

Girls, the Troopers of Dance. Aesthetization of Politics and Manipulation of Entertainment

Girls, les troupières de la danse.

Esthétisation du politique
et manipulation du divertissement

Author: Alexandra Midal (HEAD - Genève // HES-SO)

Auteure : Alexandra Midal

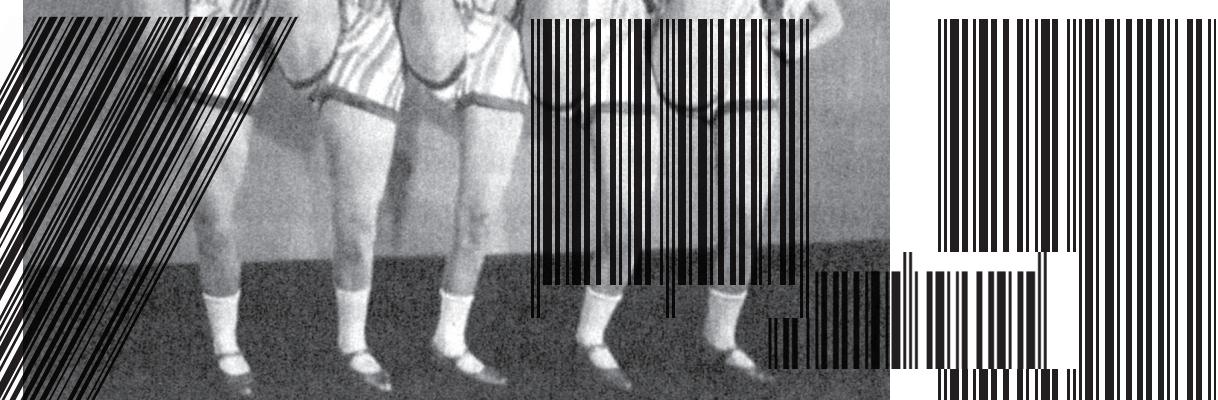
Lawrence Tiller Girls, 1936. Published in Dorothy Vernon,
Tiller's Girls (London: Robson Books, 1988), 62.

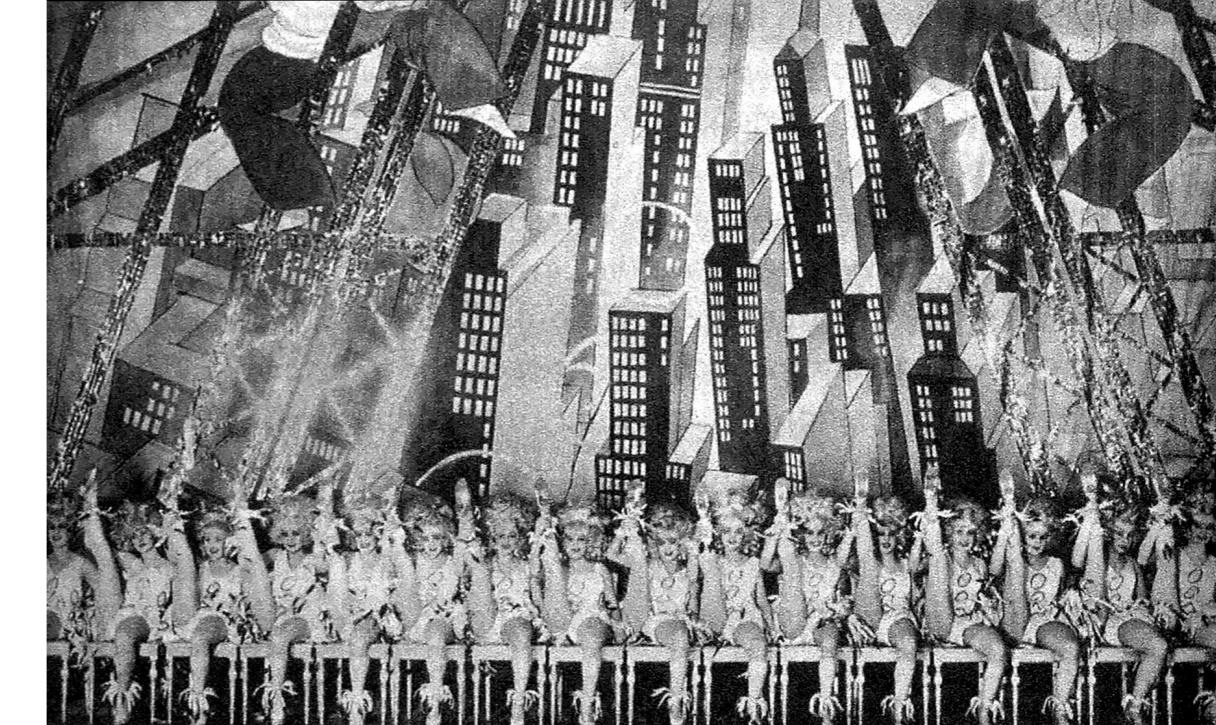
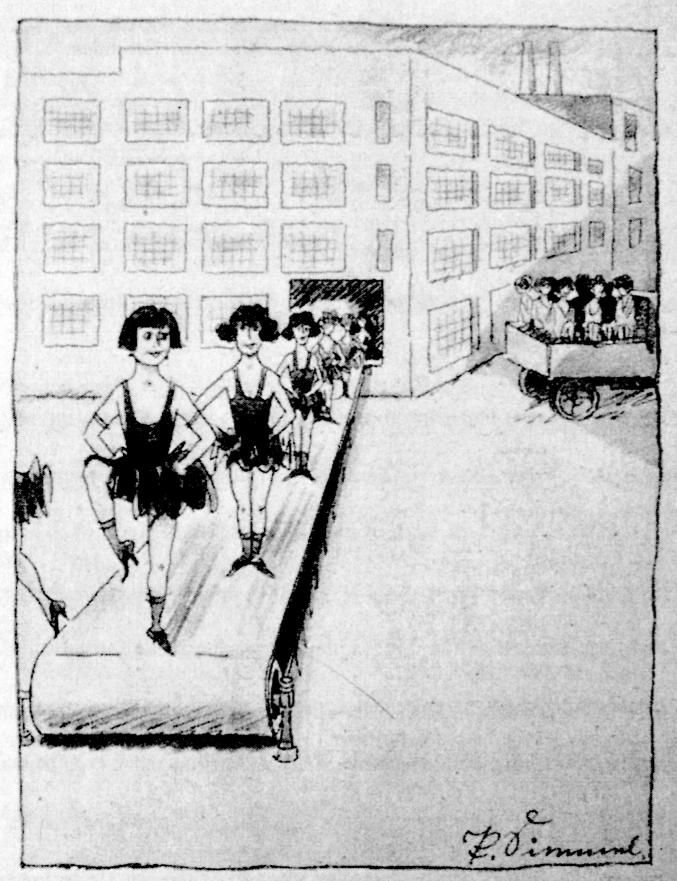


Jackson Girls, 1928. First published in Hans Walter Fischer,
Körperschönheit und Körperkultur - Sport, Gymnastik, Tanz
(Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1928).

Reprinted in Kate Elswit, Watching Weimar Dance (Oxford: Oxford University Press, 2014), 83.

Revue Faire





Lawrence Tiller Girls, n. d. Photograph: Ernst Schneider.
First published in Hans Walter Fischer, Körperschönheit und Körperkulturs-Sport, Gymnastik, Tanz (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1928).
Reprinted in Kate Elswit, Watching Weimar Dance (Oxford: Oxford University Press, 2014), 84.

Male nudists surging toward the sun, 1924. First published in Hans Surén, Mensch und Sonne - Arisch-olympischer Geist (Berlin: Scherl, 1936).
Reprinted in Karl Toepfer, Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935 (Berkeley: University of California Press, 1997), 102.



Ford takes over the production of Tiller Girls, drawing by Paul Simmel, 1926.
Reprinted in Kate Elswit, Watching Weimar Dance (Oxford: Oxford University Press, 2014), 52.

TMG

TMG

TMG

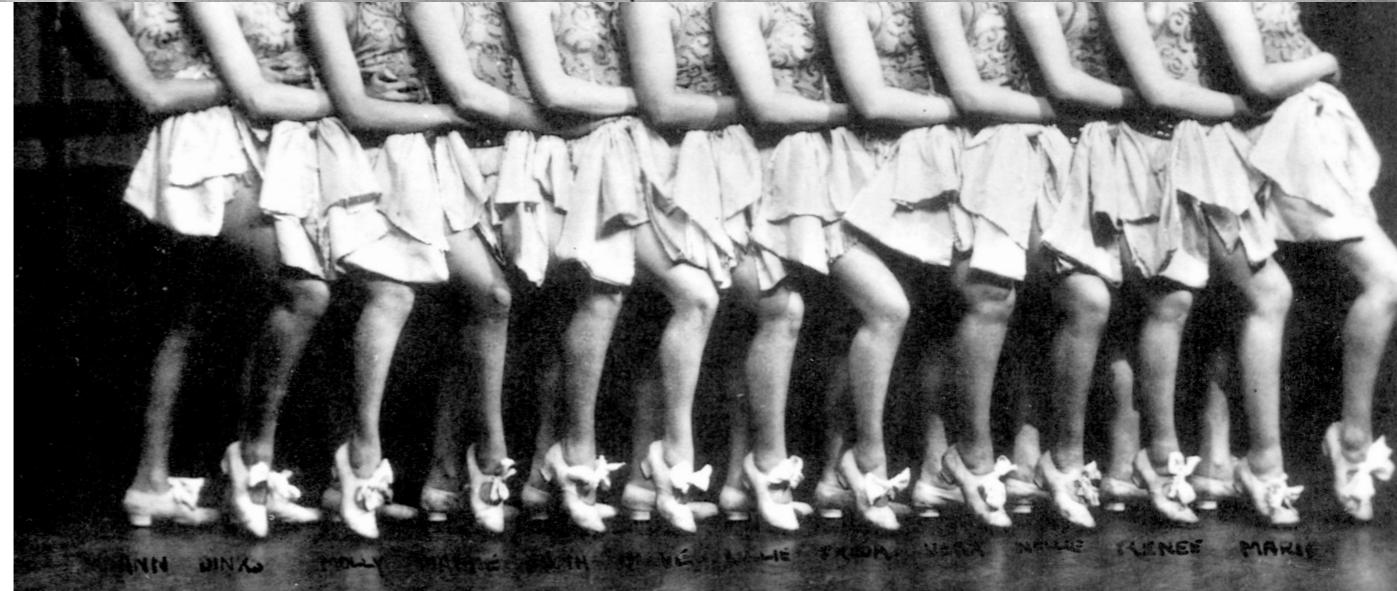
TMG



"On the Road" at the Winter Gardens, Blackpool, 1924.
Published in Doremy Vernon, Tiller's Girls (London:
Robson Books, 1988), 62.



Tiller Girls (The mass-body as model), n. d. Published
in Fritz Giese, Girkultur - Vergleiche zwischen
amerikanischem und europäischem Rhythmus
und Lebensgefühl (Munich: Delphin-Verlag, 1925), 112.



The Carlton Girls in another routine, n. d.
Published in Doremy Vernon, Tiller's Girls
(London: Robson Books, 1988), 62.

TMG

TMG

TMG

TMG

The following essay is a “teaser” for an upcoming publication that will examine how, during the Weimar Republic, various popular forms in the realms of graphic design, art, and dance were able to accommodate contradictory meanings.

Contrary to what its title might suggest, this essay does not deal with dance or the history of dance, but rather looks at why, during the Weimar Republic, dance was charged with contradictory meanings and to what extent these operations point to a strategic manipulation of forms as a method at which the Nazis excelled. This subversion forms a counterpoint to other, more obvious and therefore more thoroughly investigated practices of Nazification, such as the destruction and blacklisting of artworks by the *Reichskultkammer*, the Reich Chamber of Culture headed by propaganda minister Joseph Goebbels, with the aim of bringing artists in particular, and German society in general, into line (*Gleichschaltung*). *Girls* does not examine the destruction of works of so-called “degenerate art” nor of cities like Warsaw or Stalingrad, but questions the implicit phenomenon of a malicious substitution of certain symbols for others¹ by focusing on a lesser-known National-Socialist tactic.² This approach is based on the assumption that popular forms of expression are subjected to different methods of destruction than those employed against modern art, architecture, or literature. In this case, indeed, the forms as such appear unchanged, while in fact they have been deviated to accommodate signs of Nazi domination. This palimpsestic effect is particularly striking in the case of synchronized dance, a form of entertainment that was continually revisited and invested with contradictory meanings, especially between 1920 and 1944.

A popular form of artistic expression, synchronized dance is often belittled as a minor form of art that stands for a great variety of often conflicting phenomena: the desire to create a Taylorist form of art, in the case of the British impresario John Tiller; a manifestation of American standardization in an economically strained Germany;³ the endorsement of the precision and efficiency in the name of Americanism (*Amerikanismus*), which considers capitalism and the commodity industry as achievements of an idealized America; the incarnation of capitalism and its misguided ways for Siegfried Kracauer; a linguistic and patriarchal taxonomy that categorizes women as *garçonne*, New Woman, or Heidi; the consumption and reification of women as commodities, according to Walter Benjamin; the community (*Gemeinschaft*) of Hitler's elite troops; and so forth. The myriad associations triggered by the spectacle of synchronized dance raises fundamental questions about the nature of forms. Do they carry an eternal meaning, as the proponents of the Modern Movement imagined, or do they, on the contrary, yield to any meaning imposed on them? Beyond the spectacular and playful nature of the dancers' movements, several contemporary observers saw synchronized dance as the reflection of a tormented society and prophesied the

1 — On this process, see Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs* (Oxford: Voltaire Foundation, 2012).

2 — Martin Warnke, “Politische Ikonographie,” in *Die Lesbarkeit der Kunst – Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. Andreas Beyer (Berlin: Klaus Wagenbach, 1992), 23–28.

3 — “It was not a German mentality trained in the tradition of Turnvater Jahn that was receptive to this new dawn and to woman. Rather, it was a free America that first arrived at this new physical culture—first in ideal and theoretical terms, and then in a practical and applied form.” Fritz Giese, *Girlkultur – Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl* (Munich: Delphin-Verlag, 1925), 9. English translation quoted from Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham and London: Duke University Press, 2005), 182.

impending doom. Between demystification and strategic manipulation, we may ask ourselves what these changing attributions imply. This essay explores why and how the Nazi regime invented specific strategies depending on whether it was dealing with a form of high art that it accused of being “elitist,” such as abstract or expressionist painting, or a popular form of entertainment, as was the case of crowd-pleasing synchronized dance shows. My argument relies on the idea that the gestures, bodies, and rhythms of synchronized dance should be analyzed from a political perspective, in other words, as an ideological form capable of developing its own structures and constructing an autonomous discourse that may be useful to other disciplines.

These relations developed between the two world wars and came to play an important role in the aesthetic, social, and political context of Nazi propaganda. The *Girl* phenomenon created a continuously shifting dialogue between form and content, between the power of forms and the forms of power, demonstrating that forms are not forever defined by their authors' original intention and that they are not tied to single meanings. These variations call for an investigation of the complex relationships between forms and politics. Minor or popular forms of art lend themselves particularly well to an examination of these formal inversions. The study of everyday facts—or “micrology,” to use the term coined by Georg Simmel—enables us to appreciate the importance of the detail and the banal as well as the consequences of reification in modern life, as was the case with the synchronized dance shows that enraptured audiences night after night.⁴ By studying the popular phenomenon of synchronized dance and contradicting the presumed semantic stability of forms, *Girls* aims to demonstrate how a specific form of artistic expression successively accommodated different projections and meanings, until the Nazi regime eventually appropriated it and substituted its content entirely. More generally, this case study serves to highlight the difference in treatment between low-brow and high-brow culture, and the way in which popular forms are seemingly left intact for the insidious purpose of investing them with other signs of domination, thus evidencing that the symbolic violence directed at art is easily shifted to ostensibly consensual forms. As Kracauer emphasized, popular forms enable society to experience its own alienation, while simultaneously allowing it to encounter its true image, whatever it may be.

Act I. Berlin–USA

Often confused with synchronized swimming, synchronized dance consists of dynamic, quick, and coordinated choreographies performed by similar-looking young women on theater or cabaret stages. Performing in synchrony and with extreme precision, the dancers move in unison as though they formed a single entity. Although the Ziegfeld Follies in New York and the Folies Bergères in Paris (1886) were the first venues to bill synchronized dance numbers, the genre is more commonly associated with the cabarets and theaters of Berlin, where the first such show took place a decade later, in 1896, at the Olympia-Riesentheater. However, it was not until the end of World War I that synchronized dance really took hold of Berlin.⁵ At its peak in the mid-1920s, it attracted nearly four million spectators a year, with up to eleven thousand people on certain nights attending the dozen or so programs

4 — See, e.g., Julia et Derek Parker, *The Natural History of the Chorus Girl* (New York: Bobbs-Merrill, 1977).

5 — In Berlin, the most popular theaters for this brand of entertainment were the Wintergarten, the Metropol-Theater, the Komische Oper, and the Theater am Admiralsplatz led by Herman Haller.

Cet essai est le «teaser» d'un ouvrage à venir qui examinera la manière dont plusieurs formes populaires dans le champ du graphisme, de l'art et de la danse plébiscitées pendant la République de Weimar ont porté des charges significatives contradictoires.

