
CORPORALITÉ SPORTIVE ET NAZISME

par Gianni Haver

Au-delà de sa matérialité physique, le corps est un objet culturel ; à travers le temps, l'être humain a constamment adapté son enveloppe charnelle en la modifiant afin de la faire correspondre à des idéaux ou à des exigences, qui dépendent pour une large part du contexte socioculturel dans lequel il évolue.

Professeur de sociologie de l'image et d'histoire sociale des médias à l'Université de Lausanne, Gianni Haver nous explique comment cette « construction » est devenue plus que discriminatoire lors de l'émergence du nazisme.

Au XIX^e siècle se produit une série de bouleversements majeurs qui voient l'existence quotidienne des habitants des pays occidentaux se transformer rapidement, sous l'impulsion de l'industrialisation triomphante : urbanisation, mécanisation, réglementation des rythmes de travail. Dans ce contexte, de nouvelles conceptions gouvernées par le progrès et le positivisme scientifique font leur apparition : la vie moderne appelle un nouveau corps, plus rationnel, plus efficace, plus fort. L'activité physique en général, et le sport en particulier, apparaissent alors comme le moyen d'opérer cette régénération. S'inspirant des principes du pédagogue Johann Frederich Guts Muths (*Gymnastik für die Jugend*, 1793), Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) pose alors les bases théoriques et pratiques de l'éducation physique contemporaine. Plus tard dans le siècle, ce véritable phénomène de société ne se traduit pas seulement par la pratique, mais donne lieu à une culture sportive qui, amplifiée par des médias également en plein essor, crée les conditions de nouvelles visions de la corporalité.

Paradoxalement, c'est dans l'Antiquité qu'on cherche alors les canons esthétiques qui vont servir à définir le profil de l'athlète moderne. La résurgence de l'olympisme témoigne d'ailleurs de ces préoccupations. Dans le prolongement des idéaux grecs, on aspire alors à la mise en place de spectacles de masse où les foules saluent la puissance rythmique d'hommes et de femmes animés par cette philosophie de la rénovation physique.

Mais cet engouement généralisé pour le renouveau des idéaux antiques ne constitue pas la seule source d'influence de la culture corporelle, qui découle pour une large part d'une vaste réaction à la civilisation industrielle. Dès le début du XX^e siècle, ces idées anticapitalistes influencent de nombreux mouvements artistiques et courants de pensée en Europe centrale, qui critiquent de manière virulente les conséquences sociales du progrès technique et scientifique. Stigmatisant la transformation brutale des conditions de la vie quotidienne en milieu urbain, des mouvements de «réforme de

la vie» font leur apparition et opposent à cette conception pessimiste du monde moderne une vision libertaire et idéalisée de la nature. Ils se traduisent par des tendances d'orientations politiques (des ligues ouvrières aux groupes nationalistes) et de provenances sociales très variées, où se côtoient des mouvements de gymnastique, d'éducation physique et même de danse d'expression.

L'expérience de la guerre de 1914-1918 renforce l'attrait de la culture corporelle, encouragée dans une perspective de renaissance spirituelle et de régénération mystique de l'humanité après les horreurs du conflit mondial. Ce climat favorise aussi l'essor du mouvement naturiste. Témoignant de la popularité de ce nouveau mode de vie en plein air, de nombreux films centrés sur la corporalité sont tournés dans l'espace germanique. Ainsi, la grande firme allemande UFA sort en 1926 *Force et beauté (Wege Zur Kraft und Schönheit)*, qui montre des athlètes dénudés et des rythmiciennes évoluant dans un décor aux résonances à la fois bucoliques et antiquisantes.

