
Du Surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre

Giovanna ZAPPERI

À l'aube de la Première Guerre mondiale, le monde était en train de changer de manière tellement radicale que l'expérience du présent elle-même en était affectée. Dans ce processus de transformation engendré par les forces conjointes de l'industrialisation et du capitalisme, la guerre allait représenter un véritable tournant. C'est elle qui allait rendre évidentes les conséquences de la modernisation sur les corps. Dans un essai consacré à Nicolas Leskov, Walter Benjamin revient sur l'expérience de ce changement vécu par toute une génération :

« Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. » (Benjamin, 2000, p. 116)

Ce corps humain, devenu minuscule et fragile, était déjà au centre des préoccupations des avant-gardes. Dans l'art des années 1910, le corps machine s'impose comme une métaphore complexe, en réponse à un présent dominé par la montée en puissance du capitalisme industriel, la mécanisation du travail et la crise des formes artistiques traditionnelles engendrée par les technologies de reproduction des images. Dans ce contexte de perte des repères, avec les

¹ Je tiens à remercier l'Institut d'Études Avancées de Nantes de m'avoir donné l'opportunité de réfléchir aux questions développées dans cet article.

destructions massives de la guerre qui s'annoncent, le corps apparaît en danger, menacé par les rythmes de la production capitaliste.

Les images de corps métallisés et mécaniques qui voient le jour au sein des avant-gardes fonctionnent ainsi comme des surfaces de projection permettant d'imaginer un devenir des corps à l'ère de l'industrialisation. Les voies diverses qu'empruntent les avant-gardes au cours de ces années répondent d'une manière ou d'une autre à ces changements. La crise de la figuration, pour rester dans le champ de la peinture, est le symptôme le plus évident d'une crise plus large qui affecte l'art. Ce n'est pas un hasard si l'image du corps, avec la place de choix qu'elle occupe dans la tradition occidentale, exprime cette crise de manière particulièrement dramatique. Dès 1910, les corps apparaissent, dans l'art, fragmentés et hybrides ; ils ne sont plus reconnaissables en tant qu'humains.

I. Devenir machine

Une photographie de 1908 montre Filippo Tommaso Marinetti posant fièrement au volant de son automobile. L'image fait ressortir l'interaction du poète italien avec un corps mécanique, l'automobile étant présentée comme l'extension du corps de l'homme. Marinetti prend une pose qui le place en situation de contrôle : les mains posées sur le volant et les pieds prêts à actionner le mécanisme. Le regard, plein d'assurance, est tourné vers le spectateur. Cette photographie dégage une impression de domination de l'homme sur la machine. L'exaltation futuriste de l'automobile, qui va de pair avec la recherche constante d'une forme de contrôle et de domination, apparaît très clairement dans ce portrait de Marinetti.

L'automobile est un élément central dans les écrits futuristes de Marinetti. Symbole de la vitesse de la vie moderne, elle renvoie aussi, de manière ambivalente, aux potentialités offertes au corps humain par la technologie. L'automobile est constamment humanisée dans les écrits de Marinetti, qui la décrit comme un être vivant, « *requin* » ou « *centaure* ». Ces qualificatifs indiquent que la machine se situe pour lui entre l'humain et le mécanique, de la même façon que les centaures sont des hybrides entre l'homme et l'animal. L'automobile n'est donc pas considérée comme un être inanimé : elle apparaît, au contraire, capricieuse et capable d'un élan héroïque. Néanmoins, si sa fonction dépasse le simple utilitarisme – lié à la productivité –, l'automobile n'en reste pas moins dévouée à son maître. Comme l'a remarqué Horst Bredekamp,

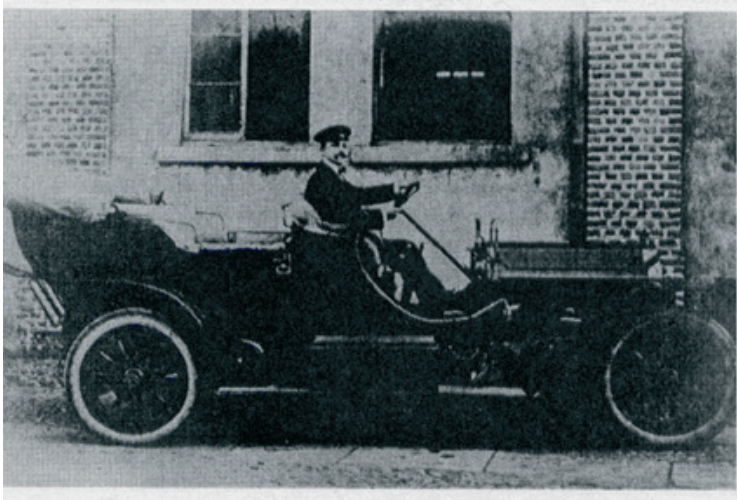


Fig. 1. Anonyme, Filippo Tommaso Marinetti au volant de son automobile, vers 1908, Paris, Collection Giovanni Lista

Marinetti propose ainsi une nouvelle formulation dans le champ de l'art de la relation entre l'homme et la machine : dans ses écrits, l'automobile s'humanise, et le signe le plus visible de son humanisation est la sexualité (Bredenkamp, 1999, pp. 99-102).

L'image d'une interaction entre le corps humain et la machine est un thème central du culte futuriste de la modernité. Dans l'idéologie technophile des futuristes, l'interaction entre l'humain et le mécanique est censée permettre la création d'un corps armé et héroïque, un projectile lancé à toute vitesse capable de dominer le temps et l'espace². L'idée d'une transformation corporelle à travers la technologie, telle qu'elle s'exprime dans les écrits de Filippo Tommaso Marinetti, implique la présence d'un sujet masculin qui affronte la modernité de façon agressive. Le premier *Manifeste du Futurisme*, publié en 1909, est exemplaire en ce sens³. Il relate la naissance de l'homme futuriste,

² L'idée d'une interaction entre le corps humain et la technologie développée par les Futuristes était déjà présente dans la culture italienne du début du siècle, notamment dans le livre de Mario Morasso, *La nuova arma (La Macchina)*, publié en 1905. Ce livre a certainement eu une influence importante dans l'élaboration futuriste du thème de l'homme-machine. Sur Morasso et le machinisme dans la culture italienne du début du XX^e siècle voir en particulier Tessari R. (1973).