Contrairement à ce que son titre pourrait suggérer, cet essai n'a pas pour sujet la danse ou son histoire, mais observe comment, pendant la République de Weimar, des significations contradictoires lui sont attribuées et de quelle manière ces opérations dévoilent une stratégie de manipulation des formes dans laquelle ont excellé les nazis. Ce dévoilement forme un contrepoint à d'autres pratiques de nazification plus visibles, plus étudiées aussi, comme la destruction et la mise au ban d'œuvres d'art par la Chambre de la culture du Reich (*Reichskultkammer*) sous l'égide de Joseph Goebbels, ministre de la Propagande, dans l'optique de la mise au pas (*Gleichschaltung*) des artistes et de la société allemande au sens large. *Girls* n'examine pas la destruction des œuvres de l'art dégénéré ou celle des villes comme Varsovie ou Stalingrad, mais interroge le phénomène implicite du remplacement pernicieux de symboles par d'autres¹ en opérant un gros plan sur une tactique moins connue du national-socialisme². Cette approche repose sur l'hypothèse que des formes, parce qu'elles seraient populaires, se soumettraient à d'autres procédés de destruction que celui utilisé contre l'art moderne, l'architecture ou la littérature. Ici, les formes semblent intactes, et pourtant elles ont été détournées pour accueillir des signes de domination nazie. Cet effet de palimpseste prend un tour prodigieux avec la danse synchronisée, qui ne cesse d'être revisitée et investie de charges contradictoires, notamment entre 1920 et 1944.

Expression populaire, la danse synchronisée est souvent cataloguée comme mineure, incarnant tout et son contraire : aspiration à une forme d'art tayloriste pour l'impresario britannique John Tiller ; expression de la standardisation américaine dans une Allemagne économiquement exsangue³; adoption de la précision et de l'efficacité de l'américanisme (*Amerikanismus*), qui envisage le capitalisme et la marchandise comme des émanations d'une Amérique idéalisée ; incarnation du capitalisme et de ses errances pour Siegfried Kracauer ; taxinomie linguistique et patriarcale catégorisant les femmes en garçonne, en *New Woman* ou en Heidi ; consommation et réification de la femme-marchandise pour Walter Benjamin ; communauté (*Gemeinschaft*) des troupes d'élite hitlériennes... La foule des associations attribuées au spectacle de la danse synchronisée soulève des questions essentielles sur la nature des formes. Celles-ci portent-elles une signification éternelle, comme l'imaginaient les tenants du mouvement moderne, ou au contraire se prêtent-elles à toutes les significations qu'on leur impose ? Au-delà de la représentation et de la nature enjouée du sautillage des danseuses, certains y lisent le reflet de la société tourmentée et prophétisent

1 — Sur ce processus, voir notamment Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

2 — Voir Martin Warnke, «Politische Ikonographie», in Andreas Beyer (dir.), *Die Lesbarkeit der Kunst – Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1992, p. 23–28.

3 — «Ce n'est pas la mentalité allemande, marquée par la tradition du père de la gymnastique [Friedrich Ludwig] Jahn, qui était favorable à la femme et à ces nouveaux lendemains, mais l'Amérique libre, qui, d'abord de manière idéelle et théorique, puis par la mise en œuvre pratique, a inventé la culture physique.» Fritz Giese, *Girlkultur – Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, Munich, Delphin-Verlag, 1925, p. 9.

4 — Voir notamment Julia et Derek Parker, *Natural History of the Chorus Girl*, New York, Bobbs-Merrill, 1977.

le cauchemar à venir. Entre démystification et stratégies de manipulation, on peut se demander ce qu'induisent les oscillations portées par la danse synchronisée.

L'examen que je mène ici vise à questionner les raisons et la manière dont le régime nazi a su inventer des stratégies spécifiques selon qu'il faisait face à une forme élevée de l'art qu'il taxait d'«élitiste», comme la peinture abstraite ou expressionniste, ou à une forme populaire relevant de l'entertainment, comme dans le cas de la danse synchronisée si farouchement plébiscitée par le public. Mon argumentation repose sur l'idée que les gestes, le corps et le rythme de la danse synchronisée méritent d'être analysés dans une perspective politique, autrement dit comme une forme idéologique à même de développer ses propres structures et forger un discours autonome utile à d'autres disciplines.

Ces relations se sont développées entre les deux guerres pour devenir un enjeu majeur dans le contexte esthétique, social et politique de la propagande nazie. Les *Girls* ne cessent de lier et de délier un dialogue entre forme et contenu, entre le pouvoir des formes et les formes du pouvoir, et démontrent qu'une forme n'est pas scellée par l'intention originelle de son auteur, pas plus qu'elle n'est assignée à une seule signification. Ces variations soulèvent donc des questions essentielles sur les relations complexes qui associent les formes au politique. Les arts mineurs et populaires se prêtent particulièrement bien à l'examen de ces revirements formels. L'examen des faits quotidiens, ou «micrologie», pour reprendre le terme ciselé par Georg Simmel, permet de prendre la mesure de l'importance du détail, du banal et des conséquences de la réification dans la vie moderne, comme c'est le cas avec les revues de danse synchronisée qui se produisent sur les scènes, chaque soir, devant un public charmé⁴. En interrogeant le phénomène populaire de la danse synchronisée et en contredisant la prétendue pérennité entre forme et signification, *Girls* dévoile comment une forme d'expression a accueilli successivement des projections et des significations différentes jusqu'à ce que le régime nazi l'utilise pour en remplacer le contenu. Ce cas d'étude peut servir à mettre en évidence de manière plus générale la différence de traitement entre *low brow* et *high brow* et la manière dont les formes populaires sont laissées apparemment intactes aux fins de leur substituer, insidieusement, d'autres signes de domination, montrant qu'un au-delà de la violence symbolique exercée contre l'art se déporte aisément vers des formes apparemment consensuelles. Comme le souligne encore Siegfried Kracauer, les formes populaires permettent à la société de vivre sa propre aliénation, tout en lui permettant de rencontrer sa véritable image, quelle qu'elle soit.

Acte I. Berlin–USA

Souvent confondue avec la natation synchronisée, la danse synchronisée désigne les chorégraphies dynamiques, rapides et coordonnées réalisées par des jeunes femmes apparemment semblables sur des scènes de théâtres ou de cabarets. Synchronisées les unes avec les autres, opérant avec une extrême précision, les danseuses se déplacent à l'unisson comme si elles formaient une seule entité. Même si depuis déjà longtemps, les Ziegfeld Follies à New York ou les Folies Bergères à Paris (1886) accueillent des revues de danse synchronisée, celles-ci sont surtout associées aux cabarets et théâtres berlinois, où les premières représentations sont données une dizaine d'années plus tard, en 1896, à L'Olympia-Riesentheater. Toutefois, il faut attendre la fin de la Première Guerre mondiale pour que la danse synchronisée s'empare véritablement de Berlin⁵. À son apogée au milieu des années 1920, on comptabilise près de quatre millions

on offer in Berlin.⁶ In the first book dedicated to girl culture, published in 1925, Fritz Giese mentions their presence in several cities in Germany.⁷ This boom coincided with the spread of American music halls and revues, which Giese calls "an optical act, a feast for the eyes."⁸ He considers that this "art for nonartists in the general public" is within the reach of any amateur dancer, as it is "made by many for many."⁹ Giese, who also notes that synchronized dancing has transformed the audience, is among the many who deem it to be essentially asexual. If we take into account that gender and sexuality are essential markers for understanding the processes of cultural modernization in Germany, we must ask ourselves what emotions spectators may have experienced while observing these bare-legged dancers. In the Weimar Republic, women and men of all ages and social classes without distinction would have attended these shows. A banal form of art directed at the average spectator, the revue established itself as an expression of popular Weimarian entertainment and the ultimate reference for modern women, female office workers, and teenage girls: "All authors writing about the phenomenon of *Girlkultur* emphasize that its origins lay in America, that it was the product of a modern industrialized society and that it could be interpreted as an expression of the hectic life in the urban centers of civilization."¹⁰

The *Girl* as a symbol of modernity and metropolitan life reflects the changes in German society and culture: the focus lay not so much on improving the working conditions of factory laborers—the Taylorist project was not yet rejected by the German proletariat—as on offering a blueprint for social stability bolstered by rationalization, in line with the American model.¹¹ The fact that revues were assimilated to *Amerikanismus* and the ideal of eternal abundance can in part be accounted to the Germans' fantasized vision of the American economic model as a success story to which they aspired and which compensated for the frustration of the relative failure of modern progress.¹²

It was this imbalance between fascination and disillusion that prompted Kracauer's and Giese's research. Their interest in the phenomenon of synchronized dance, more specifically the Tiller Girls, was counterbalanced by doubts about the manner in which their dance materialized capitalism. Behind the apparent order, the submission, regularity, and rationality of the geometric figures produced on stage by the dancers' bodies, lurks the unfulfilled promise of rationalization, which enslaves the individual—particularly woman, who is confined to the role of

6 — See Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 168, and Hewitt, *Social Choreography*, 183.

7 — See Giese, *Girlkultur*.

8 — Fritz Giese, "Revue und Film," *Der Aufakt – Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* 8 (1928): 172–76. English translation quoted from Anton Kaes, Nicholas Baer, and Michael Cowan, eds., *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933* (Berkeley: University of California Press, 2016), 396.

9 — Ibid.

10 — Günter Berghaus, "Girlkultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment," *Journal of Design History* 1, no. 3/4 (1988): 202.

11 — This point was analyzed by Anson Rabinbach in *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (New York: Basic Books, 1990).

12 — See Rudolf Kayser, "Amerikanismus," *Vossische Zeitung*, no. 458, September 27, 1925. English translation published in Anton Kaes, Martin Jay, and Edward Dimmeberg, eds., *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley: University of California Press), 395. See also Thomas W. Kniesche and Stephen Brockmann, eds., *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic* (Columbia, SC: Camden House, 1994), and Mary Nolan, *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany* (New York: Oxford University Press, 1994).

ornament. This incomplete Reason, of which the 1920s form of capitalism associated with America is thought to be the product, was defined by Kracauer as "ratio." Expressing his concerns about the dangers and superficiality this ratio produces, he argued for the resurgence of dark and dangerous Nature.

Act II. In the factory: the assembly line, the dance, the girl

Yet the Tiller Girls are not American. The first presentation of their revue took place in 1890 at King's Theatre in Manchester. John Tiller, a former British Army sergeant, invented modern synchronized dance by accident, as it were. From 1830, in Manchester, the cradle of modern industry, spinning factories were equipped with the first modern assembly lines. In the 1880s, Tiller inherited the family cotton mill, which he ran with an uncle for several years. Beside this business venture, he entertained a passion that would eventually change his destiny: fascinated by dance, he lamented the lack of perfection of the dance numbers in the cabarets that he (frequently) attended. After a stock-market crash forced him to shut down the factory, the former industrialist, who was impressed by the regularity of the assembly line, set out to revolutionize dance by rationalizing it. What started out as a hobby slowly became his new professional occupation. In the empty family factory, assisted by his second wife, John split up the tasks: hers was to scout young girls in the poor working-class neighborhoods of the city who had the potential to be dancers; his, to teach them the dance steps.¹³ The girls, barely nine or ten years old, were required to pass an audition—a summary affair that consisted mainly of inspecting their teeth and legs rather than dancing. Once the troupe had been formed, the girls were put through exacting rehearsals, but the teaching did not stop there, as the Tillers also instructed them in matters of hygiene, punctuality, work ethics, and morality.

Clearly, synchronized dance represented a viable alternative to working in a factory and the hardships of a laborer's existence. Throughout the 1890s, the Tillers perfected their project: after setting up a pantomime troupe called The Four Little Sunbeams, they turned their attention to standardization, starting with the girls' costumes. Under their methodical direction, the former workers from Lancashire, Manchester, and Liverpool learned to synchronize their dance movements. The Tillers' most notable improvement dates back to 1910 when, to reinforce the sense of entity, they realized that the dancers' synchronization improved when they put their arms on each others' waists.¹⁴ This deceitfully simple gesture allowed them to underscore the visual effect of coordinated movements. In the meantime, the former factory had transformed into a rehearsal room where the cadence of the shuttles whizzing back and forth was replaced by the rhythm of the dance steps. Performed by the same girls, the two activities followed the same Taylorist credo¹⁵ that extolled the productive virtues of efficiency and speed.¹⁶

13 — It may be noted that, far from Kracauer's analysis, autobiographical accounts and memoirs by revue dancers such as, for example, *Tiller's Girls* by Doremy Vernon (London: Robson Books, 1988) describe their experience as one of personal freedom and a way out of poverty . . . until their difficult homecoming.

14 — Strangely enough, while the dancers all look the same, the newspaper ads for the Tiller Girls praise their uniqueness: "Oft kopiert – nie erreicht!" (Often copied – Never equaled!).

15 — On the links between Taylorism and Germany, see Andreas Killen, "Weimar Psychotechnics between Americanism and Fascism," *Osiris* 22, no. 1 (2007): 48–71.

16 — See Anne-Marie Tröger, "The Creation of a Female Assembly-Line Proletariat," in Renate Bridenthal, Atina Grossmann, and Marion Kaplan, eds., *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany* (New York: Monthly Review Press, 1984), 236–70.

de spectateurs par année et jusqu'à onze mille personnes certains soirs qui assistent à la dizaine de revues données à Berlin⁶. Dans le premier ouvrage consacré à la *Girlkultur* en 1925, Fritz Giese fait état de leur présence dans plusieurs villes d'Allemagne⁷. Cette déferlante s'accorde avec l'expansion du music-hall américain et de la revue, spectacle que Giese qualifie d'«acte optique, de festin pour les yeux»⁸. Il estime que cet «art pour non-artistes» est à la portée de n'importe quelle pratique amateur, qu'il est «fait par un grand nombre pour le plus grand nombre»⁹. Giese, qui note aussi que la danse synchronisée a transformé les spectateurs, fait partie de ceux, nombreux, qui estiment qu'elle est asexuelle. Sachant que les questions du genre et de la sexualité sont des axes indispensables à la compréhension des processus de modernisation culturelle en Allemagne, on peut s'interroger sur les émotions traversant ces parterres de spectateurs face à l'exposition de danseuses tout en jambes. Désormais, femmes et hommes de tout âge, de toute classe sociale, sans distinction, assistent aux spectacles des *Girls*. Art banal pour spectateur moyen, la revue s'impose comme l'expression du divertissement populaire weimarien et comme la référence pour la femme moderne, les employées de bureau et les jeunes filles: «Tous les auteurs qui écrivent sur le phénomène de la *Girlkultur* soulignent que ses origines se trouvent en Amérique, qu'elle était le produit d'une société industrialisée moderne et qu'elle pouvait être interprétée comme une expression de la vie trépidante dans les centres urbains de la civilisation»¹⁰. La *Girl*, symbole de la modernité et de la métropole, exhibe les changements de la société et de la culture allemande: il ne s'agit pas tant d'améliorer les conditions de travail de l'ouvrier – la taylorisation est un projet que le prolétariat ne rejette pas encore en Allemagne – que de dessiner les contours d'une stabilité sociale nationale assurée par la rationalisation, à l'instar du modèle américain¹¹. Assimiler les revues à l'*Amerikanismus* et à l'idéalisation d'une abondance éternelle tient en partie, entre 1924 et 1928, au fantasme du modèle économique américain par les Allemands, qui y voient l'éclatante réussite à laquelle ils aspirent et qui doit compenser la frustration de l'échec relatif du progrès moderne¹².

5 — À Berlin, les théâtres les plus courus pour assister à ces spectacles sont le Wintergarten, le Metropol-Theater, le Komische Oper et le Theater am Admiralsplatz dirigé par Herman Haller.

6 — Voir Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993, p.168, et Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham et Londres, Duke University Press, 2005, p. 183.

7 — Voir Fritz Giese, *Girlkultur*, op. cit.

8 — Fritz Giese, "Revue und Film," *Der Aufakt – Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik*, vol. 8 (1928), p. 172-176, publié en anglais dans Anton Kaes, Nicholas Baer et Michael Cowan (dir.), *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933*, Berkeley, University of California Press, 2016, p. 396.

9 — Ibid.

10 — Günter Berghaus, «Girlkultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment», *Journal of Design History*, vol. 1, n°3/4 (1988), p. 202.

11 — Ce point a été analysé par Anson Rabinbach dans *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, New York, Basic Books, 1990.

12 — Voir Rudolf Kayser, «Amerikanismus», *Vossische Zeitung*, n°458 (27 septembre 1925), republié en anglais dans Anton Kaes, Martin Jay et Edward Dimmeberg (dir.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, University of California Press, p. 395. Voir aussi Thomas W. Kniesche et Stephen Brockmann (dir.), *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic*, Columbia (SC), Camden House, 1994, et Mary Nolan, *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*, New York, Oxford University Press, 1994.

Ce déséquilibre entre fascination et désillusion suscite les recherches de Kracauer et de Giese. L'intérêt qu'ils portent chacun au phénomène, plus particulièrement à la revue des Tiller Girls, est contrebalancé par des doutes sur les moyens dont leur danse donne forme au capitalisme. Derrière l'ordre, la soumission, la régularité et la raison mises en scène par des figures géométriques produites sur scène par les corps des danseuses, le progrès expose l'écueil d'une promesse de rationalisation inachevée qui, en retour, assujettit les individus, et en particulier les femmes, reléguées à apparaître comme des ornements. À cette raison incomplète, dont le capitalisme des années 1920 associé à l'Amérique serait le produit, Kracauer donne le nom de *ratio*. Il s'inquiète des dangers et de la superficialité que ce *ratio* commande et y pressent la résurgence d'une nature obscure et dangereuse.

