

*CÉCILE GUICHARD /*

*WEIMAR, ÉCLIPSE LUMINEUSE*



*2014*

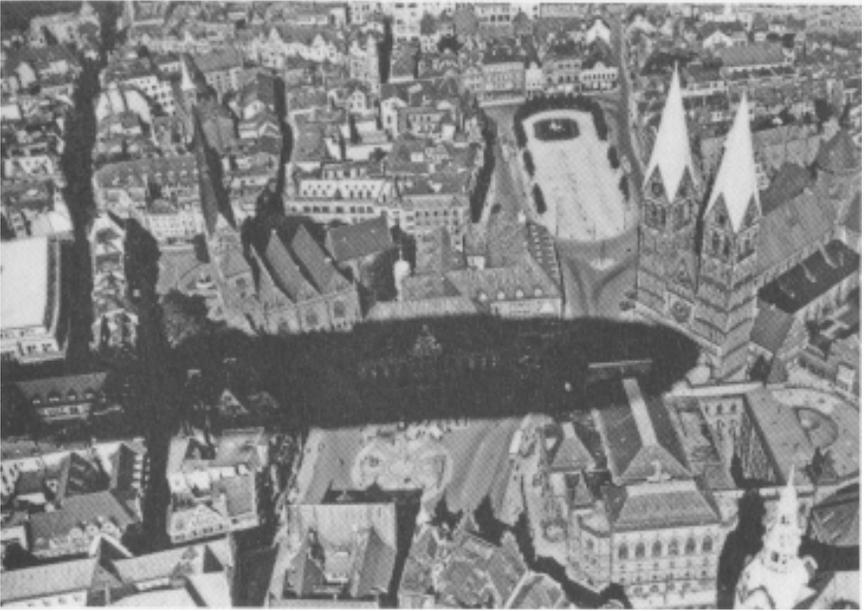
# **WEIMAR, ÉCLIPSE LUMINEUSE**

Weimar Eclipse lumineuse,  
Mémoire de Cécile Guichard  
Master Design Espaces  
et communication, sous la direction  
de Catherine Guiral  
Haute École d'Art et de Design,  
Genève, Décembre 2013

# **WEIMAR, ÉCLIPSE LUMINEUSE**

Regard sur la face cachée de Berlin  
dans les années 1920.





[Fig.1] Ydessa HENDELES, *Ships*  
(*The Zeppelin project*). détail d'une photographie  
anonyme. Breme, Allemagne,  
1929. Pigment chrome, tirage numérique 20,8 x  
25,4 cm.

Une ombre s'extrait du chaos de la Première Guerre mondiale. Elle caresse lentement le paysage allemand l'effleurant dans le plus grand silence. Elle est le reflet subversif d'une société innovante à laquelle elle donne relief et perspective. Elle peut s'assimiler à celle du Zeppelin, le premier ballon dirigeable allemand. [Fig.1] Conçu comme engin meurtrier, il s'avère plus dangereux pour son équipage que pour ses cibles. Il est donc réformé comme simple instrument d'observation. Il offre alors une nouvelle dimension au monde, un regard et des points de vue inédits sur la ville... mais des clichés toujours marqués de l'empreinte noire qui le poursuit.

L'ombre s'attache à ce qui la projette, participant ainsi à sa définition, même si c'est pour la déformer. L'Allemagne de l'entre-deux guerres en est un vrai théâtre, et Berlin sa scène, traversée par les éclairs créatifs et les obscurs desseins. La ville se profile entre une face bien connue, à la pointe de la modernité et de la nouvelle objectivité, et une autre plus nuancée : la « Babylone sur Spree » de l'historien Mel Gordon<sup>1</sup>. Cette capitale des plaisirs, déguisée, maquillée, travestie, dans laquelle l'ombre dissimule autant qu'elle révèle, s'illustre dans des nuits effervescentes et excitantes. Comment la fin de la Première Guerre mondiale a-t-elle enveloppé Berlin dans une ombre érotique, et dans quel clair-obscur s'est-elle (re)dessinée ?

<sup>1</sup> Mel GORDON, *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House, 2000. Ma réflexion sur l'ombre de Berlin, le lecteur ne manquera pas de s'en apercevoir, a été marquée par les écrits de Mel Gordon qui ont servi de socle à ce mémoire. Mel Gordon est acteur, metteur en scène et professeur à UC Berkeley. Ses livres sur la République de Weimar permettent de rendre disponible une riche iconographie que j'ai voulu interroger.

Les trois coups frappent déjà et le rideau s'ouvre sur une pièce en quatre actes où il s'agira de définir la formation de cette face cachée : dans quel contexte historique et sous quels projecteurs s'est elle manifestée ? Comment s'est-elle organisée ensuite ? Quelles formes a-t-elle renvoyées ? Et qu'a-t-elle annoncé ?

## ACTE I

### L'OUVERTURE

La reconstruction du théâtre

Scène 1 : Le voile noir de  
la Première Guerre mondiale

Scène 2 : Lever de Rideau

## ACTE II

### L'ECLIPSE LUMINEUSE

L'éclat des coulisses

Scène 1 : Entrée en scène de Babylone sur Spree

Scène 2 : Les cabarets, théâtre de l'illusion

Scène 3 : Eros clinique

## ACTE III

### LES IMAGES DE L'OMBRE

Scène 1 : Une dissimulation affichée

Scène 2 : Typographie des plaisirs décadents

Scène 3 : Une communication muette

## ACTE IV

### EPILOGUE

La prédiction de Kracauer

Scene 1 : Les Tillers Girls

Scene 2 : La standardisation des plaisirs

# ACTE I

## OUVERTURE

Dans la salle, aucun bruit, dans les coulisses, l'effroi. Le rideau est tombé, et les comédiens hors d'haleine ne comprennent pas pourquoi.

La Première est finie.

Le texte était un classique, mais la mise en scène innovante était mal maîtrisée. Le *Deus ex machina* s'est emballé. Dans la panique, les acteurs perdent leurs mots, et l'émotion les envahit. Le spectacle avait pris des dimensions trop ambitieuses. Le plateau est maintenant dévasté. Il faut tout refaire. Pendant que l'on range, répare, jette l'ancien décor, les comédiens sifflotent dans les coulisses, les morceaux d'un nouvel air.



## Scène 1

### Le voile noir

### de la Première Guerre mondiale

<sup>2</sup> Friedrich Wilhelm MURNAU, *Faust: Eine Deutsche Volkssage*. (trad. Faust, une légende allemande), [DVD], UFA, 1926.

« Regardez : Les portes des ténèbres se sont ouvertes, et tous les malheurs se sont abattus sur la terre...<sup>2</sup> » Une silhouette noire, colossale et effrayante se dresse au-dessus des maisons [Fig.2]. Elle déploie son ombre sur les toits dans une caresse funèbre, et pour finir occulte toute lumière du jour. C'est l'éclipse. La ville plongée dans l'obscurité, est envahie par la peur, puis par l'excitation d'une nuit sans lendemain.



[Fig.2] Friedrich Wilhelm MURNAU. *Faust: Eine Deutsche Volkssage*. (trad. Faust, une légende allemande). 1926. Film en noir et blanc, muet, 116 minutes.

<sup>3</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma: I. L'image mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, chap. 2, « Cadre et plan : cadrage et découpage », p. 23-45.

C'est l'un des premiers plans du film *Faust* de Murnau (1926), interprétation du mythe allemand du savant insatiable tourné vers une vie de plaisir, après avoir vendu son âme au diable. L'histoire et l'articulation formelle et symbolique avec laquelle le cinéaste compose ses plans d'ombres et de lumières, reflètent l'état d'esprit d'une société qui naît au crépuscule d'une guerre sans merci. Un voile noir est tombé sur l'Allemagne, et dans ce demi-jour qui se lève, des formes apparaissent, dessinées dans des nuanciers lumineux<sup>3</sup>.

La République de Weimar voit le jour avec la fin de la Première Guerre mondiale. Aucun conflit n'a mis tant d'hommes en jeu, ni fait tant de victimes ou de dégâts. Le progrès technique, mis au service d'une destruction massive, a créé de nouvelles menaces invisibles (gaz sarin, mines), ou inattendues (par de nouvelles voies aériennes, sous-marines...). Les hommes, partis combattre *Pro patria* et *Pro domo*, pour leur patrie et leur maison, dans ce qui devait être une guerre-éclair, se sont découragés dans d'interminables combats. L'entreprise héroïque s'est teintée d'amertume. Les valeurs morales et patriotiques allemandes ont été profondément entamées avec la bataille et son issue.

<sup>4</sup> David GUERDON, « Dialogue avec l'Ombre », 1995. [En ligne] (page consultée le 17 juillet 2015) <<http://florence.ghibellini.free.fr/EMC/guerdon1.html>>.

<sup>5</sup> Mel GORDON, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...*, chap.2, « The Collapse », p. 10-27.

<sup>6</sup> Mark MICALE; Paul LERNER, *Traumatic Past: History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge University Press, 2001.

Dans l'obscurité de cette période difficile, les désirs illicites, les sentiments enfouis, la part d'ombre de l'individu commencent à émerger<sup>4</sup>. « *The realm of shared national purpose and manly virtue was challenged by more primitive philosophies of day-to-day survival*<sup>5</sup> ». Dans son chapitre intitulé « l'effondrement » de *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Mel Gordon démontre le faisceau des causes tiré de plusieurs exemples au front et à l'arrière. Dans les tranchées allemandes, la stabilité morale et mentale des soldats est mise à l'épreuve de la durée et de l'intensité des combats<sup>6</sup>. Le traumatisme libère les fantasmes, et fait sortir de l'ombre d'autres formes de divertissements: travestissement, homosexualité... Reconnus, voire parfois défendus, par le Haut Commandement, ces obscurs désirs commencent à se structurer. Au paroxysme de la frustration, il faut mettre bon ordre aux relations sexuelles

que des soldats peuvent avoir avec les populations occupées. Les autorités militaires installent des lieux de prostitution locaux, sous la stricte supervision des médecins de l'armée. Chaque soldat, en fonction de son grade, a droit à certaines classes de prostituées, certaines heures, à certaines fréquences et durée. Le service fonctionne par tickets de rationnement, bientôt aussi prisés dans les tranchées que le tabac. Le commandement est prêt à tout pour la victoire. L'attention fixée sur le Front, il semble ignorer le même phénomène de frustration à l'arrière. En 1917, alors que la guerre s'installe dans le monde entier, anéantissant l'espoir d'une fin proche, les forces alliées prennent le contrôle du commerce maritime allemand. Ce blocus entraîne des famines dont les victimes se comptent par milliers. La pauvreté s'installe et s'accompagne du marché noir, de la corruption, de la prostitution et du vol jusque dans les campagnes, noyau du patriotisme. Cette décadence forcée est le sujet des œuvres de Georges Grosz qui dresse le cruel portrait des désillusions. Quand on lui demande pourquoi il peint des gens si laids, il répond que c'est ainsi qu'ils sont<sup>7</sup>. Parmi eux, les trois joueurs de cartes qu'il dessine cette année là [Fig.3]. Installés dans une cave misérable, ils s'adonnent aux jeux d'argent assis sur un cadavre de femme.

<sup>7</sup> Martz GROSZ cite son père dans une interview du documentaire « Dada à Berlin », in émission *Archives du XX<sup>e</sup> siècle*, Épisode 3, Office national de radiodiffusion télévision française, INA 18 avril 1971 <<http://www.ina.fr/video/CPF86632045>>.

La brutalité de la scène réside dans l'attitude indifférente des trois hommes, mais aussi dans le détournement du sujet, comme si le meurtre n'avait finalement plus d'importance.



[Fig.3] Georges GROSZ. *Apachen*  
(*Als alles vorbei war, spielten sie Karten*), [trad.  
Apaches (Quand tout fut termine, ils jouaient  
aux cartes)], 1917. Lithography Offset. 19,5 x  
26,5 cm.

