Svetlov que les chorégraphies de Nijinski sont la manifestation d'une corporéité « sauvage », offrant au public une puissante charge expressive :

Ce n'est plus cette fois la morne gymnastique que font parfois les danseuses. Nous voyons à nouveau, dans ces véhémentes mimiques, le sentiment s'exprimer non plus seulement sur le théâtre étroit du visage, mais investir un être de la tête aux pieds, le modeler tout à coup, de sorte qu'il est l'hiéroglyphe net et subit de la haine, de la colère, ou du désir. On ne peut reprocher à une telle danse d'être impudique : c'est sa

⁸⁸⁵ MACEL, Christine, « Subjectivité modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie », in MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma, (Dir.). *Danser sa vie*. art et danse de 1900 à nos jours. catalogue de l'exposition tenue au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011-2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 140.

⁸⁸⁶ SVETLOV, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

nature ; car elle est une franchise et un aveu de tout le corps, une expansion irrésistible du sentiment, un déchirement des voiles : c'est la bacchanale⁸⁸⁸.

Ce qui caractérise la corporéité dont le critique fait ici l'éloge c'est essentiellement l'unité du corps qui, dans cette perspective organiciste et vitaliste, trouve un élan expressif inédit, à l'encontre du corps de la ballerine « classique », auquel il reproche de dissoudre l'expressivité en isolant les membres dans le mouvement. Cette attachement à l'unité du corps dans le geste repose en grande partie sur une idéalisation du corps antique. Svetlov, dans une perspective pseudo-historicisante de la danse, défend en effet une conception du développement de la gestualité comme un lent éloignement du point d'origine que représenterait l'Antiquité, c'est-à-dire comme une perte d'aura du geste. L'art de la danse selon lui

portait, chez les anciens Grecs, la marque de son origine divine [...]. Les danses, alors, étaient des hymnes aux divinités, des odes d'allégresse ou de douleur, des péans joyeux ou de dolentes élégies ; toujours elles étaient relatives à quelque sentiment qu'exprimaient de vivante manière les mouvements et la plastique. C'étaient des émotions d'origine spirituelle, et par leur essence même sans forme, mais parvenues à une manifestation concrète, réalisées en attitudes plastiques et en mouvements rythmés. C'est beaucoup plus tard qu'elles [...] perdirent [...] beaucoup de leur caractère originel d'émotivité, d'insouciant hymne plastique⁸⁸⁹.

Le projet d'une certaine modernité aurait donc partie liée avec la quête d'une forme originaire de l'expressivité du corps, perdue au cours de l'histoire humaine. La réflexion sur le geste serait en somme une tentative de répondre à la perte d'aura du corps sous l'effet d'une rationalisation du langage corporel. L'apparition du thème métaphysique dans le discours de la critique comme dans celui des artistes sur les formes du mouvement scénique pointe clairement vers le souci de renouer avec une forme de transcendance – soit par nostalgie d'un passé idéalisé dès lors que réécrit sous la forme du mythe, soit par anticipation, dans une ardeur visionnaire, d'une forme de vie de l'humain à venir – mais

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 110-111.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

toujours dans l'idée de rendre au corps une profondeur disparue dans la vie contemporaine et de survivre au raidissement de l'histoire qui « fige [le geste] en destin⁸⁹⁰ ».

II – À l'épreuve de la physionomie moderne : individuation et style collectif

La multiplication vers la fin du dix-neuvième siècle des outils scientifiques destinés à scruter le corps de l'homme, notamment pour rendre compte de sa physionomie (anthropométrie) ou découvrir l'épaisseur de ses mouvements (chronophotographie), forme la base technique d'une connaissance nouvelle qui, nous l'avons vu dans le précédent chapitre, modifie substantiellement le regard sur le corps social. Cette évolution a un double effet sur les pratiques de représentations : d'abord elle l'oriente vers le désir de dégager du corps une image plus « naturelle », ce qui implique, corolairement, de prendre en compte l'intériorité – que découvre alors la psychologie naissante – dans le façonnement de l'extériorité. Ce qui se joue autrement dit dans cette période, c'est une conversion au jeu de l'intériorité. Il faut dès lors rendre au geste la subtilité qui lui correspond dans l'expression du moi. Walter Panofky, dans son essai sur l'opéra d'avant-garde, met avant le bouleversement induit par le changement de morphologie du plateau scénique. La transformation des éclairages avec l'arrivée de l'électricité conjuguée à la disparition des décors de toile peinte au profit de dispositifs « constructifs » ouvrent l'espace scénique à une nouvelle dimension qui rend désormais impossible la perpétuation des mêmes gestes histrioniques hérités du passé : « À présent, il fallait qu'une nouvelle chorégraphie corresponde à la nouvelle géographie de la scène : la voix n'était plus seul médium de la représentation, mais bien le corps tout entier. C'est là sans doute l'essentiel de ce retour à l'ancien : le corps humain servait à nouveau de mesure au théâtre⁸⁹¹. »

⁸⁹⁰ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁹¹ PANOFKY, *op. cit.* p. 40 : « Nun aber sollte einer neuen Bühnen-Geographie auch eine neue Choreographie entsprechen : Nicht die Stimme allein, der ganze Körper wurde zum Medium der Darstellung. Das ist vielleicht das Wesentlichste an dieser Umkehrung des Gewohnten : dass sie wieder den menschlichen Körper zum Maß aller Theaterdinge erhob. »

1. La conversion vers l'intériorité : le corps comme expression de soi

a) Libération du geste : pour un vitalisme expressif

Si la tradition de la gestuelle histrionique prédomine encore largement sur les scènes du théâtre comme de l'opéra dans les premières décennies du vingtième siècle, la nécessité s'impose progressivement de représenter le geste humain d'une façon qui satisfasse l'œil moderne, c'est-à-dire qui soit davantage compréhensive d'une intériorité singulière. Le rapport se resserre et se précise entre physionomie et psychologie, entre le geste et l'expression, appelant de nouvelles techniques de jeu qui rompent avec un langage gestuel fondé sur un répertoire d'attitudes déterminées. Albert de Rochas, dans la revue *L'Art du théâtre*, met en avant cette passion pour l'« expression juste » qui s'impose dans la société de 1900 :

Aujourd'hui toutes nos sciences, tous nos arts tendent à l'étude scrupuleuse de la nature et à son expression juste. L'histoire s'occupe plus volontiers des mœurs des hommes que des fluctuations de la diplomatie ; la physique, la chimie, la psychologie préfèrent l'observation des faits aux spéculations théoriques de la métaphysique [...] ; la statuaire elle-même, dont l'essence consiste à réjouir nos yeux par la reproduction du corps humain auxquelles les anciens conservaient une sérénité divine, tente de captiver notre intérêt pour l'expression des passions ou de poses caractéristiques dans des corps plus ou moins déformés par les conditions de la vie moderne : la danseuse de Falguière en est un exemple connu de tous. [...] Le théâtre n'a point échappé à cette évolution. [...] L'intonation et la mimique se sont modifiés dans le même sens : l'acteur moderne s'efforce de plus en plus à rendre avec justesse les jeux de physionomie et les accents propres aux sentiments qu'ils veulent exprimer⁸⁹².

Le témoignage de Rochas atteste une conscience des transformations non seulement de la physionomie de la société mais aussi de ses modes de représentation et, pour le dire avec

⁸⁹² ROCHAS, Albert de, « La Mimique au théâtre », in *L'Art du théâtre*, n. 1, mars 1901, p. 16.

Hans Jauss, de la nécessité de prendre en compte « l’horizon d’attente⁸⁹³ » d’un public peu à peu accoutumé aux images d’une nouvelle corporéité. Rochas envisage même, dans sa réflexion sur la pédagogie de l’enseignement de la gestuelle, une étude de « l’échelle des gestes⁸⁹⁴ » dont l’objet serait d’observer le mouvement « en graduant l’énergie de la pensée, successivement par la forme et par l’intonation ». Et encore : « On conçoit donc de quelle utilité serait pour eux un cours où un psychologue, qui serait en même temps physiologiste et accessible aux émotions de l’art, analyserait avec méthode les diverses passions qui agitent notre âme et montrerait comment notre corps les manifeste, de la même manière, chez tous les peuples, aussi bien par le geste que par la voix⁸⁹⁵. » Cette étude de la palette de la gestuelle humaine, quand bien même elle est appréhendée par lui sous l’aspect d’un universalisme étroitement occidental-centré, pointe du moins vers une exigence nouvelle nettement caractéristique de la période, à savoir que le geste *exprime* une intériorité.

La nécessité de réformer l’esthétique des pratiques d’interprétation s’accroît d’autant plus que le cinéma, qui connaît un succès grandissant auprès du public, ouvre la voie à de nouveaux codes gestuels qui s’éloignent peu à peu de l’histrionisme et conditionnent l’« œil » moderne. C’est là un retournement intéressant car le cinéma, à ses débuts, s’est construit en grande partie sur une réappropriation du langage gestuel théâtral. Que l’on songe par exemple au film *Le Miracle* de Michel Carré, directement inspiré de la gigantesque pantomime éponyme de Max Reinhardt et Engelbert Humperdinck⁸⁹⁶. Ce ne sont que gestes et attitudes stéréotypés qui signalent les sentiments, plutôt qu’ils ne les expriment : roulements des yeux et larges mouvements de bras, déclarations d’amour genoux à terre et la main sur le cœur, pudeurs aux yeux obstinément baissés, désolation évoquée par la tête baissée dans un mouchoir et force secousses d’épaules. Autant de codes d’un langage gestuel de répertoire qui ne sauraient individualiser les passions de Mègildis plus que celles du duc de Guise dans le film d’André Calmettes (1908). Or, entre l’emphase grandiloquente des gestes histrioniques qui règnent encore sur le cinéma des années 1900 et le jeu d’acteur

⁸⁹³ Cf. JAUSS, Hans, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l’allemand par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1990.

⁸⁹⁴ ROCHAS, « La Mimique au théâtre » (suite), in *op. cit.*, n. 6, juillet, 1901, p. 143.

⁸⁹⁵ ROCHAS, *op. cit.*, n. 1, mars 1901, p. 16.

⁸⁹⁶ *Das Mirakel*, (1912) film de Marcel Carré et Max Reinhardt, d’après la pantomime sur un texte de Karl Vollmoeller, mise en scène de Max Reinhardt, musique de Engelbert Humperdinck, créée au hall d’exposition Olympia à Londres en 1911.

des années 1910-1920, de nouveaux codes gestuels font leur apparition pour répondre à l'exigence de justesse de l'expression. Laurent Guido relève à cet égard la « volonté de refonder l'esthétique gestuelle à partir d'une dynamisation des différentes parties du corps⁸⁹⁷ ». L'enjeu central de la réforme du geste dans sa quête d'une expressivité plus juste, à savoir de pouvoir articuler au mieux l'intériorité et l'extériorité, est à replacer dans le contexte d'une dynamique de spiritualisation de l'humain très en vogue depuis la fin du dix-neuvième siècle, et tout particulièrement nourrie par la réception de la pensée de François Delsarte. Celui-ci propose une nouvelle analyse du geste et du mouvement, à partir de deux points fondamentaux : l'idée que le geste est « "agent direct du cœur", "révélateur de la pensée", traduit de manière expressive les mouvements de l'âme, et que le corps s'inscrit dans une unité vie-âme-esprit exprimée par son fameux diagramme, le *Compendium*⁸⁹⁸. » La réunion du corps et de l'esprit dans une telle perspective organiciste marque à l'évidence une rupture décisive avec le positivisme dominant du dix-neuvième siècle.

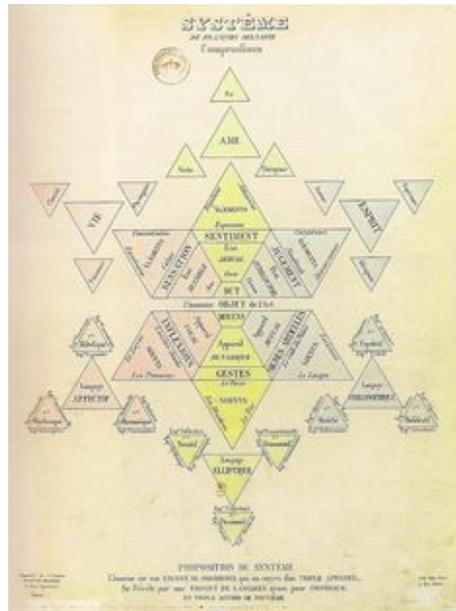


Figure 25 : François DELSARTE, Système de F. Delsarte, Compendium (non daté).

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

⁸⁹⁷ GUIDO, *op. cit.*, p. 266

⁸⁹⁸ MACEL, *op. cit.*, p. 21

Pour Delsarte, en effet, existe un lien profond entre geste et sentiment, entre parole et esprit de sorte que les attitudes physiques sont autant d'expressions d'états émotionnels. Sa tentative de répertorier et codifier le langage du corps, ses gestes et ses attitudes connaît une réception importante, en particulier aux Etats-Unis par un ancien élève, Steele Mc Kaye et en France, de façon plus tardive, notamment à partir des travaux d'Alfred Alfred Giraudet. Fonder une nouvelle « grammaire » d'attitudes dans laquelle le geste est conçu comme « agent direct du cœur » laisse un rôle déterminant à la personnalité de l'artiste, qui est dès lors à la fois « créateur, matière plastique et praticien⁸⁹⁹ ». C'est donc en sollicitant le corps dans son entier que se redéfinit l'expression du geste scénique. Dans la continuité des travaux de Delsarte, certains pédagogues, à l'instar d'Alfred Giraudet, professeur de déclamation lyrique au Conservatoire supérieur de musique de Paris, s'intéressent alors à réformer l'enseignement du geste et de la mimique et se livrent à l'observation du quotidien, dans la rue, pour en extraire une technique déclamatoire plus juste – un matériau qu'il compulse en 1895 dans son album, *Mimique : physiologie et gestes*⁹⁰⁰. Une telle réforme exige de la part du chanteur-acteur une véritable rupture avec les habitudes de travail qui ont cours dans les maisons d'opéra traditionnelles. Le critique Alfred Rosenzweig évoque à ce titre, dans un article de la revue *Melos* intitulé « Danse et gestes d'opéra⁹⁰¹ » consacré à la réforme du geste, le bénéfice que tire alors de la danse la scène d'opéra. Max Reinhardt, Felix Emmel, Ernst Lert, ou encore Otto Erhardt, y sont cités comme pionniers, les premiers à avoir compris dès les années 1910 l'intérêt de faire entrer la gestuelle de la danse moderne sur la scène d'opéra pour briser la rigidité des codes corporels. « Un réveil du sentiment corporel, de la corporité se déployait et devint une expérience forte grâce à la rapide éclosion d'un nouvel art du mouvement qui le renforça⁹⁰². » La « renaissance du corporel⁹⁰³ » à laquelle il assiste sur les scènes lyriques européennes forme pour le critique

⁸⁹⁹ DELSTARTE, François, cité par GUIDO, *op. cit.*, p. 267.

⁹⁰⁰ Cf. GIRAUDET, Alfred, *Mimique : physiologie et gestes. Méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments : d'après le système de F. del Sarte*, avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures gravées en taille douce, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895.

⁹⁰¹ ROSENZWEIG, Alfred, « Tanz und Operngeste », in *Melos*, jan. 1929.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 57 : « Ein Erwachen des Körpergefühls, der Körperlichkeit setzte ein, das sich mit dem raschen Aufblühen der neuen Bewegungskunst zu intensivem Erlebnis steigerte. »

⁹⁰³ ROSENZWEIG, *op. cit.*, p. 57 : « Renaissance des Körperlichen »

un signe clair du changement de vision de la corporéité dans la société moderne et trace ainsi le sillon « d'un nouveau style de mise en scène⁹⁰⁴ ».

Plus largement, il faut voir ce mouvement réformateur comme la conquête de la libération des inhibitions de « l'homme social » qui entravent l'expression du moi. Cette posture est donc bien loin des préceptes de la morale puritaine analysés au commencement de notre enquête⁹⁰⁵ : non seulement le moi n'encombre plus, mais le corps devient le moyen d'un affranchissement qui doit permettre à l'individu d'entrer en contact avec une intériorité longtemps considérée comme inacceptable dans la vie publique. « Pour ce qui est de la danse, rappelle Marie-Thérèse Mourey, l'enjeu est aussi et surtout de faire émerger un langage individuel, libéré des codes supra-individuels, de la rhétorique du mouvement qui prévaut encore dans le ballet dit *classique*. Dans la "nouvelle danse" au contraire, tous les gestes, toutes les postures sont permis, dans des combinaisons réinventées à l'infini⁹⁰⁶. » La libération du corps vise donc à mettre en mouvement naturel les états émotionnels de l'individu. Puisque le corps devient dans cette entreprise le principal médium, ses caractéristiques individuelles ne peuvent plus être niées, comme c'est le cas par exemple dans le ballet classique. On se souvient ici de l'emblématique figure d'Isadora Duncan, pour qui danser est avant tout « exprimer dans [...] l'élan vital et les émotions de son âme, avec une spontanéité délivrée du carcan du ballet⁹⁰⁷ ». Louis Laloy, dans la *Revue Musicale*, souligne le caractère individuante de ses gestes en rupture avec la tradition : « Personnels, ils n'ont point été enseignés, ils ne figurent dans aucune grammaire, aucun code traditionnel de gestes (comme par exemple, la main sur le cœur ou la couronne tracée autour de la tête de nos ballets-pantomimes) ; ils sont naturels et expressifs ; une âme s'y manifeste et s'y réalise devant nous⁹⁰⁸. » Le corps de la danseuse dès lors affirme une expression authentique qui la délivre des conventions de répertoire, ou pour le dire avec Ulrike Traub : « Au lieu de l'intrigue, c'est désormais la danse, le mouvement qui était au premier plan, de sorte que la signification du corps s'en trouva considérablement réévaluée. La danse ne suivait plus de codes formels pour le mouvement, elle était uniquement au service de l'expression des mouvements intérieurs de l'interprète, elle se transforma en âme du corps

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60 : « Konturen eines neuen Inszenierungsstil ».

⁹⁰⁵ Cf. Chapitre I.

⁹⁰⁶ MOUREY, *op. cit.*, p. 155.