³ Publié dans *Le Figaro* le 20 février 1909, le manifeste est repris dans *Lista*, 1973.

cette naissance faisant suite à la collision traumatique du corps organique avec la machine. Le manifeste s'ouvre sur le récit d'un accident vécu à la première personne, s'attardant en particulier sur l'interaction entre le corps du pilote et l'automobile. Alors qu'il cherche à éviter deux cyclistes, Marinetti se jette délibérément dans le fossé :

« Comme j'avais dit ces mots, je virai brusquement sur moi-même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout à coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondolement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui ! Pouah !... Je coupai court, et par dégoût, je me flanquai – vlan ! – cul par-dessus tête, dans un fossé...

Oh ! Maternel fossé ; à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise ! Comme je dressai mon corps, fangeuse et malodorante vadrouille, je sentis le fer rouge de la joie me percer délicieusement le cœur. »

(Lista, 1973, p. 86)

Les deux cyclistes à l'origine de l'accident symbolisent une forme d'interaction corps-machine qui apparaît déjà dépassée à l'époque de l'automobile. De ce point de vue, l'accident traduit un conflit entre anciennes et nouvelles technologies. Mais leur présence évoque aussi les idées anti-démocratiques de Marinetti : dans la mesure où les deux cyclistes sont qualifiés de « raisonnements inutiles », ils renvoient aux débats opposant socialistes et libéraux, les deux forces politiques dominantes en Italie à l'époque (Poggi, 2009, p. 10). L'accident se produit donc sous le signe d'un conflit violent entre passé et futur, dans lequel le rapport entre le corps et la technologie cristallise les angoisses devant une modernité qui s'impose à grande vitesse.

Plutôt que de s'attacher à la violence de l'accident, Marinetti le représente comme un épisode héroïque : un moment fondateur et une naissance nouvelle. Marinetti évoque explicitement le caractère maternel du fossé. Il compare la sensation d'être immergé dans l'eau à la relation entre l'enfant et la nourrice. En se décrivant lui-même comme triomphalement issu de cette boue régénératrice faite de sueur humaine et de résidus métalliques, il renvoie au nouveau-né à peine sorti du ventre de sa mère. L'accident suggère ainsi

la collision traumatique du passé avec le futur, marquée par une mort et une renaissance symboliques. C'est ainsi une eau boueuse, située près d'une usine et composée de déchets industriels, qui prend la place du ventre maternel. La sortie de l'eau marque le passage d'un passé organique, placé sous le signe de la féminité, à un avenir dominé par le progrès technique. Le caractère corporel et périssable de la femme est ainsi abandonné pour permettre au sujet de faire une entrée triomphale dans un monde industriel et entièrement masculin.

La technologie a un caractère ambivalent dans les écrits de Marinetti – qui sont parcourus par un érotisme trouble. Lorsqu'elle s'incarne en tant qu'automobile, la technologie est érotisée comme une femme qu'il faut soumettre au désir masculin⁴. En tant que moyen d'affirmation de soi, en revanche, la technologie apparaît comme un attribut du surhomme futuriste, notamment dans sa dimension corporelle. L'épisode de la renaissance à la suite de l'accident indique en ce sens le fantasme d'un corps armé par la technologie, capable de résister aux chocs. Dans les deux cas, pour Marinetti, l'interaction entre le corps humain et la machine s'inscrit dans un système rigide d'autorité et de subordination dans lequel le thème de la procréation tient un rôle central, puisqu'il s'agit de maîtriser et de dépasser la nature, et donc le féminin auquel elle est associée (Sartini Blum, 1996, pp. 29-54). Technologiser la nature et naturaliser la technologie : c'est dans ce paradoxe apparent que Marinetti envisage le devenir-machine, qui est aussi un devenir inorganique, du sujet futuriste.

Dans *L'Homme multiplié et le Royaume de la machine*, un texte publié en 1915 dans le recueil intitulé *Guerre, seule hygiène du monde*, Marinetti revient sur le lien entre sujet futuriste et technologie. Il y annonce la naissance de l'homme futuriste, produit de la fusion entre la nature et la technique. Se réclamant d'une vision lamarckienne du développement de l'espèce humaine, Marinetti considère le corps comme un organisme susceptible de s'adapter aux nouvelles conditions imposées par l'industrialisation. Il imagine ainsi un corps masculin composé d'éléments qui lui permettent d'augmenter sa capacité à dominer son environnement. Voici comment il décrit l'évolution de l'humain vers la machine :

*« Le type non humain et mécanique ; construit pour une vitesse
omniprésente, sera naturellement cruel, omniscient et combatif.
Il sera doué d'organes inattendus : des organes adaptés à un*

⁴ Voir par exemple la description de la mitrailleuse selon le stéréotype de la femme fatale du XIX^e siècle, prête à anéantir sa proie dans *La Bataille de Tripoli* (1912, p. 20).

environnement fait de chocs continus.

Nous pouvons prévoir d'ores et déjà un développement à figure de proue de la saillie du sternum, qui sera d'autant plus considérable, puisque l'homme futur deviendra un toujours meilleur aviateur. »

(Marinetti, 1968, p. 299)

Le corps technologique imaginé par Marinetti est donc caractérisé par un processus de métamorphose du sujet en engin métallique. Ce fantasme d'une fusion entre la chair et le métal permet d'imaginer un corps dur, phallique, immunisé contre les menaces intérieures et extérieures, un être à la psychologie inhumaine et au corps impénétrable. Comme l'a remarqué Christine Poggi, la figure de l'homme-machine renvoie, dans les écrits de Marinetti, au moi explosif du poète lui-même (2009, p. 34). La référence à l'aviateur à la fin de ce passage est cruciale parce qu'elle associe l'idée d'une domination physique à celle de la vitesse. L'omniprésence du thème de la vitesse est en effet le signe le plus évident d'un désir de domination du temps et de l'espace : la sensation de la vitesse fonctionne ici en guise de stimulation d'un moi en expansion.