Mais l'après-guerre ne fait pas que susciter des espoirs aussi ludiques et naïfs. Elle provoque aussi l'exacerbation de conceptions patriotiques, en particulier dans l'Allemagne vaincue, où l'on cherche à faire retrouver au citoyen ses «vertus fondamentales» de force, de santé, de courage, de combativité, d'anti-intellectualisme et de jeunesse. Les idées nationalistes trouvent donc des points de convergence avec les traits essentiels de la culture corporelle. En témoigne notamment l'*Ausdrucksgymnastik* de Rudolph Bode. Sa méthode à mi-chemin entre danse et gymnastique met l'accent sur le principe d'une renaissance du corps organique libéré des entraves de la technique et en harmonie avec le rythme du cosmos. Mais elle repose également sur l'affirmation de la supériorité raciale du peuple germanique. Ce lien entre les courants de la culture corporelle et les mouvements de pensée réactionnaire apparaît aussi dans la revue *Die Sonne*, qui préconise la culture physique, le nudisme et la

médecine par les plantes. Le rythme fonctionne à l'époque comme un concept central, permettant d'articuler vision du monde et corporalité humaine.

Dans cette période d'entre-deux-guerres, les Jeux olympiques prennent une place non négligeable dans les préoccupations diplomatiques des grandes puissances. Les efforts de l'Allemagne de Weimar pour réintégrer les Jeux sont en ce sens très révélateurs. Mise en quarantaine dès 1918 pour sa responsabilité dans le premier conflit mondial, elle n'est pas acceptée aux Jeux de 1924 et 1928. Quatre ans plus tard, la participation aux Jeux de Los Angeles est perçue comme une occasion à ne pas manquer pour réintégrer le concert des nations, et mettre fin aux différents mouvements de boycott organisés contre elle. Dès leur arrivée au pouvoir, les nazis profitent de ces efforts de légitimation qui avaient porté le CIO à attribuer les Jeux de 1936 à l'Allemagne démocratique de la République de Weimar. Ce mariage entre sport et nazisme n'a au départ rien d'évident. L'idéologie corporelle des nazis considère en effet le corps humain en fonction de valeurs diverses : esthétiques, éthiques, sociales et biologiques. Trois secteurs sont donc mis en avant : l'éducation physique, l'hygiène de race et la plastique corporelle. Rejetant initialement l'idée de compétition et de record liée aux pratiques sportives, elle réalise au cours des années trente l'importance populaire et médiatique du phénomène, ainsi que l'occasion de réussir une formidable opération publicitaire à l'occasion des Jeux de Berlin. Dès lors, le régime mise sur la valorisation du sport et de l'olympisme. Il s'agit non seulement de montrer une Allemagne « forte », mais avant tout d'atténuer l'image négative de prises de positions plus belliqueuses.

Si les nazis assignent dans leur idéologie un rôle subalterne aux femmes, l'exercice physique est en revanche promu comme une nécessité pour celles que l'on considère comme les reproductrices de la race aryenne. Pour des motifs de propagande, l'Allemagne

nazie présente lors des Jeux de Berlin 1936 la plus forte délégation féminine, qui remporte un maximum de médailles. C'est aussi une femme qui est choisie pour réaliser le film officiel des Jeux de Berlin 1936. Appréciée par Hitler, Leni Riefenstahl a déjà tourné à sa demande des films de propagande sur les rassemblements annuels du parti nazi à Nuremberg (en particulier *Triumph des Willens*, 1934). *Olympia* (1938) prolonge le rôle d'apaisement joué par l'organisation des Jeux, où l'attention internationale sur la violence intérieure et les velléités expansionnistes du régime hitlérien est détournée par la mise en scène d'une rencontre pacifique entre les différents peuples accueillis par le puissant Reich.

Le référent antique est largement mis à contribution dans le prologue de *Fest der Völker*, la première partie d'*Olympia*. Leni Riefenstahl réalise par le montage la comparaison rêvée entre athlètes grecs et modernes. Dans un décor de ruines antiques, on passe en effet, par un fondu enchaîné, d'une statue de discobole à un corps réel, signalant ainsi la continuité de l'un à l'autre et la volonté d'offrir au geste idéal figé dans la pierre le mouvement qui lui manquait encore.