⁹⁰⁷ MACEL, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁰⁸ LALOY, Louis, « Isadora Duncan », in *Revue Musicale*, n. 10, 15 mai 1904, p. 250-254.

dansée⁹⁰⁹. » De même Mary Wigman, dont la *Hexentanz* stupéfait la jeune avant-garde et déchaîne le scandale, soucieuse de « trouver littéralement une forme de langage par le corps⁹¹⁰ », conçoit-elle sa danse comme « expression des émotions étouffées ou à demi formées ». Ce premier solo qu'elle a mis au point au Monte Verita en 1914, elle cherche à incarner « les puissances qui osent à peine se manifester sous notre façade civilisée », une « créature de la terre, aux instincts dénudés, débridés, avec son insatiable appétit de vie, femme et bête en même temps⁹¹¹. » De la libération du geste à la transgression, de l'expression libérée du moi à la contestation des normes sociales qui imposent leur forme, il n'y a qu'un pas – la part féminine de ces danseuses de l'extase en aura fait un fer de lance, nous l'allons voir.

b) Défier la normativité sociale : le corps naturel

Se réapproprier une gestuelle à partir de son expressivité, c'est non seulement se réapproprier son corps propre, mais c'est aussi, nous l'allons voir, ré-agencer les limites sociales du jeu corporel. L'une des conquêtes importantes de la réforme de la gestuelle scénique aura été d'ouvrir la voie à de nouvelles formes de vie féminines. Au gré des recherches et des expériences se profile un *style* féminin en dehors des formes que lui assigne la vision masculine dans la société. La conquête de leur corps par ces femmes qui ont voulu défier les normes sociales pour trouver l'espace d'une expression de soi représente finalement un profond changement de vie que la suite du vingtièmes siècle n'aura de cesse de faire résonner. Pour Isadora Duncan, la danse doit « transformer la vie jusque dans ses habitudes et dans ses mœurs⁹¹². » Comme beaucoup de ses contemporaines, elle voit dans la danse un moyen d'accéder à son être profond, de lui ouvrir un espace de performance que la société ne lui tolère pas par ailleurs ; c'est pour elle, bien plus encore, l'idée que la

⁹⁰⁹ TRAUB, Ulrike, *Theater der Nacktheit, Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Transcript, Bielefeld, 2010, p. 77 : « Statt der Handlung stand nunmehr der Tanz, die Bewegung selbst im Mittelpunkt, wodurch die Bedeutung des Körpers in entscheidender Weise aufgewertet wurde. Der Tanz folgte keinem formalen Bewegungskodex mehr, sondern diente allein dem Ausdruck der inneren Bewegung der Interpretin, er wurde zur vertanzten Körperseele. »

⁹¹⁰ WIGMAN, Mary, « La danse de la sorcière », in *Le Langage de la danse*, trad. par J. Robinson, Chion, Paris, 1990, p. 42.

⁹¹¹ WIGMAN, *op. cit.*, p. 44.

⁹¹² DUNCAN, Isadora, *La danse de l'avenir*, textes choisis et trad. par Sonia Schoonejeans, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 64.

danse de l'avenir porte en elle la révolution qui émancipera les femmes de l'emprise masculine :

À une époque où les danseuses de ballet, étoiles de tutu et de pointes, n'étaient que les interprètes de chorégraphes masculins, où les femmes dépourvues de droits civiques étaient exclues de la politique et réduites au silence, Isadora Duncan ne se contente pas, elle, de pourfendre l'académisme de la danse 'classique', elle ordonne à son art de révolutionner la société dans son ensemble et fait de l'émancipation des femmes le moteur de cette révolution⁹¹³. »

La révolution est bien en marche, qui expose à l'aube du siècle les corps de femmes nus sous le regard de la pruderie bourgeoise. Le parcours d'Isadora Duncan en tant qu'artiste et femme, nous invite à considérer la progressive affirmation d'une individuation du corps sur scène. « Je prêche la liberté d'esprit par la liberté du corps », résume-t-elle, ou encore : « mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. Il m'a fallu de longues années pour trouver le moindre mouvement absolument vrai. [...] Je n'ai fait que danser ma vie⁹¹⁴. » Elle remet en cause jusqu'à l'idée selon laquelle il y aurait un corps canonique en-deçà ou au-delà des contours duquel il n'est pas possible de monter sur scène. Son effort pour émanciper la danse et lui rendre une certaine naturalité physiologique témoigne d'une volonté de donner place au corps naturel : il s'agit de montrer sur scène le corps d'un individu, non celui d'un archétype, et d'éviter ainsi de le voir disparaître derrière une artificialité qui désingularise.

Si la ballerine était une « femme artiste construite par la technique – corporellement asservie aux représentations de chorégraphes masculins », les nouvelles danseuses, elles, véhiculent l'image d'une femme transformée, émancipée. Ce n'est pas que les danseuses d'expression jouaient leurs rôles différemment, elle les incarnaient

⁹¹³ DUNCAN, *op. cit.*, p. 10.

⁹¹⁴ *Ibid.* p. 13 et DUNCAN, Isadora, *Ma vie* [1928], Gallimard, Paris, p. 19.

purement et simplement, le « comme si » traditionnel du théâtre de situation s'était résorbé dans la capacité expressive des danseuses⁹¹⁵.

Là où le ballet classique tend à effacer le corps de la danseuse sur la scène pour ne laisser apparaître que le personnage de l'argument, les danses de Duncan au contraire, évitent la disparition du corps réel : son naturel physiologique se fait plus présent. Il ne s'agit plus du corps canonique et normé de *la ballerine* – soit un corps relativement standard, semblable à celui des autres ballerines, façonné par les mêmes exercices, aux gestes réglés de la même façon, effacé sous les mêmes codes vestimentaires. Bien au contraire, le corps de Duncan sur scène dévoile un corps que singularise son anatomie (elle danse pieds nus, ne craint pas d'afficher la robustesse de ses bras, de ses épaules et de ses jambes), loin des silhouettes en corset qui prédominent à la fin du XIX^e siècle. Pour certaines danseuses, la nudité du corps féminin représente un enjeu résolument transgressif et provocateur, quand bien même la limite est parfois tenue entre la part émancipatrice de la transgression et la reconduction d'une réification du corps féminin offert à l'érotisme masculin. La nudité affichée, revendiquée par les danseuses de l'extase bouscule la bienséance d'une bourgeoisie qui a « perdu ses gestes⁹¹⁶ ». Au théâtre comme à l'opéra, la danse fait souffler un vent d'émancipation au parfum de scandale. En témoigne l'exemple de *La Vision de Salomé* par Maud Allan (d'après la pièce de Wilde) au Théâtre des Variétés à Paris le 7 mai 1907 (soit la veille de la création au Théâtre du Châtelet de *Salomé* de Richard Strauss)⁹¹⁷. La gestuelle et la nudité de l'actrice, déjà précédée par une réputation sulfureuse, furent jugées indécentes. Il fallut couvrir la danseuse d'un ultime voile de perles pour dissimuler la révolution en marche. De même, dans la mise en scène de la *Salomé* de Strauss, c'est « seulement par intermittence, au moyen de flashes de lumière », que le public découvre la danse des sept

⁹¹⁵ TRAUB, *op. cit.*, p. 76 : « Während die Ballerina eine “technisch konstruierte Kunstfrau – körperlich zurechtgebogen nach den Bildern männlicher Choreographen” war, sind die neuen Tänzerinnen Vertreterinnen eines veränderten, emanzipierten Frauenbildes. Anders als im Ballett spielten die Ausdruckstänzerinnen ihre Rollen nicht, sie verkörperten sie ganz und gar, das klassische “als ob” der Theatersituation hatte sich in das Ausdrucksvermögen der Tänzerinnen aufgelöst. »

⁹¹⁶ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 64.

⁹¹⁷ Voir sur ce point ROWDEN, Clair, « Whose/Who's Salome ? Natalia Trouhanowa, a Dancing Diva », in ROWDEN, Clair, (dir.), *Performing Salome, Revealing Stories*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 75.

voiles, une façon d'accentuer « l'objectivité de la danseuse, l'éclairage créant des poses figées, stylisées de certaines actions⁹¹⁸ ».



Figure 26 : Maud ALLAN en Salomé, extrait de la revue *Bühne und Welt : Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik*, Berlin, 1909, XII/23. Bildagentur Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

La réforme accomplie porte finalement autant sur l'horizon social normatif, qui édicte les règles du canon corporel, que sur l'aspect esthétique dans le rapport perceptif au spectacle. Svetlov dans son histoire du ballet rapporte un épisode particulièrement emblématique de la normativité que la danseuse américaine défie. Le Congrès International des Professeurs de Chorégraphie réuni à Berlin pour la rencontre de 1908 inscrit à l'ordre du jour le *cas Duncan*. Au termes des débats, il y est officiellement déclaré que « les jambes de Duncan, depuis les genoux jusqu'aux pieds, étaient insuffisamment belles, et au-dessous des condyles ne donnaient point un dessin pur ; que son dos n'avait rien d'esthétique et que tout son art de Chorégraphie avait été gonflé par la réclame et n'occuperait pas le moindre chapitre de l'histoire des danses classiques⁹¹⁹. »

⁹¹⁸ ROWDEN, *op. cit.*, p. 85 : « only intermittently through flashes of lightning », « the objectivity of the dancer, the lightning creating fixed, stylized poses of certain actions »

⁹¹⁹ SVETLOV, *op. cit.*, p. 34.



Figure 27 : Isadora DUNCAN en Iphigénie, Berlin [vers 1903-1904].

D'autres en revanche aperçoivent dans l'art d'Isadora l'aube d'un nouvel idéal corporel pour la danseuse, définissant une forme de grâce tout autre : bien loin de la silhouette filiforme de la ballerine classique, c'est à la physionomie du corps sportif que se réfère la critique d'Henri Géhon, soit un corps solide, robuste et sain, d'où la grâce n'est pas absente, mais prend plutôt un sens nouveau. A la grâce jugée artificielle de la ballerine, Géhon oppose la grâce du corps naturel :

On n'a pas le droit d'interdire à la danse d'échapper à ces formules figées, et il est absurde de reprocher à une danseuse novatrice l'absence de toute tradition. Monsieur Lalo [...] croit-il sérieusement qu'il n'est de légèreté possible que « sur les pointes », qu'au prix de cette artificielle déformation ? [...] A la légèreté de la ballerine française, insecte exquis, aigu, ailé, on ne saurait rien opposer de plus dissemblable que la lourdeur terrestre d'un corps sain, fort, harmonieux, qui se présente à nous dans sa plénitude naturelle et s'essaie à courir, à bondir et à mettre en jeu son dynamisme sans culture⁹²⁰.

⁹²⁰ GEHON, Henri, « Isadora Duncan et M. Pierre Lalo », in *Nouvelle Revue Française*, mars 1911, p. 474.

Le nouvel apanage des qualités plastiques de la danseuse, telle que l'incarne Isadora Duncan, rappelle de manière évidente la physiologie du corps sportif : « sain » et « fort ». Par opposition à la légèreté du corps de la ballerine, dont la corporéité réelle doit s'effacer devant l'imaginaire suggéré (le corps de la ballerine est pour ainsi dire un corps sémiotique, son effacement étant la condition de possibilité de l'incarnation d'une fantaisie littéraire, d'un argument narratif), le corps que propose Duncan serait au contraire un corps réel, qui s'affirme entièrement dans chacun de ses mouvements et dont la physiologie est la source même du geste. De même que le modèle classique du corps de la danseuse se trouve déconstruit au profit d'une naturalité plastique plus sportive, de même voit-on changer le paradigme dans lequel le critique inscrit la réception de la performance, qu'il compare à l'événement sportif :

Je crois que notre émotion première, en face d'[Isadora Duncan], n'aura pas été d'une nature bien différente de celles que nous éprouvons à une belle séance de boxe et de lutte, ou bien même devant de simples exercices de gymnastique. Ici, nous avons admiré ce spectacle, encore jamais offert aux Français du XX^e siècle : une femme belle, aux nobles lignes, sans marques de déformation, à l'aise sous la tunique flottante, dans l'expansion hygiénique de son corps. [...] 'Regret du paradis perdu' ai-je entendu dire à quelqu'un qui pleurait à côté de moi. L'image est juste. Aspiration, retour, envol vers ce qui put être, [...] vers la beauté active des formes humaines, aux premiers âges du monde, avant l'art⁹²¹.

Entre ces lignes s'affirme une certaine idée de l'art, pensé non plus comme le confinement à la règle préétablie, comme l'inscription du corps dans un système de formes préconçues qu'il lui faut réaliser au prix d'un effacement de la corporéité, mais bien plutôt comme l'engagement d'une individualité dans l'affirmation spontanée d'un élan autonome. Cet idéal d'un 'Eden' de l'art, rendu à la « beauté active » d'une primitivité qui n'a pas connu le dressage du maître de danse vise à « n'exprimer rien ! », ou plutôt, n'exprimer rien d'autre que l'affirmation de sa propre individualité. Et c'est sans doute dans ce qu'un tel spectacle a

⁹²¹ GEHON, *op. cit.*, p. 475.

de naturel que se rejoignent de près sport et danse sous sa forme nouvelle. Géhon relève ce moment comme fondateur d'une ligne nouvelle pour l'avenir de la danse :

Danse sans art ? Soit ; et pas même danse ! [...] Mais il aura suffi d'un pied large foulant le sol, d'un torse haut sur deux longues et fermes cuisses, d'un bras lancé, d'une jambe croisant l'autre, de la marche décente, simple et naïve, devant nous, d'une créature de Dieu, telle que Dieu l'a faite, pour qu'une beauté neuve soit révélée. [...] Nous continuerons d'applaudir Isadora Duncan sans arrière pensée, comme un spectacle naturel⁹²².

S'affranchir du moule, briser le canon esthétique né d'un prisme essentiellement masculin implique également de repenser le rapport à la nudité. Nous avons montré plus haut⁹²³ de quelle manière la culture du corps qui se met en place dans les premières décennies du vingtième siècle tend à infléchir le rapport au corps nu pour, en quelque sorte, renouer avec un corps glorieux – déssexualisé, sacralisé, parfois jusqu'au fétiche. « Préparer un style nouveau⁹²⁴ » lançait alors Jaques-Dalcroze à Hellerau. Et véritablement, c'est bien d'un style de vie qu'il faut parler, engageant l'individu tout entier et son rapport à l'autre et à son environnement. Les arts de la scène, et tout particulièrement la danse, jouent un rôle majeur dans la préparation de ce style nouveau. Pour Fritz Winter, la valeur du corps retrouvée dans l'expérience de la nudité constituerait même le point de départ de la réforme de toute forme dramatique ultérieure : « Il devient de plus en plus évident que l'être humain qui vit, en tant que tel, est l'œuvre d'art de la Nature au plus haut degré, et que l'humain qui se meut, danse et chante est le point de départ d'où finalement on doit s'efforcer de créer une saine forme de drame⁹²⁵. » L'enjeu de la nudité se trouve donc au cœur des expériences modernes de la scène, et même hors scène, puisque l'un des grands principes de la danse moderne est d'ouvrir la notion d'espace. Que l'on se souvienne ici des danseuses et danseurs nus (dont Mary Wigman) sur les bords du lac Majeur près d'Ascona,

⁹²² *Ibid.*, p. 476.

⁹²³ Cf. Chapitre 3.

⁹²⁴ Cité par MARTIN, Frank, et PIGUET, Jean-Claude, *Entretiens sur la musique*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1967, p. 87.

⁹²⁵ WINTER, Fritz, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, Delphin Verlag, Munich, 1919, p. 66 : « Wir verstehen immer mehr, das der lebende Mensch selbst das höchste Kunstwerk der Natur ist, und dass der sich bewegende, tanzende und singende Mensch der erste Anfangspunkt ist, von welchem ausgehend die Schaffung einer gesunden Form des Dramas versucht werden musste. »

photographiés par Johann Adam Meisenbach en 1914 lorsqu'ils s'essayaient avec Laban à l'improvisation.



Figure 28 : John Adam MEISENBACH, *Danseurs au lac Majeur près d'Ascona*, [1914],

Zurich, Bibliothèque du Kunsthaus.

Que l'on songe, encore, à Nina Hard qui, parmi d'autres, danse nue dans la forêt à Davos devant l'objectif de Ludwig Kirchner, en 1921, offrant au regard ses gestes où se mêlent et s'affrontent expression de la possession libre de soi-même et emblème du désir érotique masculin. Ou encore, aux danses « à demi-nue » d'Isadora Duncan qui se présente pieds nus sur scène, « sans les sacro-saintes tarlatanes, sans l'hypocrite maillot imposé pour la satisfaction de la moralité bourgeoise, sans les traditionnels chaussons roses ; et elle danse naturellement, simplement, comme si elle dansait sur l'herbe⁹²⁶ ». La part du corps nu dans le redéfinition d'un style nouveau engage donc art et vie sur le chemin d'une découverte de soi-même. Et Svetlov de conclure : « c'est ainsi qu'au 20^e siècle le costume de danse, ayant accompli et clos le cercle de son évolution, est revenu [...] à son point de départ, au chaste nu de l'antiquité, qui aux temps lointains de l'antique Hellas n'était sujet d'embarras pour personne⁹²⁷. » La conquête de la nudité du corps dansant représente un pas important dans la marche de la modernité vers la conquête de l'individuation.

⁹²⁶ SVETLOV, *op. cit.*, p. 9.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 25.

2. Nostalgies du collectif

a) *Le corps au prisme des médias : dématérialisation et désindividualisation*

A l'opposé de la tendance vitaliste examinée précédemment, un autre style se développe parmi les expériences modernes du corps scénique. Marquée au contraire par la sérialité et la réification, la gestuelle cesse d'être forme vivante, quitte l'horizon de l'individuation pour devenir structure, machine, partie d'un tout qui réduit le corps à l'objet – c'est le *style collectif*. Le rôle des nouveaux médias dans la réforme de la représentation du corps non seulement dans le cadre des explorations formelles à la frontière de divers genres artistiques, mais aussi dans le jeu social, est un élément incontournable de l'analyse. L'exploration de nouvelles formes scéniques ouvre aux avant-gardes un vaste champ expérimental dans lequel la question du rapport entre individu et collectif tient une place prépondérante. Au nombre des expériences marquantes il faut citer la collaboration de Bertolt Brecht, Kurt Weill et Paul Hindemith dans *Der Lindberghflug* au festival de Musique de chambre allemande de Baden-Baden en 1929. Cette pièce radiophonique [*Hörspiel*] destinée à être diffusée par des hautparleurs lors du festival, met en scène sous un aspect héroïque la confrontation de l'aviateur Charles Lindberg aux éléments naturels hostiles (l'eau, le vent, le brouillard, tempête de neige) durant sa traversée de l'Atlantique. La dimension corporelle joue une fonction symbolique importante : si le corps du personnage Lindbergh est dématérialisé, réduit à la seule dimension acoustique de la voix parlée ou chantée, Brecht choisit précisément d'utiliser le medium radiophonique pour substituer à la présence corporelle du héros une forme de « *Gemeinwesen*⁹²⁸ », d'être ensemble, destinée à galvaniser le public. La radio détermine dans ce cas aussi bien le sens de l'œuvre que l'horizon de production à la source de la poétique moderne dans laquelle elle s'inscrit⁹²⁹. Dans le contexte de cette acclimatation de la production esthétique au domaine de la technique et à l'ère de la machine, la radio met en place une présence du corps sur le mode de l'absence, à travers la simulation d'une voix dématérialisée⁹³⁰. L'idée du *Gemeinwesen* trouve dans le *Lindberghflug* une articulation concrète sur deux niveaux, d'abord au sein de

⁹²⁸ BRECHT, Bertolt, *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*, in *Brecht-Gesamtausgabe*, vol. 3, Suhrkamp, Berlin, 1953, p. 245.