La fin des traditionnelles valeurs morales et patriotiques est scellée avec la défaite et la signature de l'armistice. La jeune République de Weimar qui naît dans ce contexte, sera toujours, dans l'esprit du peuple allemand, associée au traité de Versailles et son Diktat de 1919. Sur les champs de batailles, et dans les usines, les hommes s'étaient acharnés. Ce n'était pas le Front mais l'arrière qui avait faibli, diront les esprits excessifs et les conséquences seront jugées sévèrement : l'Allemagne sera considérée comme seule responsable du déclenchement de la guerre, et ne pourra discuter la signature du traité qui l'amputera d'une partie de son territoire, la privera de son armée, et liquidera sa monnaie dans une dette colossale.

## Scène 2

### Lever de rideau

Enfant du conflit et de la défaite, la République de Weimar voit le jour dans une Allemagne qui rejette toutes ses valeurs traditionnelles. Quand le rideau s'ouvre, le 31 juillet 1919 dans le Théâtre National de Weimar, il faut tout reconstruire. Le bouleversement profond de l'organisation économique et sociale provoque des crises dans tout le pays, mais aussi l'éruption d'un éclair de modernité.

La première République et première démocratie dans l'Histoire du pays se met en place. L'Etat se centralise, s'organise. Alimenté par l'exode rural, Berlin devient le « Grand Berlin », le 27 avril 1920, en concentrant 7 villes, et 59 communes dans 20 arrondissements<sup>8</sup>. L'administration à l'échelle communale dessine les traits d'une véritable métropole. Tous les secteurs de la vie quotidienne sont progressivement rationalisés, à l'image des chorégraphies millimétrées du *Metropolis* de Fritz Lang (1927)<sup>9</sup> [Fig.4].

<sup>8</sup> Emmanuel TERRAY, « Berlin: mémoires entrecroisées », in *Terrain*, n° 29 - Vivre le temps, Septembre 1997, p. 31-42.

<sup>9</sup> Fritz LANG, *Metropolis*, [DVD], UFA, 1927.



[Fig.4] Fritz LANG. *Metropolis*. 1927.  
Film en noir et blanc, muet, 145 minutes.

Les techniques et les sciences mettent l'époque sous le signe de la productivité. L'industrie s'envole. Les nouvelles formes de gestion et d'organisation des moyens de production sont standardisées. La chaîne du travail se prolonge en dehors de l'usine, avec la recherche du pragmatisme jusque dans les rues. Outre le développement des moyens de circulation et de communication (autoroute, aéroport, radio, téléphone), la ville toute entière se repense. Les urbanistes lui appliquent le modèle de l'entreprise<sup>10</sup>. Ludwig Hilberseimer, dans *Grosstadarchitektur* (1927) propose d'organiser la cité de manière rentable, en intégrant toutes les fonctions comme le ferait la machine. Les *Siedlungen*, quartiers d'habitat social, traduisent les principes de la division du travail (à la chaîne) en une ville fractionnée, en petites unités rationnelles. En architecture, Walter Gropius (1884-1969) fonde le Bauhaus en 1919 à Weimar, dont les ateliers deviennent laboratoires avec l'inauguration de sa nouvelle école à Dessau (en 1925). Le travail des étudiants est alors guidé par les méthodes nouvelles et s'oriente vers le concept de l'oeuvre d'art totale.

<sup>10</sup> Laboratoire Urbanisme Insurrectionnel, « Architecture et Politique/ la République de Weimar 1919-1933 » [En ligne] (page consultée le 8 août 2013), <<http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.ch/2011/07/architecture-et-politique-la-republique.html>>.

En parallèle, la naissance d'un Etat reposant sur des élections, induit la croissance d'une activité citoyenne. Le singulier et la subjectivité se développent, particulièrement dans la culture et les moeurs. La conscience privée prend de l'importance et donne un bel élan aux avancées sociales : droit de vote des femmes, reconnaissance de l'homosexualité, droit du travail avec notamment la journée de 8h, assurance chômage... L'émergence de l'individualisme affirmé s'illustre aussi dans

l'engagement des artistes. Le mouvement Dada, et ses oeuvres-manifestes en sont l'exemple-clef. Pour décrire l'activité du Cabaret Voltaire à Zurich, l'artiste allemand Hugo Ball, déclare que son « *but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux*<sup>11</sup> ». Dada, double affirmation dans les pays slaves, et expression de la dérision en français, ne veut pas construire, mais détruire. Le club Dada de Berlin (1918-1921) en témoigne avec un caractère profondément politique.

<sup>11</sup> Hugo BALL, « In the Cabaret' first publication, on May 15, 1916, Hugo Ball defines its activities as « a reminder to the world that there are independent men, -beyond war nationalism- who live for their ideals » » cité par Andrei CODRESCU, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin play chess*, Princeton University Press, 2009.

La Première Guerre mondiale laisse une empreinte indélébile sur la toute jeune République allemande. Les lumières de la modernité s'allument dans un sombre contexte, où frustration et misère ne font que s'aggraver. Les années Folles s'emballent avec le déraillement du cours de la monnaie : en janvier 1921, sept marks équivalent un dollar, à la fin de 1923, il en faut 4,2 milliards. La dernière année, un salaire perd de moitié sa valeur en une demi journée, et le billet n'est finalement plus qu'un morceau de papier [Fig.5]. Prisonniers de l'ombre de Méphistophélès, les villageois et Faust se tournent vers une vie de plaisir. L'ombre devient une échappatoire, un exutoire. « *Nous ne savons pas quand notre tour viendra! En attendant, nous voulons profiter de la vie!*<sup>12</sup> ».

<sup>12</sup> Friedrich Wilhelm MURNAU, *op. cit.*, *Faust...*



[Fig.5] Anonyme. *Play Money*. 1924.  
Photographie argentique, noir et blanc.

# ACTE II

## ÉCLIPSE LUMINEUSE



Scène 1 : Entrée en scène de Babylon sur Spree

[Fig. 6] Walter RUTTMANN. *Berlin: Die Sinfonie der Grostadt.* (trad. Berlin Symphonie d'une grande ville). 1927. Film en noir et blanc, muet. 65 minutes.



[Fig. 7] *Advertisement for Zeiss Spiegellicht lighting for window displays. 1927. Publicité.*



[Fig. 8] *Advertisement for Osram Nitra electric light bulbs. Fin des années 1920. Publicité.*

# Scène 1

## Babylone sur Spree

13 Walter

RUTTMANN, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, (trad. Berlin: Symphonie d'une grande ville), [DVD], Fox Europa, 1927.

14 An PAENHUYSEN, « Berlin in picture: Weimar City and the Loss of Landscape », in *New German Critique*, vol. 37, hiver 2010, p. 1-4.

15 Janet WARD, *Weimar Surfaces: Urban visual culture in 1920s Germany*, Los Angeles, University of California Press, 2001, chap. 4, « The Display Window », p. 191-240.

16 *Ibid.*, p. 195.

17 Serge TRETIAKOV, *Russen in Berlin*, Mierau, 1951, cité par Janet WARD. *Ibid.*, p. 220.

18 Andreas KILLEN, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Criticism*, Los Angeles, University of California Press, 2006.

Les nuits de Berlin deviennent électriques, étincelantes à l'image du cinquième acte du film *Berlin, Symphonie d'une grande ville*<sup>13</sup> [Fig.6] (Walter Ruttmann, 1927). Introduit par l'allongement des ombres des passants, il s'ouvre sur l'illumination synchronisée des fenêtres, des enseignes, et des phares de voitures puis l'écho de leurs reflets, sur les vitres du tramway, et les vitrines des grands magasins. Une « nouvelle ville-lumière est née en Europe<sup>14</sup> », décrite par Janet Ward dans *Weimar Surfaces*<sup>15</sup>. Oubliant sa misère, la foule s'engouffre dans ce kaléidoscope fantasmagorique guidée vers un désir panoptique: « *It was the strategy of Weimar consumerism to lead people far (in their imagination at least) from their prior realm of blind shadows and not a world of light-play, where purchased desire equals consumer insight when the purchase occurred*<sup>16</sup> ». Plus la vitrine est éclairée, plus elle est attirante: c'est alors le postulat des publicitaires qui mettent en scène sur leurs affiches un même théâtre d'ombre [Fig. 7-8]. Des silhouettes noires et anonymes, sont subjuguées par la lumière comme des phalènes dans la nuit. Le passant serait-il devenu « Light alcoolic?<sup>17</sup> » La ville en tout cas est en train de se muer: en « Electropolis<sup>18</sup> », en Babylone sur Spree. Ses nouveaux rythmes animent et excitent des désirs refoulés qui doivent trouver refuge pour s'oublier. Dans la *tranche* d'Allemagne que dessine Otto

Griebel en 1922 |Fig.9|, la religion est reléguée au dernier plan. Sur fond d'usines et de chemins de fer, il montre les soldats, les officiers, les gueules-cassés, les mendiants, les voleurs, et les prostituées... la composition se déroule de bas en haut, de la misère à son oubli, et s'attarde sur l'élan paillard qui envahit les esprits. Au centre, un homme debout les mains dans les poches et l'inscription du cours du dollar qui vient d'être raturée, rappelle l'indifférence qu'ils sont venus chercher.

<sup>19</sup> Mel Gordon, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...* chap. 4, « Girl-culture and the all-night Bum-mel », p. 49-77.

<sup>20</sup> Fritz LANG, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*; (trad. M le Maudit), [DVD], Nero Filmgesellschaft, 1931.

L'industrie des plaisirs nourrit désormais 150 000 Berlinoises<sup>19</sup>. Cette capitale hédoniste s'organise : drogue, jeux illégaux, prostitution enfantine sont l'affaire des *Ringvereine*, une soixantaine de gangs locaux qui se sont partagé la ville. Chaque groupe a ses codes : sa poignée de main, son rite initiatique, son règlement, son style vestimentaire, son insigne, ses locaux... Dans le film *M le Maudit*<sup>20</sup> (Lang, 1931), cette curieuse organisation s'avère plus efficace que la police pour retrouver l'assassin : la peur d'être interrompue dans ses activités par des recherches trop sévères, l'incite à faire elle-même l'enquête, l'arrestation, et le jugement en utilisant son propre réseau |Fig.10|.



|Fig.10| Fritz LANG. *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*; (trad. M le Maudit). 1931. Film en noir et blanc. 117 minutes.



[Fig.9] Otto GRIEBEL. *A slice of European Ham (made in Germany)*. 1922. Dessin.

Dans une scène de fouille policière, une nuit, dans un bar souterrain, le travelling de conclusion sur les pièces à conviction (montres, armes et cuillers en argent), suggère les activités communes des clients qui étaient présents. La ville compte en effet ses repaires de criminels, et parmi eux le *Sing Sing*<sup>21</sup>, à Berlin Nord : si les touristes n'en sortaient pas dépouillés, on pourrait croire qu'il s'agit d'une attraction : l'ouvreur, vêtu comme un gardien de prison, menace les gens avec une matraque. Les couverts sont enchaînés aux tables, elles-mêmes fixées aux murs. On vient là rechercher les nostalgies ou les fantasmes des scènes de la vie carcérale.

La communauté prostituée a elle aussi ses rites, sa justice, son jargon, sa hiérarchie, ses coutumes, et ses codes d'honneur<sup>22</sup>. À cette époque à Berlin, les hommes et les femmes de joie se comptent par milliers, et se rassemblent en petites communautés. Dans *Voluptuous Panic*<sup>23</sup>, Mel Gordon les décrit dans toutes leurs subtilités : il y a celles qui travaillent en intérieur, qu'on trouve dans des annonces déguisées, des lieux convertis, ou des maisons spécialisées, et celles qui occupent la rue. Ces catégories se subdivisent ensuite (par exemple en fonction de l'âge, du physique, de la religion, ou de la classe sociale) et ont des noms et des lieux propres à chacune. Par exemple, les *Tauentzien girls* |Fig.11| sont d'élégantes prostituées, travaillant souvent en duo mère-fille près de l'Eglise du Souvenir de Berlin. En tout, les vingt groupes sont établis dans une dizaine de zones, car il n'y a pas de quartier

<sup>21</sup> Mel Gordon, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...* Chap. «A Directory of the Erotic and Nighttime Berlin», p. 256-299.