Acte II. Dans l'usine: la chaîne de montage, la danse, la fillette

Cependant, les Tiller Girls ne sont pas américaines. La première présentation de la revue a lieu en 1890 au King's Theatre à Manchester. John Tiller, ancien sergent de l'armée britannique, invente la danse synchronisée moderne un peu par hasard. Dès 1830, à Manchester, le berceau de l'industrie moderne, les usines de filature accueillent les premières chaînes de montage modernes. Dans les années 1880, Tiller hérite de l'usine de coton familiale, qu'il dirige avec un oncle pendant plusieurs années. À côté, il nourrit depuis plusieurs années une passion qui infléchira son destin: fasciné par la danse et par les cabarets, où il aime se rendre, il se désole pourtant de l'imperfection des numéros de danse qui y sont exécutés. Après un krach boursier qui l'oblige à fermer l'usine, l'ancien manufacturier, sur lequel la régularité de la chaîne de montage a fait effet, envisage de révolutionner la danse en la rationalisant. Ce qui n'était de prime abord qu'un passe-temps devient peu à peu son nouvel emploi. Dans l'usine familiale déserte, assisté de sa deuxième épouse, John répartit les rôles: à elle de repérer dans les quartiers ouvriers pauvres de la ville des jeunes filles dotées d'un potentiel de danseuse; à lui l'enseignement des pas de danse¹³. Les fillettes, âgées d'à peine neuf ou dix ans, se présentent aux auditions, exercices sommaires qui consistent essentiellement à inspecter leurs dents et leurs jambes, et non à danser. Une fois la troupe constituée, elles se soumettent à des répétitions forcenées, mais pas seulement: le couple leur inculque des règles d'hygiène, la ponctualité, la valeur de l'effort, la morale.

Concrètement, la danse synchronisée offre une alternative viable au travail dans les usines et à la pauvreté d'une existence de dur labeur. Au cours des années 1890, les Tiller peaufinent leur projet: après avoir créé les Four Little Sunbeams (litt. «Quatre petits rayons de soleil»), une troupe de pantomime, ils décident d'œuvrer à l'uniformisation des danseuses, à commencer par leurs costumes. Sous la direction méthodique des Tiller, les ouvrières de Lancashire, de Manchester ou de Liverpool apprennent à parfaire leurs mouvements synchronisés. Leur perfectionnement le plus notable date de 1910 quand, pour améliorer la sensation d'unisson, les Tiller imaginent qu'en posant leurs bras sur la taille de leurs voisines, les danseuses gagneront en synchronisation¹⁴.

13 — On pourra noter que, loin de l'analyse de Kracauer, les éléments autobiographiques et autres mémoires des danseuses de revue comme, par exemple, *Tiller's Girls* de Doremy Vernon (Londres, Robson Books, 1988), relatent une expérience fantastique de liberté et une sortie de la misère pour ces jeunes filles... jusqu'à leur retour difficile dans leur ville d'origine.

14 — Curieusement, tandis que les danseuses semblent toutes identiques, les publicités des Tiller Girls dans les journaux vantent leur unicité: «Oft kopiert – nie erreicht!» (Souvent copiées – jamais égalées!).

The British origins of the revue, a genre developed in and from the spinning mill, the first site of the modern assembly line, traces a direct line from the serial production of consumer goods to the Taylorist aesthetic of forms in capitalism.¹⁷ With its timed precision, its sense of harmonization pushed to the extreme, and its normalization of bodies, the aesthetic of synchronized dance appears as the stage equivalent of modern rationality and mass production: "The mass ornament is the aesthetic reflex of the rationality to which the prevailing system aspires."¹⁸ The energy, efficiency, and productivity of dozens of girls whose movements combine military precision and economic rationalization are in tune with the new organization of work in the factory—the girls function well, like the workers who are chained to the assembly line. This allegory, which is substantiated in the fragile Weimar Republic, not so much translates as exacerbates the idealized standardization in a capitalist El Dorado that strives to be perfectly rational and tirelessly productive. On stage, the aestheticization of a thriving industry conceals the economic chaos in which the country is mired. And while a new social class of office employees emerges, and standardized work replaces craftsmanship, the artists and architects of the Deutscher Werkbund are still caught up in vain disputes about the place and function of art and ornament.

The assembly line is mirrored by the spectacle of the chorus line performed by the *Girls*, whose preparations, as historian Jane Goodall reminds us, follow the logic of the production line.¹⁹ Every evening after work, after the masses in the factory have toiled hard on the assembly line, lower-middle-class employees flock to attend the spectacle of functionalism embodied on stage by the girls' troupes.²⁰ Giese's contemporary analysis of these shows is no different: they are the ultimate achievement of Fordism. We find the same parallel in Kracauer, who metaphorically likens the chorus line to the conveyor belt:

When they formed a line that moved up and down, they radiantly represented the superiority of the conveyor belt; when they step-danced at a rapid pace, it sounded like "business, business"; when they tossed their legs into the air with mathematical precision, they joyfully approved the progress of rationalization; and when they continually repeated the same motions, without breaking their line, one imagined an uninterrupted chain of automobiles streaming from the factories of the world.²¹

The patent for the conveyor belt had been filed in the state of New Jersey by Alfred Speer in 1871. It was quickly integrated into manufacturing processes and

17 — On the transition from classical ballet to modern dance revues, see J. E. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers* (Philadelphia: Lippincott, 1912), 98–99.

18 — Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament" [1927], in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. and ed. by Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 79.

19 — Jane Goodall, "Transferred Agencies: Performance and the Fear of Automatism," *Theater Journal* 49, no. 4 (December 1997): 450.

20 — "One chides the Berliners for being addicted to distraction, but this is a petit-bourgeois reproach. While the addiction to distraction is certainly greater in Berlin than in the provinces, the tension to which the working masses are subjected is also greater and more tangible—an essentially formal tension which fills their day fully without making it fulfilling. Such a lack demands to be compensated, but this need can only be articulated in terms of the same surface sphere which imposed the lack in the first place. The form of entertainment necessarily corresponds to that of enterprise." Siegfried Kracauer, "Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces" [1926], trans. Thomas Y. Levin, *New German Critique*, no. 40 (Winter 1987): 98.

21 — Siegfried Kracauer, "Girls and Crisis" [1930], quoted in Jelavich, *Berlin Cabaret*, 180.

22 — *Berliner Illustrirte Zeitung*, March 28, 1926, 411.

featured prominently at the World's Fairs in Chicago, Paris, and New York. Presented as an extension of industrial production that was rolled out from the factory into the street, it effortlessly transported pedestrians over several hundred meters, the model featured at the Universal Exhibition in Paris in 1900 even offering two speeds. The level of interest and curiosity that this novelty attracted from visitors can be observed in the films of the Edison Company and the Lumière brothers. The travelator combines speed and sense of relaxation; visitors are carried along like products.

Naturally, this model of efficiency extended to other places and uses than the singular context of the factory. Once on stage, the *Girls* became products much like the manufactured goods displayed in store windows. By transforming hard labor into a seamless spectacle, the choreographies aestheticized the performative potential of the machine and sought to match its inexhaustible energy. In one of his caricatures, published in 1926, Paul Simmel illustrated this analogy by depicting a row of absolutely identical *Girls* placed one after the other on a conveyor belt as if, reified by industrialization, they had all been manufactured.²² Taylorism was an aesthetic reference which, as Felicia McCarren points out, was not necessarily criticized:

Taylorism must be counted as a central choreography of the machine age. With the single goal of maximum "productivity," Taylorist scientific management focused on two elements also found in contemporary reflection on dance: first, the essential gesture, calculated to help the worker work at his "best speed"; and a second, group coordination. Both depended on a kind of anonymity, with the worker's body being subsumed by the rhythm of his own gesture and that of the group, and the effect of both was an erasure of individual entity.²³

Gesture and coordination combine to form the choreography of the industrial era, where the bodies revisit the sublimated aesthetic of the assembly line. The machinic environment is at times so intricately interwoven with the promise of a simplification of work that it nurtured numerous utopias, such as René Clair's good-humored vision in *À nous la liberté* (1931), which depicts the end of labor thanks to machines doing all the work instead of human beings. Critical parodies of danced Taylorism were rare enough to warrant a special mention: In 1931, sisters Grit and Ina van Elben presented eight puppets on the stage of the Tingel-Tangel-Theater in Berlin, identical in size, dress, and hairstyle and donning the same smile to enhance the illusion of seriality. The 'troupe' was joined together by rods that ran through the two-dimensional mannequins placed between the sisters, who held either end of the structure. This enabled them to move the papier-mâché girls in unison as though they formed a troupe of ten dancers performing perfectly synchronized syncopated dance steps. Assembly line work had already redefined labor, demanding an unprecedented pace and efficiency from the body of the anonymous worker, who was forced to perform a repetitive task that served other interests than his own. Worse, in these synchronized dance performances—symbols of productivity—we can glimpse a cultural foreshadowing of the horrors that German standardization would later produce, as Kracauer had rightly guessed.

23 — Felicia McCarren, *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction* (Palo Alto: Stanford University Press, 1996), 129.

Apparemment anodin, ce geste leur permet en effet d'amplifier l'effet visuel de la coordination de leurs mouvements. Entre-temps, l'ex-manufacture des Tiller s'est transformée en salle de répétition; la cadence des va-et-vient des navettes a été remplacée par les pas de danse. Réalisées par les mêmes fillettes, ces deux activités défendent le même credo tayloriste¹⁵ faisant prévaloir les vertus productives de l'efficacité et de la rapidité¹⁶.

L'origine britannique de la revue, conçue dans et à partir de la filature, premier espace de la chaîne de montage moderne, fait se rejoindre instantanément la production sérielle des biens de consommation et l'esthétique tayloriste des formes du capitalisme¹⁷. Par la précision chronométrée, le souci d'harmonisation poussé à son paroxysme et la normalisation des corps, l'esthétique de la danse synchronisée se pose comme l'équivalent sur scène de la rationalité moderne et de la production en série: «L'ornement de la masse est le reflet esthétique de la rationalité recherchée par le système économique dominant¹⁸.» L'énergie, l'efficacité et la productivité des dizaines de filles associant précision militaire et rationalisation économique sont au diapason de la nouvelle organisation du travail en usine, et les filles fonctionnent bien, comme les ouvriers vissés à leur chaîne de montage. Cette allégorie qui s'inscrit dans la fragile République de Weimar traduit moins qu'elle n'exacerbe la standardisation idéalisée dans un eldorado capitaliste qui se veut parfaitement rationnel et inlassablement productif. Sur scène, l'esthétisation d'une industrie florissante dissimule le chaos économique dans lequel est plongé le pays. Tandis que se met en place la nouvelle classe sociale des employés et que le travail standardisé remplace l'artisan, les artistes et les architectes se querellent en vain au sein de l'association du Deutscher Werkbund sur la place et la fonction de l'art et de l'ornement.

À la chaîne de montage répond le spectacle du *chorus line* interprété par les *Girls*, dont les préparatifs, comme le rappelle l'historienne Jane Goodall, suivent la logique de la chaîne de production¹⁹. Chaque soir, après le travail, alors que les ouvriers se sont échinés sur la chaîne de montage, les employés de la petite classe moyenne, qui n'en ont pas assez, se pressent pour assister au spectacle du fonctionnalisme incarné sur scène par les troupes de *Girls*²⁰. L'analyse contemporaine déployée par Giese

15 — Au sujet des liens entre le taylorisme et l'Allemagne, voir Andreas Killen, «Weimar Psychotechnics between Americanism and Fascism», *Osiris*, vol. 22, n°1 (2007), p. 48–71.

16 — Voir Anne-Marie Tröger, «The Creation of a Female Assembly-Line Proletariat», in Renate Bridenthal, Atina Grossmann et Marion Kaplan (dir.), *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*, New York, Monthly Review Press, 1984, p. 236–270.

17 — Sur le passage du ballet classique au spectacle de danse moderne, voir J.E. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, Philadelphia, Lippincott, 1912, p. 98–99.

18 — Siegfried Kracauer, «L'ornement de la masse» (1927), in *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 63.

19 — Jane Goodall, «Transferred Agencies: Performance and the Fear of Automatism», *Theater Journal*, vol. 49, n°4 (décembre 1997), p. 450.

20 — On peut remplacer le cinéma par les *chorus line* pour l'appliquer au rapprochement opéré entre le travail et la distraction par Kracauer: «On accuse les Berlinois d'être avides de distractions; c'est un reproche petit-bourgeois. Certes, l'appétit de distraction est plus grand ici qu'en province, mais plus grande aussi, et plus sensible, est la tension des masses travailleuses – une tension essentiellement formelle – qui occupe pleinement leur journée sans la remplir. Il faut rattraper ce qu'on a manqué, on ne peut le rechercher que dans le même domaine de surface où on a été contraint de se manquer soi-même. Cette forme "d'activité" (de loisir) est nécessairement conditionnée par la forme de l'activité en entreprise.» Siegfried Kracauer, «Culte de la distraction», in *L'ornement de la masse*, op. cit., p. 288.

n'envisage pas autrement ces spectacles: ils sont l'accomplissement ultime du fordisme. On retrouve ce même parallèle chez Kracauer, qui use de métaphores pour rapprocher le *chorus line* du tapis roulant:

Lorsqu'elles formaient une queue bougeant alternativement vers le haut et le bas, elles illustraient rayonnantes les qualités du travail à la chaîne; lorsqu'elles tapaient sur les planches en vitesse, on avait l'impression d'entendre: "Business! Business!"; lorsqu'elles soulevaient leurs jambes avec une précision mathématique, elles affirmaient joyeusement le progrès de la rationalisation; et lorsqu'elles exécutaient toujours les mêmes gestes sans jamais briser la régularité de leur alignement, on voyait le monde à l'image d'une chaîne ininterrompue d'automobiles dans une usine²¹.

Le brevet du tapis roulant a été déposé dans l'état du New Jersey par Alfred Speer en 1871. Rapidement intégré aux processus de fabrication dans les usines, ce système d'automatisation de la production figure en bonne place dans les expositions universelles de Chicago, de Paris et de New York. Présenté comme une extension de la production industrielle descendue de l'usine dans la rue, il transporte sans effort les piétons sur plusieurs centaines de mètres en proposant par exemple deux vitesses pour le tapis roulant présenté à l'Exposition Universelle de Paris en 1900, une attraction dont on peut mesurer la nouveauté et l'intérêt qu'il suscite de la part des passants à travers les films de la société Edison et des frères Lumière. Le tapis roulant conjugue la célérité et un sentiment de relaxation; semblables à des produits, les visiteurs circulent sur ces moyens de locomotion inédits.

Naturellement, ce modèle d'efficacité s'étend à d'autres lieux et usages que celui, singulier, de la manufacture. Une fois sur scène, les *Girls* deviennent ainsi des produits au même titre que les biens manufacturés exposés dans les vitrines des magasins. En transformant le pénible labeur en spectacle fluide, les chorégraphies esthétisent le potentiel performatif de la machine et se rapprochent de son infatigable puissance. Dans une de ses caricatures, parue en 1926, Paul Simmel représente ce raccourci: on y voit des *Girls*, absolument identiques, placées à la suite les unes des autres sur un tapis roulant comme si, réifiées par l'industrialisation, elles étaient toutes manufacturées par l'usine²². La taylorisation est une référence esthétique qui, comme le rappelle Felicia McCarren, n'est pas forcément critiquée:

Le taylorisme doit être considéré comme une chorégraphie centrale de l'ère des machines. Ayant comme unique objectif la «productivité» maximale, la gestion scientifique taylorienne s'est concentrée sur deux éléments que l'on retrouve également dans la réflexion contemporaine sur la danse: premièrement, le geste essentiel, calculé pour aider l'ouvrier à travailler à son «meilleur rythme»; et deuxièmement, la coordination de groupe. Tous deux dépendaient d'une sorte d'anonymat, le corps du travailleur étant subsumé par le rythme de son propre geste et celui du groupe, et tous deux avaient pour effet l'effacement de toute entité individuelle²³.

21 — Siegfried Kracauer, «Girls und Krise», in *Schriften*, t. 5.2, p. 321. Traduction française citée dans Enzo Traverso, Siegfried Kracauer. *Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, 2006.

22 — *Berliner Illustrirte Zeitung*, 28 mars 1926, p. 411.

23 — Felicia McCarren, *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Palo Alto, Stanford University Press, 1996, p. 129.

However, on closer observation, rather than seeing in them a mirror image of the tyranny that industry wields over the body—with dancers imitating the pistons, cogs, and jerky movements of the robot-worker—one could say that the dance revues do not imitate the machinery so much as transform it. The dynamic aspect of the dance aims to obliterate the fact that by blending into the totality of the troupe, the dancers renounce any critical distancing and embody the alienation of the worker. The subject's singularity echoes the fragmentation and dissolution of the *Girl's* individuality into a mass.²⁴ Once she is subjected to the principles of industrialization, capital, and seriality, the new independent woman of *Girlkultur* is perceived as an object of lust, a commodity whose services are negotiable. The vertigo induced by the incessant, syncopated movements of the legs, accentuated by the serial effect of the row, frames a model of perception in which dance produces scopic pleasure. Synchronized dance generates multiple consequences: while subsuming the tasks of the worker, it rationalizes the *Girl*, whose fragmented body becomes the projection screen for sexual desire.