⁹²⁹ Nous nous référons ici aux thèses soutenues par ARNHEIM, Rudolf, *Radio*, [1936], trad. de l'allemand par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, préface de Martin Kaltenecker, Paris, Van Dieren, 2005.

⁹³⁰ On peut se référer sur ce point notamment à l'article de DURHAM, J., et ROTHENBUHLER, W., « Defining phonography. An Experiment in Theory », in *The Musical Quarterly*, 81/2, été 1997, p. 242-264.

la pièce même, où le personnage de Lindbergh s'incarne à travers plusieurs voix (Brecht fait intervenir « die Lindberghs⁹³¹ », au pluriel), et par ailleurs dans la participation des spectateurs-auditeurs, qui sont invités à joindre leurs voix en chœur à celle de l'aviateur – un principe qu'Hindemith met à l'épreuve en parallèle dans sa cantate *Frau Musika* :

Cette musique n'est écrite ni pour la salle de concert ni pour l'artiste. Elle entend offrir un matériau d'exercices intéressant et moderne à des personnes qui chantent et jouent pour leur propre plaisir ou qui veulent jouer pour un petit cercle de gens partageant leurs goûts. [...] Le chœur d'entrée et le chœur de fin pourront être chantés par toutes les personnes présentes, auxquelles on aura fait travailler avant le début de la représentation les passages en question à l'aide de notes inscrites sur un tableau noir⁹³².

Ce procédé, central dans l'esthétique du *Lehrstück* brechtien, sert *in fine* un objectif politique de rassemblement à travers l'expérience commune d'une situation de vie. Cette forme de pratique artistique collective [*kollektive Kunstübung*⁹³³] repose sur un parti pris : « ce qui se passe ici concerne tout le monde et la représentation en est assurée par une forme musicale et poétique d'une extrême simplicité⁹³⁴. » Ainsi Brecht parvient-il grâce à la forme ouverte de ce que l'on pourrait appeler une corporéité mixte – résultant d'une combinatoire entre dématérialisation et communion expérientielle – à « emmen[er] l'individu vers le collectif⁹³⁵ ».

L'opéra-oratorio de Stravinsky et Cocteau, *Oedipus Rex*, offre un autre exemple saisissant d'œuvre dans laquelle la réflexion sur la gestuelle met en lumière la dynamique d'opposition

⁹³¹ BRECHT, *op. cit.*, p. 238.

⁹³² HINDEMITH, Paul, *Frau Musika*, op. 45 n. 1, cité par SCHUBERT, Giselher, « Zwischen Fronten. Hindemith, Brecht und Benn », in SACKMANN, Dominik (dir.), *Hindemith-interpretationen, Hindemith und die zwanziger Jahre*, Lang, Bern, 2007, p. 123 : « Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für den Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren oder in einem kleinen Kreis Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein. [...] Den Eingangs- und Schlusschor mögen die gesamten Anwesenden, denen man vor Beginn der Aufführung mit Hilfe der auf einer Wandtafel geschriebenen Noten die betreffenden Stellen einstudiert hat, mitsingen. »

⁹³³ BRECHT, Bertolt, cité par STROBEL, Heinrich, « Die Baden-Baden Kammermusik 1929 », in *Melos*, sept. 1929, p. 397.

⁹³⁴ STROBEL, *op. cit.*, p. 397 : « Was hier behandelt wird, betrifft alle und wird in einer auf das Äußerste vereinfachten dichterischen und musikalischen Form realisiert. »

⁹³⁵ JHERING, Herbert, « Zeittheater », in *Melos*, août 1929, p. 522 : « so führt Brecht das Individuum in das Kollektiv ».

entre individu et collectif, hautement symptomatique en ce sens de la préoccupation de l'époque de trouver un nouvel agencement du vivre ensemble. L'opposition se construit, presque dialectique, entre le style collectif attribué au chœur et le style individuel, mais contenu par une forme liturgique désindividualisante, réservé au personnage d'Œdipe. *Oedipus Rex* s'inscrit dans l'esthétique du théâtre épique en soumettant les éléments de la mimésis à une forme de rationalisation. Tout en observant les précautions de mise quant à la distinction – très nette – entre la teneur idéologique de l'objectif politique de Brecht et l'absence de telles visées chez Cocteau et Stravinsky, il nous semble que la notion de *théâtre épique* est un paramètre opérant dans la compréhension d'*Œdipus Rex*. La parallèle est d'ailleurs relevé à l'époque de la première création scénique d'*Œdipus*, à Berlin, en février 1928. Dans un article du *Berliner Börsen Courier*, le critique Herbert Jhering se montre particulièrement attentif à l'aspect « épique » des choix de constructions, notamment à l'utilisation du « speaker » :

Stravinsky a eu le courage, avec son librettiste Jean Cocteau, de représenter la tragédie d'*Œdipe Roi* en latin, comme une liturgie antique [...], qu'un *speaker* interrompt et explique. Les événements ne se font connaître du public que par sa seule entremise ; il fait montre, dans son déroulement, d'un caractère dramatique épique. Il s'agit là d'une tentative paradoxale, mais grandiose et touchante, de rendre plus proche un monde lointain, non pas en lui attribuant un caractère humain, non pas en diminuant l'éloignement, mais au contraire en le « figeant » (un mot de Stravinsky) par une augmentation de cet éloignement⁹³⁶.

De même les critiques Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel et Windsperger, auteurs d'un long article consacré à *Oedipus Rex* dans la revue *Melos*, identifient-ils l'opéra-oratorio de Stravinsky comme le premier opéra contemporain qui s'approprie nettement les codes de ce genre récent : « Le matériau antique nous fournit un type de théâtre épique, que le développement de l'opéra de notre époque formule pour la première fois seulement avec

⁹³⁶ JHERING, Herbert, « Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod ? », in *Berliner Börsen Courier*, 5 janvier 1929 : « Stravinsky hatte mit seinem Textdichter Jean Cocteau den Mut, die Tragödie Œdipus Rex lateinisch, wie eine antike Liturgie, wie eine geschlossene tragische Opferhandlung darzustellen, die ein Sprecher unterbricht und erläutert. Die Vorgänge wenden sich nur durch diesen Sprecher an das Publikum ; er demonstriert einen episch-dramatischen Ablauf. Es ist der paradoxe und doch erschütternd großartige Versuch, eine ferne Welt nicht durch Vermenschlichung, nicht durch Verringerung der Entfernung, sondern durch « Einfrostung » (ein Wort Stravinskys), durch Vergrößerung der Entfernung näherzurücken. »

clarté⁹³⁷. » L'univers radiophonique joue à cet égard un rôle central avec l'introduction du *speaker*. Conformément à l'esprit de la nouvelle objectivité, ce narrateur, réduit au statut de « voix neutre », n'a plus corps dans l'œuvre : il en est le dehors et nous montre par quelles ficelles sont mus les personnages. Il est d'ailleurs présenté sous les traits d'un « conférencier⁹³⁸ » dans les remarques liminaires de Cocteau. Les interventions du *speaker* sont marquées par un style particulièrement concis, elliptique, indiquant qu'il ne s'agit pas de stimuler les passions du drame mais bien de les circonscrire. La voix neutre est en somme un seuil de l'œuvre, qui la met à distance, et non plus une partie intégrante de l'illusion. Dans cette réduction de l'opéra-oratorio à un régime neutre, le *speaker* intervient « à l'avant du proscénium », et « est en habit noir », c'est-à-dire non costumé, pour signifier qu'il assume une fonction particulière d'intermédiaire entre le dispositif qu'est l'œuvre et le public. Il signale bel et bien par sa présence la volonté de rupture avec la conception organique d'une œuvre scénique dans laquelle la musique aurait pour rôle de soutenir et illustrer l'action. Dans l'affirmation par le duo Stravinsky-Cocteau d'une poétique résolument anti-mimétique l'aspect visuel statuaire joue un rôle important également. La neutralisation du geste, qui intervient par le port de masques et l'immobilité recommandée aux personnages, confirme la stratégie de distanciation : « [ils] habitent leurs costumes construits et leurs masques. Ils ne bougent que des bras et de la tête. Ils doivent avoir l'air de statues vivantes⁹³⁹. » Le chœur, élément central de l'opéra, achève l'impression de fixité et d'anonymat (on relèvera également ici l'influence du médium cinématographique dans la vision de Stravinsky) :

Je me représentai la scène aussi tôt que je commençai de composer la musique : je vis d'abord le chœur, assis sur un seul rang de bout en bout de la scène, devant le proscénium. Je pensais que le chœur devait avoir l'air de lire sur des écrans, et qu'on

⁹³⁷ Hans MERSMANN, Hans SCHULTZE-RITTER, Heinrich STROBEL, Lothar WINDSPERGER, « Strawinskys *Œdipus rex* : zur Frage der Antikenoper », in *Melos*, avril 1928, p.180 : « Die antike Stoffwelt vermittelt uns einen Typus des epischen Dramas, den die Entwicklung unserer zeitgenössischen Oper eben jetzt zum ersten Male mit einiger Deutlichkeit formuliert. ».

⁹³⁸ STRAVINSKY, Igor, et COCTEAU, Jean, *Œdipus Rex*, [1948], Boosey&Hawkes, Londres, 1975, p. 4.

⁹³⁹ STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 5.

ne devait voir que ceux-ci et les contours des têtes cagoulées qui les portaient. Le chœur, pensais-je, ne devait pas avoir de visage⁹⁴⁰.

Les cagoules laissent finalement place aux masques lors de la création mais l'effet recherché est le même, le chœur est caractérisé par une absence d'individualité, il n'est qu'une voix anonyme qui scande l'opéra de ses interventions. L'écriture vocale est très significative à cet égard puisque les chœurs (exclusivement masculins) sont entièrement composés en homorythmie – à quelques exceptions près où Stravinsky recourt à des imitations, mais ce sont alors des passages très circonscrits, sévèrement tenus par le contrepoint, et systématiquement relégués par un retour à l'homorythmie. Le premier chœur est tout à fait emblématique de ce type d'écriture qui confère à la fois anonymat et statisme au drame. L'œuvre commence abruptement avec ce chœur au caractère monumental dans lequel le compositeur a fait le choix de démarrer par un climax en sollicitant le *tutti* sur un *fortissimo*. Dès les premières mesures, basses et ténors scandent à l'unisson « *Caedit nos pestis* »⁹⁴¹. Le tempo est lent (noté 50 à la noire pointée), contraignant la prosodie à une syllabisation très marquée dans laquelle chaque syllabe est accentuée. L'impression de statisme tient également à la structure du chœur, qui se déroule dans la répétition de formules motiviques. La première partie du chœur (jusqu'au chiffre [2]) est construite à partir de la répétition du motif des deux premières mesures : à [1] (« *e peste serva nos* »), puis trois mesures après [1] (« *e peste qua Theba moritur* »). Chaque répétition est séparée par une *abruptio* qui provoque une suspension du temps et un étalement du discours propices à créer une impression de statisme. Stravinsky recourt ensuite à l'ostinato pour imposer une conduite et un soutien à la juxtaposition des parties B ([2] à [8]) et C ([8] à [11]). L'ostinato consiste en un simple figure de triolet sur un intervalle de tierce mineure (si bémol-ré bémol) confiée d'abord aux timbales, harpes et piano, puis aux seules timbales dans la partie C, alors que l'on quitte la tonalité de si bémol mineur pour celle d'ut dièse mineur. Il faut d'ailleurs remarquer la fonctionnalité de l'intervalle de tierce mineure, omniprésent dans l'œuvre, qui semble en être un élément structurant. L'écriture vocale change alors pour le

⁹⁴⁰ STRAVINSKY, Igor, *Memories and Commentaries*, Faber and Faber, Londres, 1960, p. 161 : « I visualised the staging as soon as I started to compose the music, seeing the chorus first, seated in a single row end to end of the proscenium and in front of it. I thought the chorus should seem to read from scrolls, and that only these and the outlines of their bearers' cowed heads should be seen. The chorus, I thought, should not have a face. »

⁹⁴¹ Voir la partition en annexe 1.

temps de deux parties (C et D, [11 à [14]), dans lesquelles elle devient plus horizontale, avant de retrouver le caractère homophonique dominant du départ dans la dernière partie. Le passage à l'écriture horizontale n'est toutefois pas synonyme d'un changement de dynamique car l'effet obsessionnel de l'ostinato demeure prééminent, cette fois sur un motif de trois doubles croches distribué aux cors et indiqué « *marcato* » et « *secco* ». Ce motif est d'autant plus prégnant qu'il est aussi confié aux chanteurs pour scander la répétition de « *e peste, e peste, e peste serva nos* ». Enfin, la dernière partie (E, [14] à [16]) réaffirme soudainement le caractère homophonique sur « *adest pestis, a peste libera urbem* », pour conclure avec « *urbem morientem* », répété à deux reprises et scandé de la même façon qu'au début par un accent fort sur chaque syllabe. Ainsi, le traitement musical des « tableaux vivants » confirme-t-il la conception d'un argument dramatique qui veut contredire l'idée du mouvement comme peinture des passions : « Cette façon de traiter le texte n'était-elle pas celle des vieux maîtres du style sévère ? Telle fut aussi, pendant des siècles, vis-à-vis de la musique, l'attitude de l'Eglise qui, par ce moyen, l'empêchait de verser dans la sentimentalité et, partant, dans l'individualisme⁹⁴². » Ce dispositif de bas relief opère en somme un décentrement par rapport à la vocation mimétique du drame. Par contraste, l'écriture vocale réserve à Œdipe un style davantage enclin à la singularisation, comme l'atteste son premier air, « *liberi vos liberabo* » (à [16]). L'écriture vocale s'oppose au statisme des chœurs par sa ligne mélismatique, chromatique, à connotation liturgique.



Figure 29 : Igor STRAVINSKY, *Œdipus Rex*, [1948], Boosey&Hawkes, Londres, 1975, p. 13. Thème de l'air *Œdipe*.

On retrouve ces formes de cantilènes dans un air ultérieur d'Œdipe, « *mici debet se dedere* » (à [50]), où les ornements sinueuses font place à des courbes de gammes ascendantes ou descendantes. Mais l'aspect liturgique fortement présent dans l'alternance de parties mélismatiques et de parties monodiques, autrement plus déclamatoires, intervient comme

⁹⁴² STRAVINSKY, Igor, *Dialogues and a Diary*, Faber and Faber, Londres, 1968, p. 123.

un élément neutralisant de l'individualité, toujours contenue. C'est le cas notamment à [52] (« *Thebas eruam, Thebis pellere* »), où Œdipe déclame toute la phrase sur un mi, soutenu par un accompagnement de cordes très stable. Dans son traitement du langage, Stravinsky affirme donc, d'une part, le principe d'effacement du sentiment individuel au profit d'une conception universaliste qui trouve à se réaliser dans le caractère liturgique de certains passages et, d'autre part, il privilégie systématiquement la matière sonore du langage au détriment de sa dimension sémantique. Le compositeur nous place ainsi dans un système de représentation qui évacue le sens littéral pour affirmer le primat de la matérialité du son. « De même que l'intrigue renonce, dans le théâtre épique, à la profondeur psychologique et émotionnelle, de même le façonnement en surface du processus musical tend à la rationalité⁹⁴³. » L'idée d'une rationalisation à l'œuvre dans la réécriture du mythe d'Œdipe par les avant-gardes du xx^e siècle trouve ici un nouveau point d'appui et d'illustration, car le démantèlement des composantes de l'opéra, exhibées sur le mode du fragment, replacent l'œuvre dans le cadre d'une extériorité qui interdit toute profondeur psychologique.

Outre la radio, Herbert Jhering identifie le cinéma comme agent transformateur principal du champ esthétique et signale en particulier une ligne d'influence sur l'opéra d'avant-garde. Le cinéma devient en effet rapidement autre chose qu'un élément concurrent de l'opéra : en devenant à la fois son horizon d'attente et sa limite, il offre la possibilité d'une expérience collective fondatrice d'une identité commune. Dès la fin des années 1910 on observe la progressive innervation de l'opéra par les modalités du film : « même la forme d'art conservatrice par excellence qu'est l'opéra se libère⁹⁴⁴ ». L'opéra y trouve, à certains égards, les conditions de sa régénération : soit que le film en influence le processus mimétique au plan de la gestuelle, soit qu'il détermine la forme diégétique de l'œuvre par le recours à la technique du montage, soit, enfin, qu'il apparaisse explicitement dans le dispositif scénique, où interviennent des temps de projection. Paul Bekker relève également cet irrésistible ascendant mimétique du cinéma sur la scène lyrique dans la collaboration du dramaturge Georg Kaiser et de Kurt Weill pour l'opéra *Der Protagonist*, qui offre selon lui un « bon exemple du fait que l'auteur dramatique a déjà assimilé les plaisirs matériels propres

⁹⁴³ STEGMANN, Vera, *Das epische Musiktheater bei Stravinsky und Brecht, Studien zur Geschichte und Theorie*, Lang, New York, 1991, p. 25 : « Ebenso wie die Handlung im epischen Theater auf psychologische Tiefe und Emotionalität verzichtet, zielt die sichtbare Gestaltung des musikalischen Prozesses auf Rationalität. »

⁹⁴⁴ JHERING, *op. cit.*, p. 523 : « Selbst die konservativste Kunstgattung : die Oper wird aufgelockert. »

au maniérisme cinématographique⁹⁴⁵. » Bekker voit là « le symptôme d'un processus esthétique de convergence et d'échange qui opère probablement bien plus en profondeur que la critique d'aujourd'hui ne veut le reconnaître⁹⁴⁶. » L'imaginaire cinématographique imprègne entièrement la façon de traiter le geste, de souligner la dimension corporelle du jeu théâtral : pour Herbert Jhering, notamment, il ne fait aucun doute qu'une « ligne conduit directement du cinéma à la magnifique *Histoire du Soldat*, de *L'Histoire du soldat* au saisissant [...] *Opéra des Quat'sous*⁹⁴⁷. » Les modèles identifiés pour cette réforme de la gestuelle relèvent alors aussi bien de l'aspect expressif des films de *slapstick comedy* que du vocabulaire de l'expressionnisme allemand. *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1921) de Robert Wiene est un cas paradigmatique de l'influence du cinéma sur les pratiques scéniques de l'époque, à tel point que le terme de *caligarisme* se retrouve sous la plume de critiques musicaux, comme référence à une esthétique commune fondée sur l'absence de parole, le recours à l'éclairage artificiel et l'éclat du contraste du noir et blanc.