<sup>22</sup> Suzanne SMITH, «Just How Naughty was Berlin? The Geography of Prostitution and Female Sexuality in Curt Moreck's Erotic Travel Guide», in Jaimey FISHER; Barbara MENNEL, *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

<sup>23</sup> Mel Gordon, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...*, p. 55-64



[Fig.11] Anonyme. *Taentziengirl team*. Photographie en noir et blanc. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic*, p. 39).



[Fig.12] Anonyme. *Kontroll Girl*.  
Photographie en noir et blanc. Archive emprun-  
tée au fond iconographique  
de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic*, p. 38).

rouge comme dans les autres villes européennes (la prostitution est officiellement interdite mais tolérée). Dans l'*Alex*, le secteur de l'Alexanderplatz, on trouve un sexe pas cher et rapide. Il y a là près de trois cents maisons de mauvaise réputation. À la nuit tombée, d'autres boutiques se transforment mais cette métamorphose pendulaire est plus flagrante au centre ville, dans le quartier de la Friedrichstadt. L'ambiance sérieuse des ministères et des grands hôtels, est remplacée le soir par la fièvre des désirs masqués. La discipline semi-institutionnelle de cette organisation informelle est manifeste dans le groupe des *Kontroll Girl* [Fig.12], le noyau dur des filles de la rue. Elles sont appelées ainsi en raison des examens réguliers qu'elles font auprès des médecins officiels et grâce auxquels elles obtiennent leur statut explicite. A la fin des années 1920, on en déclarait 9000 et elles se divisaient en trois classes sur des critères subjectifs : la beauté, l'âge ou le nombre de clients quotidiens. Ces distinctions leur donnaient finalement plus d'assurance et s'affirmaient avec l'implantation dans le paysage urbain. Elles étaient les seules à véritablement s'installer dans la rue : les autres devaient toujours rester mobiles.

*« La nuit, c'est la levée en masse des interdits et des sanctions. C'est le silence complice, le contact, mais aussi la transgression<sup>24</sup> ». Avec ces mots Michel Tournier prend l'obscurité pour ce qu'elle a de permissif, mais l'associe à l'anarchie. À Berlin, l'ombre a les traits d'une vraie organisation. Elle rayonne et se développe, pour finir par s'affirmer en capitale des plaisirs.*

24 Michel TOURNIER, « Lucie » ou « La femme sans ombre », in *Le Medianoche Amoureux*, Saint-Amand, Gallimard, 1989.

## Scène 2

### Les cabarets, théâtre de l'illusion

La capitale hédoniste a ses monuments : music-hall, cinémas, bars... il y en a pour tous les goûts, et dans toute la ville. Les Berlinoises s'y rendent pour s'évader de leur morosité. Dans le film *La Rue*<sup>25</sup> de Karl Grune (1925), le bourgeois contemplatif répond à l'appel des ombres du trottoir, projetées sur le plafond de son salon comme un reflet de *camera obscura*. Les méandres de sa soirée, l'amènent alors dans un de ces *Nachtlokal*, étoiles enivrantes dans les nuits berlinoises. En entrant, il est pris dans le vertige d'une spirale hédoniste, et la caméra nous entraîne avec lui dans un monde de plaisirs, de danses, de jeux illicites et de séductions monnayées [Fig.13].

<sup>25</sup> Karl GRUNE, *Die Straße* (Trad. La Rue) [DVD], Ster-Film, 1925.



[Fig.13] Karl GRUNE. *Die Straße*, (trad. La Rue). 1925. Film en noir et blanc et muet. 74 minutes.

Le cabaret, est sans doute le format le plus représentatif de ces exutoires berlinois, métamorphosé en curiosité touristique et fascination artistique (toujours d'actualité dans les films et les livres sur cette période). Dans l'intimité de ces petits lieux de spectacles, les sentiments s'exaltent, les voix, les rires, et les désirs s'élèvent. Le mélange de formes

et de registres (chanson, poésie, danse, musique, sketch... humoristiques, vulgaires, satiriques, politiques, paillards, érotiques, sensuels) donne alors le reflet noir et étincelant des facettes de cette société.

26 Jean-Michel PALMIER, « Les cabarets de Berlin (1914-1950) », in SUASSUNA et al., *Causes communes* 1976/1, Paris, Union Générale d'Édition 10-18, coll. « Les Imaginaires », 1976.

Dans les cabarets politiques, on s'attache à l'ombre de l'actualité<sup>26</sup>: critiques, satires, caricatures... Les artistes qui s'y produisent se distinguent par leurs discours virulents, et leurs mots acérés, mis au service de violentes provocations. Kurt Tucholsky, écrivain corrosif habitué aux pseudonymes, tire parti de cette couverture scintillante dans son combat pour la liberté et la justice. Ses spectacles sont empreints de la touche munichoise qui avait initié la montée d'un véritable engagement dans le spectacle de variétés. Dans les années 1920, Karl Valentin [Fig.14], figure incontournable du cabaret bavarois se produit régulièrement avec lui à Berlin. Ils partagent alors le goût de la révolte antimilitariste que le clown met en scène, déguisé en soldat, à califourchon sur un cheval de bois. La langue pendue et les jambes flasques, l'animal regarde son cavalier imperturbable et ridicule, avec son long nez et ses chaussures trop grandes. Sur les planches, on réagit aux événements. Ainsi les critiques portent-elles d'abord sur la guerre, puis évoluent.

Dans les cabarets littéraires et artistiques, on répond au développement des courants officiels. Depuis 1919, Max Reinhardt parodie les spectacle qu'il joue sur sa scène, dans un cabaret souterrain,



[Fig.14] Anonyme, *Karl Valentin als «Schwerer Reiter» mit selbst gebalstem Holzpfer*: (trad. Karl Valentin «le cavalier lourd» sur un cheval de bois bricole). 1910. Photographie. Archives de l'Université de Cologne.

le *Shall und Rauch* (son et fumée). De nombreux écrivains s'y succèdent, et notamment des chansonniers célèbres comme Walter Mehring, Klabund, et Friedrich Hollander (créateur des chansons de Marlene Dietrich)<sup>27</sup>. Pendant que le monde s'épure, s'éclaire, s'ordonne, les expressionnistes et Dada se révoltent et introduisent la confusion dans des poèmes abstraits, des performances vocales, comme les premières expériences de *Ursonates* (sonates de sons primitifs) de Kurt Schwitters en 1922 [Fig.15].

27 Lionel RICHARD, *Avant l'apocalypse: Berlin 1919-1933*, s.l., Autrement, 2013, prologue, p. 2-18.



[Fig.15] Kurt Schwitters. *Ursonates*. 1921-1932. Sonate de sons primitifs. Archives du Sprengel Museum d'Hanovre. (1944).

Les cabarets érotiques sont, eux, teintés de cet hédonisme noir, qui imprègne la ville<sup>28</sup>. Ils sont abondants, hétéroclites, innovants... avec des ambiances très travaillées car ils tiennent à leur originalité. Ils ciblent leur public, en s'adaptant à une orientation sexuelle, une classe sociale, une religion, un fétichisme, une volonté de travestissement ou de nudisme... Le *Cabaret de l'araignée* (à l'Est de Berlin) c'est le salon confortable des hommes gay, bourgeois et mûrs. Le *Topkeller* (à l'Ouest), a lui, une ambiance bien plus aventu-

28 Mel Gordon, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...*, p. 256-299.



[Fig.16] Anonyme. *Le Red Mill Cabaret*. 1919-1929. Photographie en noir et blanc. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 296).

reuse : il s'adresse aux lesbiennes, mais reste ouvert aux hommes, et célébrités et prostituées s'y côtoient. Il y a aussi le coin des escrocs : *Le Red Mill Cabaret* (Le Moulin Rouge) [Fig.16]. Ses spectacles sont adaptés à des besoins plus singuliers, comme l'enseignement des techniques d'évasion, avec Jack et ses menottes. *Le Weisse Maus Cabaret* (La souris blanche) [Fig.17], est quant à lui un vrai cabaret cosmopolite : touristes, provinciaux, intellectuels et criminels payent cher pour « la seule beauté<sup>29</sup> » selon le propriétaire Peter Sachse, qui se défend de toute pornographie.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 270 « We come here for Beauty alone ».



[Fig.17] Anonyme. *Le Weisse Maus Cabaret*. 1919-1926. Photographies en noir et blanc. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 270).

Pourtant, les masques noirs ou blancs proposés à l'entrée, laissent deviner des intentions moins honorables. On vient assister aux performances outrageuses et provocatrices d'une Anita Berber déchaînée. La vedette, aux danses érotiques et exotiques, monte sur les tables, crache sur le public

quand elle ne le gratifie pas d'une douche dorée explicite. Ses chorégraphies décadentes obéissent à un instinct desinhibé, et l'éclat de sa carrière s'illustre dans celui d'une bouteille de champagne sur la tête d'un homme d'affaire.

Les artistes provocateurs avaient trouvé un lieu où tout était permis. Ils se révélaient, ils brillaient. Dans cette ombre désormais lumineuse, ils montraient l'étoffe d'agitateurs publics, grondant les politiques, déformant l'esthétique, et brassant la morale.

## Scène 3

### Éros clinique

<sup>30</sup> Mel Gordon, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...*, chap. 9, « The new calculus of desire », p. 150-170.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>32</sup> Richard OSWALD, *Anders las die Andern* (trad. Différent des autres), [DVD], Richard Oswald-film Berlin, 1919.

Les travaux et la vie du Docteur Hirschfeld (1868-1935) consacrent l'éclaircie<sup>30</sup>. Il s'attache à explorer ce que ce monde cache, et applique à ses plus ténébreuses facettes une rigueur laborantine. « *Ce que le monde appelle âme, nous l'appelons système endocrinien*<sup>31</sup> ». Cette phrase, écrite sur le mur d'un de ses bureaux, témoigne d'une méthode et d'un combat quotidien. Il s'intéresse très tôt aux ombres que dissimule la société : les dépendances, la pornographie, l'érotisme, la criminalité, le fétichisme... avec l'objectif de les expliquer par la science. Il s'appuie sur la recherche de caractères héréditaires ou acquis. En 1897, il fonde le Scientific Humanitarian Comitee, pour lutter médicalement et juridiquement contre la loi qui criminalise l'homosexualité : le *Paragraphe 175*. Dans un flot de communiqués, de revues, d'articles, de films, de pétitions, il se drape dans sa blouse de docteur pour démontrer qu'on ne peut condamner l'inné<sup>32</sup> [Fig.18]. Ses talents d'orateur, de politicien et d'écrivain, permettent au scientifique d'éclairer une science demeurée secrète, la sexologie.



[Fig.18] Anonyme. *Docteur Magnus Hirschfeld*.1868-1935

En 1914, alors qu'il s'intéresse aux pathologies sexuelles, il crée le Questionnaire Psychobiologique<sup>33</sup>, un formulaire de plus de 140 questions, qui inclut des points sur les pratiques, mais aussi sur l'enfance, la jeunesse, l'avis sur le vol à l'étalage ou le fait d'être gaucher... Il faut joindre aux réponses une photo de soi, et une du type de personne par qui on est attiré. Hirschfeld s'adresse à des instincts cachés, et le fait de manière détournée pour éviter d'éveiller l'attention sur l'interprétation des réponses. Il se sert de ce questionnaire pour compléter un nouveau classement des genres, une nomenclature qui comprend désormais bien plus d'échelons que simplement deux sexes : on parle alors de « relativité sexuelle » ce qui transforme Hirschfeld, en « Einstein du sexe<sup>34</sup> » pour les périodiques berlinois du milieu des années 1920. Alors qu'au début il considérait que 2% de l'humanité pourrait se situer dans ces sexes intermédiaires, à la fin de son étude, il en intégrait 15 à 20%, identifiés dans quatre groupes principaux : Hermaphrodites, Androgynes, Travestis et Homosexuels.