L'idée d'une interaction dynamique entre l'énergie animée de la vie et la matière inerte est également centrale dans la conception du corps humain que l'on trouve chez le sculpteur Umberto Boccioni. Il est l'artiste qui s'est approché le plus près des idées de Marinetti dans la période qui a précédé la Première Guerre mondiale ; il est mort en 1916. À l'instar de son confrère, Boccioni s'intéressait à la possibilité d'exprimer la vie de la matière inanimée. C'est en suivant les suggestions de Marinetti, que Boccioni a développé ce qui apparaît comme la vision la plus aboutie du surhomme futuriste. Ainsi, la sculpture intitulée *Formes uniques de la continuité dans l'espace* (1913) exprime la conception futuriste d'un corps masculin métallique, inhumain et impénétrable, entièrement projeté vers l'avenir. Cette sculpture traduit clairement le rêve d'une fusion de la chair et du métal, dans ce qui apparaît rétrospectivement comme un *cyborg* futuriste. Sa force réside dans sa synthèse de caractéristiques opposées, qui paraît suspendre les différences entre chaud et froid, mouvement et immobilité, fragmentation et unité.

On a souvent remarqué que cette sculpture répond parfaitement à la description de l'homme-machine formulée par Marinetti dans *L'Homme multiplié et le Royaume de la machine* – notamment en ce qui concerne le développement du sternum en forme de proue, l'absence de bras, autrement dit la possibilité de développer des ailes, ainsi que l'idée de vitesse,



Fig. 2. Umberto Boccioni, *Formes uniques de la continuité dans l'espace*, 1913, New York, The Metropolitan Museum of Art

puisque la figure apparaît figée dans un mouvement continu vers l'avant⁵. La référence à l'aviation, contenue dans le texte de Marinetti apparaît non seulement dans l'impression de métamorphose des bras en ailes, mais aussi dans l'ovale de la tête qui rappelle le casque d'un aviateur.

⁵ Il est tout à fait possible qu'il y ait un rapport direct entre le texte de Marinetti et la sculpture de Boccioni : Marinetti avait publié *L'Homme multiplié et le Royaume de la machine* une première fois en 1911 en version française dans un ensemble de textes intitulé *Le Futurisme* (Paris, 1911), pour l'inclure ensuite, en version italienne, dans le recueil de 1915, *Guerra sola igiene del mondo [La Guerre seule hygiène du monde]*. Il n'est pas improbable, comme le suggère Poggi (2009), pp. 170-172, que Boccioni était au courant des idées exprimées dans ce texte dès 1911.

La figure de l'aviateur était au cœur de l'imagerie futuriste – à travers notamment la pratique de l'*aeropittura*, à partir des années vingt – et de celle de Marinetti en particulier. L'aviateur réapparaît constamment dans ses écrits à partir du roman *Mafarka le Futuriste*, où le personnage de Gazourmah, le robot né sans le concours du corps de la femme, représente l'accomplissement de l'homme métallisé du futur, partie humain, partie machine et avion. Comme le rappelle William Valerio (1996, p. 220), l'aviateur était une figure particulièrement présente dans l'Italie préfasciste. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Mussolini, D'Annunzio et Marinetti lui-même ont tous les trois été photographiés habillés en aviateurs, car c'était au moyen de l'aviation que l'Italie avait essayé de s'affirmer en tant que puissance impériale, notamment lors de l'occupation de la Libye en 1911 et 1912. Marinetti y avait participé.

La critique a souvent remarqué un lien formel entre la sculpture de Boccioni et la *Victoire de Samothrace* (Coen, 1988, pp. 216-218), sculpture symbole du dégoût futuriste pour tout ce qui était ancien et académique. Si ce parallèle confirme le succès de Boccioni dans la sculpture d'un corps masculin susceptible de synthétiser un certain dynamisme aérien avec une forme de sensualité, il indique aussi clairement que les *Formes uniques de la continuité dans l'espace* se situent, malgré tout, dans une tradition sculpturale classique. La monumentalité de la sculpture repose en effet sur une structure formelle composée d'équilibres et de contre-équilibres qui déterminent son dynamisme, mais donne aussi l'impression que la figure est fortement ancrée au sol. Les jambes, qui surgissent des deux socles rectangulaires, paraissent plantées dans le sol, comme si l'impulsion qu'elles donnaient à toute la figure développée en spirale n'était possible qu'à partir de cet élément statique.

Autour de 1912, Boccioni avait entrepris de se confronter au genre du nu masculin avec l'intention assumée de contrecarrer une tradition sculpturale dérivée du néoclassicisme, encore dominante en Italie (Canova, en particulier, était la cible de ses attaques). Il s'agissait, pour lui, d'inventer une manière moderne et scientifique de représenter le corps masculin héroïque. Il était convaincu que le corps humain était le lieu d'une interaction dynamique entre l'énergie animée de la vie et la matière inerte que constituait l'environnement du corps : « *Nous voulons modeler l'atmosphère, dessiner les forces des objets, leurs influences réciproques, la forme unique de la continuité dans l'espace* » (Boccioni, 1973, p. 104). Le titre lui-même indique l'intention d'exprimer la continuité entre l'énergie et la matière, et leur interaction dans la figure humaine. Autrement dit,

il s'agissait de représenter une série de transformations des états émotionnels et physiques de l'énergie et de la matière. Dans le texte intitulé *Transcendentalisme physique et états d'âme plastiques*, Boccioni clarifie ce point. Il y décrit une interaction permanente entre les énergies psychiques – considérées comme une émanation du corps et donc comme relevant de la biologie – et l'environnement extérieur au corps, composé non seulement par les objets, mais aussi par des forces plus immatérielles comme le courant électrique, les rayons X ou la vitesse de la métropole moderne (Boccioni, 1973, pp. 104-105).