La sortie d'*Olympia* en 1938 donne lieu à une cérémonie imposante, où l'on convie les ambassadeurs d'une quarantaine de pays. Cette manifestation, et le succès remporté au plan international par le film, serviront encore à donner une image rassurante de l'Allemagne, un mois pourtant après l'annexion de l'Autriche par le Reich.

Le prologue de *Fest der Schönheit*, deuxième partie du film *Olympia*, est quant à lui imprégné d'aspirations liées à la *Körperkultur*, puisqu'il montre un groupe de jeunes hommes courant dans la forêt avant de se baigner dans un sauna, leur musculature soulignée par des éclairages fortement contrastés. Le film signale aussi que les idéaux utopistes et mystiques liés au mouvement de réforme de la vie sont désormais clairement mis au service d'une idéologie natio-

nale, renouant ainsi avec le sens des exercices d'éducation physique patriotiques prônés par Friedrich Ludwig Jahn un siècle auparavant. Non sans démagogie, Adolf Hitler l'affirme lui-même au lendemain des Olympiades de 1936: «Nous voyons émerger autour de nous un nouveau corps. La lumière, l'air et le soleil nous offrent un nouvel idéal» (G. Krause, *Olympische Spiele*, 1936, cité par Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 305).

La valorisation par les nazis d'un corps national, où les critères de beauté de la culture corporelle sont assimilés à ceux de l'homme germanique, conduit à des mesures de répression et d'élimination sociale des individus non conformes. Dès 1933, le sport est centralisé et les associations ouvrières et juives interdites. Si les sportifs ouvriers sont répartis dans les organisations contrôlées par le parti (pas plus que 20% par association), les Juifs en sont pour leur part exclus. L'idéologie corporelle du nazisme est construite autour de notions racistes qui, mises en application, conduiront à la destruction systématique du corps de l'autre, du «déviant», du handicapé, du Juif, de l'homosexuel dans les camps d'extermination. Derrière la beauté de corps cherchant à atteindre une forme de perfection, ce régime cache l'humiliation d'autres corps, par la faim, la fatigue et les privations, leur assassinat méthodique dans les chambres à gaz et leur annihilation dans les fours crématoires.

Cet article repose sur les recherches menées avec Laurent Guido pour une exposition au Musée Olympique de Lausanne : voir *La Mise en scène du corps sportif: de la Belle Époque à l'âge des extrêmes*, Lausanne, CIO, 2002.

GERTRUDE STEIN ET ALICE TOKLAS

par Edward Burns

Il semble que Gertrude Stein soit à l'origine du premier usage écrit du mot *gay* au sens qu'on lui connaît aujourd'hui : le terme apparaît plus d'une centaine de fois dans le très court récit « Miss Furr and Miss Skeen » (1925). Mais Edward Burns, spécialiste de son œuvre et exécuteur testamentaire d'Alice Toklas, montre bien la façon fort ambiguë dont elle envisageait son image de lesbienne.

Comment définir *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, que Gertrude Stein fait paraître en 1933? Est-ce une simple autobiographie déguisée de Gertrude Stein elle-même, où l'écrivaine confie la narration à celle qui partage sa vie depuis plus de vingt ans? Serait-ce plutôt ce qu'on appelle aujourd'hui une autofiction — mais alors avec quelle part de fiction? À la fin de l'ouvrage, l'autrice (Stein) apparaît comme personnage pour déclarer à la narratrice (Toklas): « On dirait que vous n'allez jamais vous décider à écrire cette auto-biographie. Savez-vous ce que je vais faire? Je vais l'écrire pour vous. Je vais l'écrire tout simplement comme Defoe écrit l'autobio-graphie de Robinson Crusoe. » Mais Toklas n'est pas Robinson, elle a bel et bien existé. Il n'y a donc que le procédé de narration qui soit fictif, et non la narratrice. Toutefois, cette distanciation narrative entraîne une transposition qui tire bien du côté de l'autofiction.