Il profite du climat libéral de la République de Weimar pour créer l'Institut de Sexologie à Berlin en juillet 1919 [Fig.19] s'offrant ainsi un cadre institutionnel et une vitrine dans une grande demeure du Sud de la Spre<sup>35</sup>. On trouve d'un côté les laboratoires, les salles de consultations, la clinique et les bureaux, qui permettent un travail de recherche et de soins complexes ; notamment la pratique d'opérations avant-gardiste telles que les changements

<sup>33</sup> Toni BRENNAN  
Peter HEGARTY,  
« Who was Magnus  
Hirschfeld and why do  
we need to know? », in  
*History and Philosophy  
of Psychology*, vol. 9,  
2007.

<sup>34</sup> Elena MANCINI,  
*Magnus Hirschfeld and  
the Quest for Sexual  
Freedom*, New-York,  
Palgrave Macmillan,  
2010.

<sup>35</sup> Mel Gordon,  
*op. cit.*, *Voluptuous  
Panic...*, chap. « Direc-  
tory, Sex Museum »,  
p. 288.



[Fig.19] Anonyme. *Institut de Sexologie*. 1919-1935. Photographie en noir et blanc. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic...* p. 288).

[Fig.20] Anonyme. *Institute Display*. Photographie. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic...* p. 158).

de sexe, le rajeunissement, la correction. De l'autre, la bibliothèque (sa collection pornographique et érotique est d'envergure européenne) et le musée |Fig.20| offrent une visibilité grand public. L'Institut devient une véritable curiosité berlinoise. Les visiteurs sortent fascinés par la galerie des dérangements et de l'instinct sexuel. Les vitrines et les murs de ses salles sont remplis d'accessoires, d'objets fétichistes, de photos classés par utilité et culture. Hirschfeld y expose entre autre, des instruments de torture de bordels locaux, des prothèses en plastiques de travestis, des ceintures de chasteté médiévales, des accessoires et des machines de masturbation, des culottes en dentelles trouvées sur les corps des soldats morts au front, des chaussures chinoises miniatures de courtisanes aux pieds-bandés... Derrière une baie vitrée, on découvre même la collection de bottines d'un fétichiste local. Et aux murs, on peut voir sur des planches illustrées les études de cas du docteur. Ce catalogue d'objets érotiques et pornographiques, s'exhibe derrière des vitres qui le donnent à voir mais pas à toucher, le neutralisent autant qu'elles l'érotisent. À la sortie, la boutique du musée offre un choix d'aphrodisiaques, de remèdes sexuels, et d'objets érotiques testés par l'Institut. L'ombre est instituée.



# ACTE III

## IMAGES DE L'OMBRE

Les nuits de Berlin devenues lumineuses, laissent d'autant mieux apparaître les aspects nuancés de cette décennie d'or. L'opposition, la négation, la révolte ont trouvé un habit d'apparat pour s'abriter et s'égayer. Dans ces formes travaillées, désirs, frustrations ou ressentiments peuvent flamboyer. Cette ombre érotique, masque révélateur des désirs, lieu d'expression du pire ou exutoire, est la protagoniste du film *Schatten: Eine Nachtliche Halluzination*<sup>36</sup> [Fig.21] (Robison, 1923). Un montreur d'ombres se présente à la porte d'une maison bourgeoise et propose d'animer le diner. Dans son spectacle, il donne une représentation onirique des sentiments des convives attablés : séduction, jalousie, angoisse ont chacune leur finalité et l'artiste va énoncer leurs différents épilogues. Le décor exotique de l'ombre chinoise, n'estompe en rien les traits grossis des caractères projetés. La typologie de ces nuits berlinoises suit la même ambiguïté : entre voile et révélation, entre citation, provocation et cachotterie.

<sup>36</sup> Arthur ROBISON, *Schatten: Eine Nachtliche Halluzination*, (trad. Le Montreur d'ombre), [DVD], Enrico Dieckmann, Willy Seibold, 1923.



[Fig.21] Arthur ROBISON. *Eine Nachtliche Halluzination*. (trad. Le montreur d'ombre: une hallucination nocturne). 1923. Film noir et blanc, muet et sans intertitre dans sa version originale. Colorié postérieurement. 88 minutes..

## Scène 1

### Une dissimulation affichée

Parmi les formes avec lesquelles ces mœurs cachées s'exhibent, certaines utilisent le vocabulaire formel de la modernité. Est-ce pour mieux se dissimuler ou pour s'instituer ? En tout cas c'est le schéma que suit la *Nacktkulture*, le mouvement naturiste allemand qui cherche à « reconquérir l'unité originelle perdue<sup>37</sup> » dans les nouveaux rythmes inquiétants de la ville. Sa branche la plus ascétique, née des héliothérapies prescrites avant la guerre, consume l'érotisme en irradiant le corps d'images idéalisées. Le nu est sublimé : il devient beau, sain, fort, épanoui et actif dans des paysages champêtres. Karl Toepfer, auteur de *Empire of Ecstasy* revient sur l'un des acteurs de cette pensée, Hans Suren, et décrit ainsi son approche « lumineuse » du nu : « *[He] did not find interesting any image of nude bodies set against clouds or even shadows. He perceived nudity above all as a matter of the body's relation to sunlight, of its power to see and be seen in a great, open space in which nothing hides the horizon*<sup>38</sup> ».

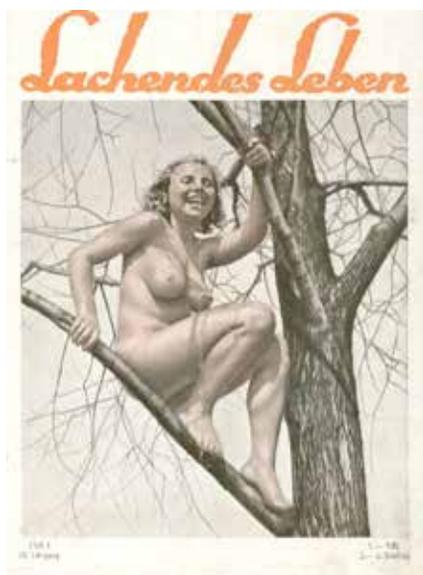
Le culte du corps rayonne en ville, et particulièrement à Berlin avec la diffusion des revues et des livres illustrés. Au regard de l'évolution des périodiques naturistes allemands, depuis les caractères gothiques de *Die Freunde* jusqu'à la simplicité formelle des *Licht Land*, on peut voir vers quelle esthétique épurée ils tendent. Dès

<sup>37</sup> Marino PULLIERO, *Une modernité explosive : la revue Die Tat dans les renouveaux religieux*, paragraphe 7.1, p 84-86.

<sup>38</sup> Karl TOEPFER, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997. Suren, ardent défenseur du naturisme, était aussi membre du parti nazi. L'utilisation du corps sain, comme fierté nationale, faisait partie de leur programme.



[Fig.22] *Lachendes Leben*. Juin 1926.  
22,3 x 28 cm



[Fig.23] *Lachendes Leben*. Janvier 1933.  
22,3 x 28 cm.

les premiers numéros de *Lachendes Leben*, les couvertures sont dépouillées de détails [Fig.22-23]. Les photos en pleine-page de corps nus dans la nature sont simplement accompagnées d'un titre. L'écriture sans empattements, un peu ornée, n'obéit pas encore aux règles rigoureuses adoptées par sa concurrente suisse diffusée en Allemagne dès 1929, *Die Neue Zeit* [Fig.24]. Tout ornement superflu y est là ôté : ni vêtements, ni empattements ! Avec l'évolution des techniques et des pensées, l'efficacité est devenue le maître mot<sup>39</sup> et la mise en page s'est encore allégée. Les typographies géométriques et linéales, *Grotesks* en allemand ou plus communément appelées *Sans-Serif*<sup>40</sup> ont pris le pas sur les caractères gothiques. L'absence de majuscules est préconisée par le Bauhaus pour qui, en se « *contentant de bas de casse, [les] lettres ne perdent rien et deviennent plus faciles à lire, plus faciles à mémoriser, considérablement plus économiques*<sup>41</sup> ». Même la couleur est mise au service de la photographie : l'orange du titre ravive la teinte des deux corps et élance la composition vers le haut, tandis que la petite ligne de texte noir clôt l'image avec les informations secondaires. Cette utilisation fonctionnelle de la forme est l'application même des principes de la *Nouvelle Typographie*, énoncés par Jan Tschichold en 1928, et expérimentés par Kurt Schwitters dans la revue *Merz* à Hanovre dès 1924. Elle écrit désormais les enseignes et les affiches. Elle donne une forme de crédit aux gambades incongrues des personnages de couverture.

39 Richard

HOLLIS, *Le graphisme de 1890 à nos jours*, (édition revue et augmentée), Londres, Thames & Hudson, 2002, traduit de l'anglais par Christine Monnatte et Roxane Jubert, chap. 6, « L'Allemagne », p. 52-67.

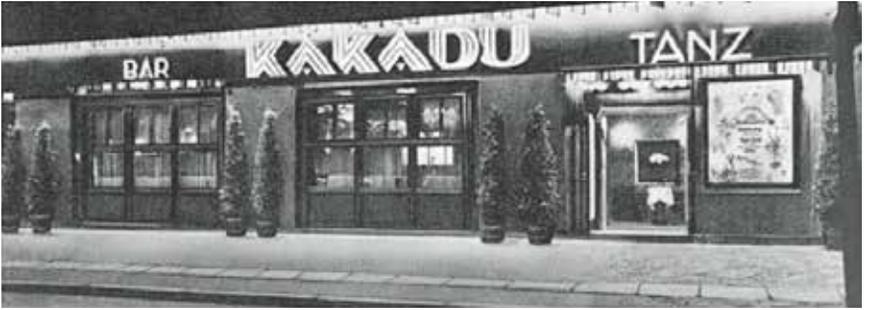
40 Alston PURVIS, *A Visual History of Typefaces & Graphic Styles, 1901-1938*, vol. 2, Taschen, Cees De Jong, 2010,

41 Herbert BAYER, cité par Richard Hollis, *op. cit.*, *Le graphisme...*, p. 54.,



Dans une approche moins radicale, ces codes sont réinjectés dans les éclats plus ténus des nuits berlinoises. Librement utilisés, ils donnent la base élégante des devantures et couvertures de l'ombre, interfaces entre un intérieur obscur, et un extérieur lumineux. C'est le cas notamment du *Kakadu Bar* [Fig. 25], qui suggère son ambiance germano-tahitienne sur une façade rigoureusement symétrique (dont l'aménagement est lui-même accentué par des arbustes scrupuleusement taillés). Les lettres de l'enseigne se chevauchent, et ses caractères géométriques s'ornent de motifs ethniques. Ce nom, écrit ainsi, fait référence au cri du perroquet, animal emblématique du bar. L'intérieur, entre cheminées et palmiers, compte un volatile sur chaque table, dressé à demander l'addition lorsque le client pose son couteau sur son verre.

Dans un autre registre, *Le guide du Berlin lesbien* (écrit par Margarete Ruth en 1928) [Fig.26], et la devanture de l'*Eldorado* [Fig.27] (cabaret réputé pour le travestissement), utilisent aussi ces caractères sans empattements, mais cette fois avec des traverses basses, à la manière des vêtements de l'époque. Dans le cas du livre, le texte de couverture revêt même les couleurs d'habillage de la silhouette : rouge en haut et noir en bas, dans les mêmes proportions que son costume. Ces détournements de principe donnent camouflage et assurance à des lieux érotiques dont on ne peut voir l'intérieur.