Parmi les diverses formes d'appropriation du langage cinématographique par l'opéra, l'utilisation du corps est sans doute l'une des plus frappantes. A l'instar du film muet, le *Protagoniste* s'appuie considérablement sur l'expressivité du geste, de la mimique, sollicitant le corps entier comme medium d'expression et substitut nécessaire de la parole. Parodiant les films de Chaplin ou de Buster Keaton tout comme le cinéma expressionniste allemand, le livret insiste sur les jeux de mimique et sur la gestuelle du corps. Avec l'introduction de la mimique, de la pantomime ainsi que de la danse, les personnages accèdent à un espace de jeu qui dépasse l'enfermement dans la parole chantée. Le *Protagoniste*, surtout, signale la résurgence du corps contre la prédominance de la musique. Il s'agit avant tout pour Weill de proposer une alternative à ce qu'il nomme « le glissement du drame dans la fosse d'orchestre » (en référence à l'esthétique du drame wagnérien) et de mettre en œuvre, par réaction, « une musique non illustrative, qui laisserait place sur scène au déroulement de l'action dramatique⁹⁴⁸. » L'insertion de deux pantomimes dans ce court opéra en un acte met en valeur la résurgence de l'action et du corps comme medium de

⁹⁴⁵ BEKKER, Paul « Der Film », in *Klang und Eros*, Deutsche Verlags Anstalt, Berlin, 1922, p. 56.

⁹⁴⁶ BEKKER, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁴⁷ JEHRING, *op. cit.*, p. 523 : « Von Film führt eine Linie zu Strawinskys herrlicher *Geschichte vom Soldaten*, von der *Geschichte vom Soldaten* zu der sprengenden, gegenwärtigen, beschwingten *Dreigroschenoper*. »

⁹⁴⁸ WEILL, Kurt, « Musikalische Illustration oder Film Musik ? », 1927, interview avec Lotte Eisner, in WEILL, KURT, *Gesammelte Schriften*, Maiz, Schott, 2000, p. 297 : Il prône « an objective, simultaneous *konzertante* film music, an [autonomous] creation under the influence of film and not literal illustration. »

l'expression, le dialogue entre le Protagoniste et l'Acteur 1, deux des personnages, le confirme lorsqu'ils l'introduisent : « Pas une syllabe ne sera prononcée, c'est en gesticulant que nous allons rendre évident ce qui ne peut être exprimé par la parole⁹⁴⁹. » Les indications scéniques de la partition indiquent que la première pantomime doit être « représentée tout à fait comme un ballet, non réaliste, avec des gestes exagérés⁹⁵⁰. » La pantomime traite le thème de l'infidélité sur un mode burlesque, comme l'indique l'argument : « La femme se retourne et attire son mari (le Protagoniste) à elle par des gestes langoureux. Le mari approche finalement et se rend de mauvaise grâce à ses caresses. Puis il lui fait comprendre qu'il doit partir. Sa femme prend un air extrêmement désespéré, mais finit par se calmer⁹⁵¹. » Plus tard elle surprend son mari dans la rue en train de donner la sérénade à la fenêtre d'une autre femme. « Pour occuper sa femme, le mari lui envoie un moine. A partir de là, double scène d'amour allant s'intensifiant : le moine et la femme d'un côté, le mari et l'autre femme de l'autre⁹⁵² ». La deuxième pantomime, qui clôt l'œuvre, contrairement à la première, « doit être tout à fait dramatique, marquée par une expression vivante et des mouvements passionnés⁹⁵³ ». Weill indique dans la partition :

La femme scrute au loin dans la rue avec inquiétude. Soudain, elle se redresse brusquement, elle se croit observée. Puis se penche à nouveau, avec précaution, par la fenêtre. Son mari surgit et l'assaille de caresses. La femme tente de résister. A mesure que le mari se fait plus pressant, la femme, elle, est de plus en plus froide et distante. Il se met à pleurer. Elle se moque de lui. Il la supplie à genoux mais elle feint de s'endormir⁹⁵⁴.

Le mari se précipite alors dans la rue, s'empare de la première femme venue et fait l'amour avec elle. Depuis la fenêtre de cette dernière, il aperçoit un homme entrer chez sa femme, et les voit faire de même. Pris de rage, il se précipite chez lui. La colère monte et il finit par tuer

⁹⁴⁹ WEILL, Kurt, *Der Protagonist*, op. 15, New York, Kurt Weill Foundation for Music, 2006, p. 231-232 : « Keine Silbe fällt, aber mit unserm Gestikulieren wird das Unaussprechliche offenbar ! ».

⁹⁵⁰ WEILL, *op.cit.*, p. 233 : « Sie ist ganz tänzerisch, unrealistisch, mit übertriebenen Gesten darzustellen, im Gegensatz zu der späteren II. Pantomime, welche durchaus dramatisch, mit lebendigem Ausdruck und leidenschaftlicher Bewegung gespielt werden soll. »

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 235.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 259.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 339.

sa femme d'un coup de couteau. Manifestement ces deux pantomimes empruntent, dans la stylisation de l'action comme dans la tonalité de l'argument, aux deux modèles majeurs de la *slapstick comedy* et du cinéma expressionniste. La mise en avant de cette gestuelle comme horizon stylistique né de l'expérience collective du cinéma impose ainsi un dénominateur commun qui signale une nouvelle logique de la représentation, profondément ancrée dans le changement de physionomie de la société moderne. Ce que Jhering résume ainsi : « De même que dans les nouveaux principes de construction on insiste de plus en plus sur une pensée du collectif et que la maison bourgeoise individuelle est dépassée, de même les fondements du théâtre ont-ils été réformés. Nouvelles formes de vie. Nouvelles formes scéniques. Un mouvement est en marche. [...] L'époque de l'individualisme est révolue⁹⁵⁵ ! »

b) Le style ornemental : vers la mort du geste ?

La nostalgie du collectif qui s'exprime dans les expériences sur le mouvement évoquées plus haut, conjuguée avec une fascination moderne pour l'univers mécanique, sont à l'origine d'un style de gestuelle que nous appellerons *ornemental* et que l'on pourrait légitimement inscrire au nombre des manifestations de « la catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité⁹⁵⁶ » annoncée par Agamben. Les conditions de l'invention d'une gestuelle qui réponde à la physionomie de la société moderne semblent en effet porter en elles l'écueil d'une atrophie de l'expressivité, c'est-à-dire le risque d'une gestualité « sans finalité motrice⁹⁵⁷ ». La culture du divertissement de masse apparue dans les années de l'entre-deux guerre représente à cet égard un point de rupture où se manifeste toute l'ambiguïté de la modernité : non seulement parce qu'elle soumet le corps au régime d'une ornementalité qui l'empêche dès lors d'être humain en lui faisant perdre sa profondeur, mais aussi parce que s'y joue, selon Kracauer, l'« affirmation naïve de valeurs culturelles devenues irréelles » menant à « l'abus inconsidéré de concepts comme personnalité, intériorité, tragique, etc., qui, en soi désignent certainement d'éminents contenus, mais qui, à la suite des transformations sociales, ont perdu dans une large mesure le fondement qui

⁹⁵⁵ JHERING, *op. cit.*, p. 524 : « Wie in dem Prinzip des neuen Bauens immer mehr der Gemeinschaftsgedanke betont wird, wie die Zeit des individualistischen bürgerlichen Hauses vorbei ist, so hat sich auch das Theater von Grund auf geändert. Neue Lebensformen. Neue Bühnenformen. Es gibt eine Zeitbewegung. [...] Die Zeit der Vereinzelung ist vorbei! »

⁹⁵⁶ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

les portait⁹⁵⁸ ». Le style de l'ornementalité offre sous diverses formes illusoires l'idéal d'une société de la cohésion, homogène et bien réglée, dans laquelle le collectif est le lieu de l'harmonie, alors qu'il est en même temps un mécanisme parfait d'aliénation réduisant les individus à de pures abstractions numéraires et dont l'harmonie se trouve réduite à « la minceur de simples assemblages de lignes⁹⁵⁹ ».

Parmi les éléments qui signalent le développement de gestualité vers la mise en péril de l'expression, il faut citer le music-hall. Lévinson, dans une chronique de 1922 intitulée « Les périls du music-hall⁹⁶⁰ », relève le caractère hétéroclite des numéros qui, par leur succession, mettent sur le même plan une danseuse de ballet, « une jeune femme en maillot pailleté, [...] suspendue au trapèze par un crochet qu'elle serre avec les dents », ou encore « trois chiens de Pepino [...] lancés à fond de train sur la barrière de la piste⁹⁶¹ », le tout au service du « recueillement béat⁹⁶² » voulu par la logique du divertissement de masse. La question se pose alors : « plus le tour de la danse approche, plus une appréhension trop justifiée me crispe. Le danseur pourra-t-il affronter la rivalité formidables des attractions⁹⁶³ ? ». La réponse de Lévinson trouve le seul « moyen de salut » pour le danseur dans son « naturel spontané et sympathique, une personnalité originale et vivante⁹⁶⁴ », promettant ainsi de « tirer l'artiste de ce mauvais pas. » Encore que, de manière assez symptomatique, la scène du music-hall, dès lors qu'elle sollicite sur le même plan ces deux logiques opposées – celle du geste sans finalité motrice (ou de la convulsion) et celle de l'expression – les inscrit d'emblée sur le même registre de l'ornementalité.

Empruntons à Lévinson la notion de « style collectif⁹⁶⁵ » comme l'autre visage du style chorégraphie né avec le vingtième siècle, qui n'est pas celui de l'individuation, fondé sur une recherche de l'expressivité du geste, dont l'esthétique repose au contraire sur une dépersonnalisation du geste. Le style collectif assigne à la corporéité une réduction des caractéristiques individuelles des corps pour les soumettre au régime de l'uniformité, de la

⁹⁵⁸ KRACAUER, Siegfried, « Le culte de la distraction » [1926], in *L'Ornement de la masse, Essai sur la modernité weimarienne*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, La Découverte, Paris, 2008, p. 289.

⁹⁵⁹ KRACAUER, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁶⁰ LEVINSON, André, « Les périls du music-hall », [5 février 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlée*, Bloud et Gay, Paris, 1924, p. 238-241.

⁹⁶¹ LEVINSON, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 238.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁶⁵ LEVINSON, 1929, *op. cit.*, p. 17.

synchronicité et de l'homogénéité. La culture des *girls*, importée du music-hall, est le lieu privilégié de cette expérience. « Leur discipline automatique et leur culture sportive » déterminent une corporéité stéréotypée, caractéristique de ce « style collectif, uniforme, anonyme⁹⁶⁶. » Ce qui prime dans le spectacle des *girls* est précisément la dimension asymptotique du corps dont la gestuelle n'exprime plus une singularité individuante mais s'abstrait au contraire dans l'ornementalité – qu'il s'agisse de la prouesse technique d'une discipline du corps maîtrisé ou d'une signalétique de l'érotisme qui le vide de sa substance. De tels corps, et l'image de la féminité qu'ils véhiculent, sont donc aux antipodes de celui d'Isadora Duncan, par exemple, chez qui la dimension érotique, si elle n'est pas absente, tient avant tout à l'expression d'une intériorité, d'une sensualité qui se singularise et ne constitue en aucun cas le tout du corps. Kracauer, de même, dans *L'ornement de la masse*, prend pour exemple les *Tiller girls* comme l'emblème de la configuration du goût moderne pour la « culture physique⁹⁶⁷ ».

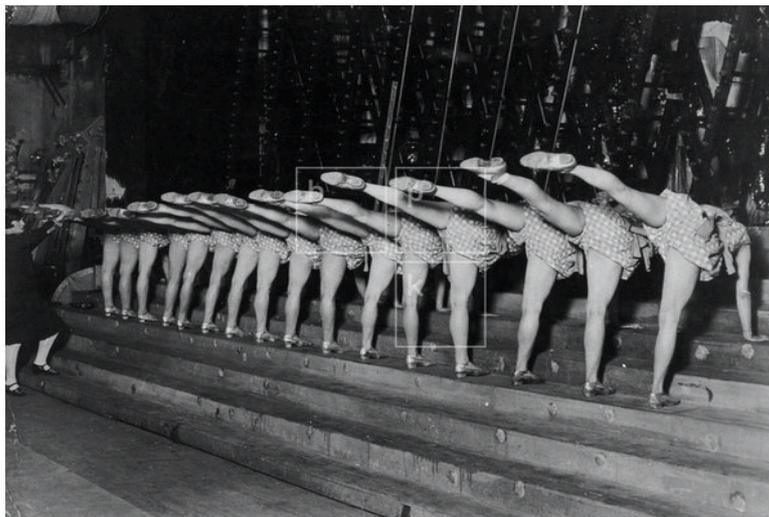


Figure 30 : Répétition des Tiller-Gilrs à la Scala de Berlin [1927], Bildagentur Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Dans une telle configuration, l'enjeu expressif du geste disparaît au profit d'une logique abstraite qui transforme les individus en « groupes indissolubles », « produits des usines de distraction⁹⁶⁸ ». Cette forme chorégraphique est à mettre au compte de la tendance à la

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶⁷ KRACAUER, Siegfried, « L'ornement de la masse » [1920], in *L'Ornement de la masse, Essai sur la modernité weimarienne*, op. cit., p. 61.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

dépersonnalisation et à l'effacement de la subjectivité qui traverse l'époque en divers domaines. La *Girllkultur* offrirait une forme particulière de corporéité relevant presque d'une synthèse entre mécanique et organique. Ainsi Fritz Giese, dans *Girllkultur*, met-il en avant dès 1925 la dynamique du mouvement des Girls comme des « machines dansantes qui n'ont à voir ni avec la mise au pas militaire ni l'obéissance de pantins. Ce n'est pas la contrainte de l'obéissance qui préside, mais bien l'idée de la technique et du collectif⁹⁶⁹. » Cette conception du corps dansant comme synthèse de l'organique et du mécanique renvoie le geste à une dimension collective investie d'un sens nouveau. Si Giese y célèbre le triomphe de l'époque des masses (« Notre époque est à l'homme des masses – elle exige l'esprit collectif⁹⁷⁰ ! »), le discours de la théorie critique y scrute le risque de l'abîme pour la culture du vingtième siècle à tel point que « les humains qui se sont séparés de la communauté, ayant conscience d'être des individus possédant une âme propre, se montrent inaptes à la formation de ces motifs nouveaux⁹⁷¹ » des stades et des cabarets. Le parallèle s'impose effectivement en première ligne de l'analyse entre les gestes des *girls* et les chorégraphies de défilés de masse dans les stades sportifs. Dans un cas comme dans l'autre, « c'est la masse qui est impliquée. Membres de la masse uniquement, et non individus convaincus d'être façonnés de l'intérieur, les humains sont des fragments d'une seule et même figure⁹⁷². » Le geste, autrement dit, sous cette configuration nouvelle, redevient mouvement « suspendu dans le vide », car « l'ornement est à soi-même sa *propre fin*⁹⁷³ ». De même que « le procès de production capitaliste est à lui-même son propre but », de même la gestuelle des *girls* n'exprime-t-elle rien à proprement parler ; « aux jambes des Tiller girls correspondent les mains dans l'usine⁹⁷⁴. » Le geste résiduel, au fond de la chorégraphie des *girls*, est finalement l'ornement lui-même : « à la fin, il y a l'ornement, et les structures porteuses de substances se sont vidées pour constituer son espace clos⁹⁷⁵ », dans le rejet des formes organiques porteuses d'une vie spirituelle. La figure humaine qui se dessine là est précisément aux antipodes de l'idéal expressif évoqué plus haut d'une unité du corps : « les

⁹⁶⁹ GIESE, Fritz, *Girllkultur. Vergleiche zwischen amerikanischen und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl*, Delphin Verlag, Munich, 1925, p. 83 : « Tanzmaschinen, ohne dabei militärischen Drill oder Kadavergehorsam zu besitzen. Nicht der Zwang des Gehorchens, sondern die Idee des Technischen und des Kollektiven [...] war Leitgedanke. »

⁹⁷⁰ GIESE, *op. cit.*, p. 84 : « In dieser Epoche passt der Massenmensch – wird Kollektivgeist Forderung ! »

⁹⁷¹ KRACAUER, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 61.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

Tiller girls ne peuvent plus après coup se reconstituer en êtres humains, les exercices physiques de masse ne sont jamais le fait de corps dans leur intégrité. [...] Bras, cuisses et autres sections de corps sont les plus petits éléments de la composition⁹⁷⁶. »

En somme, considérée sous l'aspect du processus historique, la tendance moderne à la pensée mythologique et la fascination pour l'origine qui s'y exprime sont une façon de réintroduire l'organique dans un monde de plus en plus mécanique en réassignant à l'humain un modèle social dans les limites de la nature. C'est sous cet aspect que l'on peut comprendre l'opposition des deux approches du corps et de la gestualité qui oscillent entre vitalisme et style collectif. Si « l'époque capitaliste est une étape sur la voie de [la] démystification⁹⁷⁷ », responsable de la rationalisation expansive qui affecte tous les domaines de la vie, on peut voir l'effort vers le geste expressif, et à travers lui vers le modèle organique, comme une le refus d'une *ratio* qui « n'inclut pas l'humain⁹⁷⁸ » et dont le processus vise à empêcher que « la nature, de plus en plus dépouillée de sa magie, devienne de plus en plus transparente à la raison⁹⁷⁹ », ou que la corporéité soit enfermée sous un régime abstrait dans lequel le geste est réduit au *signe*, dépourvu d'intériorité.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

Conclusion

Aurore

Un hall de gare, tout de verre et de fer, vaste comme une cathédrale, impose au beau milieu de la Grande ville sa structure nouvelle, tel un défi lancé à la conquête moderne de l'espace urbain par de nouveaux alliages, tel un pôle nouveau où s'arc-boute tout entière la modernité à l'aube de la reconfiguration de ses territoires et de la transformation de ses paysages. La locomotive démarre dans un jet de vapeur sonore et envahit progressivement de ses saccades la moitié inférieure de l'écran, faisant disparaître dans un nuage la multitude anonyme des petites silhouettes sur le quai.