Cette manière de repenser le rapport entre le corps et l'espace impliquait aussi une dimension temporelle, implicite dans la référence constante au mouvement. Comme l'ont remarqué Linda Darlymple Henderson (1981) et Mark Antliff (2000), cette conception du temps et de l'espace était fortement inspirée des discussions pseudo-scientifiques à propos de la quatrième dimension, très en vogue dans les milieux avant-gardistes de l'époque. La temporalité futuriste articule l'idée d'une continuité du présent qui exprime une potentialité de mouvements à venir : « *Ce que nous voulons donner, c'est l'objet vécu dans son devenir dynamique, c'est faire la synthèse des transformations que l'objet subit dans ses deux mouvements, relatif et absolu* » (Boccioni, 1973, p. 116). C'est précisément cette sensation de potentialité, qui renvoie à la métamorphose du corps, qui confère à la sculpture cette impression de vitalité, l'impression qu'elle est animée de l'intérieur tout en gardant le caractère inhumain de l'objet inanimé.

Transposition dramatisée du devenir-machine du corps masculin, *Formes uniques de la continuité dans l'espace* fait partie d'une série plus large dont elle est la seule à avoir survécu. Les trois autres sculptures ont été réalisées entre 1912 et 1913 et détruites vers 1916, dans des circonstances inconnues, après la mort de Boccioni. Ces trois œuvres ne sont documentées que par des photographies. *Synthèse du dynamisme humain*, *Expansion en spirale de muscles sous tension* et *Muscles en vitesse* représentent différentes versions de la conception futuriste du corps masculin, athlète, aviateur ou soldat. L'érotisme présent dans ces sculptures renvoie aussi au conflit entre l'hyper-sensualité du corps masculin – très nette chez Boccioni – et la nécessité de représenter ce corps comme une machine dépourvue d'émotions⁶. Cette ambivalence est en effet constitutive de la représentation du nu masculin chez Boccioni. Ce qui lie ces sculptures, c'est la recherche d'un nouveau paradigme dans la représentation du

⁶ La question de l'homo-érotisme dans les sculptures du corps masculin chez Boccioni est largement abordée dans Valerio (1996), pp. 165-240.

nu masculin, qui s'exprime à travers l'interaction dynamique entre l'expansion/extension du corps et la contraction des muscles qui animent la figure. Dans l'intention de construire une forme capable de condenser la continuité entre l'énergie et la matière, ces œuvres semblent chercher l'image d'une continuité du moi face à la désintégration et la fragmentation d'un sujet aux prises avec la modernité industrielle.

De ce point de vue, les questions formelles qui animent les *Formes uniques de la continuité dans l'espace* expriment aussi la conception propre à Boccioni du surhomme futuriste. La figure apparaît prise dans la contradiction entre un ancrage solide au sol, qui lui confère une certaine pesanteur, et un dynamisme dont elle est tout entière imprégnée. Cette opposition entre contrainte et expansion, entre contrôle et excès renvoie à une vision plus générale du sujet masculin. Au dynamisme s'oppose en effet l'impression d'une fluidité pétrifiée, alors que le masque autoritaire du visage a avant tout pour effet d'intimider le spectateur (Valerio, 1996, p. 224). Ce corps, représenté comme une extériorité pure, apparaît menaçant ; il évoque le fantasme du soldat *high-tech*, aussi implacable que puissant. Cette représentation du nu masculin paraît liée au climat, très technologique, de l'avant-guerre.

La spécificité du corps-machine de Boccioni, à la différence de celui de Marinetti, se situe dans cette ambivalence entre libération et contrainte. Pour Marinetti, le robot futuriste est toujours lié à une subjectivité expansive et conquérante, correspondant à sa personnalité explosive, qui s'affirme dans un conflit sexué où l'autre est toujours féminisé. Si, malgré tout, dans les écrits de Marinetti « *son armure corporelle reste provisoire et fragmentaire* » (Poggi, 2009, p. 162), dans les sculptures de Boccioni, l'effondrement des limites du corps est représenté sous la forme d'une unité dynamique avec l'environnement. Dans cet univers clos sur le masculin, le corps du surhomme futuriste apparaît à la fois fluide et en expansion, dur et autoritaire⁷.

⁷ Christine Poggi a suggéré que l'efficacité de la sculpture doit beaucoup à l'utilisation du bronze, car le métal, dans sa double nature à l'état fluide et à l'état rigide, renvoie clairement aux qualités opposées de fluidité et dureté (Poggi, 2009, p. 172). Elle formule également l'hypothèse que Boccioni aurait pensé ces sculptures pour les réaliser en bronze, malgré le fait que, de son vivant, elles n'ont existé que dans une version en plâtre, peut-être à cause des coûts du bronze. Seulement après la mort de l'artiste, en 1916, Marinetti fit réaliser une version en bronze de *Formes uniques de la continuité dans l'espace*.

II. Primitivisme technologique

Alors que pour les Futuristes l'exaltation du progrès technique était en partie liée à l'expérience – réelle ou imaginaire – de la guerre, les artistes que l'on rattache à Dada prenaient leurs distances avec une guerre technologique où la machine l'emportait sur l'homme, révélant ainsi son potentiel destructeur. En juin 1915, Hugo Ball écrit dans son journal :

« La guerre repose sur une grossière erreur. On a confondu les hommes et les machines. Au lieu des hommes, ce sont les machines qu'il faudrait décimer. Si un jour les machines devenaient autonomes, cela serait plus conforme à l'ordre des choses. À juste titre le monde applaudira lorsqu'elles s'entre-détruiront »
(Ball, 1993, p. 59).