[Fig.25] Anonyme. *Kakadu bar*. 1920-1936.  
 Archive empruntée au fond iconographique de  
 Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 265).

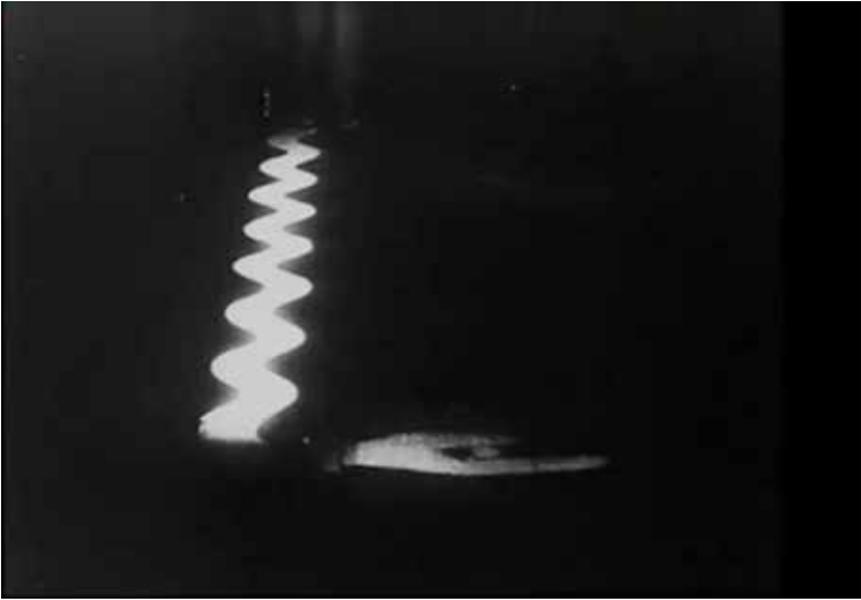
[Fig.26] Ruth Margarete. *Berlins Lesbische  
 Frauen*, 1928.

[Fig.27] Anonyme. *Eldorado*. 1926-1932. Archive  
 empruntée au fond iconographique de Mel Gor-  
 don (*Voluptuous Panic* p. 291).

<sup>42</sup> Junichiro  
TANIZAKI, *Éloge  
de l'ombre*, Lagrasse,  
Verdier, 1978, traduit  
du japonais par René  
Sieffert, p. 23.

Dans son *Éloge de l'ombre*, Tanizaki souligne qu'il  
«*suffit que la partie visible soit impeccable pour que  
l'on accorde un préjugé favorable à ce qui ne se voit  
pas*<sup>42</sup>». Mais c'est peut être aussi pour qu'on ne les  
voie pas, que leur partie visible s'attache à être  
impeccable.





[Fig.28] Karl GRUNE. *Die Straße*.  
(trad. La Rue). 1923. Film en noir et blanc, muet.  
74 minutes.

## Scène 2

### Typographie des plaisirs décadents

<sup>43</sup> Karl GRUNE, *op. cit.*, *Die StraÙe*.

Dans une toute autre approche, les formes s'épanouissent, s'abandonnent, profitent de l'obscurité pour s'émanciper des principes dictés par leur époque. Ces divertissements s'illustrent dans le film *La Rue*<sup>43</sup> (Karl Grune, 1923) par un signe pervers à l'entrée du lieu de plaisir [Fig.28]. Il détourne à la fois les codes de la flèche, et ceux de l'enseigne, pour montrer au sol l'entrée clandestine. Un trait ondulé remplace le vecteur, et sa pointe est le glyphe tant apprécié de Dada : une main qui désigne de l'index la direction à suivre.

L'influence dadaïste habite ces lieux de plaisir qui partagent l'ambition d'un engagement politique sous couvert d'inutilité. Déjà à Zürich, le groupe illuminait l'obscurité en éclairant les rebuts, à l'image des premiers photogrammes de Christian Schad, appelés par Tristan Tzara *Schadographies* [Fig. 29] pour jouer sur les mots.



[Fig. 29] Christian SCHAD.  
*Schadographie 13*. 1918-1919. Epreuve gélatino-argentique, photogramme.  
8,1 x 5,8 cm.

Ces négatifs d'empreintes photographiques révélèrent les déchets, dans la superposition de leurs transparences. L'expérimentation formelle était ainsi teintée d'engagement par le choix de sa matière première.

44 Richard HUELSENBECK, « Dada à Berlin », in émission *Archives du XX<sup>ème</sup> siècle*, Épisode 3, Office national de radiodiffusion télévision française, INA 18 avril 1971 <<http://www.ina.fr/video/CPF86632045>>.

45 Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992, chap. 3, « Dada contre l'esprit de Weimar », p. 28.

46 Tania et Michael ZIMMERMANN, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la III<sup>e</sup> Internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle », in *Genesis*, n° 24, Éditions Jean-Michel Place, 2004, chap. 4, « La réception de la technique et l'art des machines » au-dela de l'art : Raoul Hausmann et Dada Berlin », p. 105-136.

Richard Huelsenbeck, qui fonde le Club Dada berlinois en 1917, décrit son action comme « *une révolte sans programme* », « *l'irrationalité face au rationnel scientifique du monde objectif*<sup>44</sup> ».

C'est en Allemagne que le mouvement est le plus politique<sup>45</sup>. Ainsi va-t-il détourner les codes de la publicité en utilisant son flot d'impressions comme point de départ pour des expérimentations critiques. À la « *Première Foire internationale Dada* » de Berlin (la Erste Internationale Dada-Messe), qui institue le groupe avant de le détruire, le mot d'ordre est « *L'Art est Mort, Vive l'art de Tatline*<sup>46</sup> ». Un photomontage de Raoul Hausmann [Fig. 30], qui critique en arrière plan les effets de la guerre (son arrogance industrielle et son issue tragique), atteste, au premier plan d'une véritable angoisse technologique à travers un portrait de Tatline, en partie dessiné par un moteur de voiture, et l'anatomie organique d'un mannequin de couturière dont un métronome bat le rythme cardiaque. Ces jeux d'articulation de langages et d'association, vont trouver bien d'autres applications, comme les courses de machines à coudre et de machines à écrire que Grosz et Mehring organisaient lors des soirées Dada. Le texte dit, et écrit n'était pas épargné.



[Fig. 30] Raoul HAUSMANN. *Tatlin Lebt Zu Hause*, 1920. Epreuve gélatino-argentique collées sur carton. 28,2 x 21,8 cm.

<sup>47</sup> Richard HOLLIS, *op. cit.*, *Le graphisme...*, p. 52-67.

Dès 1917, Heartfield se libère des contraintes mécaniques d'alignement des lettres, en comblant les interstices des angles entre les caractères avec du plâtre<sup>47</sup>. Les expérimentations typographiques de Dada vont progressivement se détacher de chaque code de mise en page : sens, tailles, types, tout est mélangé dans des choix strictement optiques [Fig.31]. Les lettres, avec empatement ou en bâton, s'affranchissent du poids de leur tradition, et ne sont plus que des caractères mis au service de caractéristiques du mot : double sens, jeu de mot... [Fig.32]. Pour le programme de la *Kleine Dada Soiree*, Theo Van Doesburg et Kurt Schwitters n'hésitent pas à saturer la page, au point de tout superposer et de perdre le fil de la lecture, dans des mélanges insensés où les glyphes pointent toutes les directions [Fig.33]. Pour Gerald Grow<sup>48</sup>, dans *Les principes du Design*, la lisibilité est la préoccupation moderne la plus systématiquement défiée par les concepteurs expérimentaux. Ces recouvrements de style, ce détachement des règles et des traditions, correspond assez bien à l'image des cabarets, comme le montre l'aperçu d'archive de Fabienne Rousso-Lenoir pour son film « *Cabaret Berlin, la scène sauvage* » [Fig.34].

<sup>48</sup> Gerald GROW, « Back to School with Gerald Grow : The Principles of Design and Their Shadow », in *Visual Communication Division Quarterly*, Chicago, August 2008, [En ligne] <<http://www.longleaf.net/ggrow/principlessadow/>>.



[Fig.31] Revue *Club Dada*.  
Numéro 1. Berlin, 1918.

[Fig.32] Revue *Der DADA*. Numéro 2.  
Berlin, décembre 1919.



Le jeu typographique qui se met en place détourne les règles établies par ailleurs.

<sup>49</sup> Jean-Michel PALMIER, « Fantasmies de la folie et du crime sous la République de Weimar. », in ANZIEU et al., *Art et Fantasme*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 67- 90.

La rationalité va être elle aussi transgressée dans le registre expressionniste de certaines performances. Les artistes exaltent avec violence les peurs et les fantasmes de leur temps<sup>49</sup> à l'image des arts imprimés de Rudolf Shlichter<sup>50</sup> dans lesquels sa femme, surnommée Speedy, est pendue comme une marionnette [Fig.35] dans une scène d'auto-strangulation.



[Fig.35] Rudolf SCHLICHTER.  
*Self Strangulation*.  
Epreuve gélatino-argentique. 1928.

Loin de la célébrer, ces artistes critiquent la modernité. Dans les propositions de modes futuristes du cabaret de Klein [Fig.36] on imagine un retour à l'organique dans des collages aquatiques, pendant que Fritz Lang filme les premières transformations robotiques<sup>51</sup>.

Deux personnages mythiques de ces scènes berlinoises vont faire de leur vie une fable expressionniste : Anita Berber et son martyr de mari Sebastian Droste [Fig.37], né Willy Knobloch et qui a changé de nom en honneur du saint dénudé. Ces figures de la nuit à Berlin, sont rendues célèbres par leurs arts et leurs pratiques desinhibées. Leur rencontre en juin 1922, animée par

<sup>50</sup> Christine AKHOLM et al., *German Expressionist Prints: The Marcia and Granvil Specks Collection*, Milwaukee, Art Museum, 2003, chap. 4, « Catalogue of the Prints », Rudolf Schlichter 1890-1933, p. 236.

<sup>51</sup> Fritz LANG, *op. cit.*, *Metropolis*.



[Fig.36] Anonyme. *Futuristic fashions* from Klein's *Everyone Naked*. 1927. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 64).



[Fig.37] Madame D'Ora. *Droste and Berber in Martyr dance*. 1922. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 300).

la fièvre de la cocaïne, aboutit dès juillet aux premières répétitions de leur production «*Danses de la dépravation, de l'horreur et de l'extase*». Il s'agit avant tout d'un livre co-écrit par eux deux : un recueil de poème morbides et décadents, que le couple n'envisage qu'en tant que synthèse des arts, accompagnée d'illustrations et de performances. Textes et images doivent libérer le corps. Ainsi, l'interprétation du poème *Kokain*<sup>52</sup> par Anita Berber [Fig.38], est l'expression même des instincts et des pulsions obscures qui l'envahissent. Dans cette démonstration d'agilité, la danseuse use de chaque partie de son corps dans un rythme différent, provoquant des spasmes jusque dans ses ombres, et passant de la paralysie aux pires convulsions. La performance s'achève par un cri silencieux, un hurlement qui ne sort pas, et puis une chute macabre. Karl Toepfer analyse cette oeuvre comme un passage de l'extase à l'horreur associé aux rythmes fragmentés de la modernité<sup>53</sup>. Ce vocabulaire, entre exubérance et nudité, provocation et sensualité, kohl noir et fard blanc, ombre et lumière, dessine la cadence des sentiments exacerbés. Ces étoiles des nuits berlinoises projettent les formes de leurs obsessions dans des scènes apocalyptiques offertes à l'admiration publique.

<sup>52</sup> Anita BERBER; Sebastian DROSTE, « Kokain », in *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, (trad. Danses du vice, de l'horreur et de l'extase), s. l. , 1922, cité par Karl TOEPFER, *op. cit.*, *Empire of Ecstasy...*, p. 88-89.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 89.