Où allons-nous ? Le plan suivant ne répond pas. Ce qui intéresse n'est pas tant la destination que le chemin lui-même, ou plus exactement le mouvement, rendu possible par la machine. L'image du film en célèbre la vitesse : le plan galvanise la prouesse technique dans un montage qui fait apparaître un train en marche sur le côté droit alors qu'un autre surgit par le côté gauche du trou noir d'un tunnel, en surimpression, pour finalement croiser le parcours du premier. La virtuosité du montage se prolonge par l'enchaînement en fondu enchaîné avec la composition suivante, le troisième plan, qui juxtapose un paquebot avançant droit sur les spectateurs, quelques sommets de gratte-ciels à l'arrière plan et une scène de plage sur la moitié droite, où des baigneurs affichent, en maillot de bain, une nudité encore impensable quelques années seulement auparavant. Une baigneuse en costume de bain, aux bras, épaules et jambes nues, adossée à une rambarde à l'avant-plan, nous tourne le dos de toute sa nonchalance et, dans une posture avantageuse, scrute l'horizon. C'est un baigneur, torse nu, surgi de dos au bas de l'écran, comme s'il avait sauté de son fauteuil de spectateur pour se hisser sur la rambarde et la surprendre, qui, en attrapant la main de la femme, la fait se retourner et nous découvre ainsi son visage souriant.



Figure 31 : Friedrich Wilhelm MURNAU, *Aurore*, [1927], (2'55).

Où sommes-nous ? Murnau refuse de nommer les lieux. La fable qu'il s'apprête à raconter « est de nulle part et de n'importe où⁹⁸⁰ ». Cette succession de plans par laquelle débute *Aurore* (1927) rassemble, à l'instar d'une ouverture d'opéra, les thèmes majeurs qui tisseront la trame de l'œuvre. Ces thèmes sont autant d'échos aux préoccupations contemporaines d'une société à la recherche de clés pour se réapproprier un devenir qui paraît lui échapper dans l'expérience de la vie moderne. Densification des masses urbaines et anonymisation de la société, accélération du rythme de la vie, apparition de lieux inédits qui transforment les paysages et le rapport au territoire, confrontation de l'homme à la machine, émancipation des corps et redéfinition du rapport à soi et à l'autre : ce sont là tous les défis qui mettent en jeu le devenir individuel dans les sociétés modernes et que nous avons placés au cœur de notre enquête sur le corps. Nous l'avons montré, ces mêmes défis appellent parallèlement le renouvellement des formes d'expression artistique, dans une époque où le sentiment prévalant d'éclatement de la cohésion sociale ainsi que la fragmentation des styles de vie imposent à l'art un rôle nouveau de vecteur de sens et de cohésion.

Le travail que l'on a lu montre comment, de la fin du dix-neuvième siècle à la fin de l'entre-deux guerres, se joue un profond changement du *sens* du corps : les façons dont on le pense, l'utilise, le représente se transforment peu à peu, redéfinissant tout un ensemble de valeurs, de croyances, de conventions – autant de manières d'être, d'être affecté et d'exprimer – enfin, tout un système symbolique à partir duquel le corps prend sens. Le

⁹⁸⁰ MURNAU, Friedrich, Wilhelm, *Sunrise, A Song of Two Humans*, 1927, [1'42] : « This song of the Man and his Wife is of no place and any place. ».

développement de la société industrielle capitaliste et les réactions contestataires qu'il suscite sont au nombre des facteurs qui influencent en profondeur les comportements et modifient les structures du monde social et les catégories de perception qui déterminaient jusqu'alors les *habitudes du corps*. Si nous avons retenu *Aurore* pour terminer notre propos, c'est précisément parce que ce film sollicite dans un agencement fulgurant tous les enjeux problématiques de la modernité liés au changement du sens du corps que nous avons analysés au fil de ce travail.

Changement d'échelles et malléabilité du corps : la révolution d'un système symbolique

Par-delà la grande diversité des formes sous lesquelles se décline la révolution du corps moderne, nous avons fait apparaître une constante : sa *malléabilité*. Les changements auxquels l'homme du vingtième siècle est confronté affectent aussi bien les *formes* de la vie sociale que les *styles* de vie individuels. Le film de Murnau relaie précisément ces mutations sociales et en fait le matériau premier d'*Aurore*. Le troisième plan, décrit plus haut, met en relief un phénomène caractéristique de la révolution de tout un système symbolique autour de la figure du corps : par son effet de juxtaposition entre le paquebot, les gratte-ciels et le corps de la baigneuse, il fait apparaître le bousculement des échelles entre les objets, la variation du point de vue, et pose la question de la place du corps humain dans son nouvel environnement. Quelle est sa destination au cœur de ces nouvelles configurations qui l'entourent ? Quelle est la part de l'humain dans la société moderne où il se trouve confronté à la machine, à la masse, à la vitesse, au divers de l'existence ? Ce sont les questions que ont accompagné le déroulement de l'enquête que l'on vient de lire.

La réponse apportée par le montage produit un effet très particulier de nivellement auquel nous devons être attentifs. Le corps y prend la place d'un signe parmi les signes de la modernité (le paquebot, les gratte-ciels, le train). Le corps humain, lui aussi, subit des variations d'échelles : la baigneuse au premier plan semble aussi grande que le paquebot et plus grande même que les gratte-ciels en fond, alors que la foule de baigneurs en arrière plan de la moitié droite du cadre représente une foule anonyme de micro-silhouettes. Le

rapport du corps à l'espace et au mouvement prend un sens nouveau depuis l'apparition de moyens de transports divers (automobile, vélo, train, tramway, avion, ascenseur, dirigeable) qui envahissent le quotidien, si bien que la place du corps cesse d'être un absolu, l'étalon de toute mesure et le centre de tous les points de vues, comme il l'avait été depuis la Renaissance, pour devenir bien plutôt un point variable désormais toujours en relation avec d'autres objets.

La perspective anthropocentrique semble dès lors avoir intégré un relativisme, témoin de la conscience moderne de la relativité des échelles et du caractère *situé* de la construction de tout point de vue. La question de l'échelle est donc fondamentale dans cette série de plans d'introduction à l'histoire du film dans la mesure où elle renvoie à la révolution d'un système symbolique en marche dans la culture des sociétés occidentales au tournant du siècle. Là où la Renaissance avait accompli une révolution en plaçant l'homme au centre de son système symbolique, à la suite de trois grands ébranlements devenus trois piliers de la civilisation moderne (révolution copernicienne, invention de l'imprimerie, perspective), le vingtième siècle correspond à un réaligement de cette perspective anthropocentrique sur un nouvel étalon : l'objet. Le corps devient, par effet de nivellement, un objet parmi les objets. La prise de conscience de la malléabilité du corps, pensé à partir des modalités de la machine, son objectivation par la science, conjuguée avec le développement d'une société industrielle et capitaliste, ordonnent une nouvelle constellation au sein de laquelle le sens symbolique du corps change radicalement. Nous avons montré de quelle façon la prise de conscience de cette malléabilité – du corps propre aussi bien que de ses représentations – ouvre ainsi la voie à de multiples tentatives exploratoires, à la recherche de nouvelles formes de corporéité et de nouveaux styles de vie.

Du corps à l'objet : le prisme du corps féminin

La difficulté principale de ce travail a été de rendre compte de la diversité des mouvements et des tendances qui s'expriment, au sein de la société comme sur la scène artistique, en réaction aux défis de la modernité, sans se perdre pour autant dans la variété, parfois confuse, souvent contradictoire, de leurs aspects. Murnau, précisément, dans son

travail sur la représentation du « féminin », illustre magnifiquement la dualité qui sous-tend selon nous l'expérience du corps moderne, entre réduction fétichiste et vision organique de l'humain. Dans *Aurore*, il place en effet le corps humain au premier plan pour en faire à la fois la matière et le point de départ de son questionnement sur l'expérience de la vie moderne, dans lequel le corps de la femme est particulièrement sous la lumière des projecteurs. Dans ce film où une histoire d'adultère sert de trame narrative et de prétexte à l'exploration de la condition moderne de l'humain, la façon dont le réalisateur *construit*, littéralement, le corps de chacune des deux figures féminines rivales pour incarner l'opposition entre ville et campagne livre en même temps un point de vue sur l'expérience d'une transition entre ces deux mondes : le monde d'hier, représenté par l'idylle du jeune couple de fermiers, et le monde contemporain, qu'incarne la femme venue de la ville, présentée comme celle par qui le malheur du couple arrive.

La scène qui présente la « femme venue de la ville » est remarquable à bien des égards. Suivant une technique déjà éprouvée par le roman (balzacien notamment), c'est à travers l'univers matériel, le monde des objets, que la présence humaine s'annonce. Les objets choisis par Murnau forment une constellation d'attributs chargés d'évoquer la féminité moderne et citadine : une malle trône au milieu de la pièce, où lingerie et dentelle débordent de quelques tiroirs entrouverts ; une paire de souliers vernis noirs à talon haut repose sur le dessus de la malle ; un flacon de parfum est posé sur la table au premier plan, où semble posée la caméra ; et la porte ouverte de la penderie offre indiscrètement l'occasion d'un regard sur l'intimité d'une garde-robe chatoyante. La jeune femme fait irruption à l'arrière plan, par le côté droit, dansant dans sa chambre d'auberge pour aller allumer une cigarette à la bougie qui brûle sur la table, à droite de l'avant-plan. Très brune, les cheveux courts (dans ce style *Garçonne* identifié par le roman de Victor Marguerite dès 1922 et que Georg Wilhelm Pabst consacra en 1929 avec l'emblématique *Loulou*), elle porte une ample robe de chambre, laquelle, détachée, laisse aisément percevoir le corset qui soutient sa poitrine. Dans un nuage de fumée, cigarette aux lèvres, elle se recoiffe devant le miroir avant de se mettre en quête, frénétique, de la robe qui la servira au mieux pour la scène suivante. Il s'agira de retrouver le mari d'une autre, un fermier local, pour le persuader de se débarrasser de sa femme, vendre sa ferme et partir avec elle vivre une vie de plaisirs à la ville. Cette scène d'introduction se clôt sur la nudité de la séductrice, qui ôte

alors sa robe de chambre et révèle au spectateur jambes, cuisses, bras, épaules et formes de la poitrine que le corset précise et souligne.

L'image proposée ici du corps féminin correspond à une forme métonymique. La femme n'existe qu'à travers les attributs d'une représentation fortement sexualisée, elle est séductrice, objet du désir masculin, et elle n'est *que* cela. Le personnage ne s'incarne que dans le geste et les symboles de la séduction, dans un langage qui ne lui permet pas d'avoir une vie autonome en dehors de cette fonction. Murnau recourt à la perspective fétichiste pour construire ce personnage. Le corps de cette femme n'a rien d'unitaire, il est fragmenté, isolé en zones érotiques, chacune répondant à une forme du regard désirant (celui de l'amant, en premier lieu, celui du spectateur, aussi). Il est d'abord apparu *en creux*, dans l'évocation par l'absence : la jambe, qui remplirait ce soulier verni en attente d'être bientôt chaussé ; le buste, qu'évoque inévitablement l'écume de lingerie débordant des tiroirs ; le cou et la nuque, qui recevront le parfum ; la chevelure enfin, que la brosse va déployer dans un instant. De sorte que, au moment où la femme fait son entrée à l'écran, il est impossible de la voir autrement qu'à travers cet assemblage préalablement disposé de membres-désirs, que l'image vient soudain remplir d'une chair articulée plus que vivante. Au-delà de la question de la sexualisation du genre, enfin, ce personnage féminin tient lieu de représentation de la modernité, du moins est-elle le produit de ce que la modernité a engendré : un fétiche.

En miroir de la « femme venue de la ville », la représentation de l'épouse du fermier propose un contre-modèle dépositaire de l'héritage du passé. La caractérisation de la fermière passe par une relation aux objets très différente de celle de la citadine : elle n'est pas à strictement parler introduite par des objets qui la dessineraient en creux, feraient apparaître les formes d'un corps absent mais à venir. Elle entre en scène portant des couverts de la cuisine pour dresser la table au moment du dîner ; le monde des objets ne la précède pas, c'est l'humain, à l'inverse, qui précède l'objet dans ce monde. Sa blondeur en outre l'oppose à la brune citadine, de même que ses longs cheveux attachés et rassemblés en un chignon bas. La blondeur prend rapidement une tonalité bucolique associée à la candeur d'une vie idyllique qu'une courte scène vient faire surgir du passé lorsque deux domestiques de la ferme évoquent le souvenir du temps où le mari n'avait pas de maîtresse :

« autrefois ils étaient comme des enfants, toujours insouciant et riant⁹⁸¹ ». Cette brève incursion dans le passé dépeint une scène de travail aux champs, le fermier quittant un moment soc et bœufs de labour pour venir embrasser sa femme, assise sous un arbre, qui joue avec l'enfant.

L'aspect du corps de la fermière traduit un tout autre rapport à la nudité. Au contraire des dénudés de la citadine, la jeune épouse ne laisse rien paraître d'autre de son corps que ses mains, tant les manches de son costume sont longues et ample la robe qui couvre ses jambes jusqu'aux chevilles. Ce n'est donc pas un corps-fétiche que Murnau construit là, mais plutôt un corps unitaire, ancré dans un univers qui dépend de lui, et non l'inverse : là où le corps de la citadine ne peut fonctionner sans *l'a priori* du monde urbain qui la façonne comme un produit parmi d'autres, la fermière incarne et porte en elle un univers domestique, le foyer (au double sens, étymologique et commun, de l'économie de la maison et du feu qui brûle dans l'âtre), c'est-à-dire que Murnau en fait l'âme de la maison, et plus largement, on le verra, l'âme d'un monde sur lequel il veut attirer notre attention comme une possibilité pour l'avenir. La différence est donc considérable entre les deux femmes car si la citadine trouve en l'objet une existence qui la précède, un espace qu'elle vient simplement remplir, la fermière porte en elle la chair d'un monde qui prend sens avec elle.

Murnau cherche de toute évidence à dépasser le clivage historique et refuse d'inscrire son discours sur la modernité dans une querelle par trop simpliste entre les anciens et les modernes. Si la fermière paraît incarner les valeurs héritées du monde traditionnel, le point de vue se décale rapidement, au cours de la promenade en ville du couple de paysans, pour inscrire ces derniers dans une atemporalité qui oppose deux modes de penser la modernité plutôt qu'un antagonisme irrémédiable entre modernité et tradition.

Un corps pour penser le lien

La nécessité de repenser le lien entre monde de l'individu et monde du collectif est au cœur des mythologies que s'invente la modernité et, à ce titre, au cœur de notre recherche. La séquence qui suit les trois plans de l'ouverture d'*Aurore* et marque le véritable début de

⁹⁸¹ MURNAU, *Sunrise*, *op. cit.* : « They used to be like children, always carefree and laughing. »

la narration apparaît à cet égard comme un élément clé pour notre lecture. Un bateau achemine le flot des vacanciers venus de la ville. Vers où ? Un paysage idyllique apparaît en point de mire de l'embarcation, sur l'autre rive : un hameau se dresse de toute la hauteur de ses toits de chaume aux pentes aigües, qui se souviennent encore du langage visuel de l'expressionnisme allemand (Murnau réalise avec *Aurore* son premier film américain). À l'arrière plan un clocher surplombe quelques maisons rustiques, discrète façon de nous rappeler le lien qui unit les villages là où la grande ville n'a que le disparate de ses espaces à leur opposer. De la fumée sort même par la haute cheminée de l'une des bâtisses (l'âme du foyer ne s'éteint jamais, pas même en été). Le groupe d'estivants, enfin, est accueilli par une petite foule de mouchoirs blancs que l'on agite et un ballet de modestes attelages, comme pour nous rappeler par contraste l'anonymat dans lequel on a quitté la ville sur le quai de la grande gare.

Murnau multiplie ainsi les angles par lesquels il questionne la modernité en variant les contrastes qu'il mobilise pour caractériser respectivement monde rural et monde de la grande ville. Cette scène est d'un enjeu symbolique de premier ordre, car elle donne une forme liminaire à sa critique en la situant par-delà le procès : il ne s'agit pas de rejeter naïvement, en bloc, ce qui non seulement se livre dans l'histoire sous la forme de l'irréversible⁹⁸², mais encore offre tout de même à l'homme les possibilités d'un devenir meilleur. Il s'agirait plutôt de développer une conscience de ce que signifie le monde moderne afin d'orienter au mieux son développement futur. L'image des deux rives – d'un côté le monde rural, de l'autre la grande ville – n'est pas une image d'opposition, mais une incitation à penser l'articulation, les modalités du passage et la nature du lien qui les relie.

Aborder la question de la place de l'humain dans la société moderne impose dès lors un changement de perspective anthropologique : à la fois quant à la conception de l'individualité de l'homme et quant à la façon dont s'articule le lien à l'autre dans un environnement nouveau qu'il lui appartient encore de déchiffrer pour se l'approprier. Nous l'avons vu, la sociologie s'empare dans cette même période de ce champ problématique inédit. Simmel, dans « Pont et porte⁹⁸³ », propose une lecture de la nature sociale de l'homme fondée sur sa capacité à penser le lien. L'être profond de l'homme, ce qui l'élève

⁹⁸² Murnau est d'ailleurs complètement dans l'acceptation de ce devenir puisqu'il historicise lui-même sa propre pratique en plaçant l'œuvre dans une perspective historique : cf. image du train = arrime sa création à la source du médium – frères lumières

⁹⁸³ SIMMEL, Georg, « Pont et porte », [1909], in *La Tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 1988, pp. 161-169.

au-dessus de la nature, tout en étant *dans* la nature, c'est sa qualité d'« être-frontière⁹⁸⁴ » ou de *seuil* : « Dans un sens immédiat et symbolique aussi bien que corporel et spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent ce qui est relié et ceux qui relient ce qui est séparé⁹⁸⁵. » La faculté de penser l'articulation entre deux éléments donnés dans le divers brut de la perception – d'un paysage par exemple, lorsque l'esprit humain conçoit les deux rives d'un fleuve comme séparées par le cours d'eau et qu'il lui vient l'idée de jeter un pont entre celles-ci pour les relier – distingue l'homme en propre parmi toutes les créatures vivantes. Or, c'est dans ce geste d'abstraction que le sociologue ancre la dimension métaphysique de l'homme, car si dans « l'impitoyable extériorité spatiale, aucun fragment de matière ne peut avoir de lieu commun avec un autre », c'est précisément le propre de l'homme (et, partant, sa tâche) que de « lier et de délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre »⁹⁸⁶. S'il arrive également dans certains cas que l'animal « ne cesse de surmonter les distances, et souvent de la façon la plus habile et la plus complexe, [...] il ne relie pas le début et la fin du parcours, il n'opère pas le miracle du chemin : à savoir, coaguler le mouvement par une structure solide, qui sort de lui⁹⁸⁷. » Au bout du raisonnement, et de la transformation de « l'impitoyable extériorité spatiale » en monde *pour* l'homme, Simmel retient la construction du pont comme le « sommet⁹⁸⁸ » de toutes ses activités :

Surmontant l'obstacle, le pont symbolise l'extension de notre sphère volitive dans l'espace. Pour nous, et rien que pour nous, les rives d'un fleuve ne sont pas simplement extérieures l'une à l'autre mais justement « séparées » ; et la notion de séparation serait dépourvue de sens si nous n'avions commencé par les relier, dans nos pensées finalisées, dans nos besoins, dans notre imagination⁹⁸⁹.