Ce jeu complexe a égaré bon nombre de critiques et de biographes, qui ont négligé la part de fictionnalisation du texte, et qui ont cru voir dans le *personnage* du récit la personne même de l'autrice. À la parution d'un premier extrait de *L'Autobiographie* dans *l'Atlantic Monthly*, en mai 1933, le jeune éditeur et marchand d'art Georges Maratier écrit à Stein: « Avec ce volume vous ne serez plus une légende mais une réalité ferme et puissante, enfin ce que vous êtes exactement. » Il se trompait. La légende Stein n'a fait que prendre de l'ampleur après la publication de l'ouvrage.

Quand elle rentre aux États-Unis, après un séjour de plus de trente ans en France, Stein déclare aux journalistes: « I am essentially a realist ». Le terme n'est pourtant pas à prendre au pied de la lettre: si le marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler a pu dire d'elle et de ses amis cubistes qu'ils pratiquaient un art réaliste, c'est dans le sens où ils proposaient une image *reconstruite* de la réalité. Ainsi en va-t-il aussi bien de ses écrits expérimentaux, qu'elle considérait comme son œuvre authentique, que de ses écrits plus « publics », comme *l'Autobiographie*. Les premiers n'étaient pas mimétiques, ils

ne la représentaient pas en tant qu'individu ; elle ne cherchait pas à les expliquer, elle ne donnait aucune clé au lecteur : ils étaient autosuffisants, pour elle. L'*Autobiographie*, de son côté, ne parle que très peu de ces écrits, de sa manière de travailler, et de ses douleurs lorsque les uns après les autres les éditeurs refusaient ses textes. De même, elle reste fort discrète sur ses amours lesbiennes.

Gertrude Stein a rejoint son frère Leo à Paris, à l'automne 1903, pour échapper aux derniers soubresauts de sa relation avec May Bookstaver, son ancienne condisciple à la Johns Hopkins University de Baltimore. Elle n'en parle pas dans l'*Autobiographie*, ne faisant qu'une allusion très indirecte au roman (posthume) dans lequel elle avait transposé sa passion très physique, *Q. E. D.* Elle met essentiellement en avant sa vie mondaine au 27 rue de Fleurus ; on l'y voit notamment discutant avec Picasso de la philosophie de William James (dont elle avait été l'élève à l'Université Harvard) et de l'esthétique de la peinture, ou se laissant emporter dans d'intenses débats. En réalité, durant ces premières années parisiennes, elle a dû lutter pour surmonter ses frustrations après l'échec de sa relation avec Bookstaver, et pour satisfaire sa recherche d'une sagesse personnelle. À partir de 1903, elle s'est efforcée de trouver sa voix d'écrivain en travaillant à son roman *The Making of Americans*. Mais en 1908, la situation devient encore plus douloureuse lorsque son frère Leo s'aperçoit de la tournure que prend ce roman après leur lecture commune de *Sexe et Caractère* d'Otto Weininger. L'anti-féministe (et antisémite) Weininger y défend notamment la thèse selon laquelle chaque être humain aurait des composantes masculines et féminines, les premières ayant valeur positive, les secondes négative. Sur cette base, Weininger élabore une classification des êtres humains dont Gertrude Stein s'inspire en tentant d'aller plus loin encore dans le sens d'une psychologie systématique des relations humaines. Ainsi distingue-t-elle, par exemple, du côté féminin, la prostituée, la « mère de tous », la « lady », la maîtresse, la servante, la sœur, la vieille fille, celle qui est authentiquement virile... Ou du côté

masculin, en vrac, l'homme du monde, l'Anglo-Saxon, le prostitué, l'adolescent, le fanatique, l'âme primitive... Leo s'insurgera très violemment contre cette taxinomie qu'il considère comme une « nouvelle téléologie ». La rupture, d'abord intellectuelle, entre le frère et la sœur, après des années d'échanges étroits, entraînera chez Gertrude le sentiment d'une grande solitude dans son travail de création.