*Walls*  
*Table*  
*Shadows and cats*  
*Green eyes*  
*Many eyes*  
*Millionfold eyes*  
*The woman*  
*Nervous scattered cravings*  
*Inflamed life*  
*Swollen lamps*  
*Dancing shadow*  
*Little shadow*  
*Great shadow*  
*THE SHADOW*  
*Oh—the leap over the shadow*  
*It tortures [me] this shadow*  
*It martyrs [me] this shadow*  
*It devours me this shadow*  
*What desires this shadow*  
*Cocain*  
*Outcry*  
*Animals*  
*Blood*  
*Alcohol*  
*Pains*  
*Many pains*  
*And the eyes*  
*The animals*  
*The mice*  
*The light*  
*These shadows*  
*These terrible great*  
*black shadows*



[Fig.38] *Kokain*, 1922. Poème de Sebastian Droste. Danse d'Anita Berber. Photographie de Madame d'Ora.

### Scène 3

#### Une communication muette

La dernière forme de communication de cette longue nuit hypnotique, est un langage plus silencieux mais non moins bavard ; celui de celles qui ne peuvent user des mots pour se vendre. Une des règles imposées aux prostituées berlinoises est l'interdiction de communiquer sur ce qu'elles pratiquent, ni à l'écrit, ni à l'oral. Pourtant à cette époque à Berlin, les propositions sont des plus diverses et il faut pouvoir les distinguer. La dizaine de groupes d'hommes et de femmes de la rue trouve alors d'autres lexiques dans les gestes ou les tenues, décryptés par Mel Gordon dans son article « Inventory, Everyone Once in Berlin!<sup>54</sup> ».

<sup>54</sup> Mel GORDON.  
« Inventory, Everyone  
Once in Berlin! », in  
*Cabinet Magazine*,  
n°32, New-York, hiver  
2008-2009.



[Fig.39] G. HAHN. *The Flowergirl*, 1920.  
Archive empruntée au fond iconographique de  
Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 35).

Sur le dessin de Hahn qui illustre ses propos, *La femme aux fleurs* [Fig.39], l'attitude du modèle nous donne les premières indications de sa profession : un visage mélangeant séduction et provoca-

tion, une jambe légèrement surélevée pour laisser deviner un bas, un bras appuyé sur la hanche un billet dans la main... Il y a par ailleurs un travail très fin sur les couleurs : une teinte qui vient souligner les détails et guider le regard. Ce rouge brique, amené par les fleurs, accentue ses lèvres, son cou, sa peau (ombrant sa main et sa cuisse), et passe un léger vernis sur ses bottes. Les chaussures discrètement exhibées, donnent le fin mot de l'histoire : Madame vous invite à une séance de flagellation ligoté...

Les *Boot-Girls*, le groupe des dominatrices de la Wittenberg Platz, développent, outre une attitude remarquablement aguicheuse, un véritable isotype vestimentaire. Comme leur nom l'indique, c'est la combinaison colorée des lacets et des chaussures qui donne l'information pratique. La couleur de la botte signale le scénario d'asservissement proposé : il peut être d'ordre psychologique (ce qu'imposeront par exemple les femmes aux bottes écarlates ou vertes), physique (recours à l'asphyxie en brun; ou à la cravache en noir), et même une combinaison des deux, dans les séances de torture des *Boot-Girls* aux bottes laquées d'or. Lacets et rubans donnent ensuite les adjectifs, les détails du scénario. L'attache blanche évoque la laisse, la muselière... et le noeud blanc au-dessus de la chaussure est l'introduction à un véritable jeu de rôles, où le client masculin devra se présenter en dominateur, et finira esclave de la prostituée.

Les *Boot-Girls* mettent de la couleur dans les rues de Berlin, quand d'autres se manifestent par une coupe de cheveux ou un accessoire<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Katharina VON ANKUM, *Women in the Metropolis; Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1997, chap. 9, « In the Mirror of Fashion », p. 185-202.

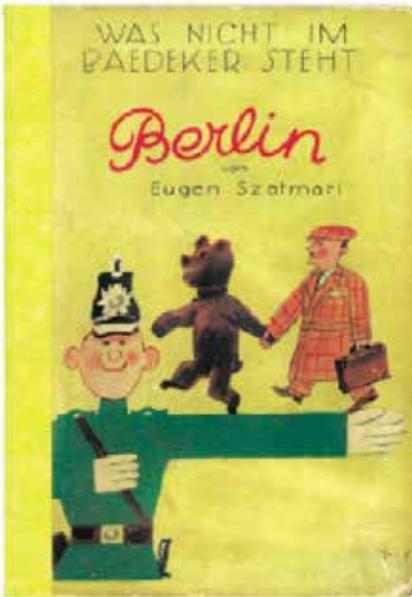
Bien sûr, ces mots éclipsés, cette langue occultée, ces codes indiscrets, ont leurs limites notamment quand ils se transforment en modes, suivies par le tout Berlin. Les *Tauentziengirl*, en font les frais, lorsqu'en 1923, leurs cheveux courts deviennent la nouvelle coupe tendance.

Pour conserver des moyens légaux de communication il faut donc constamment se renouveler, ce qui complexifie l'entente. La taxonomie des nuits berlinoises joue avec les règles pour se cacher et se révéler. Elle a désormais besoin de guides, et ne tarde pas à avoir ses éditions pour montrer « *Ce qui n'est pas dans le Guide Baedeker*<sup>56</sup> ». En 1927, parmi les parodies du célèbre guide à l'élégante couverture rouge et or, il y en a un qui porte précisément ce titre [Fig.40]. L'ouvrage a gardé le format, mais troqué l'écriture calligraphique pour des lettres dissymétriques, et la belle robe pourpre pour une couleur mal aimée depuis le Moyen Age et forcément provocatrice : le jaune<sup>57</sup>. Cette publication et sa concurrente, *So It Seem's Berlin*, publiée la même année [Fig.41] affichent l'autorité en couverture, en la figure du policier. Sur l'une, il donne le feu vert, pour l'autre, il est l'ombre d'une menace.

Ces guides invitent à une exploration de la société berlinoise hétéroclite en proposant des visites aventureuses : SM, gay, lesbiennes ou encore nudistes. Ce faisant, ils dévoilent les codes d'une sémiotique complexe avec ses noms, ses lieux, ses coutumes. Il fallait bien l'équilibre d'une forme pragmatique, le guide, pour saisir cette multitude née des désirs et des frustrations de l'entre-deux guerre.

<sup>56</sup> Karl BAEDEKER : il est le fondateur d'ouvrages de référence de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa première parution du *Guide Baedeker* (1839 sur la Belgique) va vite être suivie par une grande production sur toute l'Europe de l'Ouest qui sera alors détaillée en plusieurs traductions.

<sup>57</sup> Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen-Age Occidental*, Paris, Édition du Seuil, 2004, chap. « L'homme Roux », p. 204.



[Fig.40] Eugen SZATMARI. *Berlin: What's Not in the Baedeker Guide*, 1927.



[Fig.41] Leo HELLER. *So It Seems Berlin!*, 1920.

# ACTE IV

## ÉPILOGUE

Sous la République de Weimar, un journaliste chroniqueur, Siegfried Kracauer, prend le parti d'étudier les images projetées par sa société, pour mieux en comprendre les arcanes. Il écrit en effet : « *Le lieu qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même*<sup>58</sup> ».

<sup>58</sup> Siegfried KRACAUER, *L'Ornement de la Masse* (titre original : *Das Ornament der Masse*), La Découverte, 2008, traduit de l'Allemand par Sabine Cornille, p. 60.

Cette manière d'aborder la connaissance, par ses reflets plutôt que directement, rappelle incidemment l'allégorie de la caverne de Platon. Des esclaves enfermés dans une grotte ne voient depuis l'enfance que les ombres projetées du monde extérieur. Si l'un d'eux se libérait, « *Tout d'abord, ce qu'il regarderait plus facilement, ce seraient les ombres (skias), puis les images (eidola) des hommes et d'autres choses reflétées dans les eaux, puis les objets eux-mêmes*<sup>59</sup> ». Il serait alors engagé sur la voie de la connaissance, ce qui lui permettrait au terme de son cheminement, de contempler directement le soleil. A l'inverse, et comme un contre-point à cette histoire passant des ombres à la lumière, l'ouvrage de Max Milner, *L'Envers du visible*, propose d'aborder le monde par son ombre, puisque « *l'obscurité fait voir*<sup>60</sup> ».

<sup>59</sup> PLATON, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Livre VII, traduit du grec par Emile Chambry.

<sup>60</sup> MILNER, Max, *L'Envers du visible*, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

Anticipant ce propos, les ombres étudiées par Kracauer sont ces projections superficielles que produit le nouveau monde moderne : journaux, publicités, photographies, films, spectacles. Kracauer veut ainsi comprendre ce que renvoie la modernité d'elle-même.

<sup>61</sup> Siegfried  
KRACAUER,  
*op. cit.*, *L'Ornement  
de la Masse*.

Dans son livre, *L'Ornement de la masse*<sup>61</sup>, il rassemble plusieurs articles qu'il a écrits à Berlin, autour des reflets hédonistes, d'une société toujours plus abstraite et fragmentée.

## Scène 1

### les Tillers Girls

L'article de référence du recueil concerne les *Tiller Girls* [Fig 42], un groupe de danseuses anglo-saxonnes qui déploie son influence sur toutes les scènes berlinoises à la fin des années 1920. Chaque spectacle a progressivement adopté un chœur de filles en ligne et identiques qui rythment de leurs pas synchronisés et géométriques des chorégraphies devenues abstraites. Il ne s'agit que d'un enchaînement de mouvements insignifiants mis au service de cadences et de lignes collectifs.

Le corps homogène est déshumanisé. Avec une précision remarquable, il reproduit les gestes de son voisin à l'identique, complétant l'assimilation par un physique semblable : vêtu, maquillé, et coiffé pareil, il est devenu la réplique de l'autre, avec guère plus de personnalité que l'automate. C'est sûrement la raison pour laquelle la machine dansante de Grit et Ina Van Elben's est si ressemblante [Fig.43] : deux danseuses répercutent leurs mouvements sur une série de pantins et obtiennent le même effet.

Janet Ward voit un reflet de cette culture de surface, du corps non identifié, de l'érotisme étouffé, dans les nouveaux canons recherchés pour les mannequins de cire<sup>62</sup>. L'anatomie de ces modèles, qui peuplent les vitrines des grands

<sup>62</sup> Janet WARD, *op. cit.*, *Weimar Surfaces...*, p. 228-233.



[Fig. 42] Anonyme. *Les Tillers Girls*, 1929. Planche empruntée au fond iconographique de Janet Ward. (*Weimar Surfaces*, p. 35).

[Fig. 43] Anonyme. *Grit and Ina van Elben's dancing-machine*. 1931. Archive empruntée au fond iconographique de Mel Gordon. (*Voluptuous Panic* p. 61).

[Fig. 44] Die Auslage. *Mannequin pour une vitrine*. 1928. Publicité. |

magasins ne doit pas attirer l'attention sur elle-même. Ils ne sont que le support de visées commerciales [Fig. 44]. S'offrent alors des figures conformes par leur absence de défauts et d'érotisme : des mannequins androgynes dont la position sera en accord avec le produit vendu (ces nouvelles silhouettes s'exposent dans les journaux, comme *Die Auslage* en 1928, et deviennent des normes). Ces représentations superficielles et abstraites ne semblent plus obéir à l'unité individuelle. L'anatomie suscite alors une attention parcellaire comme le fait remarquer Kracauer à propos des *Tiller Girls* : « *Bras, cuisses et autres sections de corps sont les plus petits éléments constitutifs de la composition*<sup>63</sup> ». C'est le motif de son ornement de masse.

<sup>63</sup> Siegfried KRACAUER, *op. cit.*, *L'Ornement de la Masse*, p. 62.