La réalisation du pont, rêvé d'abord sur les rives du fleuve, édifié enfin dans un geste prométhéen pour défier l'inexorabilité de la matière et tenter d'articuler les espaces, relève

⁹⁸⁴ SIMMEL, Georg, « Pont et porte », *op. cit.*, p. 169.

⁹⁸⁵ *Id.*, p. 162.

⁹⁸⁶ *Id.*, p. 161.

⁹⁸⁷ *Id.*, p. 162.

⁹⁸⁸ *Id.*, p. 162.

⁹⁸⁹ *Id.*, p. 162-163.

d'un désir essentiel d'unifier. Ce geste fait de l'humain ce que Simmel nomme un « être-frontière qui n'a pas de frontière⁹⁹⁰ », c'est-à-dire un point de passage qui accueille le devenir et crée par du lien l'ouverture du sens, de sorte que « le fini dans lequel nous sommes installés est en quelque endroit toujours attendant à l'infini de l'être physique et métaphysique⁹⁹¹. »

Si la pensée du lien est ce qui caractérise l'homme au plus profond, c'est précisément ce qui semble faire le plus défaut dans la société moderne où le sentiment d'isolement, de désagrégation du lien social ainsi que de l'héritage des formes communautaires traditionnelles imprègne très largement la critique de la modernité. *Aurore*, dès lors, dépeint l'ambivalence que nous avons identifiée comme inhérente à la modernité, le risque qu'elle porte en elle de détruire un lien pourtant fondamental dans la construction du rapport à soi comme à l'autre. Nous nous sommes efforcé dans cette recherche de rendre compte des diverses formes de réponses apportées à ce risque, souvent aux marges les plus 'avant-gardistes' de la société, et de montrer comment le corps occupe une place de premier plan dans l'effort d'une reterritorialisation communautaire où l'individu est à la recherche de sa place. L'enjeu corporel est à la fois au centre des tentatives pour restaurer un lien social désagrégé et des expériences scéniques qui explorent à travers lui de nouvelles façons de sentir et d'exprimer ; autrement dit, on observe une convergence entre les reconfigurations du domaine sensible dans l'esthétique et la transformation des manières d'être.

Le résultat de cette enquête est que les diverses explorations dans le domaine des arts du spectacle – de la danse en tout premier lieu –, ont finalement « contribué à effiloche la notion même de *corps*⁹⁹² » : là où la malléabilité s'impose comme paramètre fondamental de l'expérience corporelle, il devient difficile de voir dans le corps « cette entité close où l'identité trouverait ses contours » et il n'est jusqu'à « l'idée du corps comme véhicule expressif d'une intériorité psychologique qui ne se soit peu à peu délitée ». Ces diverses explorations, censées parer au sentiment de dépersonnalisation, pointent ainsi vers une « conception élargie de l'humain⁹⁹³ ». La tension qui sous-tend les expériences modernes de la corporéité, entre mécanique et organique, appelle un « redéploiement du sujet » à partir

⁹⁹⁰ *Id.*, p. 168.

⁹⁹¹ *Id.*, p. 164-165.

⁹⁹² SUQUET, Annie, in COURTINE, p. 427.

⁹⁹³ LASTRA, James, *Perception, Representation, Modernity : Sound Technology and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 58-59.

de la question *que peut un corps ?* La transformation, décidément au cœur de l'expérience moderne de la corporéité, renvoie dès lors à une ambivalence essentielle : si le renouveau des formes mimétiques fait apparaître la capacité à imiter comme disposition emblématique du corps moderne, l'imitation suppose toujours de percevoir des similitudes dans l'objet à imiter autant qu'elle souligne les différences qui le sépare de son imitation. C'est précisément entre similitude et différence – entre *style collectif* et stratégies individuantes – que se joue tout le devenir du corps moderne.

Bibliographie

Sources primaires

ARON-DORTMUND, Willi, « Opernkrise, Opernreform, Opernregie », in *Die Musik*, n. XX/8, mai 1928.

ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinais », [octobre 1931], *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1978.

BANVILLE, Théodore de, « Préface aux *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* », [1879], in *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. II, Honoré Champion, Paris, 2003.

BAUDELAIRE, Charles, « Le Cygne », in *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1973.

BAHR, Hermann, « Pantomime », in *Deutschland*, n. 46, 1890.

BEAUNIS, Henri-Etienne, *Les Sensations internes*, Alcan, Paris, 1889.

BEHRENS, Peter, « Gartenstadtbewegung », [1908], in *Architectures en Allemagne 1900-1933*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 1979.

BEKKER, Paul, « Der Film », in *Klang und Eros*, Berlin, Deutsche Verlags Anstalt, 1922.

BEKKER, Paul, *Wandlungen der Oper*, Orell Füsich, Leipzig, 1934.

BENJAMIN, Walter, « Neues von Blumen », [1926], in *Gesammelten Schriften*, t. 3. Suhrkamp, Francfort sur Main, 1972.

BIBESCO, Marthe, Lucie, Princesse, *Le Rire de la naïade*, Grasset, Paris, 1934.

BLANCHE, Jacques-Emile, *Portraits*, Dorbon, Paris, 1934.

BLUM, Léon et BERNARD, Tristan, « Critique de sport », in *Revue Blanche*, n. 27, janvier 1894.

BODE, Rudolf, *Ausdrucksgymnastik*, Beck, Munich, 1922.

BODE, Rudolf, *Rhythmus und Körpererziehung*, Diedrichs, Jena, 1923.

BOURDON, Georges, « Un essai de Décoration nouvelle. Le Palais de la Danse à l'Exposition Universelle de 1900 », in *L'Art du théâtre*, 7 août 1900.

BÜCHER, Karl, *Arbeit und Rhythmus, Die Entstehung der Volkswirtschaft, Sechs Vorträge*, Laupp, Tübingen, 1893.

BRECHT, Bertolt, *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*, in *Brecht-Gesamtausgabe*, vol. 3, Suhrkamp, Berlin, 1953.

COMBARIEU, Jules, *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1907.

CONDILLAC, Etienne, Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines. Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, [1746], Vrin, Paris, 2002.

CURJEL, Hans, « Strawinsky oder die künstlerische Atmosphäre von Paris », in *Melos*, juin 1929, p. 165-170.

CURJEL, Hans, *Experiment Krolloper, 1927-1931*, Prestel Verlag, Munich, 1970.

DOFLEIN, Erich, « Bühne mit Kammermusik », in *Melos*, octobre 1927, p. 416-422.

DIVOIRE, Fernand, *Pour la danse*, Editions de la danse, Paris, 1935.

DUNCAN, Isadora, in *Ecrits sur la danse*, Editions du Grenier, Paris, 1927.

DUNCAN, Isadora, « Le danseur et la nature », in DUNCAN, Isadora, *La danse de l'avenir*, textes choisis et trad. par Sonia Schoonejeans, Bruxelles, Complexe, 2003.

DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, Gallimard, Paris, 1932.

ELLIS, Havelock, « Sexual Education and Nakedness », in *The American Journal of Psychology*, University of Illinois Press, Champaign, Vol. 20, n. 3, juillet 1909.

DUBOIS, Philippe, et VARENNES, Henri, *Tous cyclistes ! Traité théorique et pratique de vélocipédie*, Garnier, Paris, 1894.

DUVERNOIS, Henri, *Pour être belle*, Bibliothèque Fémina, Paris, 1913.

FEVRIER, Henry, « Musique et mécanique », in *Le Ménestrel*, 97^e année, n. 18, 3 mai 1935.

FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, [1913], L'œil d'Or, Paris, 2002.

GAUTIER, Judith, « Le théâtre et la femme », in *Femina*, 15 septembre 1901.

GEBHARDT, Wilhelm, Walter, *Die Pflege der persönlichen Erscheinung. Kraft ! Gesundheit ! Schönheit !*, brochure non datée, Leipzig.

GEHON, Henri, « Isadora Duncan et M. Pierre Lalo », in *Nouvelle Revue Française*, mars 1911.

GEHON, Henri, « La saison russe au Châtelet », in *Nouvelle Revue Française*, août 1911.

GERMAIN-SEE, Emile, *Médecine clinique*, t. V., *Du Régime alimentaire, Traitement hygiénique des maladies*, Delahaye et Lecrosnier, Paris, 1888.

- GIDE, André, *Lettres à Angèle*, VIII, in *Prétextes* [1903], Mercure de France, Paris, 1990.
- GIERKE, Otto von, *Das Wesen der menschlichen Verbände*, G. von Schade, Berlin, 1902.
- GIESE, Fritz, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischen und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl*, Delphin Verlag, Munich, 1925.
- GIESE, Fritz, « Gymnastik und Taylorsystem », in *Die Schönheit*, n. 17, 1922.
- GIESE, Fritz, *Körperseele, Gedanken über persönlichen Gestaltung*, Delphin Verlag, Munich, 1924.
- GIRAUDET, Alfred, *Mimique : physionomie et gestes. Méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments : d'après le système de F. del Sarte*, avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures gravées en taille douce, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895.
- GONCOURT, Edmond de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, [19 mars 1857], Laffont, Paris, 2004.
- GOUDOURVILLE, Henri de, *Les Salles d'armes d'aujourd'hui*, Dentu, Paris, 1897.
- GRAESER, Wolfgang, *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport*, München, Beck, 1927.
- GROßE, Johannes, *Die Schönheit des Menschen. Ihr Schauen, Bilden und Bekleiden*, Kühnemann, Dresde, 1912.
- GÜNTHER, Reinhold, « Schönheitswettkämpfe », in *Die Schönheit*, n. 6, 1908.
- GUTMANN, Hans, « Young Germany », in *Modern music*, n. 7, 1930.
- HERVIEU, Paul, « Cafés-concerts, cirques, music-halls, dancings », in HARAUCOURT, Edmond (Dir.), *L'Amour et l'esprit gaulois à travers l'histoire*, t. IV, Martin-Dupuis, Paris, 1929.
- HOFFMANSTHAL, Hugo von, « La danseuse incomparable », article paru dans *Die Zeit* [1906], reproduit et trad. par Suzanne WIRTZ dans *Io, Revue internationale de psychanalyse*, n. 5, 1994.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos*, [1902], in *Lettres du voyageur à son retour*, précédé de la *Lettre de Lord Chandos*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider, Mercure de France, Paris, 1989.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, « Über die Pantomime », [1911], in *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze* t. I, Fischer, Francfort sur Main, 1979.

- HOLLAENDER, Felix, *Wege zu Kraft und Schönheit*, UFA, Berlin, 1925.
- HUEPPE, Ferdinand, *Hygiene der Körperübungen*, Hirzel, Leipzig, 1922.
- HURET, Jules, « Le conservatoire », in *L'Art du théâtre*, n. 8, Septembre 1901.
- HUYSMANS, Carl, Joris, *Croquis parisiens* [1880], Editions Slatkine, Genève, 1996.
- HUYSMANS, Carl, Joris, *Ecris sur l'art*, Textes rassemblés et présentés par PICON, Jérôme, Flammarion, Paris, 2008.
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *Souvenirs. Notes et critiques*, Victor Attinger, Paris, 1942.
- JAQUES-DALCROZE, Emile, « Ferdinand Holder et le rythme », in *L'Art en Suisse*, mai 1928.
- JAQUES-DALCROZE, Emile, « La gymnastique rythmique », in *Revue musicale SIM*, vol. 9, avril 1913.
- JHERING, Herbert, « Zeittheater », in *Melos*, n. 4, 1929, p. 522-524.
- JHERING, Herbert, « Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod ? », in *Berliner Börsen Courier*, 5 janvier 1929.
- JOUSSE, Marcel, *Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925.
- JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur*, [1932], trad. de l'allemand par Julien Hervier, Christian Bourgois, Paris, 1994.
- KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnette*, suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, trad. de l'allemand et préf. par Jean-Claude Schneider, Séquences, Rezé, 1991.
- KUPKA, František, *La Création dans les arts plastiques*, [1911-1913], Cercle d'art, Paris, 1981.
- LABAN, Rudolf von, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Paris, 1994.
- LAHMANN, Heinrich, *Das Luftbad als Heil- und Abhärtungsmittel*, Zimmer, Stuttgart, 1904.
- LANG, André, « Théâtre et cinéma », in *L'Art cinématographique*, t. III, Alcan, Paris, 1927.
- LARTIGUE, Jacques Henri, *L'Émerveillé, Ecrit à mesure, 1923-1931*, Stock, Paris, 1981.
- LEVINSON, André, *1929, Danse d'aujourd'hui*, [1929], Actes sud, Arles, 1990.
- LEVINSON, André, « Le Ballet Cambodgien », [2 juin 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlée*, Bloud et Gay, Paris, 1924

LEVINSON, André, « Les périls du music-hall », [5 février 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlée*, Bloud et Gay, Paris, 1924.

LEVINSON, André, « Les ballets de Loïe Fuller », [13 juin 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlées*, Bloud&Gay, Paris, 1924.

LEVINSON, André, « La Querelle des anciens et des modernes », [11 décembre 1922], in *La Danse au théâtre, Esthétique et actualité mêlées*, Bloud&Gay, Paris, 1924.

L'HERBIER, Marcel, « Esprit du cinématographe », in *Les Cahiers du mois*, n. 16-17, 1925.

LALOY, Louis, « Isadora Duncan », in *Revue Musicale*, n. 10, 15 mai 1904.

LOUÿS, Pierre, *La Femme et le pantin*, [1889], Union Latine d'Éditions, Paris, 1935.

LOUÿS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, [1898], Gallimard, Paris, 1990.

MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, [1859], Science marxiste, Montreuil-sous-Bois, 2009.

MARX, Karl, *Le Capital, 1. Le Procès de production du capital*, trad. de l'allemand sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Edition Sociales, Paris, 1989.

MALLARME, Stéphane, « Considérations sur l'art du ballet », *The National Observer* [13 mars 1893], dans *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, Paris, 2003, p. 313-314.

MALLARME, Stéphane, « Réponses à des enquêtes. Sur le costume féminin à bicyclette », *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, , Paris, 2003.

MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste du futurisme », in *Le Figaro*, 20 février 1909.

MAUGE, André, « Le cinéma a révélé les beautés secrètes de la danse », in *Pour vous*, n. 185, 2 juin 1932.

MERSMANN, Hans, « Unsere Verhältnis zur neuen Oper », in *Melos*, octobre 1929, p. 418-423.

MERSMANN, Hans, SCHULTZE-RITTER, Hans, STROBEL, Heinrich, et WINDSPERGER, Lothar, « Strawinskys *Œdipus rex* : zur Frage der Antikenoper », in *Melos*, avril 1928, p.180-183.

MERSMANN, Hans, « Unser Verhältnis zur neuen Oper », in *Melos*, n. 6, 1929, p. 420-425.

MENSENDIECK, Bess, *Funktionelles Frauenturnen*, Bruckmann, Munich, 1923.

MENSENDIECK, Bess, *Körperkultur der Frau, Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke*, Bruckmann, Munich, 1912.

MIOMANDRE, Francis de, *Danse...*, Flammarion, Paris, 1935.

- MIRBEAU, Octave, *La 628-E8*, Fasquelle, Paris, 1908.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, « Nouvelles expériences cinématographiques », [1933], in PASSUTH, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Flammarion, Paris, 1984, p. 321-325.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, « L'espace temps et le photographe », in *American Annual of Photography*, reproduit dans PASSUTH, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Flammarion, Paris, 1984.
- MORAND, Paul, *1900*, Editions de France, Paris, 1931.
- MORTIER, Alfred, « Une séance de l'Ecole française de rythme, gymnastique et géométrie », in *Courier Musical*, 25 mai 1917.
- MÜLLER, Jørgen Peter, *Mein System, 15 Minuten tägliche Arbeit für die Gesundheit*, (éditeur inconnu), Leipzig, 1905.
- MURRAY, David, *Scenes and Silhouettes*, Jonathan Cape, Londres, 1926.
- NIERENDORF, Karl, « Einleitung zu Karl Blossfeldt », in BLOSSFELDT, Karl, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, [Berlin, 1928], Tübingen, Wismuth, 1948, p. VI-VII.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Déshumanisation de l'art*, [1925], Allia, Paris, 2011.
- PANGE, Pauline de, *Comment j'ai vu 1900*, Grasset, Paris, 2013.
- PAWLOWSKI, Gaston de, « Reinhardt à Paris », in *Comoedia*, juin 1912.
- POCHHAMMER, Margarethe, « Die Grundelemente der Körperkultur », in *Körperkultur*, n. 3, 1908.
- POIRET, Paul, *En habillant l'époque*, [1930], Grasset, Paris, 1996.
- PREVOST, Marcel, *Lettres à Françoise*, Fayard, Paris, 1902.
- PREVOST, Jean, *Plaisir des sports*, Gallimard, Paris, 1925.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1988.
- PUDOR, Heinrich, *Die neue Erziehung, Essays über Erziehung zur Kunst und zum Leben*, Seemann, (lieu d'édition inconnu), 1902.
- PUDOR, Heinrich, *Nackt-Kultur*, t. 3., Pudor Verlag, Berlin, 1906.
- PUDOR, Heinrich, *Hygiene der Bewegung*, Beyer & Söhne, Langensalza, 1906.
- PUDOR, Heinrich, *Neues Leben, Essays*, Reissner, Dresde et Leipzig, 1902.
- ROCHAS, Albert de, « La Mimique au théâtre » in *L'Art du théâtre*, n. 1, mars 1901.