Le cercle des artistes émigrés de Zurich adopte, vis-à-vis de la technologie, une attitude on ne peut plus différente de celle des futuristes italiens. À l'adhésion sans conditions manifestée par les Italiens, la communauté transnationale établie en Suisse oppose une forme de critique culturelle de la modernité technologique. Les deux positions sont pourtant marquées, cela paraît inévitable, par le traumatisme imposé par l'expérience de la technologie en temps de guerre. Le mouvement Dada à Zurich est profondément affecté par ce traumatisme, d'autant plus que la neutralité politique de la Suisse et sa proximité géographique avec le conflit produisaient des effets contradictoires : une conscience aiguë doublée d'un sentiment de protection. Zurich devient ainsi le lieu de naissance d'une communauté hétéroclite et transnationale, une communauté qui cherche une ligne de fuite vis-à-vis des conséquences meurtrières de la modernité. Dans ses mémoires, Richard Huelsenbeck décrit en particulier la manière dont le Cabaret Voltaire – le centre des activités dadaïstes en 1916 – avait contribué à créer des liens entre émigrés aux prises avec le progrès technique et le développement des médias de masse (Dickermann, 2000, p. 23).

Le 23 juin 1916, lors d'une soirée au Cabaret Voltaire, Hugo Ball récite ses premières poésies phonétiques ou poésies sans mots. Il est vêtu d'un étrange costume en carton coloré qui confère à son corps des formes géométriques. Comme il le raconte lui-même dans son journal, le costume l'immobilise complètement :

« Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant ; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. Par-dessus, j'avais mis un énorme col-manteau découpé dans du carton, recouvert de papier rouge carmin à l'intérieur et de papier doré à l'extérieur. Il était fixé au cou de telle façon qu'en relevant ou en abaissant les coudes, je pouvais le faire bouger comme des ailes. En plus, j'étais coiffé d'un chapeau de chaman, genre haut-de-forme, mais très long et avec des rayures blanches et bleues » (Ball, 2006, pp. 51-52).



Fig. 3. Anonyme, Hugo Ball en costume cubiste, Cabaret Voltaire, Zurich, 1916 (Kunsthaus Zürich)

La seule photographie qui subsiste permet de se faire une idée de l'ambiance provoquée par son étrange apparition. Le visage figé et le corps, contraints dans une sorte de carapace, permettent d'imaginer le mélange de révélation et de trauma qui émanait de sa présence sur scène. Le costume évoque en effet l'association inattendue d'une mascarade enfantine et d'un rituel magique. Les formes coniques et les matériaux utilisés renvoient l'image d'une protection corporelle, comme une armure, qui apparaît cependant extrêmement fragile. Un corps armé, peut-être, comme le laisseraient à penser les longs doigts mécaniques, mais incapable de se mouvoir et donc privé de pouvoir. Hugo Ball relate en particulier l'effet de transe et de perte de contrôle engendré par la récitation des poésies sans mots, s'attardant en particulier sur l'aspect régressif de la situation. Dans un *crescendo* d'intensité, il se transforme en prêtre, puis en chaman et en enfant, dans une atmosphère semi-festive qui bascule dans le rituel magique ou, plus précisément, dans le drame. La fête se mue en messe funèbre : « *Ce que nous célébrons est à la fois une bouffonnerie et une messe des morts* » (*Ibidem*, p. 24).

Dès son entrée en scène, Ball déclame une série de mots inventés qui tiennent pour partie de la litanie, pour partie de l'expérimentation phonétique :

« *gadji beri bimba
glandridi launi lonni cadori
gadjava bim beri glassala
glandiri glassala tuffm i zimbarabim
blassa galassasa tuffm i zimbarabim...* » (*Ibidem*, p. 52)

Il est accompagné de percussions, à l'arrière-plan, qui confèrent un caractère de rituel magique à l'événement. Les vers qu'il déclame s'inscrivent dans le combat plus large des Dadaïstes contre un langage en voie de standardisation et de déshumanisation du fait des médias de masse. Le langage était pour lui : « *corrompu par le journalisme et devenu impossible* » (*Ibidem*, p. 54). Dans cette ré-humanisation paradoxale du langage, Ball invente une sorte de poésie abstraite, dans laquelle la voix ne se réfère plus qu'à elle-même, dans une sorte de recherche de purification vis-à-vis du monde extérieur. Si donc, à travers l'abstraction, l'art était destiné à triompher de la machine (*Ibidem*, p. 31), sa performance vocale renvoie au programme plus général de dada qui consistait à « *réfuter l'ordre du monde et les entreprises de l'État en les transformant en bribes de phrases et en coups de pinceau* » (*Ibidem*, p. 23).

Le désir d'établir une distance entre soi et un monde qui, en 1916, courait à la catastrophe, était aussi le miroir d'un sentiment de désintégration du sujet. Dans son journal, Hugo Ball exprime très clairement la manière dont le sujet dadaïste, de plus en plus fragilisé par les événements de l'histoire, vit sa condition comme une contradiction irrésolue :

« Le dadaïste fait plus confiance à la franchise des événements qu'à l'esprit des individus. Il ne fait pas grand cas des personnes, y compris de la sienne. Il ne croit pas qu'il soit encore possible de saisir et de comprendre les choses à partir d'un seul point de vue, il reste néanmoins tellement convaincu de l'union de tous les êtres, d'une globalité, que les dissonances le font souffrir jusqu'à l'autodissolution. » (Ibidem, p. 43)

Inapte au combat, Ball s'était réfugié à Zurich comme un grand nombre d'artistes qui refusaient la guerre. La confusion des mots et les multiples assonances qui caractérisent les poésies phonétiques résonnent avec le brassage de langues typique d'une communauté d'expatriés comme celle du Cabaret Voltaire, une communauté qui devait apparaître à la fois fragmentée et soudée. Si les poèmes inventés par Ball étaient une réponse à la violence du langage et à son implication dans les destructions de masse, ses mots paraissent aussi inarticulés, comme si l'autodissolution évoquée dans son journal s'exprimait déjà dans cette dissolution du langage. La performance de Ball apparaît comme une lutte contre la désintégration du langage et de la communauté, cette union de tous les êtres évoquée avec nostalgie, mais aussi contre la menace d'une dissolution corporelle que la proximité géographique de la guerre ne faisait que renforcer⁸.