Act III. Leg, foot, hand, vagina

In the limbo of entertainment, the social body of the *Girl* stands at the end of a journey that leads from the worker's hand to the dancer's foot. This trajectory was outlined by Kracauer in the part of his famous essay "The Mass Ornament" (1927) devoted to the Tiller Girls, where he draws the following parallel: "The hands in the factory correspond to the legs of the Tiller Girls."²⁵ Besides the worker's hands, we may also consider the no less industrious hands of the secretary. Kracauer was the first, in 1929, to dedicate a book to this emerging middle class, noting that "the social space in which we still find modern slavery . . . is no longer the plant in which the great mass of workers work; that social space is instead the office."²⁶ One such category of new work is the typist, a profession that emerged in the wake of the mechanical reproducibility of the typewriter. A product of mechanization and technological capitalism, the invention of the typewriter in the 1860s generated numerous jobs. It required dexterity and speed, two qualities that society commonly associated with the body and specific skillset of women (although this line of work was initially reserved for men, until it was considered a subordinate occupation and therefore devolved to women). In *The Salaried Masses*, Kracauer compares the accuracy of the repetitive gestures of switchboard operators in large companies to the frenzy of the synchronous legs of revue dancers, drawing a correlation between the timed and coordinated cadences of the professional world and the techno-capitalist El Dorado embodied by America. The trajectory leads simultaneously from the fingers of the secretary running over the keyboard of her typewriter and the hands of the worker harnessed to fractionated and Taylorized factory production to the nimble legs of the dancers flying through the air. And although the latter do not produce anything tangible, their work is no less rationalized: "In 1928, Uhu attached a pedometer to the leg of a revue girl to demonstrate the hard labor that went into a seemingly effortless performance."²⁷

24 — "These products of American distraction factories are no longer individual girls, but indissoluble girl clusters whose movements are demonstrations of mathematics." Kracauer, "The Mass Ornament," 76.

25 — Ibid., 79.

26 — Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar* [1930], trans. Quintin Hoare (London: Verso, 1998), 30.

27 — Katharina von Ankum, ed., *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press, 1997), 2. (Uhu was a monthly

magazine published by the Berlin-based publishing house Ullstein from 1924 to 1934). See also, from the same author, "Material Girls: Consumer Culture and the 'New Woman' in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* and Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*," *Colloquia Germanica* 27, no. 2 (1994): 169.

28 — Hewitt, *Social Choreography*, 185.

29 — Patrice Petro, "Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle," in Von Ankum, ed., *Women in the Metropolis*, 39.

30 — Mel Gordon, *Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin* (Los Angeles: Feral House, 2006), 54.

31 — Nina Sylvester, *Das Girl: Crossing Spaces and Spheres* (Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2009), 5.

32 — Jelavich, *Berlin Cabaret*, 177.

commodity which, according to Kracauer, dissolves into a mass devoid of eroticism. This body was also asexual for Giese, who saw the formal configurations created by the constellations of the young girls' legs as the idealized paradigm of modern rationalization, which found a striking echo in the meticulous organization of the chorus line. This analysis becomes clearer when we compare synchronized dance to the lewd shows and liberal climate in the Weimar Republic, where eroticism and pornography were omnipresent. In this context, the neutralization of the *Girls'* sexuality noted by these two authors seems obvious. In no uncertain terms, Giese's book bears witness to an infatuation with *Girl* culture, which he characterizes as sexually neutral and therefore opposes to the figure of the *Dame* (lady). But in keeping with Andrew Hewitt's analysis, we can also ask ourselves whether this assessment in fact conceals a biased view: "What, then, is the relationship of the growth in popularity of the New Girl—specifically, the chorus girl—to this displacement of sexuality as the central concern in discussions of popular entertainment?"²⁸ The Empire Girls, the Lawrence Tiller Girls, the Jackson Girls, the Haller Girls, the Hoffmann Girls, and the Tiller Girls conquered the modern city: "Berlin . . . served as the decisive metaphor for modernity. Modernity, in turn, was almost always represented as a woman."²⁹ From this, we may infer that *Girlkultur* constructs a woman halfway between demonic sexuality and rationalized sexuality.³⁰ The *Girl* is seen as the icon of the modern sexually liberated woman. In combination with the athletic nature of the dynamic and rhythmic performance of the chorus line, she arouses a kind of desire which the Austrian journalist Alfred Polgar, in the pages of the magazine *Die Dame* in 1926, likened to a national obsession with legs. Melded into the mass, this body part became the synecdoche of eroticism,³¹ a view that Kracauer refutes, arguing instead that the advent of these shows is tantamount to the completion of a process of de-eroticization.

Identifying the *Girls* through the question of their sexuality is a recurrent topos. It is no coincidence that newspaper articles and interviews devoted to them persistently dwell on their—hypothetical—virginal purity, no doubt to reassure their prudish readers who leaf through the pages and gloat over these part-naked appearances. However, these questions are not specifically restricted to the treatment of *Girls*, but also apply to the numerous social nudity organizations or to the exhibition of bodies in cabarets. Yet contemporary observers of the phenomenon insist on an asexual reading: "Numerous male critics of the day noted approvingly that the Tiller Girls and similar troupes appeared to be sexless."³² However, on closer examination, can we really ignore the transgressive dimension of these dance steps and leg lifts executed in a most explicitly sexual fashion, barely concealed by athletic convolutions in an apology of standardization? Can we deny their sexual dimension on the pretext that the dynamic movement unsettles those who direct their desire at the passivity of its object: "Their short hair, slim build, and athletic performance

Geste et coordination composent la chorégraphie de l'ère industrielle, où les corps revisitent l'esthétique sublimée de la chaîne de montage. L'environnement machinique est parfois si intimement lié à la promesse d'une simplification du travail qu'il a nourri des utopies, comme celle, bon enfant, du réalisateur René Clair dans *À nous la liberté* (1931), qui dépeint la fin du travail, les machines accomplissant toutes les tâches à la place des êtres humains. Il existe peu de parodies critiques de la taylorisation dansée, raison de plus pour ne pas passer sous silence les sœurs Grit et Ina van Elben, qui en 1931 présentent sur la scène du Tingel-Tangel-Theater à Berlin huit pantins conformes en taille, vêtus à l'identique et arborant la même coupe de cheveux et le même sourire ravi pour amplifier l'illusion sérielle. L'ensemble tient par des tiges traversant les mannequins bidimensionnels placés entre les sœurs et tenus à chaque extrémité de la structure. Elles les font bouger à l'unisson comme si elles constituaient une troupe de dix danseuses réalisant des mouvements syncopés parfaitement synchronisés. Le travail à la chaîne avait déjà redéfini le travail, exigeant une vitesse et une efficacité inédite auxquelles se soumet le corps de l'ouvrier anonyme, enferré dans l'exécution d'une tâche répétitive qui sert d'autres intérêts que les siens. Pire, dans ces spectacles de danse synchronisés, symboles du rendement, on peut voir la préfiguration culturelle des horreurs produites par la standardisation allemande qu'a perçues Kracauer.

Cependant, à bien les observer, plutôt que d'y voir reproduction de la tyrannie imposée aux corps par l'industrie, où les danseuses imiteraient les pistons, rouages et autres mouvements saccadés réalisés par des ouvriers-automates, on pourrait dire que les revues n'imitent pas tant la mécanique qu'elles la transforment. La dynamique de la danse tente d'oublier qu'en se fondant dans la totalité de la troupe, les danseuses n'opèrent aucune distance critique et font corps avec l'aliénation de l'ouvrier. La singularité du sujet fait écho à la fragmentation et à la dissolution de l'individualité de la *Girl* dans une masse³⁴. Une fois soumise aux principes de l'industrialisation, du numéraire et de la sérialité, la nouvelle femme indépendante de la *Girlkultur* est perçue comme un objet de convoitise, marchandise dont les services sont négociables. Le vertige produit par les mouvements incessants et syncopés des jambes, accentués par l'effet sériel de la rangée d'une vingtaine de jeunes femmes, construit une perception où la danse produit un plaisir scopique. La danse synchronisée génère des conséquences multiples: tout en subsumant les tâches de l'ouvrière, elle rationalise les *Girls*, dont le corps fragmenté devient le support de pulsions sexuelles.

Acte III. Jambe, pied, main, vagin

Dans les limbes du divertissement, le corps social de la *Girl* représente le point final d'un parcours allant de la main de l'ouvrière au pied de la danseuse. Ce trajet a été énoncé par Kracauer dans le passage de son fameux essai «L'ornement de la masse» (1927) consacré aux Tiller Girls. Il y dresse le parallèle suivant: «Aux jambes des Tiller Girls correspondent les mains dans l'usine²⁵.» Au-delà de ces mains ouvrières, on peut y associer celles, tout autant affairées, des secrétaires. En 1929, Kracauer est le premier à consacrer un ouvrage à cette classe sociale moyenne émergente, constatant que «le lieu social où se trouve encore l'esclavage moderne n'est plus aujourd'hui l'usine où s'active la grande masse des ouvriers,

24 — «Ces produits des usines de distraction américaines ne sont plus des jeunes filles particulières, mais des groupes indissolubles de jeunes filles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques.» Siegfried Kracauer, «L'ornement de la masse», op. cit., p. 60.

25 — Ibid., p. 63.

ce sont les bureaux²⁶.» Parmi les employées, on trouve les dactylographes, une profession qui provient de la nouvelle reproductibilité mécanique de la machine à écrire. Relevant de la mécanisation et du capitalisme technologique, l'arrivée de la machine à écrire vers les années 1860 a engendré de nombreux emplois. Elle exige dextérité et rapidité, deux qualités que la société associe au corps et aux vertus de la femme (bien que cette profession ait initialement été exclusivement occupée par des hommes, avant d'être considérée comme un métier subalterne et de revenir aux femmes). Dans *Les employés*, Kracauer compare l'exactitude de la répétition des gestes des standardistes des grandes compagnies à la fièvre des jambes synchrones des danseuses de revues. Il y note une corrélation entre les cadences chronométrées et coordonnées du monde du travail et l'eldorado technocapitaliste incarné par l'Amérique. Le trajet part à la fois des doigts de la secrétaire virevoltants sur le clavier de sa machine à écrire et des mains des ouvrières attelées à la productivité fractionnée et taylorisée dans l'usine pour, au final, atteindre les jambes lestes des danseuses qui s'élèvent dans les airs. Toutefois, si celles-ci ne produisent rien de tangible, leur labeur n'en est pas moins rationalisé: «En 1928, Uhu attache un podomètre à la jambe d'une danseuse de revue pour prouver que sa prestation apparemment facile est le fruit d'un travail acharné²⁷.»

Le corps de la danseuse de revue est relégué à un produit de consommation anonyme qui, selon Kracauer, le fait disparaître dans une masse dépourvue d'érotisme. Danse asexuée aussi pour Giese, qui examine les configurations formelles créées par les constellations de jambes des jeunes filles comme le paradigme idéalisé de la rationalisation moderne trouvant un écho saisissant dans l'organisation millimétrée des revues. On peut comprendre cette analyse en comparant la danse synchronisée aux spectacles licencieux et à la libéralité des mœurs pendant la République de Weimar, où érotisme et pornographie sont omniprésents. La neutralisation de la sexualité des *Girls* à laquelle ces deux auteurs font référence semble acquise. Sans ambages, l'ouvrage de Giese atteste d'un engouement pour la culture de la *Girl*, qu'il caractérise de sexuellement neutre et qu'il oppose par conséquent à la figure de la «*Dame*». Mais à l'instar de l'analyse de Andrew Hewitt, on peut aussi se demander si cette affirmation ne dissimule pas une conception biaisée: «Quelle est [...] la relation entre la popularité croissante de la *New Girl* – en particulier de la *chorus girl* – et ce déplacement de la sexualité affichée comme préoccupation principale des débats sur le divertissement populaire²⁸?» Les Empire Girls, les Lawrence Tiller Girls, les Jackson Girls, les Haller Girls, les Hoffmann Girls et les Tiller Girls s'emparent de la ville moderne: «Berlin [...] était la métaphore essentielle de la modernité. La modernité était à son tour presque toujours représentée comme une femme²⁹.» On devine que la *Girlkultur* dessine une femme à mi-chemin entre le sexuel démoniaque et le sexuel rationalisé³⁰. Elle est envisagée comme l'icône de la femme

26 — Siegfried Kracauer, *Les employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 24.

27 — Katharina von Ankum (dir.), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 2. (Uhu est un mensuel publié entre 1924 et 1934 par l'éditeur berlinois Ullstein).

Voir aussi de la même auteure «Material Girls: Consumer Culture and the "New Woman" in Anita Loos' Gentlemen Prefer Blondes and Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*», *Colloquia Germanica*, vol. 27, n°2 (1994), p. 169.

28 — Andrew Hewitt, *Social Choreography*, op. cit., p. 185.

29 — Patrice Petro, «Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle», in Katharina von Ankum (dir.), *Women in the Metropolis*, op. cit., p. 39.

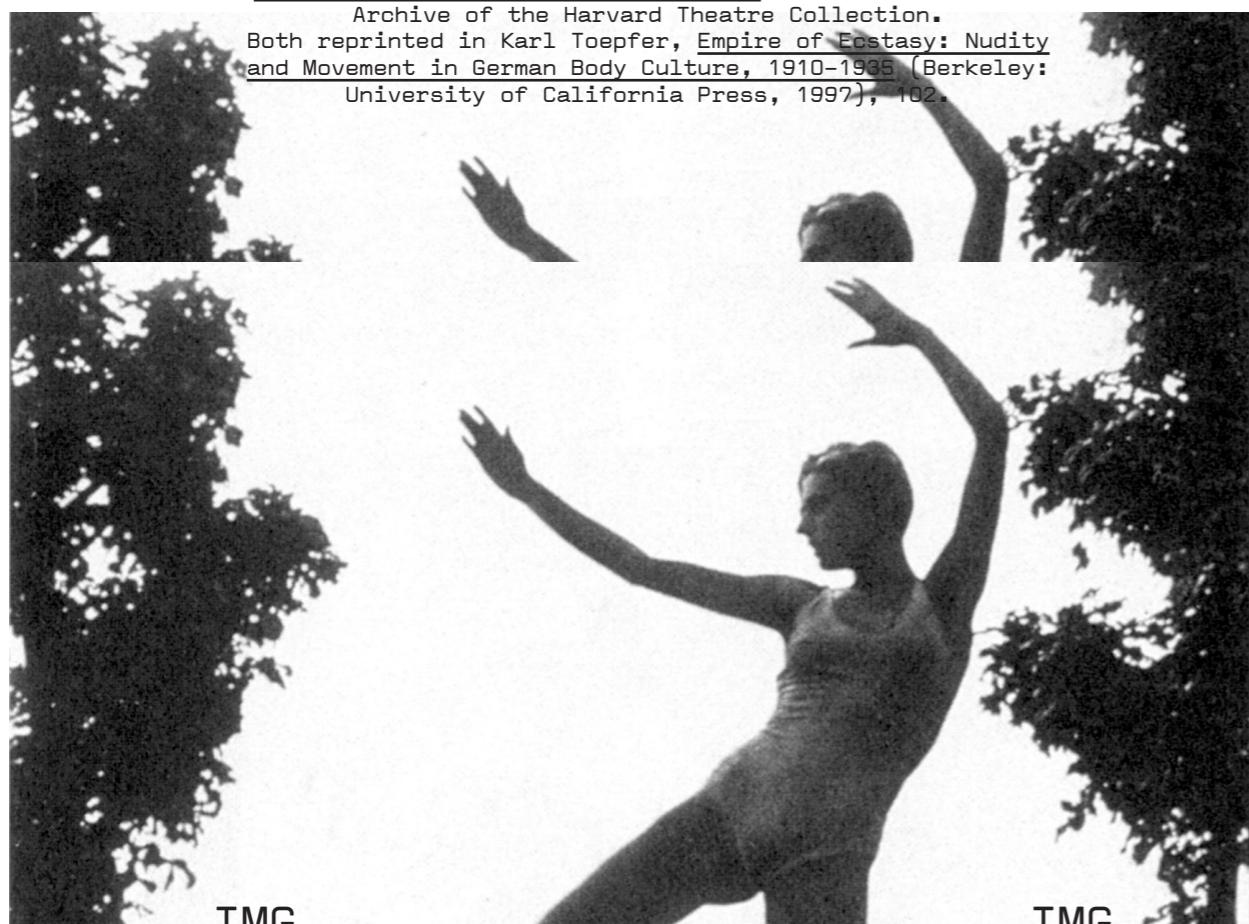
30 — Mel Gordon, *Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin*, Los Angeles: Feral House, 2006, p. 54.



Students of the Hagemann school in Hamburg, n. d. First published in Hedwig Hagemann, Über Körper und Seele der Frau (Stuttgart: Grethlein & Co., 1927).

Woman gymnast of the Hagemann school, n. d. Joan Erikson
Archive of the Harvard Theatre Collection.

Both reprinted in Karl Toepper, Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935 (Berkeley: University of California Press, 1997), 102.



Chorus girls in a Berlin nightclub, 1919. Reprinted in Karl Toepper, Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935 (Berkeley: University of California Press, 1997), 111.



TMC TMC TMC TMC TMC TMC
Naturalist quadrille (*Grille d'Égout* and *La Goulue*), n. d.
Photograph: Bacard. Reprinted in Jean-Claude Lebensztejn, Chahut
(Paris: Hazan, 1989), 49.

differed radically from the more prurient displays, where naked women appeared in total passivity.³³ As a matter of fact, the attributes of the *Girl* do not make her less inclined to carry an erotic charge than the femme fatale.

On stage, the *Girl* raises her legs at the rate of some seventeen thousand and five hundred steps per night, and in doing so appropriates gestures previously performed by the dancers of the chahut or the cancan.³⁴ Invented around 1825, the chahut (lit. "uproar") offered female workers an opportunity of emancipation.³⁵ At first, it was only danced by men; adopted shortly afterwards by women, it was accused of being licentious, sexual, vulgar, even obscene.³⁶ Amy Koritz's description of a music hall number by the English dancer Lottie Collins in 1892 bears witness to this: "The association of high kicks with the cancan, with its French and thus decadent connotations, reinforced the sexual message conveyed by her dance, while the chorus, dance and audience response together came to epitomize the violence and vulgarity of the working class in the eyes of the bourgeoisie."³⁷ Chahut and synchronized dance are offshoots of working-class and popular dances. In France, the industrial revolution transformed textile production, leading to a boom in the production of household and body linen, which brought with it a growing army of laundrywomen attending to it. It was this Parisian population that supplied a stream of infamous chahut dancers, such as La Goulue, Grille d'Égout, Bébé J't'en Fiche, or Rigolboche. From 1830, the chahut was a space of female conquest that performers seized on to challenge the rules and rigor of the stricter forms of dance, and through which they asserted the importance of improvisation.³⁸ Their social and artistic importance was such that they became subjects for Henri Toulouse-Lautrec and George Seurat, whose painting *Le Chahut* (1889–90) depicts a row of alternating male and female dancers, all the while implying the dance's intimate association with women, which has prompted Jean-Claude Lebensztejn to comment bemusedly: "[...] the legs of the two men are so feminized in the skin-tight black (blue and orange) silk that the viewer sees eight female legs. And although the men's shoes do not have ribbons such as those on the women's, their upper lips (that of the first dancer, the only visible one) are adorned with mustaches as their equivalent—as though the ribbons had flown from the women's feet to the men's heads."³⁹

33 — Ibid.