- ROCHAS, Albert de, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Falque, Grenoble, 1900.
- RODIN, Auguste, « Entretien avec George Bourdon », in *Le Figaro*, 1^{er} août 1906.
- ROSENZWEIG, Alfred, « Tanz und Operngeste », in *Melos*, jan. 1929.
- RIBOT, Théodule, « Les mouvements et l'activité inconsciente », in *Revue philosophique*, vol. 74, Cariscript, Paris, juillet-décembre 1912.
- RILKE, Rainer, Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, [1910], Insel Verlag, Berlin, 2012.
- RIVIERE, Jacques, « Des Ballets russes et de Fokine », in *Nouvelle Revue Française*, juillet 1912.
- RODENBACH, Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.
- SAINT DENIS, Ruth, *An Unfinished Life*, Harper and Brothers, New York, 1939.
- SAINT-MARCEAUX, Marguerite de, *Journal, 1894-1927*, 2007, Fayard, Paris, 2007.
- SCHENKEL, Erasmus, *Geist der Gegenwart. Formen, Kräfte und Werte einer neuen deutschen Kultur*, Stuttgarter Verlag, Stuttgart, 1928.
- SCHMIDT, Hermann, « Die körperliche Befreiung des Proletariats », in *Der Leib: Beiblatt der "Urania" für Körperkultur und gesundes Leben*, n. 4, 1927.
- SCHNEIDER, Alexander (Sascha), *Mein Gestalten und Bilden*, (éditeur non indiqué), Leipzig, 1912.
- SCHOEN, Ernst, « Die Rundfunkkompositionen für Baden-Baden », in *Melos*, juillet 1929, p. 313-315.
- SCHOEN, Ernst, « Über Strawinskys Einfluss », in *Melos*, juin 1929, p. 78-83.
- SCHÖNBERG, Arnold, « Gibt es eine Krise der Oper ? » [1926], in *Musikblätter des Anbruch*, n. 8, 1926.
- SCHORN, Hans, « Rhythmische Gymnastik oder virtuose Technik beim Musikunterricht ? », in *Die Musik*, , 20/6, Mars 1928.
- SCHULZE-BRÜCK, Louise, « Männliche Schönheit I. Der moderne Schönheitstypus des Mannes und das moderne Männerideal », in *Die Schönheit*, n. 1, 1903.
- SEM, « La ronde de nuit », [avril 1920], reproduit dans *La Ronde de nuit*, Fayard, Paris, 1925.
- SIMMEL, Georg, « La mode », in *La Tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 2006.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, 2004.

SIMMEL, Georg, « Pont et porte », [1909], in *La Tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 1988, p. 161-169.

STAFFE, Baronne, *Usages du monde, Règles du savoir vivre dans la société moderne* [1891], Tallandier, Paris, 2007.

STAFFE, Baronne, *Le Cabinet de toilette*, Havard, Paris, 1891.

STRAUSS, Richard, Lettre du 1^{er} janvier 1917 à Hermann Bahr, in *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Bauer, Vienne, 1947.

STROBEL, Heinrich, « Strawinskys Weg », in *Melos*, juin 1929, p. 158-162.

STROBEL, Heinrich, MERSMANN, Hans et SCHULTZE, Richter, « Paul Hindemith : *Neues vom Tage* », in *Melos*, septembre 1929, p. 369-371.

STROBEL, Heinrich « Die Baden-Badener Kammermusik 1929 », in *Melos*, septembre 1929, p. 395-400.

SURÉN, Hans, *Deutsche Gymnastik, Vorbereitende Übungen für den Sport*, Oldenburg, Berlin, 1925.

SURÉN, Hans, *Der Mensch und die Sonne*, Stuttgart, 1925.

SURÉN, Hans, *Surén-Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Für Männer, Frauen, alt und jung*, Dieck, Stuttgart, 1927.

SVETLOV, Valerian, *Le Ballet contemporain*, trad. du russe par M.-D. Calvocoressi, Burnoff, Paris, 1912.

TAYLOR, Frederick, Winslow, *The Principles of Scientific Management*, [1911], Routledge, London, 1993.

THABAULT, Roger, *Mon Village, ses hommes, ses routes, son école, 1848-1914*, Delagrave, Paris, 1944.

TISSIE, Philippe, *L'Hygiène du vélocipédiste*, Doin, Paris, 1888.

TISSIE, Philippe, *L'Éducation physique*, Larousse, Paris, 1901.

TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société*, trad. de l'allemand par Niall Bond et Sylvie Mesure, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

- UDINE, Jean, d', *Traité complet de Géométrie rythmique, Théorie et pratique*, Ménestrel, Paris, 1926.
- UDINE, Jean, d', *Qu'est-ce que la danse ?*, Laurens, Paris, 1921.
- UEBERHORST, Horst, *Geschichte der Leibesübungen*, t. 3., Springer, Berlin, 1980.
- UNGEWITTER, Richard, *Wieder nacktgewordene Menschen*, (éditeur non mentionné), 1903.
- UNGEWITTER, Richard, *Der Zusammenbruch : Deutschlands Wiedergeburt durch Blut und Eisen*, Ungewitter Verlag, Stuttgart, 1919.
- UNGEWITTER, Richard, *Nacktheit und Aufstieg*, Ungewitter Verlag, Stuttgart, 1920.
- UZANNE, Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin* [1894], Réédition au Mercure de France, Paris, 1910.
- UZANNE, Octave, *L'Art et l'idée : Revue contemporaine illustrée du dilettantisme et de la curiosité*, Vol. 1 n. 1, 20 janvier 1892, , A. Quantin, Paris, 1892.
- VERRIEST, Gustav, « Des bases psychologiques de la parole rythmée », in *Revue Néo-scholastique*, n. 1, Alcan, Paris, janvier 1894.
- VIARD, Marcel, *La Maîtrise de soi*, Vivre, Paris, 1930.
- VLAMINCK, Maurice de, *Tournant dangereux*, Stock, Paris, 1929.
- VUILLERMOZ, Emile, « Jean d'Udine et la culture rythmique », in *L'Excelsior*, 30 mai 1932.
- VUILLERMOZ, Emile, « Jean d'Udine et la culture rythmique », in *L'Excelsior*, 30 mai 1932.
- WALTER, Franz, *Der Leib und sein Recht in Christentum. Eine Untersuchung des Verhältnisses moderner Körperkultur zur christlichen Ethik und Askese*, Donauwörth, Auer, 1910.
- WALTER, Fritz, « Moderne Theaterregie », in *Melos*, octobre 1929, p. 423-42.
- WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Plon, Paris, 1959.
- WEILL, Kurt, « Aktuelles Theater », in *Melos*, décembre 1929, p. 524-527.
- WEILL, Kurt, « Musikalische Illustration oder Film Musik ? », 1927, interview avec Lotte Eisner, in WEILL, KURT, *Gesammelte Schriften*, Maiz, Schott, 2000.
- WIGMAN, Mary, « La danse de la sorcière », in *Le Langage de la danse*, trad. par J. Robinson, Chion, Paris, 1990.

WINTHER, Fritz, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, Delphin Verlag, Munich, 1919.

ZOLA, Emile, *Nana*, Gallimard, Paris, 2002.

ZOLA, Emile, *Au Bonheur des dames*, Gallimard, Paris, 1983.

ZOLA, Emile, *Carnets d'enquête, Une ethnologie inédite de la France* (documents d'archive), Paris, Plon, 1986.

Ouvrages généraux

AGAMBEN, Giorgio, « Le geste et la danse », trad. de l'italien par Daniel Loayza et Dominique Noguez, in *Revue d'esthétique*, n. 22, 1992.

AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste » [1992], in *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, Rivages, Paris, 1995.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1991.

ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. et notes par J. Tricot, Vrin, Paris, 1991.

ARISTOTE, *Poétique*, trad., introd. et notes de Barbara Gernez, Belles Lettres, Paris, 1997.

BARBISAN, Léa, *Le corps en exil. Walter Benjamin, penser le corps*, thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2016 à Paris IV, non publiée.

BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, Ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris, 1974

BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento, L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.

BAXMANN, Inge, « Bewegung, Rhythmus und labiles Gleichgewicht », in RIEGER, Rita, (Dir.), *Bewegungsfreiheit, Tanz als kulturelle Manifestation (1900-1950)*, Transcript, 2017.

BAXMANN, Inge, *Mythos : Gemeinschaft : Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Fink, Munich, 2000.

- BECKER, Frank, « Sport bei Ford. Rationalisierung und Symbol-Politik in der Weimarer Republik », in *Stadion, Internationale Zeitschrift für Geschichte des Sports*, n. 17, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, [1933], in *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Problèmes de sociologie du langage*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Cerf, Paris, 2009.
- BENOIST, Jocelyn, « Subjectivité », in KAMBOUCHNER, Denis, *Notions de philosophie*, t. I, Gallimard, Paris, 1995.
- BERDIAEV, Nikolai, « Picasso » [1914], cité par KOVTUN, Evgueny, *L'avant-garde russe*, Parkstone press international, New York, 2007.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1888], Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- BOISSEL, Jessica, « Une exposition nommée "Valet de carreau", Moscou, 1910-1911. A propos du Portrait d'un athlète de Larionov », in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n. 3, 1997, p. 40-49.
- BOURDIEU, Pierre, *Manet, une révolution symbolique : cours au Collège de France, 1998-2000*, Seuil, Paris, 2013.
- BRANDSTETTER, Gabriele et OCHAIM, Maria, *Loie Fuller : Tanz, Licht-Spiel, Art-Nouveau*, Rombach, Freiburg, 1989.
- BUCKLE, Richard, *Nijinsky*, Herford, Busse-Seewald, 1984.
- CORBIN, Alain, *Le Temps, le désir et l'horreur, Ecrits sur le XIX^e siècle*, Flammarion, Paris, 1998.
- COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps, Penser avec Foucault*, Millon, Grenoble, 2011.
- COWAN, Michael, *Cult of the Will : Nervousness and German Modernity*, Pennsylvania State University, University Park, 2008.
- DAGOGNET, François, *Etienne Jules Marey, La Passion de la trace*, Hazan, Paris, 1987
- DAGOGNET, François, *Le Corps*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.
- DECORET-AHIHA, *Les Danses exotiques en France, 1880-1940*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004.

DELBOURG, Marylène, *Le Chic et le look : histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris, Hachette, 1981.

DIDEROT, Denis, *Leçons de clavecin et Principes d'harmonie, par Monsieur Bemetzrieder, [1771]*, in *Œuvres Complètes*, t. 19, Ed. par Jean Meyer et Pierre Citron, Hermann, Paris, 1983.

DURHAM, J., et ROTHENBUHLER, W., « Defining phonography. An Experiment in Theory », in *The Musical Quarterly*, 81/2, été 1997, p. 242-264.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetische Erfahrung : Das Semiotische und das Performative*, Francke, Tübingen, 2001.

FORE, Devin, *Realism after Modernism, The Rehumanization of Art and Literature*, MIT Press, Cambridge, 2012.

FOUCAULT, Michel, « Une esthétique de l'existence », in *Dits et Ecrits*, t. IV, Texte n. 357, Gallimard, Paris, 1997.

FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974.

FRANGNE, Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre, La philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005.

FRANGNE, *De la lettre au livre, Stéphane Mallarmé*. Choix de textes, introduction et commentaires de Pierre-Henry Frangne, Le Mot et le reste, Marseille, 2010.

FREYHAN, Max, « Vom neuen Drama im Geiste der Musik », in *Melos*, février 1925, p. 325-333.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I *La présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II. *Les Relations avec le public*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

GROSSMAN, Evelyne, *Antonin Artaud, Un insurgé du corps*, Gallimard, Paris, 2006.

GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Editions de Minuit, Paris, 2004.

GUGUTZER, Robert, (Dir.), *"Body Turn", Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Transcript, Bielefeld, 2006.

GUIDO, Laurent, *L'Âge du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007.

- GUILBERT, Laure, *Danser avec le III^e Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Complexe, Bruxelles, 2000.
- HELMES, Günter (Dir.) *Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*, Igel, Paderborn, 1998.
- HENRIQUES, Julian, et TIAINEN, Milla, « Rhythm Returns : Movement and Cultural Theory », in *Body and Society*, Vol. 20, n. 3-4, 2014.
- HUESCA, Roland, *Triumphes et scandales : La Belle époque des Ballets russes*, Hermann, Paris, 2001.
- JACOTOT, Sophie, « Sada Yacco à l'Exposition Universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », in *48/14. La revue du Musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005.
- JAUSS, Hans, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1990.
- JOAS, Hans, *Die Kreativität des Handelns*, Suhrkamp, Francfort sur Main, 2002.
- JONAS, Stéphane, « La *Groszstadt* [sic], Métropole européenne dans la sociologie des pères fondateurs allemands », in REMY, Jean, *Georg Simmel : ville et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- KALTENECKER, Martin, *L'Oreille divisée, Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, MF, Paris, 2011.
- KALTENECKER, Martin, « Préface », in ARNHEIM, Rudolf, *Radio*, [1936], trad. de l'allemand par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Van Dieren, 2005.
- KANDINSKY, Vassily, *Du Spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1989.
- KOOL, Jaap, « Die Musik zur Tanzpantomime », in *Melos*, octobre 1925, p. 8-14.
- KEI, Shionoya, *Cyrano et les Samourai : le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX^e siècle et l'effet de retour*, Publications orientales de France, Paris, 1986.
- KERBS, Diethart, « Lebensreform in politischer Perspektive », in GRUND, Uta (Dir.), *Unweit von Eden*, Potsdam, 2000.
- KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1983.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film, La rédemption de la réalité*, trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Caude Orsoni, Flammarion, Paris, 2010.

KRACAUER, Siegfried, « Le culte de la distraction » [1926], in *L'Ornement de la masse, Essai sur la modernité weimarienne*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, La Découverte, Paris, 2008.

KROLL, Erwin, « Bei Jaques Dalcroze », in *Melos*, février 1929, p. 82-83.

KUZNITZKY, Hans, « Betrachtungen zum Tänzekongress in Magdeburg », in *Melos*, septembre 1925, p. 392-396.

KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la masse, Essais sur la modernité*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, La Découverte, Paris, 2008.

LABRIDY-PONCELET, Françoise, « L'image de la femme bourgeoise et son usage des pratiques sportives : l'exemple de la revue *La Femme française* (1902-1904) », in ARNAUD, Pierre, (Dir.), *Les Athlètes de la République : gymnastique, sports et idéologie républicaine, 1870-1914*, Privat, Toulouse, 1987.

LACOMBE, Hervé, (Dir.), *L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, Sedes, Paris, 2003.

LACOMBE, Hervé, REIBEL, Emmanuel, DIDIER, Béatrice, *L'Opéra aujourd'hui*, Europe, Paris, 2016.

LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris, 2013.

LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1997.

LASTRA, James, *Perception, Representation, Modernity : Sound Technology and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 2000.

LE BRETON, David, *L'adieu au corps*, Métailié, Paris, 2013.

LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Presses universitaires de France, Paris, 2000.

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Epoque* (deuxième édition revue et augmentée), Hermann, Paris, 2006.

LÜHR, Hans Peter, « Die Gartenstadt Hellerau, Ein Reformansatz und seine Wandlungen », in GIES, Stefan et STRAUMER, Christine (Dir.), *Dalcroze 2000*, Sandstein, Dresde, 2002.

MACEL, Christine, « Subjectivité modernes : entre désir d'extase et d'eurythmie », in MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma, (Dir.), *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours*, catalogue

de l'exposition tenue au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011-2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris, 2011.

MACÉ, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise*, Grasset, Paris, 1983.

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », [1934], in *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 2009.

MAZELLIER-LAGEARIGE, Catherine, « La nostalgie de la transparence. La pantomime dans l'Autriche fin-de-siècle. », in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

MC NEILL, William, *L'Art de marquer le temps, La Danse et le drill dans l'histoire*, Rouergue-Chambon, Rodez, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris.

MEIZENBACH, Sandra, *Neue alte Weiblichkeit : Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth Sont. Denis zwischen 1891 und 1934*, Tectum, Marburg, 2010.

MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le xx^e siècle*, Seuil, Paris, 2011.

MÖHRING, Maren, *Marmorleiber, Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Böhlau, Cologne, 2004.

MOINDROT, Isabelle (Dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS, 2006.

MOINDROT, Isabelle, *La représentation d'opéra*, Presses universitaires de France, Paris, 1993.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, 1956.

MOUREY, Marie-Thérèse, « Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970) », in SILHOUETTE, Marielle, (dir.), avec la collaboration de Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer, *Max Reinhardt. L'Art et la technique à la conquête de l'espace*, Peter Lang, Berne, 2017.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique, citée dans CORBIN, Alain, « Le secret de l'individu », *Histoire de la vie privée*, ARIES, Philippe, et DUBY, Georges, (Dir.), Seuil, Paris, t. IV, 1987.

NISBET, Robert, A., *La Tradition sociologique*, Presses universitaires de France, Paris, 1984.

NOSCHIS, Kaj, *Monte Verità, Ascona et le génie du lieu*, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, Lausanne, 2011.

ORY, Pascal, « Le corps ordinaire », in CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le xx^e siècle*, Seuil, Paris, 2011.

PANOFSKY, Walter, *Protest in der Oper, das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Laokoon Verlag, Munich, 1966.

PEUKERT, Deltev, *Max Webers Diagnose der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1989.

PICON, Jérôme, *Marcel Proust, Une vie à s'écrire*, Flammarion, Paris, 2016.

PRAT, Jean-Louis, MARCADE, Jean-Claude, (Dir.), *De Chagall à Malévitch, La révolution des avant-gardes*, catalogue de l'exposition tenue au Grimaldi Forum de Monaco, 12 juillet-6 septembre 2015, Grimaldi Forum, Monaco, 2015.

RADKAU, Joachim, « Nationalismus und Nervosität », in HARDTWIG, Wolfgang et WEHLER, Hans-Ulrich, (dir.), *Kulturgeschichte Heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1996.

RANCIERE, Jacques, *Aistesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011.

ROWDEN, Clair, (Dir.), *Performing Salome, Revealing Stories*, Farnham, Ashgate, 2013.

SCHUBERT, Giselher, « Zwischen Fronten. Hindemith, Brecht und Benn », in SACKMANN, Dominik (Dir.), *Hindemith-interpretationen, Hindemith und die zwanziger Jahre*, Lang, Bern, 2007, p. 120-137.

SENNETT, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. de l'anglais par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Seuil, Paris, 2005.

SHAWN, Ted, *Chaque petit mouvement, A propos de François Delsarte*, trad. par Annie Suquet, Centre national de la danse, Pantin, 2005.

SLOTERDIJK, Peter, *La Mobilisation infinie*, Christian Bourgois, Paris, 2000.

SOHN, Anne-Marie, « Le corps sexué », CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le xx^e siècle*, Seuil, Paris, 2011.