Sa rencontre avec Alice Toklas lui permettra non seulement de surmonter cette rupture, mais même de la consommer totalement, Leo quittant leur domicile commun pour céder la place à Alice à l'automne 1910. L'intervention décisive d'Alice dans sa vie et son œuvre peut être lue dans *The Making of Americans*: « [...] vous écrivez un livre et pendant que vous l'écrivez vous avez honte car tout le monde doit penser que vous êtes une imbécile ou une folle et pourtant vous l'écrivez et vous avez honte, vous savez que chacun va se moquer de vous ou avoir pitié et vous avez un étrange sentiment et vous n'êtes pas très convaincue et vous continuez à écrire. Et puis quelqu'un l'approuve, ce que vous aimez, ou faites ou fabriquez et désormais plus jamais vous ne pouvez avoir complètement ce sentiment d'avoir peur et honte que vous aviez alors quand vous étiez en train d'écrire ou d'aimer cette chose et que personne n'avait approuvé cette chose. »

Une approbation... Aussi importante, centrale, que soit l'apparition d'Alice, la nature amoureuse, sexuelle, de leur relation reste absente des écrits « publics » de Stein, qui se contente d'une description factuelle de leur première rencontre, dans *l'Autobiographie*, alors qu'Alice Toklas se la remémorera avec émotion dans *What Is Remembered*, ses mémoires parus en 1963. Il est vrai qu'Alice est célébrée dans les écrits « expérimentaux », et même parfois dans une langue érotiquement chargée. Mais ces textes restaient inaccessibles du vivant de Stein, ou étaient jugés trop obscurs pour retenir l'attention.

C'est en fait à travers deux œuvres de Picasso qu'on peut envisager la manière dont Stein et Toklas ont « annoncé » leur vie

commune. Gertrude et son frère avaient acheté ensemble plusieurs tableaux du peintre. En 1912, pour la première fois, elle en acquiert un seule : *La Table de l'architecte* (1912, New York, MoMA), ainsi nommé sans doute par Kahnweiler en raison de l'équerre qui se trouve en haut du tableau, avec au-dessous deux verres à liqueur et une bouteille de vieux marc ; sur la gauche, l'inscription « MA JOLIE », des portées de musique, une pipe, et sous la table la reproduction peinte d'une carte de visite portant les mots « MIS [sic] GERTRUDE STEIN ». Stein et Toklas étaient passées à l'atelier de Picasso en son absence, et Gertrude avait laissé sa carte cornée (ce qui signifiait, dans le code de l'époque, que la visite avait été faite et devait être rendue). Picasso avait alors introduit la carte dans le tableau auquel il était en train de travailler, mais sous forme peinte pour pouvoir conserver le coin corné en trompe-l'œil. En 1914, après le départ définitif de Leo en Italie, Stein et Toklas décidèrent de faire imprimer une carte de visite commune. Peut-être est-ce pour célébrer cette union que Picasso introduisit la carte en question, cette fois sous forme de collage, dans *Nature morte avec carte de visite* (1914, Yale University). Cette manière de dire les choses indirectement, dans une œuvre d'art (comme le faisait d'ailleurs la citation de la chanson « Ma Jolie » qui servait de référence cryptée à Eva, la nouvelle femme aimée de Picasso) ; le fait de ne pas se livrer à un aveu, une confession, mais de détacher de la réalité les mots et les objets pour accorder à l'œuvre sa pleine autonomie — ce procédé fondamentalement artistique, correspondait pleinement à l'esprit et à l'esthétique de Gertrude Stein.

Traduit et adapté de l'anglais (États-Unis) par Guy Poitry.