Dans le cas du mannequin, c'est d'autant plus évident qu'il est escamotable, un démembrement que va d'ailleurs poétiquement représenter *Le Cabinet des figures de cire*<sup>64</sup> (Birinsky, Leni, 1924). Un jeune écrivain répond à l'annonce d'un forain qui recherche quelqu'un pour écrire les histoires de ses modèles sculptés. Il est immédiatement inspiré par l'une d'elles qui a perdu un bras. Il invente alors l'histoire d'Haroun al Raschid, le calife de Bagdad, un homme pas très beau, mais qui porte au doigt l'anneau des désirs. Pour reconquérir sa femme, un jeune boulanger décide de s'emparer de cette bague, et revient finalement avec tout le bras. Dans cette personnification du mannequin de cire, le membre est détaché avec l'objet convoité. Ce n'est pas le corps mais bien cette partie qui était séduisante.

<sup>64</sup> BIRINSKY, Leo; LENI, Paul, *Das Wachsfigurenkabinett* [trad. Le Cabinet des figures de cire], [DVD] Alexander Kwartiroff, 1924.

Ces figures déshumanisées, inscrites dans des positions abstraites sont le reflet des systèmes mis en place par le travail à la chaîne : ainsi, « *aux jambes des Tiller Girls correspondent les mains des ouvriers dans l'usine*<sup>65</sup> ». Kracauer met en relation la perte d'humanité des danseuses et des ouvriers dans l'engrenage de ces figures qu'ils ne peuvent voir intégralement, et dans lequel ils ne sont qu'un élément constitutif de la composition mécanique. Ils s'inscrivent dans un pluriel indissoluble qu'on pourrait voir multiplié, des mouvements identiques et précis qu'on aimerait voir décuplés.

<sup>65</sup> Siegfried KRACAUER, *op. cit.*, *L'Ornement de la Masse*, p. 63.

L'abstraction progressive des loisirs et de la société, au profit des formes, et au détriment du sens, a pour Kracauer l'écho d'un déséquilibre profond, dangereux pour la raison. « *La ratio qui produit l'ornement de masse est assez forte pour convoquer la masse et effacer la vie de ses figures. Elle est trop faible pour trouver les humains dans la masse et rendre les figures transparentes à la connaissance*<sup>66</sup> ». Entre schématisation et masque, l'abstraction supporte bien des accusations, que le philosophe prend comme preuve de sa dangerosité.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 68.



[Fig.45] Josef VON STERNBERG.  
*Der Blaue Engel* (trad. L'Ange Bleu).  
1930. Film en noir et blanc. 106 minutes.

## Scène 2

### La standardisation des plaisirs

«*Les milliers de gens dans le stade forment une seule étoile, mais une étoile qui ne brille pas*<sup>67</sup> ».

<sup>67</sup> Siegfried KRACAUER, *L'Ornement de la masse*, Op.cit., p.70

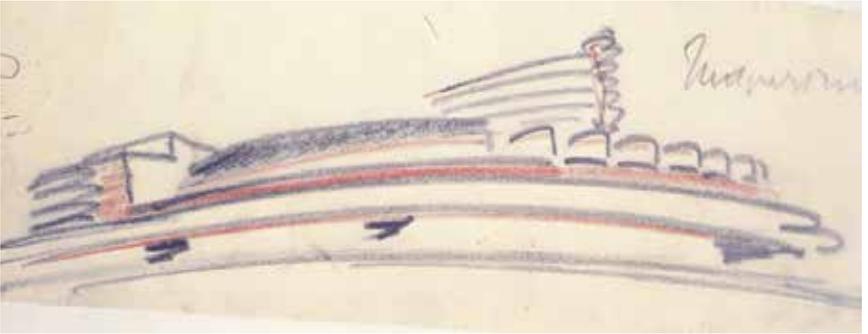
Kracauer voit dans ces divertissements de masse, le présage inquiétant d'un astre obscur. Les formes du plaisir sont en effet en train de s'uniformiser pour atteindre un public toujours plus nombreux.

Le journaliste introduit son article sur les *Tiller Girls*, en les associant aux « usines de distraction américaines<sup>68</sup> ». Celles-ci font en effet déferler sur Berlin de nouveaux plaisirs standardisés. Les lignes mécaniques de ces choeurs de jeunes filles s'inscrivent dans le format de spectacles inédits qui remplacent progressivement les cabarets : La revue érotique. Dans un chapitre qui leur est consacré, Mel Gordon les désigne en tant qu' « *oeuvre d'art érotique totale*<sup>69</sup> », associant ainsi les formes de l'ombre au vocabulaire générique de la modernité lumineuse. Il ne s'agit plus simplement d'un enchaînement de numéros, mais d'un véritable spectacle, avec une unité esthétique et dramatique, et tout un travail d'éclairage et de son. Scène et décor ont été nettoyés. Dans *L'Ange Bleu*<sup>70</sup> (Von Sternberg, 1930), on peut voir l'évolution du spectacle de Lola Lola entre le début et la fin du film [Fig.45]. Lors de la première version de sa fameuse chanson « *Je suis faite pour l'amour de la tête aux pieds* » (Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt), elle déambule entre

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>69</sup> Mel GORDON, *op. cit.*, *Voluptuous Panic...*, p. 49.

<sup>70</sup> VON STERNBERG, Josef, *Der Blaue Engel* (trad. L'Ange Bleu), [DVD], UFA, 1930.



[Fig.46] Erich MENDELSON.  
*WOGA Complexe*. Lehniner Platz.  
Conçu entre 1925 et 1931.

les tabourets de ses collègues sur une scène encombrée de symboles iconoclastes. Elle tient une chope à la main, avec une provocation malicieuse, entretenue par le patron qui oblige ses vedettes à boire. Cette scène, en clair obscur, est reconnue comme inspirée du *Stork's Nest cabaret* (1923-1931), où se retrouvaient en effet étudiants, soldats, ouvriers et criminels. Les filles vendaient leurs photos pour se faire un peu d'argent, et se faisaient payer des bières par les clients qui pouvaient réserver une place avec elles sur scène. A la fin du film, quand la troupe revient à *l'Ange bleu*, Marlene Dietrich rechante sa chanson, et rien n'est plus pareil. La scène est vide et sans contraste. Le décor est devenue un rideau de projections abstraites, et derrière elle, s'alignent ces fameuses danseuses de revue. La chanteuse n'est plus provocante, simplement distrayante, et le spectacle a gagné en assurance et en public.

C'est ce qui arrive au *Kadeko*, ou *Cabaret des comédiens*, dont la longévité témoigne de la bonne adaptation : 1924-1944. Il commence dans un petit *Nachtlokal* du Nord de Berlin, le *Rakete* (Rocket) où il est alors connu pour son esprit satirique incisif, et les célèbres conférenciers qui se succèdent sur ses planches. Le succès l'amène progressivement à investir le *Théâtre de la Kurfurstendamm*, où il peut accueillir plus de 400 spectateurs. Enfin, à partir de 1928, sa métamorphose se limite à remplir les 950 places du cabaret du *WOGA* |Fig. 46|. Il a perdu en route son éclat politique, obligé d'être prudent pour remplir les rangs<sup>71</sup>.

71 William FARINA, *The German Cabaret Legacy in American Popular Music*, s.l., British Library Cataloguing, 1955, chap. 8, « Total Collapse of the Moral Universe » p. 82-90.

<sup>72</sup> Cyril READE, *Mendelssohn to Mendelssohn; Visual Case Studies of Jewish Life in Berlin*, Bern, Peter Land AG, European Academic Publishers, 2007, vol. 8, Studies in German Jewish, chap. 7, «Erich Mendelssohn's Modernism: The Historical Roots of Neues Bauen Architecture», p. 187-207.

<sup>73</sup> L'*Überbrettel* est fondé à Berlin en 1899. Ernst Von Wolzogen importait alors le modèle français mais sans son esprit politique car il ne s'y intéressait pas. Le « Super-Cabaret » n'a finalement pas été un succès et a fermé ses portes en 1902.

<sup>74</sup> Jean-Michel PALMIER, *op. cit.*, « Les cabarets de Berlin (1914-1930) ».

<sup>75</sup> Siegfried KRACAUER, *op. cit.*, *L'Ornement de la Masse*, p 206.

Le cabaret du *WOGA* symbolise assez bien ces nouveaux palais du plaisir qui émergent dans Berlin. La partie Sud de la Lehiner Platz était le lieu d'une culture alternative, contre-poids des musées et des opéras de la vieille ville<sup>72</sup>. À partir de 1920, la construction du *Kurfurstendamm*, change l'allure du quartier, pour lui donner l'éclat de la culture consommable. Erich Mendelssohn, l'architecte (par ailleurs bien connu pour ses bâtiments de verre), regroupe des habitations autour d'une rue commerçante, avec des restaurants, des cafés, mais aussi un cinéma (le plus grand de la ville), un théâtre, et cette salle de cabaret. Elle est sur deux étages avec au rez de chaussée quelques boutiques et au balcon, un café dansant, le *Léon*. Tout ornement a été enlevé, il ne reste plus que les tables, les chaises, et les éclairages. La rationalité s'est emparée de l'ombre.

Lorsque Jean-Michel Palmier raconte l'échec du tout premier cabaret berlinois, l'*Überbrettel*<sup>73</sup> de Wolzogen, il insiste sur le fait qu'on ne peut détacher la tradition populaire de son âme politique<sup>74</sup>. À l'évidence c'est pourtant le nettoyage qui s'opère trente ans plus tard à Berlin. Dans ses observations, Kracauer discerne un danger. Selon lui, « *Ce qu'il y a de plus secret a besoin d'un symbole pour devenir manifeste*<sup>75</sup> ». Peut être cette ombre sans contraste, cette étoile sans éclat, est-elle en fait en train d'annoncer la menace comme le cinéma expressionniste l'a tant exploitée ?





Berlin dans les années 1920, est un symbole de la modernité, mais aussi une capitale hédoniste. Sa face cachée joue et déjoue les règles du visage officiel. Elle s'organise, se centralise, s'ordonne, et produit les reflets déformés d'une société rationalisée. Alors qu'elle s'épanouissait, dans des formes exubérantes, des spectacles provocants, des critiques virulentes, son éclat s'affaiblit et elle n'est plus qu'un miroir sans tain.

Les nuits berlinoises se sont installées, cartographiées et exhibées, mais peut-être un peu trop éclairées. Elles sont ternies, et se confondent avec les éclairs d'une ère qui s'annonce beaucoup plus meurtrière. La carrière du Zeppelin va s'éteindre elle aussi sous le feu des projecteurs d'une explosion en vol très médiatisée.

À trop s'éclaircir, l'ombre s'éteint, et le monde perd de ses dimensions.

Les danseuses se rhabillent,  
Les actrices se démaquillent,  
Les cabarets ferment, un à un.  
Le rideau se ferme finalement

Et Mephisto ricane encore... un autre spectacle se prépare. Une chorégraphie militaire avec d'autres moyens. Le maître de cérémonie diabolique inventé par Bob Fosse le sait . Il profite alors du recul historique, et taquine cette Apocalypse masquée.

« Maintenant où sont vos petits soucis?

Envolés!

Je vous l'avais dit!

Venez au cabaret et vous les oublierez!

<sup>76</sup> Bob FOSSE,

*Cabaret*, [DVD],

ABC Picture, 1972.

Ici la vie est magnifique,

les filles sont magnifiques,

et même l'orchestre est magnifique...<sup>76</sup> »

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES ET ARTICLES

BASTIEN-THIRY, Christophe, « Propos sur l'ombre et le théâtre d'ombres ». in *Manip, le journal de la Marionnette*, Paris, Thémaa (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés), avril-mai-juin 2010, pp. 9-10.

BAXANDALL, Michael, *Ombres et Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1999, traduit de l'anglais par Pierre Emmanuel Dauzat.

BESHTY, Walead ; SCHWAB, Eric, « Stumped », in *Cabinet Magazine*, n° 20, New-York, hiver 2005-2006. chap. 3.