- SUQUET, Annie, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le xx^e siècle*, Seuil, Paris, 2011.
- STEGMANN, Vera, *Das epische Musiktheater bei Stravinsky und Brecht, Studien zur Geschichte und Theorie*, Lang, New York, 1991
- STERN, Lisbeth, « Bewegungskunst/Film 1926 », in KIENING, Christian, (Dir.), *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912-1936)*, Chronos, Zurich, 2012.
- STOREY, Robert, *Pierrots on the Stage of Desire, Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- STUDENY, Christophe, *L'invention de la vitesse, France xviii-xx^e siècle*, Gallimard, Paris, 1995.
- STRAVINSKY, Igor, *Memories and Commentaries*, Faber and Faber, Londres, 1960.
- STRAVINSKY, Igor, *Dialogues and a Diary*, Faber and Faber, Londres, 1968.
- SZEEMANN, Harald, « Monte Verità, Berg der Wahrheit », in *Monte Verità, Die Brüste der Wahrheit*, catalogue de l'exposition tenue du 25 mars au 6 mai 1979, à l'Akademie der Künste, Berlin, Fantonigrafica, Venise, 1978.
- TOEPFER, Karl, *Empire of Ecstasy, Nudity and movement in German body culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- THIBAULT, Jacques, « Les origines du sport féminin », in ARNAUD, Pierre, (Dir.), *Les Athlètes de la République : gymnastique, sports et idéologie républicaine, 1870-1914*, Privat, Toulouse, 1987.
- TRAUB, Ulrike, *Theater der Nacktheit, Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Transcript, Bielefeld, 2010.
- ULLMANN, Hans-Peter, *Das Deutsche Kaiserreich, 1871-1918*, Francfort sur Main, 1995.
- VALERY, Paul, « Philosophie de la danse », [5 mars 1936], in *Œuvres I, Variété*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1957.
- VALERY, Paul, *L'Idée fixe*, in *Œuvres*, Pléiade, t. II, Gallimard, Paris, 1987.
- VEROLI, Patrizia, *Loie Fuller, L'Epos*, Palermo, 2009.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 2015.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « Introduction » in SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, 2004.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté, Le Corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, Paris, 2004.

VIGARELLO, Georges, *La Silhouette du XVIII^e siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

VIGARELLO, Georges, « S'entraîner », in CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, (Dir.), *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard, Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2011.

WEBER, Eugen , *Fin de Siècle, La France à fin du XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, Fayard, Paris, 1998.

WEDEMEYER-KOLWE, Bernd, *“Der Neue Mensch”, Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.

Films

KAUFMANN, Nicholas, et PRAGER, Wilhelm, *Die Wege zur Kraft und Schönheit, Ein Film über moderne Körperkultur*, 1925.

MURNAU, Friedrich, Wilhelm, *Sunrise, A Song of Two Humans*, 1927.

REINHARDT, Max et CARRE, Marcel, *Das Mirakel*, 1912.

Partitions

DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux*, [1902], réduction pour chant et piano, Durand, Paris, 2012.

STRAVINSKY, Igor, *Œdipus Rex, opéra-oratorio en 2 actes d'après Sophocle*, [1948], réduction pour chant et piano, Boosey&Hawkes, Londres, 1975.

WEILL, Kurt, *Der Protagonist*, op. 15, Kurt Weill Foundation for Music, New York, 2006.

Annexes

Extrait de *Œdipus Rex*, STRAVINSKY, Igor, Boosey&Hawkes [1948], Londres, 1975.

ŒDIPUS REX
Opéra Oratorio en deux Actes d'après Sophocle par
I. STRAVINSKY et J. COCTEAU

IGOR STRAVINSKY
(1926-1927)

Texte de **J. COCTEAU**
mis en latin par **J. DANIELOU**

ACTE I
Après le Prologue, rideau.
En scène: Œdipe, Le Chœur

M.M. $\text{♩} = 50$

FL. PICCOLO
poi FL. GR. 1^o 2^o

FL. GR. 1^o 2^o

OBOI 1^o 2^o

C. INCL.

CLARINETTE
in Si \flat

FAGOTTI

CONTRA FAGOTTO

CORNI in FA

TRONBE in DO

TRONBONI 1^o 2^o

TROMBONE 3^o
+ TCBA

TIMP.

TENORI

BASSI

M.M. $\text{♩} = 50$

VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

2

1

Picc.

Fl.

Gr. 1

Ob. 1

Cl. 1

Cl. Sib. 1

Fag. 1

C. Fag. 1

Cor. 1

Tr. br. 1

Tr. horn 1

Tuba 1

Timp.

T. 1

B. 1

V. ni 1

V. le 1

V. Celli 1

C. B. 1

The .(he).ba pe .ste mori .tur. E pe - ste ser - va nos

1

8

Picc.
Fl.
Gr.
Ob.
Cl.
Cl. Sib.
Fag.
C. Fag.
Cor.
Tr. ho.
Tr. boni.
Tuba.
Timp.
T.
B.
V. ni.
V. lo.
V. Celli.
C. B.

serva, e - - - po - - - sic qua The - - - ba

4

Ob.

Cl. Bb

Cl. A

Fag.

Cor.

Timp.

Orga.

Piano

T.

B.

V. I.

V. II.

V. Cello

C. B.

moritur. OE-di-pus, OE-di-pus, a-dest pe-stis, kœdit nos pestis, OE-di-pus, e-pesteserva nos.

diapason

2

3

5

non troppo *f ma non troppo*

ma non troppo

crase. *f*

serva, OE. di. pus. e peste libera urbem, OE. di. pus, e peste qua The. ha mori. tur, ur. bem

crase. *f*

p subito *f* *p subito* *f* *p subito*

non troppo subito f

A

P

Handwritten annotations: **A** and **P** with arrows pointing to specific measures in the score.

6

Oboe

Clarinet

Cor Anglais

Trumpet

Trombone

Tuba

Timpani

Arpa

Piano

Tenore

Basso

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

ser - va morien - tem, ser - va ur - bem, ser - va, OE - di - pus, OE - di - pus, OE - di - pus, ser - va nos, ser - va,

5 6

7

Gr. 3

Alto

1.

2.

Sib. 2

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

317.

318.

319.

320.

321.

322.

323.

324.

325.

326.

327.

328.

329.

330.

331.

332.

333.

334.

335.

336.

337.

338.

339.

340.

341.

342.

343.

344.

345.

346.

347.

348.

349.

350.

351.

352.

353.

354.

355.

356.

357.

358.

359.

360.

361.

362.

363.

364.

365.

366.

367.

368.

369.

370.

371.

372.

373.

374.

375.

376.

377.

378.

379.

380.

381.

382.

383.

384.

385.

386.

387.

388.

389.

390.

391.

392.

393.

394.

395.

396.

397.

398.

399.

400.

401.

402.

403.

404.

405.

406.

407.

408.

409.

410.

411.

412.

413.

414.

415.

416.

417.

418.

419.

420.

421.

422.

423.

424.

425.

426.

427.

428.

429.

430.

431.

432.

433.

434.

435.

436.

437.

438.

439.

440.

441.

442.

443.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

450.

451.

452.

453.

454.

455.

456.

457.

458.

459.

460.

461.

462.

463.

464.

465.

466.

467.

468.

469.

470.

471.

472.

473.

474.

475.

476.

477.

478.

479.

480.

481.

482.

483.

484.

485.

486.

487.

488.

489.

490.

491.

492.

493.

494.

495.

496.

497.

498.

499.

500.

501.

502.

503.

504.

505.

506.

507.

508.

509.

510.

511.

512.

513.

514.

515.

516.

517.

518.

519.

520.

521.

522.

523.

524.

525.

526.

527.

528.

529.

530.

531.

532.

533.

534.

535.

536.

537.

538.

539.

540.

541.

542.

543.

544.

545.

546.

547.

548.

549.

550.

551.

552.

553.

554.

555.

556.

557.

558.

559.

560.

561.

562.

563.

564.

565.

566.

567.

568.

569.

570.

571.

572.

573.

574.

575.

576.

577.

578.

579.

580.

581.

582.

583.

584.

585.

586.

587.

588.

589.

590.

591.

592.

593.

594.

595.

596.

597.

598.

599.

600.

601.

602.

603.

604.

605.

606.

607.

608.

609.

610.

611.

612.

613.

614.

615.

616.

617.

618.

619.

620.

621.

622.

623.

624.

625.

626.

627.

628.

629.

630.

631.

632.

633.

634.

635.

636.

637.

638.

639.

640.

641.

642.

643.

644.

645.

646.

647.

648.

649.

650.

651.

652.

653.

654.

655.

656.

657.

658.

659.

660.

661.

662.

663.

664.

665.

666.

667.

668.

669.

670.

671.

672.

673.

674.

675.

676.

677.

678.

679.

680.

681.

682.

683.

684.

685.

686.

687.

688.

689.

690.

691.

692.

693.

694.

695.

696.

697.

698.

699.

700.

701.

702.

703.

704.

705.

706.

707.

708.

709.

710.

711.

712.

713.

714.

715.

716.

717.

718.

719.

720.

721.

722.

723.

724.

725.

726.

727.

728.

729.

730.

731.

732.

733.

734.

735.

736.

737.

738.

739.

740.

741.

742.

743.

744.

745.

746.

747.

748.

749.

750.

751.

752.

753.

754.

755.

756.

757.

758.

759.

760.

761.

762.

763.

764.

765.

766.

767.

768.

769.

770.

771.

772.

773.

774.

775.

776.

777.

778.

779.

780.

781.

782.

783.

784.

785.

786.

787.

788.

789.

790.

791.

792.

793.

794.

795.

796.

797.

798.

799.

800.

801.

802.

803.

804.

805.

806.

807.

808.

809.

810.

811.

812.

813.

814.

815.

816.

817.

818.

819.

820.

821.

822.

823.

824.

825.

826.

827.

828.

829.

830.

831.

832.

833.

834.

835.

836.

837.

838.

839.

840.

841.

842.

843.

844.

845.

846.

847.

848.

849.

850.

851.

852.

853.

854.

855.

856.

857.

858.

859.

860.

861.

862.

863.

864.

865.

866.

867.

868.

869.

870.

871.

872.

873.

874.

875.

876.

877.

878.

879.

880.

881.

882.

883.

884.

885.

886.

887.

888.

889.

890.

891.

892.

893.

894.

895.

896.

897.

898.

899.

900.

901.

902.

903.

904.

905.

906.

907.

908.

909.

910.

911.

912.

913.

914.

915.

916.

917.

918.

919.

920.

921.

922.

923.

924.

925.

926.

927.

928.

929.

930.

931.

932.

933.

934.

935.

936.

937.

938.

939.

940.

941.

942.

943.

944.

945.

946.

947.

948.

949.

950.

951.

952.

953.

954.

955.

956.

957.

958.

959.

960.

961.

962.

963.

964.

965.

966.

967.

968.

969.

970.

971.

972.

973.

974.

975.

976.

977.

978.

979.

980.

981.

982.

983.

984.

985.

986.

987.

988.

989.

990.

991.

992.

993.

994.

995.

996.

997.

998.

999.

1000.

1001.

1002.

1003.

1004.

1005.

1006.

1007.

1008.

1009.

1010.

1011.

1012.

1013.

1014.

1015.

1016.

1017.

1018.

1019.

1020.

1021.

1022.

1023.

1024.

1025.

1026.

1027.

1028.

1029.

1030.

1031.

1032.

1033.

1034.

1035.

1036.

1037.

1038.

1039.

1040.

1041.

1042.

1043.

1044.

1045.

1046.

1047.

1048.

1049.

1050.

1051.

1052.

1053.

1054.

1055.

1056.

1057.

1058.

1059.

1060.

1061.

1062.

1063.

1064.

1065.

1066.

1067.

1068.

1069.

1070.

1071.

1072.

1073.

1074.

1075.

1076.

1077.

1078.

1079.

1080.

1081.

1082.

1083.

1084.

1085.

1086.

1087.

1088.

1089.

1090.

1091.

1092.

1093.

1094.

1095.

1096.

1097.

1098.

1099.

1100.

1101.

1102.

1103.

1104.

1105.

1106.

1107.

1108.

1109.

1110.

1111.

1112.

1113.

1114.

1115.

1116.

1117.

1118.

1119.

1120.

1121.

1122.

1123.

1124.

1125.

1126.

1127.

1128.

1129.

1130.

1131.

1132.

1133.

1134.

1135.

1136.

1137.

1138.

1139.

1140.

1141.

1142.

1143.

1144.

1145.

1146.

1147.

1148.

1149.

1150.

1151.

1152.

1153.

1154.

1155.

1156.

1157.

1158.

1159.

1160.

1161.

1162.

1163.

1164.

1165.

1166.

1167.

1168.

1169.

1170.

1171.

1172.

1173.

1174.

1175.

1176.

1177.

1178.

1179.

1180.

1181.

1182.

1183.

1184.

1185.

1186.

1187.

1188.

1189.

1190.

1191.

1192.

1193.

1194.

1195.

1196.

1197.

1198.

1199.

1200.

1201.

1202.

1203.

1204.

1205.

1206.

1207.

1208.

1209.

1210.

1211.

1212.

1213.

1214.

1215.

1216.

1217.

1218.

1219.

1220.

1221.

1222.

1223.

1224.

1225.

1226.

1227.

1228.

1229.

1230.

1231.

1232.

1233.

1234.

1235.

1236.

1237.

1238.

1239.

1240.

1241.

1242.

1243.

1244.

1245.

1246.

1247.

1248.

1249.

1250.

1251.

1252.

1253.

1254.

1255.

1256.

1257.

1258.

1259.

1260.

1261.

1262.

1263.

1264.

1265.

1266.

1267.

1268.

1269.

1270.

1271.

1272.

1273.

1274.

1275.

1276.

1277.

1278.

1279.

1280.

1281.

1282.

1283.

1284.

1285.

1286.

1287.

1288.

1289.

1290.

1291.

1292.

1293.

1294.

1295.

1296.

1297.

1298.

1299.

1300.

1301.

1302.

1303.

1304.

1305.

1306.

1307.

1308.

1309.

1310.

1311.

1312.

1313.

1314.

1315.

1316.

1317.

1318.

1319.

1320.

1321.

1322.

1323.

1324.

1325.

1326.

1327.

1328.

1329.

1330.

1331.

1332.

1333.

1334.

1335.

1336.

1337.

1338.

1339.

1340.

1341.

1342.

1343.

1344.

1345.

1346.

1347.

1348.

1349.

1350.

1351.

1352.

1353.

1354.

1355.

1356.

1357.

1358.

1359.

1360.

1361.

1362.

1363.

1364.

1365.

1366.

1367.

1368.

1369.

1370.

1371.

1372.

1373.

1374.

1375.

1376.

1377.

1378.

1379.

1380.

1381.

1382.

1383.

1384.

1385.

1386.

1387.

1388.

1389.

1390.

1391.

1392.

1393.

1394.

1395.

1396.

1397.

1398.

1399.

1400.

1401.

1402.

1403.

1404.

1405.

1406.

1407.

1408.

1409.

1410.

1411.

1412.

1413.

1414.

1415.

1416.

1417.

1418.

1419.

1420.

1421.

1422.

1423.

1424.

1425.

1426.

1427.

1428.

1429.

1430.

1431.

1432.

1433.

1434.

1435.

1436.

1437.

1438.

1439.

1440.

1441.

1442.

1443.

1444.

1445.

1446.

1447.

1448.

1449.

1450.

1451.

1452.

1453.

1454.

1455.

1456.

1457.

1458.

1459.

1460.

1461.

1462.

1463.

1464.

1465.

1466.

1467.

1468.

1469.

1470.

1471.

1472.

1473.

1474.

1475.

1476.

1477.</

9

9

pa.(e)ste mori.tur. E peste ser - va, ser va nos! ...e pe - ste, pe -

pea . . . te mo.ritur. e pe - ste ser - va nos!

molto dim.

sub. *meno f*

sub. *Da la mano*

poco sf ma non troppo

du talon *marcato e staccatissimo*

poco sf ma non troppo

11

Flutes (Fag.)
 1. *12*
 2.

Clarinets (Cor.)
 1.
 2.

Bassoons (Fag.)
 1.
 2.

Trumpets (T.)
 1. *p un mareste (esopo)*
 2. *deu sant.*

Trombones (B.)
 1. *eres.*
 2. *ent.*

Basses (C.B.)
 1. *12*
 2. *p*

Oboes (Oboi)
 1. *a 2. Soli mare.*
 2.

Clarinets in E-flat (Cl.)
 1.
 2.

Bassoons (Fag.)
 1. *poco pesante*
 2. *mare.*

Horns (Cor.)
 1. *mf poco pesante*
 2.

Tubas (Tuba)
 1. *19 Solo con Sord.*
 2. *senza Sord.*

Timpani (Timp.)
 1.
 2. *p*

Tenors (T.)
 1. *se-rya ur-bem, a-dest po-sis, CE-di-pus, CE-di-pus, a-dest, a-dest,*

Basses (B.)
 1. *ser-va, CE-di-pus, CE-di-pus, e-pestie ser-va nos, ser-va, CE-di-pus, CE-di-pus, a-dest,*
 2. *p un poco mare.*

Violas (V. Celli)
 1.
 2.

Double Bass (C.B.)
 1. *(V)*
 2.

12

13 *poco a poco cresc.*

Fag. 1/2

C. Fag.

Cor. 1/2

3/4

Timp.

T. *poco a poco cresc.*

B.

V. Celli

C. B.

13

Cl. Sib. *E* 14 *dolce*

Fag. 1/2

C. Fag.

Cor. 1/2

3/4

Tuba *poco marc.*

Timp. *poco sf e p sub. sempre rim. dimis.*

T. *p* *meno f*

B.

V. Celli

C. B.

14

a . dest pes . tis, r . dest pestis, pe . stis, adest pe . stis, pe . stis, pe . stis, pes . tis,
a dest, a dest, a dest, a dest

a . dest pes . tis. A pte li . be . ra ur . bem, ur . bem serva mo . rie . ntem.
pes . tis, a . dest. A pes . te li . be . ra ur . bem, ur . bem ser . va mo . rien . tem,

13

The image shows a page of a musical score, page 13, with two systems of music. The first system covers measures 15 and 16. The second system covers measures 17 and 18.

System 1 (Measures 15-16):

- FL. Gr.:** Flute Grand, marked *dolce*. Measure 15 has a circled measure number 15.
- Fl. Sib.:** Flute in B-flat.
- Cor.:** Cor Anglais.
- T.:** Tenor, marked *diminuendo*. Lyrics: "ur - bem, ur - bem, u - rbem mo - rien.tem."
- B.:** Bass.
- V. ai:** Violin I.
- V. lo:** Violin II, marked *p espress.*
- V. Celli:** Violoncello, marked *p espress.*
- C. B.:** Contrabasse.

System 2 (Measures 17-18):

- Cl. Sib.:** Clarinet in B-flat, marked *dolce*. Measure 17 has a circled measure number 16.
- Fag.:** Bassoon.
- ŒDIPE:** Vocal part for Oedipus, marked *dolce ma ben articolato*. Lyrics: "L! - - - be - ri, - - - vos - - - li - - - be - ra - bo - -"
- V. ai:** Violin I.
- V. lo:** Violin II.
- V. Celli:** Violoncello, marked *pp*.
- C. B.:** Contrabasse, marked *pp etc. simile*.