34 — "Chahut. The cancan pushed to its limits; dance hysteria. Both le or la chahut are in use." *Dictionnaire d'argot moderne*, quoted by Jean-Claude Lebensztejn in his study of the painting *Le Chahut* by Georges Seurat, *Chahut* (Paris: Hazan, 1989), 49. "... The chahut is not so much a dance than a way of dancing. And although it is considered a superlative of the cancan, it has not been established that it actually derives from it. Perhaps the cancan was a domestication of the chahu(t), or maybe the two dances evolved in parallel. . . . the split happened later, after 1838, and still later did the throwing of the leg above the head. At that point, there was no reference yet to carrying a weapon, as the leg was held with the hand as high as possible." Ibid., 51.

35 — See François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Paris: Aubier, 1986).

36 — Gasnault quotes an article published in the magazine *La Mode* in January 1833 that evokes these dances "whose very name spells filth." Ibid., 47–48.

37 — Amy Koritz, "Moving Violations: Dance in the London Music Hall, 1890–1910," *Theatre Journal* 42, no. 4 (December 1990): 424. For more on this matter, see Bram Dijkstra's examination of the "iconography of misogyny" of female stereotypes in *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), 357.

38 — See Nadège Maruta, *L'incroyable histoire du cancan* (Paris: Parigramme, 2014).

39 — Lebensztejn, *Chahut*, 37.

Besides, certain steps characteristic of the chahut can be found in synchronized dance, such as the famous "quick" performed by the *Girls*. It is in this licentious context, in the temple of the Parisian cancan, that the *Girls'* revues appeared: "In 1890, the Folies-Bergère in turn distinguished itself by adopting an Anglo-Saxon mode of functioning and presenting the first girls' troupe, the Sisters Barisson. Their success was such that it established the first significant norms: extreme youth, the illusion of the same woman several times multiplied, and the first signs of body nudity."⁴⁰ While the chahut went out of fashion with the advent of the polka and gradually gave way to synchronized dance, the legs continued to rise high in the air, without ever completely neutralizing the erotic charge that characterized them.

The presumed un-eroticism of the girls' shows undoubtedly derives from the lewdness associated with the passivity of women. This resistance is part of a long history that can be inferred from the Western art of bourgeois or aristocratic portraiture, where women are represented seated or standing, their legs hidden under the folds of the dress, but also in the "lily foot," a euphemistic term that conceals the physical violence endured by Chinese women who, from the tenth to the twentieth century AD, bandaged and mutilated their feet in such a way as to compress them until they took on the shape of a pointed lotus.⁴¹ This torture was to enable women to meet the aesthetic criteria that made them desirable by preventing them from moving about on their own. The inability to move without falling over served the purpose of social distinction: lowly women needed their feet to move about and work; the irresistible lotus-footed women therefore necessarily belonged to the highest social classes. They enjoyed the exclusive privilege of not needing to perambulate since they were always being served. Binding their feet in this manner signalled wealth, social distinction, and beauty: only a woman with lotus-shaped feet could expect to find a husband.

This forced immobilization served as a lever for a critique of modernity and progress in Bernard Rudofsky's exhibition *Are Clothes Modern?*, presented at MoMA between November 1944 and March 1945. Rudofsky's demonstration, which staged a confrontation between the "Moderns" and the so-called "primitive" peoples, unfolded from the foot and the shoe. One of the wall texts, written in large letters, read: "The more helpless a woman, the more attractive she is supposed to be to man. To keep her from moving freely, he hampers her walk with anklets, stilts, hobble skirts and heels." This statement sums up Rudofsky's unequivocal condemnation of modernity, which tortured the abused and coerced feet of women, a practice that ultimately attested to the cultural inferiority of the Moderns.

Letting women walk or wander aimlessly through the city implies a context of guilty and immoral desire. Walking the streets, encroaching on a territory reserved for men, assigns the female walker to the role of a prostitute. As a matter of fact, Walter Benjamin's famous text devoted to the flaneur as the modern figure par excellence restricts potential urban drifting to the idle male.⁴² It is not until many years later that Susan Buck-Morss,⁴³

40 — Sylvie Perault, "Ça c'est Paris! Le Bal du Moulin Rouge et ses girls," *Ethnologie française* 42, no. 3 (July–September 2012): 496.

41 — When the bandages alone did not succeed to make the foot smaller, the toes were broken to facilitate the achievement of a lotus shape.

42 — See Walter Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century* [1939], trans. Quentin Hoare, *Perspecta* 12 (1969): 163–72.

43 — See Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering," *New German Critique*, no. 39 (Autumn 1986): 118–19.

moderne libérée sexuellement. Associée à la dimension sportive de la performance enlevée et rythmique des filles, elle attise un désir que le journaliste autrichien Alfred Polgar, dans les pages du journal *Die Dame* en 1926, rapproche de l'obsession nationale pour la jambe. Fondu dans la masse, ce membre est devenu la synecdoque de l'érotisme³¹, une perspective que Kracauer réfute, lui qui estime que l'avènement de ces spectacles équivaut à l'achèvement d'un processus de dé-érotisation.

L'identification des *Girls* à travers la question de leur sexualité est récurrente. Ce n'est pas un hasard si les articles de presse et les interviews qui leur sont consacrés reviennent constamment sur leur – hypothétique – pureté virginal, sans doute pour rassurer le lectorat pudibond qui épingle les journaux et se délecte de ces apparitions en partie dénudées. Ces questionnements ne sont pas spécifiquement réservés au traitement des *Girls*, mais sont aussi appliqués aux nombreuses associations naturistes ainsi qu'au contexte d'exhibition du corps dans les cabarets. Pourtant, la critique contemporaine de ce phénomène s'accorde pour n'y jamais rien lire de sexuel: « De nombreux critiques hommes de l'époque ont noté avec approbation que les Tiller Girls et autres troupes semblaient asexuées³². » Toutefois, à l'examen, peut-on vraiment passer outre la dimension transgressive de ces pas de danse et de ces levers de jambes rendus à leur expression la plus explicitement sexuelle, à peine dissimulée sous d'athlétiques circonvolutions faisant l'apologie de la standardisation? Comment nier une dimension sexuelle sous prétexte que le mouvement dynamique perturbe ceux qui attachent leur désir à la passivité de son objet: « Leurs cheveux courts, leur silhouette élancée et leurs performances athlétiques tranchaient radicalement avec les étalages plus lubriques où des femmes nues s'exhibaient dans une passivité totale³³. » Mais les attributs de la *Girl* ne la disposent pas moins que la femme fatale à faire circuler une charge érotique.

Sur scène, la *Girl* élève la jambe à raison de quelque dix-sept mille-cinq cents pas pour chaque représentation, s'appropriant ce faisant des gestes précédemment effectués par les danseuses du chahut ou du cancan³⁴. Inventé vers 1825, le chahut offre une possible émancipation aux ouvrières³⁵. Dans un premier temps, il est uniquement dansé par les hommes; exécuté peu après par les femmes, il est taxé de licencieux, sexuel, vulgaire, voire obscene³⁶. En témoigne la description que donne Amy Koritz d'un numéro de music-hall de la danseuse anglaise Lottie Collins en 1892: « L'association des levers de jambes avec le cancan, avec ses connotations françaises et donc décadentes, renforçait le caractère sexuel de sa danse, tandis que la chanson, la danse et les réactions

31 — Nina Sylvester, *Das Girl: Crossing Spaces and Spheres*, Sarrebruck, Verlag Dr. Müller, 2009, p. 5.

32 — Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 177.

33 — Ibid.

34 — « *Chahut*. Cancan poussé à ses dernières limites, l'hystérie de la danse. On dit également le ou la *chahut*. » *Dictionnaire d'argot moderne* cité par Jean-Claude Lebensztejn dans son étude du tableau *Le Chahut* de Georges Seurat (*Chahut*, Paris, Hazan, 1989, p. 49). « [...] la chahut est moins une danse qu'une manière de danser. Et quoi qu'elle soit considérée comme un superlatif du cancan, il n'est pas sûr qu'elle en dérive. Peut-être que le cancan a été une domestication de la chahu(t), ou que les deux danses ont évolué parallèlement. [...] le grand écart apparaît ensuite, après 1838, et plus tard encore, la projection de la jambe au-dessus de la tête. Il n'est pas alors question du port d'armes, la jambe tenue avec la main aussi haut que possible. » *Ibid.*, p. 51.

35 — Voir François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

36 — Gasnault cite un article publié dans le journal *La Mode* de janvier 1833 qui parle de ces danses « dont le nom seul est une ordure ». *Ibid.*, p. 47–48.

du public fusionnaient pour incarner la violence et la vulgarité de la classe ouvrière aux yeux de la bourgeoisie³⁷. » Le chahut et la danse synchronisée sont des émanations de la classe ouvrière et des danses populaires. En France, la révolution industrielle a transformé la production textile, entraînant l'essor d'une production de linge de maison et de corps qui verra la naissance d'une armée grandissante de blanchisseuses chargées de son entretien. Cette population parisienne a engendré en majorité les danseuses du sulfureux chahut, parmi lesquelles la Goulue, Grille d'Égout, Bébé J't'en Fiche et autres Rigolboche. À partir de 1830, le chahut est un espace de conquête féminine dont les danseuses se sont emparées pour défier les règles et la rigueur des formes strictes de la danse en général, et avec lequel elles revendentiquent l'importance de l'improvisation³⁸. Leur importance sociale et artistique est telle qu'elles deviennent des sujets pour Henri Toulouse-Lautrec et George Seurat, dont le tableau *Le Chahut* (1889–1890) montre une rangée alternant danseurs et danseuses, mais ne résiste pas à l'association si intime de cette danse avec la femme, inspirant à Jean-Claude Lebensztejn cette observation amusante: « [...] les jambes des deux hommes sont tellement féminisées dans la soie noire (bleue et orange) qui les moule, qu'on croit voir huit jambes de femmes. Et si les souliers des danseurs n'ont pas les rubans qu'on voit à ceux des danseuses, c'est que leur lèvre supérieure (celle du premier danseur, seule visible) s'orne de moustaches qui leur équivalent: comme si les rubans avaient volé des pieds des femmes à la tête des hommes³⁹. »

En outre, on retrouve certains pas caractéristiques du chahut dans la danse synchronisée. Il en est ainsi du fameux *quick* effectué par les *Girls*. C'est dans ce contexte licencieux, au sein du temple du cancan parisien, que déferlent les revues des *Girls*: « En 1890, les Folies-Bergère se distinguent à leur tour en empruntant au fonctionnement anglo-saxon et en présentant la première troupe de *girls*, les Sisters Barisson. Leur succès est tel qu'il installe les premières normes significatives: l'extrême jeunesse, l'illusion de la même femme démultipliée et les prémisses de dévoilement du corps⁴⁰. » Si le chahut passe de mode avec la polka et cède peu à peu place à la danse synchronisée, les jambes continuent de s'élever, sans jamais neutraliser totalement la charge érotique qui les caractérise.

L'érotisme refusé aux spectacles des *Girls* découle donc sans doute de la lascivité associée à la passivité des femmes. Cette résistance s'inscrit dans une longue histoire qui se devine autant dans l'art du portrait occidental, bourgeois ou aristocratique, où la femme est représentée assise ou en pied, les jambes dissimulées sous les plis de sa robe, que dans le *lily foot*, nom ravissant qui dissimule la violence faite aux femmes chinoises qui, du X^e au XX^e siècle, bandent et mutilent leur pied de manière à le compresser jusqu'à ce qu'il possède une forme pointue en lotus⁴¹. Cette torture permet aux femmes de répondre aux critères esthétiques qui les

37 — Amy Koritz, « Moving Violations: Dance in the London Music Hall, 1890–1910 », *Theatre Journal*, vol. 42, n°4 (décembre 1990), p. 424. Pour en savoir plus, voir l'examen de la « véritable iconographie de la misogynie » des stéréotypes de la femme par Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 357.

38 — Voir Nadège Maruta, *L'incroyable histoire du cancan*, Paris, Parigramme, 2014.

39 — Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 37.

40 — Sylvie Perault, « Ça c'est Paris! Le Bal du Moulin Rouge et ses girls », *Ethnologie française*, vol. 42, n°3 (juillet-septembre 2012), p. 496.

41 — Si les bandes ne suffisent pas à le rapetisser, les orteils sont brisés pour configurer plus aisément la forme du lotus.

Atina Grossmann,⁴⁴ or Anke Gleber⁴⁵ highlight this disturbing absence of women and suggest a rereading of the Baudelairean motif of flanerie under this angle. Traveling a distance between two given points is a tolerated movement for a woman; standing still or going back and forth, on the other hand, is not. The only exception is the prostitute, who has access to the sidewalk: "While a man could experience flanerie as an extension of his private sphere, the flaneuse was limited to the role of the prostitute. A flaneur could stroll through the streets unmolested and without purpose. A woman doing the same thing was perceived as a streetwalker."⁴⁶ How else to interpret the desire of men for synchronized dancers in perpetual motion? Their dominant gaze reifies the *Girl* by pretending to divest her of her sexuality, only to better consume it. All the more so since her body, through the optical illusion of its infinite replication, is often, and rightly so, associated with the photographers of the New Objectivity movement, who captured the profusion of goods exhibited in store windows or placed on factory conveyor belts, as exemplified by Albert Renger-Patzsch's work or various scenes from the film *Berlin, Symphony of a Great City* (1927) by Walter Ruttmann:

One of these scenes presents a full frontal view of mannequins' plastic surfaces, as we see in mirrored reflections on the women's motionless bodies inscribed, virtually imprinted, the store signs as markers of ownership. These women's artificial and simulated bodies are clearly inscribed, through the reflection of light, as both properties on display and as circulating commodities on the market.⁴⁷

The theater stage on which the *Girls* perform is an extension of the street and obeys the same prescriptive codes and moral criteria. Confined to being women without limbs or forbidden to move, except to be seen as unseemly and lowborn, once on stage—and even if only for a short while—the *Girls* can finally assert their mobility, and hence a form of freedom. Even though they execute movements predetermined by a choreographer and disappear into the anonymity of the group, they transude a new sensuality: "The regimentation of the assembly line has come to be reflected in a new form of sexiness: the chorus line, with its display of women."⁴⁸ Clearly, the *Girl*, whose leg movements mirror the footsteps on the pavement in the nightly streets of Berlin, is too free for her outings to be morally acceptable. But at the same time, by shifting the standardization of the factory towards entertainment, by relocating it from work to pleasure, and via the scopic excitement of modern

44 — See Atina Grossmann, "The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany," in Ann Sniow, Christine Stansell, and Sharon Thompson, eds., *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York: Monthly Review Press, 1988), 167.

45 — "A new reading of this metropolitan text might indeed discover a literal, female streetwalker, a new figure of subjectivity free of any professional purposes other than her own processes of walking, seeing, and, potentially, recording these actions: a *femme flaneur*. As the critical reception of the female image in *Berlin, Symphony of the City* reveals, however, any woman walking the streets on her own, even in the presumably emancipatory age of Weimar Germany, has to first justify, assume, and establish her stance of flanerie. When a woman signals the flaneur's aimless and purposeless drifting along the streets, she risks being perceived as a 'streetwalker,' as the object of a male gaze not usually characterized by the flaneur's disinterested attitude." Anke Gleber, "Female Flanerie and the *Symphony of the City*," in Von Ankum, ed., *Women in the Metropolis*, 76.

46 — Janet Wolff, "The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity," *Theory, Culture and Society* 2, no. 3 (1982): 45.

47 — Gleber, "Female Flanerie and the *Symphony of the City*," 77.

48 — Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore," 125.

cadence, the Tiller Girls, in spite of themselves, highlight the female body subjected to the gaze of Nazi androcentrism and the mechanism of alienation of the modern subject by progress that Benjamin had observed: "[Benjamin argued that] within 'free' sexuality, where sex has a machine-like character and attraction a commodity-like one, violence is intrinsic to erotic relationships, and sadism its logical manifestation."⁴⁹ A sinner on stage, the *Girl* arouses devilish excitement with her endless cadenced and rhythmic movements, which reenact the uninterrupted coitus of an eternal orgasm: her legs connect the exposed vagina in the chahut to an idealized concept of virginity constructed by concupiscent men.