Le corps qu'il met en scène renvoie à cette menace. Sans être entièrement humain, ce corps n'apparaît pas non plus comme entièrement artificiel, il joue plutôt avec l'image d'un corps mécanique. Le costume, avec ses formes coniques et ses lignes droites dérivées du Cubisme, ressemble aux marionnettes abstraites réalisées, notamment, par Sophie Taeuber et Hans Arp, fréquemment utilisées lors des performances dadaïstes à Zurich. Son aspect confère à la présence de Ball un caractère d'artificialité, entre la dimension pathétique de sa performance vocale et l'impression d'automatisme qui s'en dégage. Dans

⁸ Sur le rapport complexe entre le langage et l'exil dans le contexte de Zurich voir Demos (2005).

son récit, Hugo Ball rend précisément compte de la manière dont sa présence sur scène induit un certain automatisme. Cet automatisme était pour lui une sorte de révélation d'un domaine dans lequel la conscience n'avait aucun rôle à jouer, ni aucun contrôle à exercer. Il raconte qu'il se sentait possédé par le costume comme par la situation tout entière, susceptibles l'un et l'autre de l'entraîner dans un état de transe.

Chez le mouvement Dada à Zurich, le thème du corps mécanique se mêle à une négociation complexe avec la modernité, qui passe notamment par le recours à une forme spécifique de primitivisme. Si le primitivisme avait été en quelque sorte importé à Zurich, *via* Berlin, par Richard Huelsenbeck, la forme qu'il prend dans ce contexte ne relève pas simplement d'une résistance à la modernité, parce qu'il correspond aussi à une révolte contre une époque marquée par les nationalismes belligérants. L'idée qu'il y aurait une affinité entre la société moderne et les cultures primitives est d'ailleurs très largement répandue à l'époque, et cela notamment à travers l'ouvrage de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*⁹ (paru pour la première fois en 1907), qui avait exercé une influence considérable sur les artistes du *Blaue Reiter* (Worringer, 2003).

Cette ambivalence s'exprime en particulier dans les performances et les spectacles de danse masquée, lorsqu'une dimension primitive s'associe à un corps métallique et automatisé, dans ce que l'on pourrait décrire comme un primitivisme technologique. Une photographie montre Sophie Taeuber en train de danser, le visage couvert d'un masque rectangulaire réalisé par Marcel Janco et vêtue d'un costume qui évoque le corps d'un robot, dont les bras et les mains rappellent de près le costume que Ball avait lui-même réalisé pour déclamer ses poésies

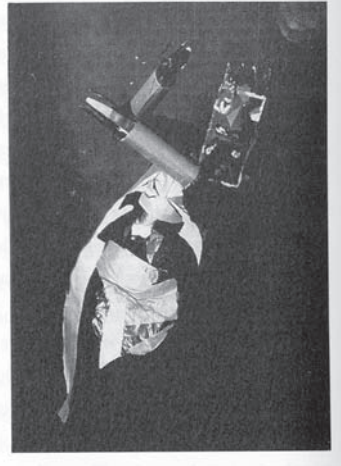


Fig. 4. Anonyme, Sophie Taeuber dansant en costume cubiste, Zurich, 1916-1917, Clamart, Fondation Arp

⁹ *Einfühlung* littéralement « se sentir un » avec l'autre, a une signification plus complexe qu'*empathie* en français et fait l'objet d'une redéfinition chez Worringer, comme chez Heidegger ou C. G. Jung.

phonétiques. Le masque et les formes géométriques du costume, auxquels s'ajoutent les motifs abstraits, suggèrent un mélange de mécanisation, de réification et de primitivisme. Sophie Taeuber, danseuse et enseignante à l'École d'arts appliqués de Zurich, incarnait, dans sa pratique artistique comme dans ses performances, cette tension entre abstraction et primitivisme. Selon Hugo Ball, c'est précisément dans la danse que la rencontre pouvait se produire : « *La danse [...] est très proche de l'art du tatouage et de toutes les tentatives primitives de représentation qui aspirent à l'incarnation* » (*Ibidem*, p. 113).

Sophie Taeuber ne se contente pas d'expérimenter dans la danse ces qualités vantées par Ball ; on les retrouve dans les masques, têtes et marionnettes qu'elle produit au cours de ces années. Ces trois aspects – abstraction, primitivisme et performance – de son activité sont en effet liés à la place occupée par la performance du corps dans le contexte zurichois¹⁰. Dans les danses, le costume était toujours associé à un masque – dans la plupart des cas fabriqué par Marcel Janco. Dans le cadre du théâtre de marionnettes, les têtes des personnages s'inspiraient, comme les masques, de sources non occidentales, notamment de masques océaniques. Le corps de l'automate, danseuse ou marionnette, était ainsi associé à ce mélange de primitivisme et d'abstraction incarné par le masque. Si donc le corps géométrique de la marionnette ou le costume de la danseuse, avec leurs mouvements automatiques, étaient susceptibles d'évoquer un robot, le masque introduisait un élément ultérieur de dissonance.

À en croire Hugo Ball, les masques primitifs réalisés par Marcel Janco possédaient littéralement le danseur ou la danseuse, lui ouvrant accès à un état proche de l'extase, lui imposant les mouvements et les gestes de ce qui apparaissait comme « *une danse tragique et absurde* » (*Idem*, p. 39). Les masques, qui se voulaient à la fois primitifs et modernes – en raison des matériaux utilisés – étaient censés enclencher un processus de transformation du sujet. Au lieu d'évoquer des qualités humaines, le masque devait donner une expression à l'horreur du présent, à sa force négative et paralysante. Il devait produire l'effet d'une déshumanisation. « *L'horreur de cette époque – écrit Ball à propos des masques – l'arrière-fond paralysant, y deviennent visibles* » (*Ibidem*, p. 40). Un élément *a priori* dérivé d'une imagerie primitiviste est ainsi réinventé pour signifier l'aliénation du sujet contemporain. Associés aux costumes modernistes et aux mouvements automatisés de la danseuse, les masques

¹⁰ Sur l'importance de la danse dans le contexte de Dada à Zurich, voir en particulier Melzer (1994) et Prevots (1985).