BENNETT, Charles H. ; BROUGH, Robert B. *Shadow and substance*, Londres, W. Kent & Co, coll. Late D. Bogue, 1860.

BOURGEOIS, *Traité des ombres*, Paris, E. Hocquart marchand d'estampes et de cartes géographiques, 1838.

BOYER, Marc, *Histoire Générale du tourisme du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, s.l., L'Harmattan, « coll. de Guides », 2005, pp. 200-208.

BRENNAN, Toni ; HEGARTY, Peter, « Who was Magnus Hirschfeld and why do we need to know ? », in *History and Philosophy of Psychology*, Guildford, The British Psychological Society, vol. 9, 2007.

CASATI, Roberto, *La découverte de l'ombre*, s.l., Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 2000, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat.

CORMANN, Enzo, *Berlin, ton danseur est la mort*, Editions Theatrales, Paris, 2005.

DELAGARDETTE, C.M., *Leçons élémentaires des ombres dans l'architecture*, Paris, Joubert graveur et marchand d'estampe, 1797.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma: I. L'image mouvement*. Paris, Editions de Minuit, 1983, chap. 2, « Cadre et plan: cadrage et découpage », p. 23-45.

DOBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, (Berlin, 1929) Paris : Gallimard, 1970.

ELLIN, Nan, « Thresholds of Fear : Embracing the urban Shadow », in *Urban Studies*, University of Glasgow, vol. 38, Mai 2001.

FARINA, William, *The German Cabaret Legacy in American Popular Music*, s.l., British Library Cataloguing, 1955, chap. 8, « Total Collapse of the Moral Universe », p. 82-90.

FIEDLER, Jeannine ; FEIERABEND, Peter,  
*Bauhaus*, s.l., Konemann Koln, 2000.

GAGNEBIN, Murielle, *L'ombre de l'image ; de la falsification à l'infigurable*. Seyssel, Champ Vallon, 2002.

GORDON, Mel, « Inventory, Everyone Once in Berlin ! », in *Cabinet Magazine*, n°32, New-York, hiver 2008-2009.

GORDON, Mel, *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House, 2000.

GROW, Gerald. « The Principles of Design and Their Shadow », in *Visual Communication Division Quarterly*, Chicago, August 2008. [En ligne] (page consultée le 12 juillet 2013) <<http://www.longleaf.net/ggrow/principlessshadow/>>

GUERDON, David, « Dialogue avec l'Ombre », ca 1993. [En ligne] (page consultée le 17 juillet 2013) <<http://florence.ghibellini.free.fr/EMC/guerdon1.html>>

GUIBERT, Hervé, *Vice*. s.l. : Gallimard, 1991.  
chap. « Règlement », pp. 51-52.

HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992. chap. 3, « Dada contre l'esprit de Weimar », pp. 28.

HOLLIS, Richard, *Le graphisme de 1890 à nos jours*, (édition revue et augmentée), Londres, Thames & Hudson, 2002, traduit de l'anglais par Christine Monnatte et Roxane Jubert, chap. 6, L'Allemagne, pp. 52-67.

KILLEN, Andreas, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Criticism*, Los Angeles, University of California Press, 2006.

KRACAUER Siegfried, *Le voyage et la danse: figures de villes et vues de films*, (titre original: *Die Reise und der Tanz*, 1925), Quebec, Presses de l'Université Laval, 2008, traduit de l'allemand par Sabine Cornille.

KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la Masse*, (titre original: *Das Ornament der Masse*, 1927). La Découverte, 2008, traduit de l'allemand par Sabine Cornille.

Laboratoire Urbanisme Insurrectionnel,  
« Architecture et Politique/ la République de Weimar 1919-1933 » [En ligne] (page consultée le 8 août 2013) <<http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.ch/2011/07/architecture-et-politique-la-republique.html>>.

LESUISSE, Anne-Francoise, *Du film noir au noir; Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*. Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts Cinéma », 2002.

MAKHOLM, Christine et al., *German Expressionist Prints: The Marcia and Granvil Specks Collection*, Milwaukee, Art Museum, 2003, chap. 4, « Catalogue of the Prints »; Rudolf Schlichter 1890-1953, pp. 236.

METZER, Rainer, « Berlin in the Twenties ; Art and Culture 1918-1933 », London, Thames & Hudson Ltd, 2007.

MICALE, Mark ; LERNER Paul, *Traumatic Pasts: History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge, University Press, 2001.

MILNER, Max, *L'Envers du visible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

PAENHUYSEN, An, « Berlin in picture : Weimar City and the Loss of Landscape », in *New German Critique*, vol. 37, hiver 2010, pp. 1-4.

PALMIER, Jean-Michel, « Les cabarets de Berlin (1914-1930) ». in SUASSUNA et al. *Causes communes 1976/1*, Paris, Union Générale d'Édition 10-18, coll. « Les imaginaires », 1976.

PALMIER, Jean-Michel, « Fantômes de la folie et du crime sous la République de Weimar », in ANZIEU et al. *Art et Fantôme*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 67-90.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Age Occidental*. Paris, Édition du Seuil, 2004, chap. « L'homme Roux », pp. 204.

PLATON, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, livre VII, traduit du grec par Emile Chambry.

PULLIERO, Marino, *Une modernité explosive : la revue Die Tat dans les renouveaux religieux*, Genève, Labor et Fides, 2008, paragraphe 7.1, pp 84-86.

PURVIS, Alston, *A Visual History of Typefaces & Graphic Styles, 1901-1938*, s.l., Cees De Jong, Tashen 2010, vol. 2.

READE, Cyril, *Mendelssohn to Mendelsohn; Visual Case Studies of Jewish Life in Berlin*, Bern, Peter Land AG, European Academic Publishers, 2007, vol. 8, Studies in German Jewish, chap. 7, « Erich Mendelsohn's Modernism : The Historical Roots of Neues Bauen Architecture », pp 187-207.

RICHARD, Lionel, *Avant l'apocalypse : Berlin 1919-1933*, s.l., Autrement, 2013, prologue, pp. 2-18.

SEMIN, Didier, « Prends garde aux zeppelins (notes sur l'exposition < Partners > ) », in *Les Carnets du BAL*, n°2, 2011.

SHEA, Nicole, «The politics of prostitution in Berlin Alexanderplatz.» in *Studies in Modern Germany Literature*, vol. 110, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2007, chap.1, «Denn alle alle Lust will Mord und Tod.»

SMITH, Suzanne, «Just How Naughty was Berlin? The Geography of Prostitution and Female Sexuality in Curt Moreck's Erotic Travel Guide» in FISHER Jaimey; MENNEL Barbara, *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

STOICHITA, Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000.

TANIZAKI, Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 1978, traduit du japonais par René Sieffert.

TERRAY, Emmanuel, «Berlin : mémoires entrecroisées», in *Terrain*, n° 29 - Vivre le temps. septembre 1997, pp. 31-42.

TOEPFER, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley, University of California Press, 1997.

TOURNIER, Michel, *Le Medianoche Amoureux*. Saint-Amand, Gallimard, 1989.

VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*. Liège, Pierre Mardaga, 1989, chap. « Les Ateliers », pp.69-92.

VON ANKUM, Katharina, *Women in the Metropolis; Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1997, chap. 9, « In the Mirror of Fashion », pp. 185-202.

WARD, Janet, *Weimar Surfaces: Urban visual culture in 1920s Germany*, Los Angeles, University of California Press, 2001.

WILLETT, John, *L'esprit de Weimar; Avant-Garde et Politique 1917-1933*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, traduit de l'anglais par Christian Cler.

ZIMMERMANN, Tania et Michael, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la III<sup>e</sup> Internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. », in *Genesis*, n° 24, Éditions Jean-Michel Place, 2004, chap. 4, « La réception de la technique et l'art des machines » au-delà de l'art : Raoul Hausmann et Dada Berlin », pp. 105-136.

## ÉMISSIONS

FRANCE CULTURE

« Autour de l'été 1913 », émission  
*La modernité*, 02 août 2013.

INA

« Dada à Berlin », émission *Archives du XX<sup>ème</sup> siècle*, épisode 3, Office national de radiodiffusion télévision française, INA 18 avril 1971 <<http://www.ina.fr/video/CPF86632045>>.

## CONFÉRENCES

Journée d'étude : *Crime*, Genève, Haute École d'Art et de Design, octobre 2013.

Conférences : Alexandra Midal, Judith Ickowicz, Lili Reynaud Dewar, Stéphane Bourgoïn et Cristina Ricupero.

Organisation : El Ultimo Grito et Marguerite Humeau.

Séminaire : *Vidéo et Ambiance; Approche vidéographique de la recherche urbaine à travers le rythme*, Grenoble, École Nationale Supérieure d'Architecture, octobre 2011.

Conférences : Marc Relieu, Maria Anita Pelumbo, Dimitri Chamblas, Piero Zanini, Valérie Pico, Stéphane Tonnelat, Naïm Ait-Sidhoum, Nicolas Tixier, Andrea Urlberger.

Organisation : Aurore Bonnet, Laure Brayer, Guillaume Meigneux.

## EXPOSITIONS

HENDELES Ydessa, *Partners*, Haus der Kunst, Munich, 2003.

RICUPERO Cristina ; VAILLANT Alexis, *Sociétés Secrètes*, Centre d'Arts Plastiques Contemporain (CAPC), Bordeaux, 2011-2012.

ROMAGNY Vincent, *Miroirs Noirs*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2010.

## FILMS

BIRINSKY, Leo ; LENI, Paul, *Das Wachsfigurenkabinett*, (trad. Le Cabinet des figures de cire), [DVD], Alexander Kwartiroff, 1924.

GRUNE, Karl, *Die Straße*, (trad. La Rue), [DVD], Ster-Film, 1923.

FOSSE, Bob, *Cabaret*, [DVD], ABC Picture, 1972.

MARTIN, Karlheinz, *Von morgens bis mitternachts*, (trad. De l'Ombre a minuit.), [DVD], Ilag-film, 1920.

MAY, Joe, *Asphalt*, (trad. Asphalte), [DVD], UFA, 1929.

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Faust: Eine Deutsche Volkssage*, (trad. Faust, une légende allemande), [DVD], UFA, 1926.

PABST, Wilhelm, *Die Büchse der Pandora*, (trad. La boîte de Pandore / Loulou), [DVD], Nero Filmgesellschaft, 1929.

LANG, Fritz, *Metropolis*, [DVD], UFA, 1927.

LANG, Fritz, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, (trad. M le Maudit), [DVD], Nero Filmgesellschaft, 1931.

OSWALD, Richard, *Anders las die Andern* (trad. Different des autres), [DVD], Richard Oswald-film Berlin, 1919.

WIENE, Robert, *Le cabinet du Docteur Caligari*, [DVD], UFA, 1919.

ROBISON, Arthur, *Schatten: Eine Nachtliche Halluzination*, (trad. Le Faiseur d'ombre: une hallucination nocturne) [DVD], Kino video, 1923.

RUTTMANN, Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, (trad. Berlin: Symphonie d'une grande ville), [DVD], Fox Europa, 1927.

VON STERNBERG, Josef, *Der Blaue Engel* (trad. L'Ange Bleu), [DVD], UFA, 1930.





Je tiens à remercier tout particulièrement Catherine Guiral pour tout le temps qu'elle m'a consacré, sa générosité et sa confiance, et Alexandra Midal pour ses précieux conseils et ses références,

Merci aussi à Anne-Sophie Richard pour le travail de mise en page, Julie pour son aide essentielle à chaque étape du projet, Nicole, François et Anne-Claire pour leur soutien et leurs conseils

Enfin un clin d'oeil à Fanny, Ivan, Lisa, Nicolas, Robin et Théo, avec qui les nuits sont devenues passionnantes, ainsi qu'aux étudiantes du Master Design Espace et Communication pour leur bienveillance et leurs encouragements.