Act IV. "Ein Körper – Ein Rhythmus – Ein Schlag"

Because they were associated with jazz, foxtrot, Charleston, and capitalist decadence, revues were considered as a degenerate subculture that mirrored the corruption of the modern era epitomized by Berlin, the "sinful Babel" (*Sündenbabel*), in the words of Joseph Goebbels.⁵⁰ At the same time, synchronized dance shows had been sought out, seen, and admired by Hitler, who called for a Nazi *Girls*' troupe to be created: "The disciplined body of the British Tiller Girls left a strong impression on Hitler, who described these 'Aryan dancers' as the 'fantastic Tiller Girls'."⁵¹ To satisfy his wish, Rolf Hiller and his wife founded a Nazi synchronized dance troupe that bore their name. Soon after they had been formed, the Hiller Girls were invited to perform across Germany; they later appeared in numerous Ufa-produced feature films⁵² and became cherished icons of Nazi Germany:

Yet, following the Nazi purification of the arts in 1933, the *Girls* remained an important staple of Berlin's entertainment industry, performing for civilians in the city's major music halls and for German soldiers stationed abroad. . . . Under the direction of Rolf Hiller, the German Hiller Girls became a national icon: "It is Germany's best and most famous Girl troupe. What the Tiller-Girls are for America [sic], the Hiller-Girls are for Germany: our most spirited and most thoroughbred Girl troupe."⁵³

Nazism and synchronized dance went together so well that on the occasion of the fiftieth anniversary of the Wintergarten theater in Berlin, Hitler made a much-noted appearance on stage, and the following year, in Munich, he again attended their show. While the Nazi Party favored representations codified by the classical canons of Antiquity, the geometric patterns formed by the *Girls'* bodies merged into a virtuoso abstract geometric composition that could be functionalized as an allegory of the Third Reich.

This co-optation reveals the extreme violence to which the *Girl* is subjected: the spectator's gaze reframes her body to keep only a part of it, most often the legs. No longer seen in its integrity, the body appears as an assemblage: "To be sure, the most obvious fragmentation of the body took place among the tableaux of naked women, whose

49 — Ibid., 127.

50 — Elke Fröhlich, ed., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels – Sämtliche Fragmente*, vol. 1 (Munich: K. G. Saur, 2004), 144.

51 — Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942*, 2nd ed. (Stuttgart: Seewald, 1965), 209.

English translation quoted from Jelavich, *Berlin Cabaret*, 254.

52 — See, e.g., *Es leuchten die Sterne* (1938, dir. Hans H. Zerlett) and *Wir tanzen um die Welt* (1939, dir. Karl Anton).

See also the autobiography of chorus girl Maria Milde, *Berlin Glienicker Brücke – Als Hiller-Girl um die Welt. Die Ufa-Zeit in Babelsberg* (Munich: Knaur, 1983).

53 — Terri J. Gordon, "Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich," *Journal of the History of Sexuality* 11, no. 1/2 (January–April 2002): 169.

rendent désirables, en les empêchant de se mouvoir seules. L'incapacité de se déplacer sans tomber sert une stratégie de distinction sociale: une femme du peuple a besoin de ses pieds pour se déplacer et travailler; les irrésistibles femmes aux pieds de lotus ne peuvent donc qu'appartenir aux classes sociales les plus élevées. Elles sont les seules à ne pas devoir se déplacer puisqu'elles sont toujours servies. Se bander ainsi les pieds exprime la richesse, la distinction sociale et la beauté: seule une femme aux pieds en forme de lotus peut espérer se marier.

Cette immobilisation imposée sert de levier à la critique de la modernité et du progrès que déploie Bernard Rudofsky dans son exposition *Are Clothes Modern?*, présentée au MoMA entre novembre 1944 et mars 1945. Sa démonstration, qui met face à face les «Modernes» et les peuples dits «primitifs», s'articule en effet à partir du pied et de la chaussure. Sur l'un des murs d'une des salles du musée, il fait inscrire en grandes lettres: «Plus la femme est impuissante, plus elle est censée attirer l'homme. Pour l'empêcher de se mouvoir librement, il bride sa marche au moyen de chaînes de chevilles, d'échasses, de jupes entravées et de talons.» Rudofsky délivre ainsi une condamnation sans appel de la modernité, qui impose une torture aux pieds malmenés et contraints des femmes, attestant in fine de l'infériorité culturelle des Modernes.

Laisser la femme marcher, errer et vagabonder dans la ville renvoie à un désir inavouable et immoral. Arpenter les trottoirs des villes, empiéter un territoire réservé aux hommes renvoie la marcheuse à la profession de péripatéticienne. Justement, le célèbre texte de Walter Benjamin consacré au flâneur, figure moderne par excellence, restreint la possible errance urbaine au mâle oisif⁴². Il faudra attendre les essais de Susan Buck-Morss⁴³, d'Atina Grossmann⁴⁴ ou encore d'Anke Gleber⁴⁵ consacrés à cette question pour lire les premières analyses de cette troublante absence des femmes et suggérer une relecture du motif baudelairien de la flânerie sous cet angle. Parcourir une distance entre deux points donnés est un déplacement toléré pour une femme; en revanche, faire du surplace ou des allers-retours ne l'est pas. Seule exception, la prostituée, qui a accès au trottoir: «Alors qu'un homme pouvait vivre la flânerie comme une extension de sa sphère privée, la flâneuse était confinée au rôle de la prostituée. Un flâneur pouvait se promener dans les rues sans être harcelé et sans avoir de but.

42 — Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939), Paris, Allia, 2003.

43 — Voir Susan Buck-Morss, «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», *New German Critique*, n°39 (automne 1986), p. 118-119.

44 — Voir Atina Grossmann, «The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany», in Ann Sniow, Christine Stansell et Sharon Thompson (dir.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 1988, p. 167.

45 — Une relecture de ce texte métropolitain pourrait en effet dévoiler une péripatéticienne (streetwalker) au sens littéral, une nouvelle figure de la subjectivité libre de toute finalité professionnelle autre que ses propres processus de marche, d'observation et, potentiellement, d'enregistrement de ces actions: une femme flaneur. Cependant, comme le révèle la réception critique de l'image de la femme dans *Berlin, symphonie d'une ville*, toute femme marchant seule dans la rue, même à l'ère supposément émancipatrice de Weimar, doit d'abord justifier, assumer et établir sa flânerie. Lorsqu'une femme montre les signes de la dérive gratuite et sans but qui caractérisent celui qui flâne dans les rues, elle risque d'être perçue comme une prostituée (streetwalker), comme l'objet d'un regard masculin qui n'est généralement pas associé à l'attitude désintéressée du flâneur.» Anke Gleber, «Female Flanerie and the *Symphony of the City*», in Katharina von Ankum (dir.), *Women in the Metropolis*, op. cit., p. 76.

46 — Janet Wolff, «The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity», *Theory, Culture and Society*, vol. 2, n°3 (1982), p. 45.

Une femme qui faisait la même chose était perçue comme une prostituée⁴⁶. » Comment interpréter autrement le désir des hommes pour les danseuses synchronisées en perpétuel mouvement? Leur regard dominant réifie la *Girl* en faisant mine de lui ôter sa sexualité pour mieux la consommer. Cela d'autant plus que son corps, dans l'illusion optique de sa réplication à l'infini, est souvent, et à raison, rapproché des photographes de la Neue Sachlichkeit capturant la profusion de marchandises exposées dans les vitrines des magasins ou posées sur les tapis roulants des usines, comme dans les clichés d'Albert Renger-Patzsch ou certaines scènes du film *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann:

L'une de ces scènes présente une vue frontale des surfaces plastiques des mannequins, tandis que sur les corps immobiles des femmes, par le reflet des miroirs, nous voyons inscrites, si ce n'est quasiment imprimées, les enseignes du magasin comme autant de marqueurs de propriété. Ces corps de femmes artificiels et simulés sont clairement identifiés, par le biais du reflet de la lumière, à la fois comme des possessions que l'on expose et comme des produits disponibles sur le marché⁴⁷.

La scène de théâtre sur laquelle performent les *Girls* est un prolongement de la rue et se soumet aux mêmes codes prescriptifs et aux mêmes critères moraux. Cantonnées à être des femmes-troncs ou à se voir interdire de mouvoir sous peine d'être inconvenantes et de basse extraction, une fois sur scène – et même si cela ne dure qu'un instant – les *Girls* peuvent enfin revendiquer leur mobilité et, par conséquent, une forme de liberté. Même si elles se plient à des mouvements prédéterminés par le chorégraphe et disparaissent dans l'anonymat du groupe, elles transsudent une nouvelle sensualité: «La discipline de la chaîne de production se reflète désormais dans une nouvelle forme de sensualité: le *chorus line* avec son étalage de femmes⁴⁸. » Évidemment, la *Girl*, avec ses mouvements de jambe, miroirs des pas qui battent le pavé le soir tombé dans les rues de Berlin, est trop libre pour que ses sorties soient moralement acceptables. Mais en même temps, en déplaçant la standardisation de l'usine vers le divertissement, en le portant du travail vers le plaisir, et via l'excitation scopique de la cadence moderne, les Tiller Girls valorisent, malgré elles, le corps de la femme soumis au regard de l'androcentrisme nazi et du mécanisme d'aliénation du sujet moderne par le progrès, comme l'a noté Benjamin: «[Benjamin soutient que] dans la sexualité "libre", où le sexe possède un caractère semblable à une machine et l'attraction celui d'une marchandise, la violence est intrinsèque à la relation érotique, et le sadisme est sa manifestation logique⁴⁹. » Pécheresse sur scène, la *Girl* suscite une excitation diabolique avec ses mouvements cadencés et rythmés à l'infini, qui rejouent le *coitus ininterruptus* d'un orgasme éternel: ses jambes lient le vagin exposé du chahut à une virginité idéalisée par des hommes concupiscents.

Acte IV. «Ein Körper – Ein Rhythmus – Ein Schlag»

Associées au jazz, au fox-trot, au charleston et à la décadence capitaliste, les revues sont considérées comme une sous-culture de la dégénérescence et un miroir de la corruption de l'ère moderne telle qu'elle s'incarne dans Berlin, cette «Babel la pécheresse» (*Sündenbabel*), pour reprendre l'expression de Joseph Goebbels⁵⁰. Dans le même temps, les spectacles de danse synchronisée ont été repérés, vus et admirés par Hitler, qui exige qu'une troupe de *Girls* nazie soit créée: «Le corps discipliné des

47 — Anke Gleber, op. cit., p. 77.

48 — Susan Buck-Morss, «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore», op. cit., p. 125.

49 — Ibid., p. 127.

50 — Elke Fröhlich (dir.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels – Sämtliche Fragmente*, t. 1, Munich, K. G. Saur, 2004, p. 144.

overtly sexual attributes (breasts and pelvis) were emphasized. Nevertheless, the Tiller Girls were equally dismembered, though the knife cut along different lines: arms and especially legs seemed to take on a mass life of their own.⁵⁴ This dislocation recalls the bodies of crime victims that dominated the news in interwar Berlin, with sexual murders being particularly prevalent during the Weimar Republic. We find their abused and dismembered bodies in the works of the painters of the New Objectivity. Compiling the numbers that testify to this morbid passion, Irwin Lewis found that in no period in the history of art had there been so many representations of raped and murdered women as in those years.⁵⁵ In the bodies of brutalized and cut-up women in the work of Grosz, Dix, and others, some critics see a realistic representation of the situation in Berlin, whereas others sense in them the diffuse anxiety of the postwar period or a prescient warning of things to come. Still others interpret these paintings as an expression of the dismay of men unnerved by demands for equal rights and social reforms in favor of women, the November Revolution, or women obtaining the—highly conditional and temporary—right to vote in 1919.⁵⁶ Whatever the motivations we may attribute to these artists—who denounced the oppression of workers, yet were conspicuously misogynous⁵⁷—women were victims of sexual murders in staggering proportions. In *Lustmord*, Maria Tatar points out the importance of the victimization of the criminal, which echoes the artists' aestheticization of the subject:

In the representational practices of Weimar Germany's "high" culture, victims of sexual murder far outnumber victims of racial or political murders. What we have seen repeatedly is a positioning of women as targets of disfiguring violence. Cut, mutilated, fragmented, dismembered and maimed, the female body is put on display as an icon of cultural crisis and as a site of transcendent artistic experience. Alternatively, the *corpus delicti* is suppressed in order to salvage the reputation of the perpetrator and create a credible fable about his victimization. Rarely are the bodies of the victims so fragmented and disfigured as to defy recognition and often the corpses are presented in frighteningly realistic detail. Yet however graphic the carnage, it is still possible to disavow what is out in the open by focusing on the representational energies channeled into the project of disfiguration, on the aesthetic qualities of the desexualized, spiritualized body, or on the transfiguring power of feminine death.⁵⁸

In these paintings, the staged dismembered female body purports to transfigure anguish and death, but beyond the sexual murder statistics, it is tempting to draw a parallel between, on the one hand, the increase in abuses, dismemberments, and mutilations of women, and, on the other hand, the rise of fascism. Initially, the Hiller Girls copied the Tiller Girls: the same codes and the same geometric and abstract compositions of bodies characterized their shows. But little by little, they incorporated elements borrowed from military marches. The militarization of the revue occurred in stages: first the rhythms and the music, then the military costumes and the spiked helmets, and finally realistic elements of decoration such as a cardboard reproduction of the Brandenburg Gate.⁵⁹

54 — Jelavich, *Berlin Cabaret*, 183.

55 — See Beth Irwin Lewis, "Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis," in Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr, eds., *Berlin: Culture and Metropolis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 111–40.

56 — For an overview of the advances and backlashes in this matter, see the well-documented essay by Berghaus in the *Journal of Design History*, 193–219.

57 — See Irwin Lewis, "Lustmord."

58 — Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 173.

In this shift, Goebbels saw his idea of "invisible propaganda"⁶⁰ come to life:

In their formal composition, the troupes provided an aesthetic vehicle for political propaganda, often appearing on stage in full military attire. In a 1937 performance at the Wintergarten featuring the Hiller Girls, the show opened with a parade march in front of the Brandenburg Gate. The 1940 program of the Scala, whose insignia is an iconographic imprint of saluting soldiers, shows the Scala Girls executing a Prussian military march under a waving red banner. A 1939 poster features a shot of the Hiller Girls outfitted in military uniform and fully armed, above which a caption reads: "Das Hiller-Ballet: Deutschlands beste Girltruppe: Ein Körper – Ein Rhythmus – Ein Schlag!" [The Hiller Ballet: Germany's best Girl troupe: One body – One rhythm – One beat!].⁶¹

At first, the inclusion of military gestures in dance was supported by the Nazi regime—oblivious to the fact that the movements performed by the dancers' legs, which were supposed to recall soldiers' handling of weapons, unwittingly revisited the parallelism of the vertical legs in the chahut and its satirical undertone.⁶² Until 1940, the Hiller Girls were applauded for their parades to the sound of military marches. But after the outbreak of war, the choreographies' military overtones represented a problem in the eyes of the party leaders, who began to question them. Suddenly, this posture, which until then had been considered as the crowning achievement of national military power extending to all realms of everyday life, was no longer tolerable. The military elements of synchronized dancing were banned on the pretext that they promoted "kitschy nationalism" and reduced the prestige of the Prussian army to a cheap pastiche.⁶³ This ban coincided with the government's decision to muzzle all criticism and parodies of the military, before it shut down the cabarets.

The revue dancer's body raises numerous social and political issues, and the debates around her sexuality bear testimony to the way in which the Nazis used the body, sexuality, nudity, and morals to invest the private space of domesticity. As Herbert Marcuse noted, the Nazis shifted the laws governing the public sphere to the private space in order to destroy its protestant and emancipatory potential.⁶⁴ In his analysis of the State and the individual in National Socialism, Marcuse showed that the "new cult of nudity in art and entertainment" played an equally important role during the Weimar Republic and the Nazi regime, the only difference being that it allowed the latter to perniciously infiltrate the private realm.⁶⁵ Nazi "repressive desublimation," to paraphrase the philosopher, appropriated sexuality in order to better control it within the family

59 — Gordan, "Fascism and the Female Form," 173.

60 — Fröhlich, ed., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, t. 3. English translation quoted from David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945* (New York: Oxford University Press, 1983), 45.

61 — Ibid., 173.

62 — Lebensztejn (*Chahut*, 65) quotes an article by Pierre Dufay in *L'intémédiaire des chercheurs et des curieux*, in which the author compares the dancers' movements to the manipulations carried out by the soldiers of the French army: "... the nightly gymnastics are strongly reminiscent of the invariable sequence of the handling of weapons."

63 — Jelavich, *Berlin Cabaret*, 254.

64 — See Herbert Marcuse, "State and Individual under National Socialism," in Douglas Kellner, ed., *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 1 (London: Taylor and Francis, 1998).

65 — Ibid., 84.

Tiller Girls britanniques avait fait forte impression sur Hitler, qui en évoquant ces "danseuses aryennes" parlait des "fantastiques Tiller Girls"⁵¹. Pour répondre à cette attente, Rolf Hiller et sa femme fondent alors une troupe de danse synchronisée nazie qui porte leur nom. Dès leur création, les Hiller Girls sont invitées à donner des spectacles partout en Allemagne, avant de figurer dans de nombreux longs métrages produits par l'Ufa⁵² et de devenir les icônes chères de l'Allemagne nazie:

Même à la suite de la purification des arts par les nazis en 1933, les « Girls » sont restées un pilier de l'industrie du divertissement de Berlin, se produisant pour les civils dans les principaux music-halls de la ville, et pour les soldats allemands stationnés à l'étranger. [...] Sous la direction de Rolf Hiller, les Hiller Girls allemandes devinrent une icône nationale: « C'est la meilleure et la plus célèbre troupe de Girls d'Allemagne. Les Hiller-Girls sont à l'Allemagne ce que les Tiller-Girls sont à l'Amérique: la plus vivace et la plus accomplie des troupes de Girls⁵³.

Nazisme et danse synchronisée font si bon ménage qu'à l'occasion du 50^e anniversaire du théâtre berlinois du Wintergarten, Hitler fait une entrée remarquée sur scène, et l'année suivante, à Munich, il se rend à nouveau au théâtre pour assister à leur spectacle. Tandis que le parti nazi valorise la représentation codifiée par les canons classiques de l'Antiquité, les corps des Girls dessinent des motifs géométriques qui se fondent dans une virtuose composition géométrique abstraite mise au service d'une allégorie du Troisième Reich.