évoquent la coïncidence entre le devenir-machine du corps et une irrationalité atropoïaque qui apparaît comme une réponse au traumatisme de la guerre.

Si l'on revient à l'étonnante performance d'Hugo Ball, on remarque que, dans son cas comme dans celui des Futuristes, la déshumanisation qui s'exprime dans la figuration du corps mécanique fait partie d'une stratégie de défense devant la violence que l'industrialisation fait subir au sujet. Cette défense prend pourtant des chemins radicalement divergents, au point que l'on puisse dire que le sujet dadaïste est à l'opposé du surhomme futuriste. Comparé au corps armé rêvé par les Futuristes, le corps de Ball apparaît fragile et affecté par le traumatisme, mais aussi comme une parodie de la condition que l'industrialisation impose au sujet. L'imitation et la bouffonnerie deviennent ainsi des stratégies de survie : « *N'importe quel masque est donc pour lui [le dadaïste] le bienvenu, ainsi que tout jeu de cache-cache impliquant une tromperie* » (*Ibidem*, p. 42).

Contraint dans sa parure faussement métallique, le corps armé et artificiel du soldat-aviateur devient ainsi une carapace fragile, incapable de la moindre action. Comme le note Hal Foster, l'homme dadaïste n'est même pas un homme sans qualités, c'est un homme qui n'est pas homme (2003, p. 175). À l'opposé du surhomme, c'est un non-homme. Cette version de la réification de l'homme est une réaction réflexe face à la menace de la guerre et la brutalité de l'industrialisation. Le corps dadaïste, tel qu'il apparaît en particulier chez Hugo Ball, correspond à une figure de la déshumanisation, critique autant que traumatique. Le corps mécanique exprime ainsi le rêve d'une fuite hors du temps historique.

III. Corps armés, corps fragmentés

Le thème de la transformation du corps en machine prend des directions radicalement différentes, entre le devenir-machine essentiellement phallique et guerrier des Futuristes et le pessimisme des Dadaïstes quant au potentiel libérateur de la technologie. On pourrait parler, dans le cas de Marinetti et de Boccioni, d'un fétichisme technologique, où la machine est une métaphore – une métaphore positive – des possibilités ouvertes au sujet par l'industrialisation. De l'autre côté, pour Hugo Ball, et pour les Dadaïstes zurichoïses en général, la technologie est perçue comme une menace à l'égard du sujet. Leurs représentations du devenir-machine reposent sur une parodie de l'homme-

machine, traumatisé, autiste et improductif, la technologie étant vécue avant tout comme une contrainte.

Pendant la Première Guerre mondiale, les représentations de corps armés et métalliques traduisent un sentiment croissant de fragilité à l'égard des conditions nouvelles imposées par la machine – les technologies se rencontrent avant tout sur le terrain dramatique des opérations militaires. Le soldat cristallise en ce sens le sujet masculin déshumanisé, dans ce qui ne tarde pas à apparaître comme la première guerre véritablement industrialisée. Le soldat, incarnation du devenir-machine du corps, renvoie au fantasme d'un corps masculin armé capable de projeter l'homme dans une accélération sans précédent, capable aussi d'assurer sa protection dans un monde d'autant plus menaçant qu'il n'est plus reconnaissable. Cette image du corps a précisément pour fonction de créer une frontière à la fois physique et psychique entre soi et le dehors. Dans l'imagerie militaire, comme l'a montré Klaus Theweleit, le corps-machine est un organisme qui permet d'imaginer une prise totale non seulement sur la réalité, mais aussi sur les pulsions (2000, vol. 2, p. 164). Le devenir-machine évoque dans ce cas le fantasme d'une protection armée, d'une impénétrabilité technologique capable de résister à la menace de désintégration que constitue la guerre.

Le fantasme d'un corps-machine tout-puissant, tel qu'il s'exprime notamment chez Boccioni, n'était peut-être rien d'autre qu'une réponse utopique à la désintégration du corps imposée par la guerre comme par la division industrielle du travail. Hal Foster précise que, dans ces années, la machine était pensée soit comme une extension magnifique, soit comme une contrainte trouble du corps (Foster, 2006, p. 109)¹¹. Dans un cas comme dans l'autre, la notion de corps naturel apparaît dépassée, nostalgique. Dans la dialectique entre totalité et fragmentation, imposée par la machine, ce qui a disparu, c'est l'idée que le corps puisse se passer de la technologie.

Dans l'immédiat après-guerre, le rêve de totalité du corps technologique doit désormais faire face au corps – très réel – du soldat revenu du front. Le corps mutilé et traumatisé du soldat occupe une place tout à fait cruciale chez les artistes liés à Dada. Le corps fragmenté et fragilisé figuré par des Dadaïstes allemands Max Ernst ou George Grosz exprime le plus grand pessimisme devant les potentialités de la technologie. À l'idéal proto-fasciste du corps

¹¹ Hal Foster emprunte cette distinction à Freud (2002), et développe sur cette base la notion de « double logique de la prothèse » (Foster, 2006).

masculin impénétrable et mué en projectile, imaginé par Marinetti et Boccioni, ces artistes dada opposent des mécanismes mal réglés ou ridicules et des corps mutilés, électrifés, privés de direction. La sculpture électromécanique présentée par John Heartfield et George Grosz à la Foire Internationale Dada de Berlin en 1920, intitulée *Le Bourgeois Heartfield devenu sauvage*, consiste en un mannequin dont une jambe a été remplacée par une prothèse et la tête par une ampoule. Il s'agit d'une parodie de la mécanisation du soldat : il est armé et décoré, mais son corps, mutilé, est en outre féminisé par le dentier, placé entre