Ce choix révèle l'extrême violence faite à la Girl: l'œil du spectateur recadre le corps de la danseuse pour n'en conserver qu'une partie, le plus souvent les jambes. N'étant plus appréhendé dans son intégrité, le corps se présente comme un assemblage: « Sans doute, la fragmentation la plus évidente du corps avait lieu dans les tableaux de femmes nues, dont les attributs ouvertement sexuels (seins et bassin) étaient soulignés. Néanmoins, les Tiller Girls étaient elles aussi démembrées, bien que le couteau coupe le long d'autres lignes: les bras et en particulier les jambes semblaient constituer des masses vivantes⁵⁴. » Cette dislocation rappelle les corps des victimes de crimes à Berlin qui figurent dans les rubriques des faits divers, tant elles sont nombreuses à subir des meurtres sexuels pendant la République de Weimar. On retrouve leurs corps violents et démembrés sur les toiles des peintres de la Nouvelle Objectivité. Irwin Lewis a fait la comptabilité de cette morbide passion pour constater qu'il n'y a jamais eu autant de peintures de femmes violées et assassinées au cours de l'histoire de l'art qu'au cours de ces années⁵⁵. Dans les corps de femmes brutalisés et découpés des tableaux de Grosz, Dix et consorts, certains critiques voient une représentation réaliste de la situation berlinoise, alors que d'autres y discernent l'anxiété diffuse de l'après-guerre ou bien y pressentent l'horreur qui se profile. D'autres encore interprètent ces peintures comme l'expression du désarroi des hommes étreints par l'angoisse face aux demandes d'égalité des droits et de

51 — Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1942* (2^e ed.), Stuttgart, 1965, p. 209, cité par Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 254.

52 — Voir par exemple *Es leuchten die Sterne* (1938, réal. Hans H. Zerlett) et *Wir tanzen um die Welt* (1939, réal. Karl Anton). Voir aussi l'autobiographie de la danseuse Maria Milde, *Berlin Glienicker Brücke – Als Hiller-Girl um die Welt. Die Ufa-Zeit in Babelsberg*, Munich, Knaur, 1983.

53 — Terri J. Gordon, "Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich," *Journal of the History of Sexuality*, vol. 11, n°1/2 (janvier-avril 2002), p. 169.

54 — Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 183.

55 — Voir Beth Irwin Lewis, « Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis, » in Charles W. Haxthausen et Heidrun Suhr (dir.), *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 111–140.

réformes sociales en faveur des femmes, à la Révolution de Novembre ou à l'obtention – très relative et temporaire – du droit de vote des femmes en 1919⁵⁶. Quelles que soient les motivations que l'on prête aux artistes – qui tout en dénonçant l'oppression des travailleurs, brillent par leur misogynie⁵⁷ –, les femmes sont victimes de meurtres sexuels dans des proportions affolantes. Dans *Lustmord*, Maria Tatar ne manque pas de relever l'importance de la victimisation du criminel, qui répond à l'esthétisation du sujet par les artistes:

Dans les pratiques de représentation de la culture d'« élite » de l'Allemagne weimarienne, les victimes de meurtres sexuels sont de loin plus nombreuses que les victimes de meurtres raciaux ou politiques. Ce que l'on observe à maintes reprises, c'est le positionnement de femmes en tant que cibles d'une violence défigurante. Découpé, mutilé, fragmenté, démembré et mutilé, le corps féminin est présenté comme une icône de la crise culturelle et le lieu d'une expérience artistique transcendante. Alternativement, le *corpus delicti* est supprimé afin de sauver la réputation de l'auteur du crime et de créer une fable crédible sur sa victimisation. Les corps des victimes sont rarement si fragmentés et défigurés qu'ils échappent à toute reconnaissance, et souvent les cadavres sont présentés avec des détails effroyablement réalistes. Pourtant, aussi explicite que soit le carnage, il est toujours possible de désavouer ce qui se montre au grand jour en se concentrant sur les énergies de représentation canalisées dans le projet de défiguration, sur les qualités esthétiques du corps déssexualisé et spiritualisé ou sur le pouvoir transfigurant de la mort féminine⁵⁸.

Dans ces tableaux, le corps féminin démembré mis en scène est censé transfigurer l'angoisse et la mort, mais au-delà de la comptabilité des meurtres sexuels, il n'est pas vain de dresser un parallèle entre, d'un côté, l'augmentation de ces sévices, démembrements et mutilations faits aux femmes et, de l'autre, la montée en puissance du fascisme. Dans un premier temps, les Hiller Girls reproduisent à l'identique les spectacles des Tiller Girls. On retrouve les mêmes codes et les mêmes compositions géométriques et abstraites des corps. Peu à peu, elles incorporent des éléments empruntés aux marches militaires. La militarisation de la revue procède par étapes: d'abord les rythmes et la musique, puis les costumes militaires avec casques à pointe, et enfin des éléments de décor réalistes comme la reproduction de la porte de Brandebourg en carton-pâte⁵⁹. Ce glissement permet à Goebbels de voir son projet de « propagande invisible⁶⁰ » prendre forme:

Par leur composition formelle, les troupes fournissaient un outil esthétique à la propagande politique, apparaissant souvent sur scène en tenue militaire. Dans un spectacle de 1937 au Wintergarten mettant en vedette les Hiller Girls, le spectacle débutait par une parade devant la porte de Brandebourg. Le programme de 1940 de la Scala, dont l'enseigne est une empreinte iconographique de soldats effectuant le salut militaire, montre les Scala Girls exécutant une marche militaire prussienne sous un drapeau rouge flottant. Une affiche de 1939 montre une photo des Hiller Girls vêtues d'un uniforme

56 — Pour en mesurer les avancées et les régressions, voir le texte très documenté sur la question de Günther Berghaus, *op. cit.*

57 — Voir Beth Irwin Lewis, *op. cit.*

58 — Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 173.

59 — Terri J. Gordon, *op. cit.*, p. 173.

60 — Elke Fröhlich (dir.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels – Sämtliche Fragmente*, t. 3, Munich, K. G. Saur, cité en anglais dans David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 45.

context. Marcuse analyzed how the Third Reich instrumentalized this indistinction between the private and the public by harnessing the thriving sexual liberation that asserted itself in the country's cabarets. At the same time, it used the ultra-sexualization of German society in the interwar period to control social behavior and repress individual freedoms by implementing restrictive policies in the private domain, for example by confining the woman to the home for her to fulfill her destiny as a wife and mother.

So why did the Nazis adopt the *Girls* if, in their worldview, only the loving, reproductive mother seemed to matter? According to Jelavich, this contradiction was merely a result of the regime's hypocritical rhetoric. For Gordon, on the other hand, the sexual liberation publicized by synchronized dance mainly served the regime in its endeavor to enforce far more restrictive sexual policies. The female body, via the forms of entertainment it was associated with, helped to finalize the project of invisible propaganda pursued by Goebbels: "The moment a person is conscious of propaganda, propaganda becomes ineffective. However, as soon as propaganda as a tendency, as a characteristic, as an attitude, remains in the background and becomes apparent through human beings, the propaganda becomes effective in every respect."⁶⁶ This element of explanation allows us to gauge the irresistible power materialized by the geometric and abstract patterns produced by the dancers' legs.

Beyond matters of representation, we may wonder what impact this mechanization of bodies had, and ask if a final part of the answer might lie in the association of dancers and spectators through a mode of perception that is simultaneously retinal, psychological, and physiological. This is why the viewer's visual grasp via the dynamic of the spectacle that ceaselessly recreates itself as an abundance of geometric figures can be likened to an effect of subjugation; the incessant movements, punctuated by the sound of the feet that land firmly on the ground, take possession of the spectators' minds in a tour de force that subjects them to the will of a supreme force. Combining the uninterrupted movement of bodies with the circularity of patterns, of lines, dots, spirals, and abstract motifs that stand out all the more clearly, the kaleidoscopic revues present the state of the fragmented subject who decomposes to better recompose himself again and again. Together, these movements of explosion and implosion, these constantly renewed palpitations, convulsions, motifs, and syncopated steps revisit the model of hypnotic suggestion by addressing the "unconscious character" with which Kracauer associates them, and play to audiences who see in them a mirage of possibilities. With the powerful threat of repressed sexuality, the hypnotic choreographies take possession of those watching them. And it is certainly no coincidence that these suggestive strategies operate simultaneously on German stages and in German cinema, embodied, for example, by the sleepwalker in Robert Wiene's *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920) or the hypnotic talents of Fritz Lang's *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922).

Act V. Epilogue

The Trojan horse of a strategy of deviation of artistic forms, the synchronized dancer's leg camouflages the way in which the Nazi's appropriation of codes and meanings was instrumental to their propaganda at the service of the industrial extermination of individuals. From this point of view, one realizes that Kracauer lucidly perceived what was lurking in the shadows of the cabaret, and one can only be struck by the almost prophetic nature of his analyses. A few years later, large Nazi crowd gatherings, such as those that Leni Riefenstahl staged at Hitler's

request for *Triumph des Willens* (1935), confirmed Kracauer's foreboding when he warned of the danger of a regression, of which the mass ornament was the visible sign.

In the final analysis, synchronized dance shows draw attention to a state of forms which, under the guise of entertainment, propagate nauseating ideologies—but not only. These forms double up on their function by serving capitalism and Nazism alike; by denouncing and simultaneously sublimating the toil of factory workers; by emancipating women as much as reifying them. It remains to be seen whether these questions are a thing of the past or not. The omnipresence of revues attracted numerous contemporary analyses, but what is happening to the meaning of form and what does this spectacle still mean today? The debate around a "rational and empty form"⁶⁷ is not useless, since this very emptiness shapes ideologies and is no more confined to a single political conception or to a factual opposition between democracy and fascism than it is linked to a specific era or geography. Neither de-historicized nor depoliticized, synchronized dance rekindles the question of the aesthetics of very relative ideologies.

Tiller Girls



66 — Joseph Goebbels in his address to the first annual meeting of the Reich Chamber of Film on March 5, 1937, at the Kroll Opera House, quoted in Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik – Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969), 456. English translation quoted from Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 45.
67 — Kracauer, *Mass Ornament*, 84.

militaire et armées, légendée comme suit: «Das Hiller-Ballet: Deutschlands beste Girltruppe: Ein Körper – Ein Rhythmus – Ein Schlag!» [Le ballet Hiller, la meilleure troupe de Girls d'Allemagne: Un corps – Un rythme – Un temps⁶¹!]

Dans un premier temps, l'incorporation de gestes militaires dans la danse est un projet soutenu par le régime nazi – même si, sans le savoir, les mouvements exécutés par les jambes des danseuses, censés rappeler le maniement des armes par les soldats, revisitent le parallélisme des jambes verticales du chahut, et leur satire⁶². Jusqu'en 1940, les Hiller Girls sont applaudies quand elles effectuent leurs parades au son des marches militaires. Mais à partir de la déclaration de guerre, les accents militaires des chorégraphies posent problème aux yeux des dirigeants du parti, qui commencent à les remettre en question. Ce parti pris, considéré jusqu'alors comme le couronnement de la puissance militaire nationale étendue à toutes les strates de la vie quotidienne, n'est plus tolérable. Les éléments militaires de la danse synchronisée sont bannis sous prétexte qu'ils exacerbent un «nationalisme kitsch» et qu'ils réduisent le prestige de l'armée prussienne à un pastiche bon marché⁶³. Cette interdiction accompagne la décision du gouvernement de museler toutes les critiques et parodies de l'armée, avant d'interdire les cabarets.

Le corps de la danseuse soulève des enjeux sociaux et politiques, et les débats sur sa sexualité démontrent la manière dont les nazis ont utilisé le corps, la sexualité, la nudité et la morale pour investir l'espace privé de la domesticité. Comme le précise Herbert Marcuse, les nazis déplacent ainsi les lois régissant l'espace public vers l'espace privé afin d'en détruire la qualité protestataire et émancipatrice⁶⁴. Dans son analyse de l'État et de l'individu sous le national-socialisme, Marcuse montre que le «nouveau culte de la nudité dans l'art et dans le spectacle» a joué un rôle d'une importance aussi fondamentale sous la République de Weimar que sous le régime nazi, à la seule différence qu'il a permis à ce dernier d'infiltrer pernicieusement la sphère du privé⁶⁵. La «désublimation répressive» nazie, pour paraphraser le philosophe, accueille la sexualité pour mieux la contrôler au sein de la sphère familiale. Marcuse analyse la manière dont le Troisième Reich s'est servi de cette indistinction entre le privé et le public en utilisant la libération sexuelle florissante dans les cabarets. Dans le même temps, il se sert de l'ultra-sexualisation de la société allemande de l'entre-deux-guerres pour contrôler les mœurs et réprimer les libertés individuelles en engageant des politiques restrictives dans le domaine privé, par exemple en enfermant la femme dans son foyer afin qu'elle remplisse son destin d'épouse et de mère. Pourquoi les nazis se sont-ils donc approprié les *Girls* si seul semblait compter la mère reproductrice et aimante? Selon l'analyse de Jelavich, il s'agit d'une rhétorique hypocrite du régime. Pour Gordon, en revanche, la libération sexuelle portée par la danse synchronisée lui

61 — *Ibid.*, p. 173.

62 — Jean-Claude Lebensztejn (*op. cit.*, p. 65) cite un article de Pierre Dufay dans *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, dans lequel l'auteur rapproche les mouvements des danseuses des manipulations effectuées par les soldats de l'armée française: «[...] la gymnastique de chaque soir rappelle par trop l'invariable progression du maniement d'armes».

63 — Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 254.

64 — Voir Herbert Marcuse, «State and Individual under National Socialism», in Douglas Kellner (dir.), *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 1, Londres, Taylor and Francis, 1998.

65 — *Ibid.*, p. 84.

a surtout servi à fortifier des politiques sexuelles autrement plus restrictives. Le corps de la femme, avec les formes de la distraction qui lui sont associées, a permis de mener à terme la propagande invisible poursuivie par Goebbels: «Dès lors que la propagande devient évidente, elle devient inefficace. Mais à partir du moment où elle reste à l'arrière-plan en tant que propagande, en tant que tendance, en tant que personnage, en tant qu'attitude, et n'apparaît qu'à travers l'action, à travers le déroulement de l'histoire, à travers les événements, à travers la mise en contraste des personnages, elle devient efficace à tous les égards⁶⁶.» Cet élément d'explication permet de saisir la puissance irrésistible matérialisée par les motifs géométriques et abstraits effectués par les jambes des danseuses.

Au-delà de la représentation, on peut se demander quel est l'impact d'une telle mécanisation des corps, et si un ultime élément de réponse ne se trouve pas dans l'association entre danseurs et spectateurs via une perception à la fois rétinienne, psychique et physiologique. C'est la raison pour laquelle l'emprise visuelle du spectateur via la dynamique du spectacle qui ne cesse de se régénérer en une abondance de figures géométriques peut être rapprochée d'un effet de subjugation; les mouvements incessants et rythmés par le bruit des pieds qui se posent fermement sur le sol prennent possession de l'esprit du spectateur dans un tour de force qui l'assujettit à la volonté d'une force suprême. Associant le mouvement ininterrompu des corps à la circularité des motifs, aux lignes, points et spirales et aux dessins abstraits qui n'en ressortent que plus clairement, les revues kaléidoscopiques présentent l'état du sujet fragmenté se décomposant pour mieux se recomposer encore et encore. Ensemble, ces mouvements d'explosion et d'implosion, ces palpitations, convulsions, motifs et autres pas syncopés constamment renouvelés revisitent le modèle de la suggestion hypnotique en s'adressant au «caractère inconscient» auquel Kracauer les associe, et ravissent les foules qui trouvent dans ces spectacles un mirage de possibilités. À la puissance de la menace de la sexualité enfouie, les chorégraphies hypnotiques prennent possession de ceux qui les regardent. Et ce n'est certainement pas un hasard si ces stratégies de suggestion se déploient au même moment sur scène et dans le cinéma allemand, que l'on songe au somnambule de Robert Wiene dans *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920) ou aux talents hypnotiques du *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) de Fritz Lang.

Acte V. Épilogue

Cheval de Troie d'une stratégie de travestissement des formes artistiques, la jambe de la danseuse synchronisée camoufle la manière dont une appropriation de codes et de signification sert les besoins de la propagande nazie au service de l'extermination industrielle des individus. De ce point de vue, on comprend que Kracauer a lucidement perçu ce qui se tramait dans les dessous du cabaret, en on ne peut qu'être frappé par le caractère quasi prophétique de ses analyses. Quelques années plus tard, les grands rassemblements de foules nazis, tels que ceux que Leni Riefenstahl mettra en scène sur demande d'Hitler pour *Triumph des Willens* (1935), confirment le présage de Kracauer, qui y voyait une menace de régression dont l'ornement de la masse était l'étandard.

66 — Joseph Goebbels dans un discours prononcé lors de la première réunion annuelle de la Chambre du cinéma du Reich, le 5 mars 1937 à la Krolloper. Cité dans Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik – Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, p. 456.