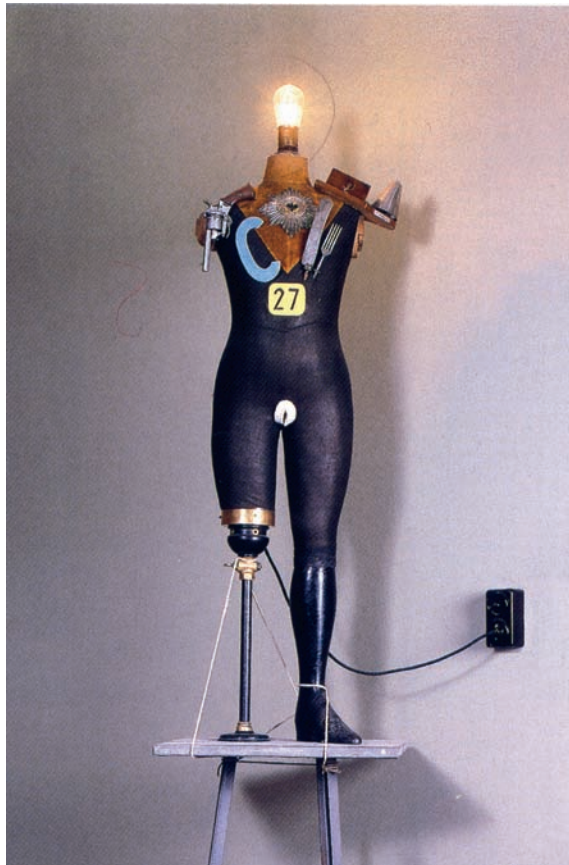


Fig. 5. George Grosz et John Heartfield, Le petit-bourgeois Heartfield devenu sauvage, 1920 (reconstruction de 1988), Berlin, Berlinische Galerie

ses jambes, qui évoque à coup sûr une castration. Le motif de la prothèse véhicule, particulièrement dans ce contexte, une critique des effets produits sur le corps par la modernisation. Dans l'Allemagne des années vingt, la technologie apparaissait trompeuse, au moment où le corps mutilé était réintégré dans la production industrielle. Dans un retournement aussi violent que paradoxal, la liberté d'action était comme évacuée du corps, mais son fonctionnement – sa productivité – était assuré par la prothèse (Gaughan, 2006).

Les représentations du corps-machine dans l'après-guerre ne se distinguent pas seulement du programme esthétique-politique des Futuristes, mais aussi de l'irrationalité qui prévalait à Zurich en temps de guerre. Pour Ball, la technologie représentait l'expression la plus démoniaque de son époque ; elle était associée à une forme de magie qu'il fallait désespérément tenir à distance. Le corps-machine qui émerge dans l'après-guerre marque une sorte de retour traumatique du réel. Le rêve de totalité du corps étant désormais brisé, le corps désintégré s'impose comme l'autre face du devenir- machine imaginé par les avant-gardes.



Bibliographie

ANTLIFF M. (2000), « The Fourth Dimension and Futurism: a Politicized Space », *The Art Bulletin*, vol. 82, n. 4, pp. 720-733.

BALL H.

(1993), *La Fuite hors du temps. Journal, 1913-1921*, traduit de l'allemand par S. Wolf, Monaco, Editions du Rocher.

(2006), *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, traduit de l'allemand par S. Wolf, Dijon, Les Presses du Réel.

BENJAMIN W. (2000), « Le Conteur » (1936), *Œuvres*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio, vol. III, pp. 114-151.

BOCCIONI U. (1975), *Dynamisme Plastique. Peinture et sculpture futuristes*, textes établis, préfacés et annotés par Giovanni Lista, traduits de l'italien par Claude Minot et Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge de l'Homme.

BREDEKAMP H. (1999), « Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten », in SYKORA K., MÜLLER-TAMM P. (dir.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, cat. exp., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, pp. 94-105.

COEN E. (1988), *Umberto Boccioni*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

DARLYMPLE HENDERSON L. (1981), « Italian Futurism and “The Fourth Dimension“ », *Art Journal*, vol. 41, n° 4, pp. 317-323.

DEMOS T. J. (2005), « Zurich Dada : The Aesthetics of Exile » in DICKERMAN L. (dir.), *The Dada Seminars*, Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Studies in the Visual Arts.

DICKERMANN L. (2005), « Zurich », in DICKERMANN L., *Dada*, Washington, National Gallery of Art, pp. 17-44.

FOSTER H.

(2003), « Dada Mime », *October*, n° 105, Summer, pp. 166-176.

(2006), *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass., MIT Press.

FREUD S. (2002), « Le Malaise dans la culture », in *Œuvres complètes, 1926-1930*, sous la dir. de J. Laplanche, Paris, PUF, vol. XVIII, pp. 245-234.

GAUGHAN, M. I. (2006), « The Prosthetic Body in Early Modernism: Dada's anti-Humanist Humanism », in JONES, D. (dir.), *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-gardes*, Amsterdam, Rodopi, pp. 137-153.

LISTA G. (dir.) (1973), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age de l'Homme.

MARINETTI F. T.

(1912), *La Bataille de Tripoli (26 octobre 1911)*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia ».

(1968), *Teoria e invenzione futurista*, édition établie et présentée par L. De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

(1984), *Mafarka le Futuriste (1910)*, Paris, Christian Bourgeois.

MELZER I. (1994), *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

POGGI C. (2009), *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Cambridge, Mass., MIT Press.

PREVOTS N. (1985), « Zurich Dada and Dance : Formative Ferment », *Dance Research Journal*, vol. 17, N. 1, Spring-Summer, pp. 3-8.

SARTINI BLUM C. (1996), *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley, University of California Press.

TESSARI R. (1973), *Il Mito della macchina*, Milan, Mursia.

THEWELEIT K. (2000), *Männerphantasien*, vol. 1 et 2 (1978), Hambourg, Rohwolt.

VALERIO W. (1996), *Boccioni's Fict. Italian Futurism and the Construction of Fascist Modernism*, Ph.D Diss., Yale University.

WORRINGER W. (2003), *Abstraction et Einfühlung*, (1911), traduit de l'allemand par E. Martineau, Paris, Klincksieck.