Revue Faire, n°30
04 mars 2021

Texte : Alexandra Midal (HEAD-Genève // HES-SO)

Direction de publication :
Sacha Léopold et François Havegeer
Conception graphique :
Syndicat,
(Sacha Léopold, François Havegeer
et Célestine Claudin)
www.s-y-n-d-i-c-a-t.eu

Traductions et corrections : Patrick Kremer

Impression : www.kopa.eu
Kampo str. 7, LT-50153 Kaunas, Lituanie

© Éditions Empire
9 passage Duhesme 75018 Paris
www.e-m-p-i-r-e.eu

ISBN : 979-10-95991-18-2
ISSN : 2558-2062

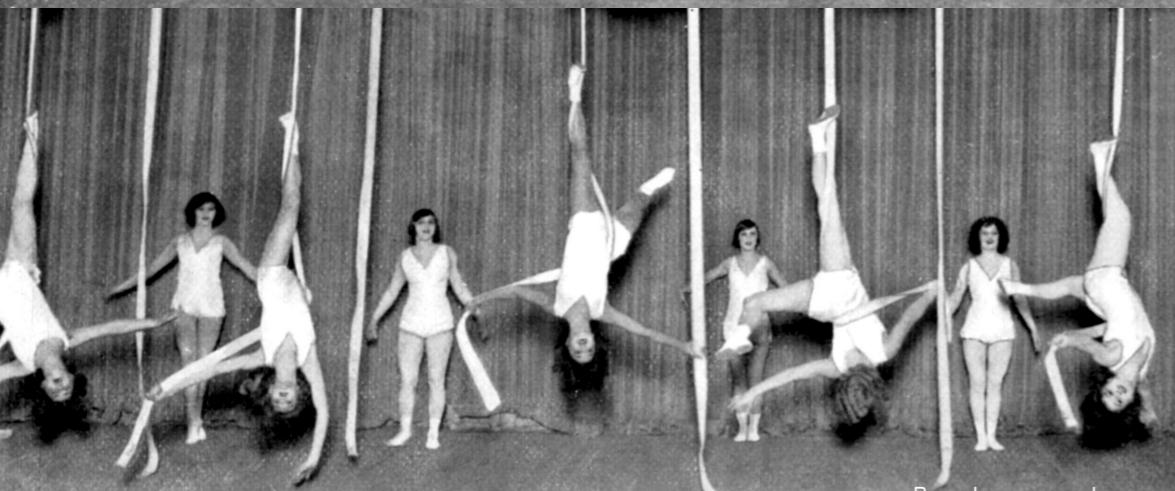
7€

À vrai dire, les spectacles de danse synchronisée soulignent un état de formes qui, sous couvert de divertissement, propagent des idéologies nauséabondes, mais pas seulement. Elles se dédoublent en servant le capitalisme autant que le nazisme; la dénonciation du labeur de l'ouvrier autant que sa sublimation; l'émancipation des femmes autant que leur réification. Reste à savoir si ces questions appartiennent au passé ou non. L'omniprésence des revues a suscité une quantité d'analyses contemporaines, mais que devient le sens des formes et que signifie ce spectacle aujourd'hui encore? Ce débat articulé autour d'une «forme rationnelle vide»⁶⁷ n'est pas inutile, puisque cette vacuité même donne forme à des idéologies et n'est pas circonscrite à une conception politique unique ou à une opposition factuelle entre démocratie et fascisme, pas plus qu'elle n'est attachée à une époque ou à une géographie. Ni dé-historicisée, ni dépolitisée, la danse synchronisée ravive la question de l'esthétique d'idéologies très relatives.

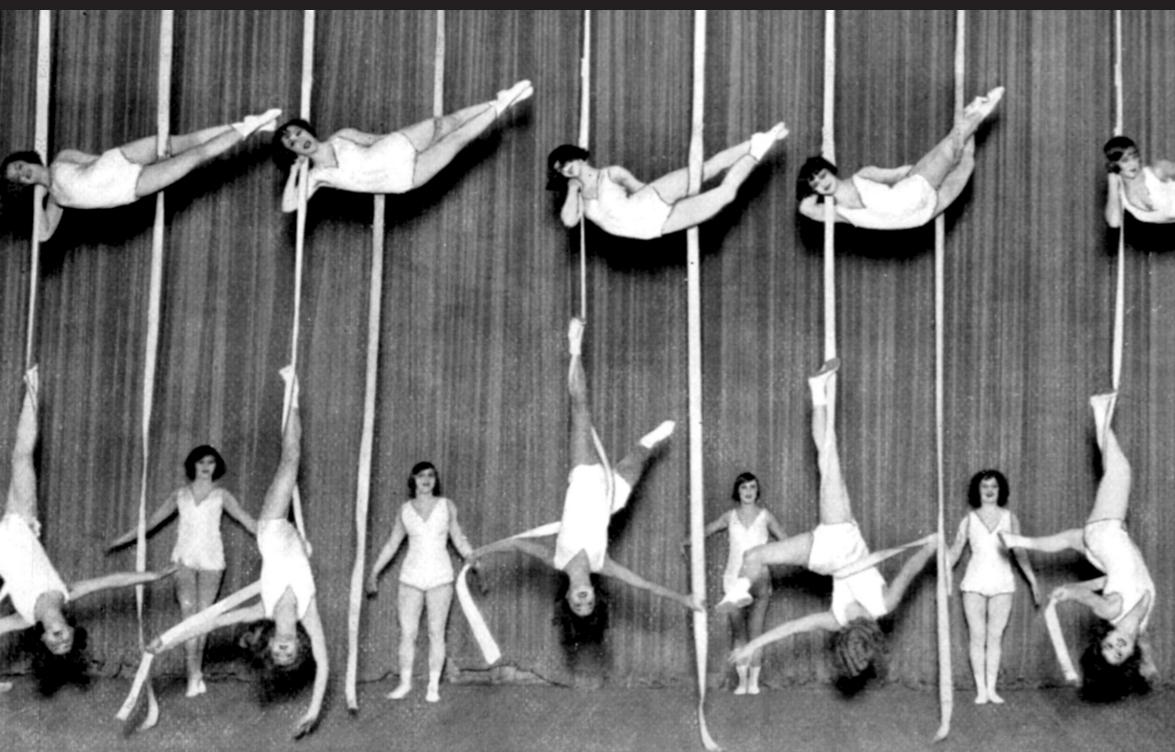
Grit and Ina van Elben's Tingel-Tangel cabaret,
1931. [XXX](#)



67 — Siegfried Kracauer, «L'ornement de la masse», *op.cit.*, p.69.



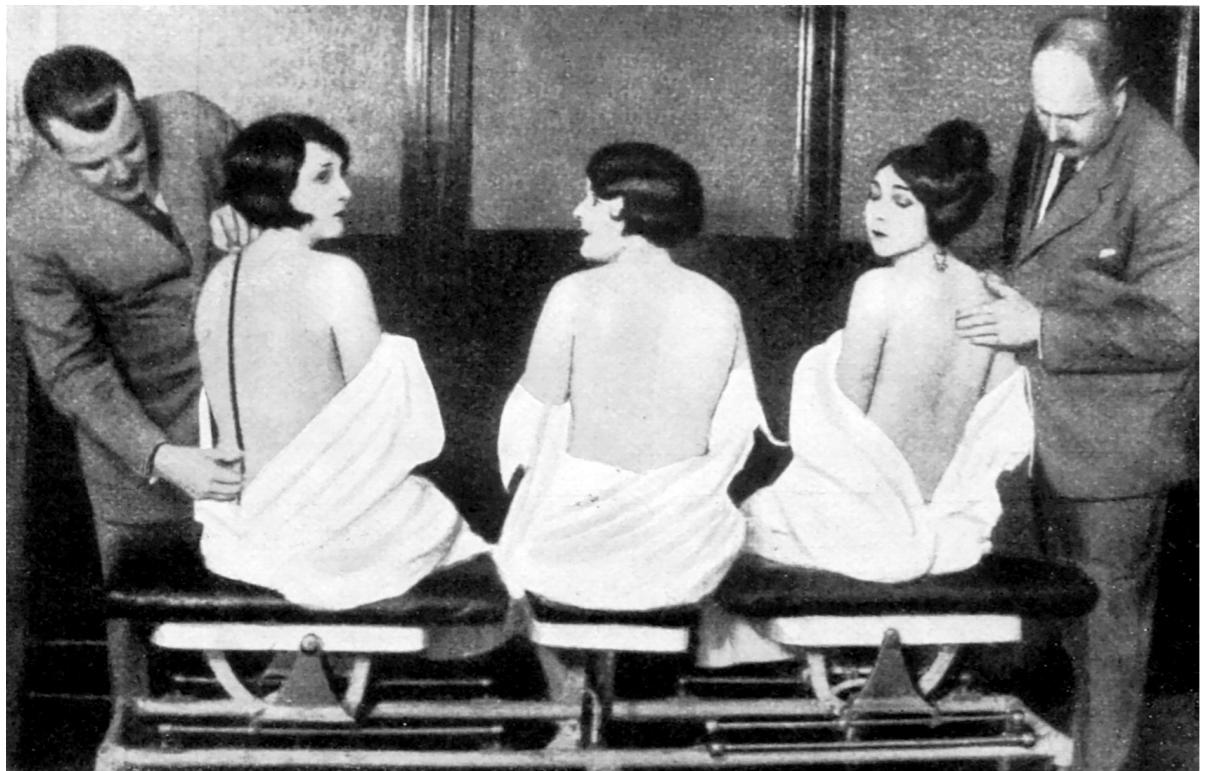
*Beauty records, n. d.
Three-dimensional dance, n. d.
Both published in Fritz Giese, Girkultur – Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl (Munich: Delphin-Verlag, 1925), 54.*





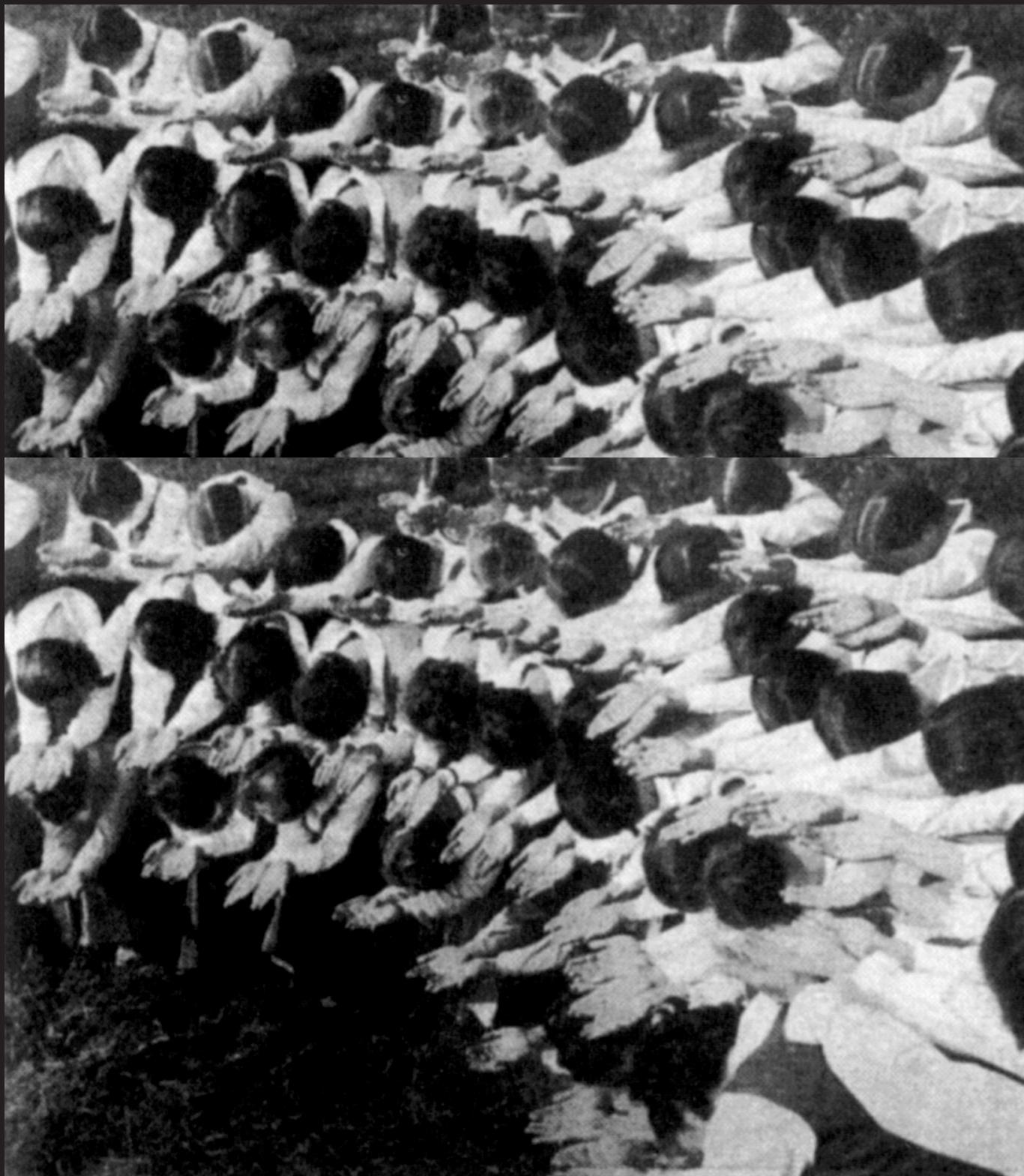
Tiller's Girls, n. d. Doremy Vernon, Tiller's Girls
(London: Robson Books, 1988), 82.

Beauty measurement. (An example of body-part beauty culture in America), n. d. Published in Fritz Giese,
Girkultur - Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl
(Munich: Delphin-Verlag, 1925), 54.

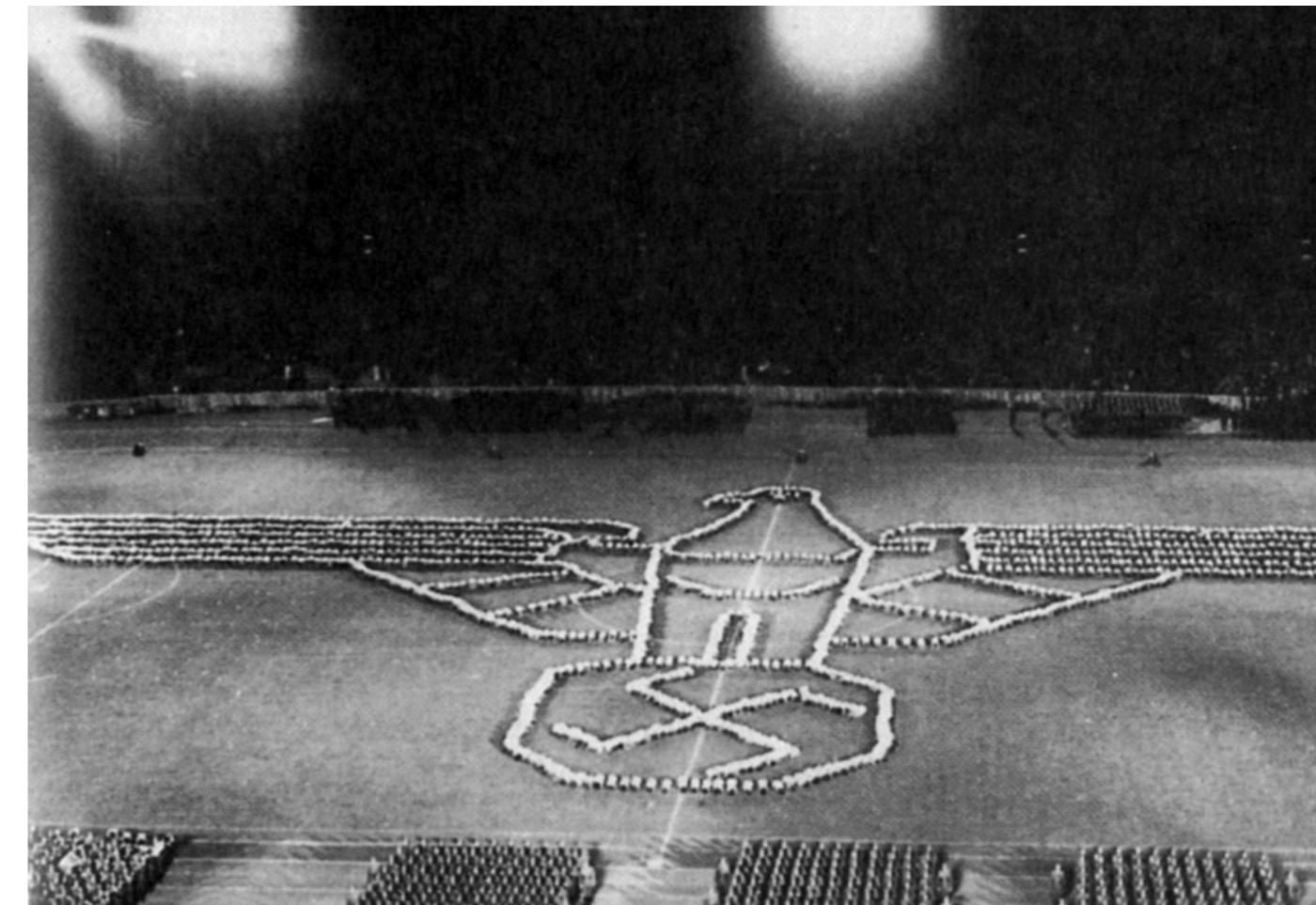


Tiller's Girls, n. d. Doremy Vernon, Tiller's Girls
(London: Robson Books, 1988), 82.





Flemish mass movement. "Het werk onzer handen!" [The work of our hands!], Antwerp, 1935. First published in Jozef Boon, *Spreekkor en massatooneel: ontwikkeling, theorie, praktijk* (Sint-Niklaas: Van Haver, 1937). Reprinted in Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (Berkeley: University of California Press, 1997), 111.



Spectacle celebrating "Berlin in 700 years of German history" at the Olympic Stadium in Berlin, 1937. Theatre Collection of Cologne University. Reprinted in Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (Berkeley: University of California Press, 1997), 111.

Tiller's Girls, n. d. Doremy Vernon, *Tiller's Girls* (London: Robson Books, 1988), 83.



www.
artofprintkopa.com

Fulfill your idea with
full customization.

printing house

KOPA