

Polarité des sexes, racialité des corps

Sens et message du nu
dans la sculpture du Troisième Reich



Georg Grosz,
Hitler le sauveur, 1923

Didier Herlem

Dans son discours sur l'« *Art allemand comme instrument de défense le plus noble du peuple allemand* », prononcé le 1^{er} septembre 1933 au congrès du Parti national-socialiste, Hitler s'efforça de définir les principes directeurs de la politique du nouveau régime en matière d'art. Ce qui ressort de ce discours, c'est son souhait de voir naître « *un nouveau style de vie, d'art et de culture* », un style qui corresponde au « *renouveau idéologique* » et à la « *clarification raciale* » caractérisant l'époque. Les artistes allemands furent exhortés à se mobiliser pour favoriser la réalisation de l'utopie national-socialiste, pour être « *les portedrapeaux de l'avenir* ».

Hitler se rendait vraisemblablement compte que la mise au pas de l'art ne serait pas chose si aisée, puisqu'il reconnut à cette occasion : « *La Providence nous fera-t-elle présent de tous les hommes capables de donner à la volonté politique de notre temps et aux performances qu'elle accomplit une expression culturelle comparable ? Cela, nous l'ignorons* »¹.

Il est vrai que la transposition esthétique des événements contemporains qu'il appelait de ses vœux n'était pas de l'ordre d'un reflet passif, établi *a posteriori*, mais bien une intervention active, ayant pour objectif de modeler, voire de susciter ces événements. L'art, en somme, comme une autre manière de faire de la politique.

L'objet du présent article est de montrer à l'aide d'un exemple particulier comment les artistes allemands ont réagi aux injonctions du Führer, en analysant la façon dont l'une des composantes de l'idéologie nazie – en l'occurrence la conception des sexes et de leurs rapports entre eux – a trouvé sa traduction esthétique dans la représentation du nu, tel que l'ont produit les arts plastiques sous le Troisième Reich.

La conception idéologique des sexes a constitué un élément essentiel de la « *vision du monde* » national-socialiste dans la mesure où celle-ci est inséparable du délire racialiste qui la caractérise.

1 – Adolf Hitler,
« Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes », in *Reden des Führers* Munich, 1967, p. 118.

Dès 1926, dans un article intitulé « Homme et femme », l'un des idéologues du parti, Alfred Rosenberg, avait défini la théorie national-socialiste dans ce domaine ². Ce texte fut repris sans modification significative dans son œuvre majeure, *Le Mythe du XX^{ème} siècle*, puis en 1942 dans un recueil intitulé *Sang et honneur* ³. On peut donc légitimement le considérer comme faisant référence en la matière.

La théorie de Rosenberg part du principe de la polarité des sexes : « À l'intérieur du champ où s'opposent âmes et races, la vie oscille en outre entre deux pôles: le masculin et le féminin » ⁴.

La spécificité de ces deux pôles est alors définie en ces termes : « L'homme est dans tous les domaines de la recherche, de l'invention, de la réalisation, supérieur à la femme, dont la valeur repose cependant sur celle, tout aussi importante, prioritaire sur toute autre valeur, de la préservation du sang et du développement de la race » ⁵.

L'essence de la femme est caractérisée par « une certaine absence de capacités », mais, ceci souligne Rosenberg, n'est que la conséquence de la nature subjective et végétale (« *pflanzenhaft* ») qui détermine son être. Il en découle que l'homme aborde le monde et la vie sur un mode « *architectonique* », la femme sur un mode « *lyrique* ». Elle représente un univers « *qui par sa beauté et sa spécificité n'est pas inférieur à celui de l'homme, mais constitue son pendant d'égale valeur* » ⁶.

Il serait en conséquence absurde de vouloir niveler les deux sexes, de vouloir les mettre sur un pied d'égalité. Homme et femme « *doivent être comme des êtres organiques, dont il faut cultiver la spécificité* » ⁷.

Ces quelques citations suffisent amplement à saisir l'idée centrale de la conception des sexes propre à l'idéologie nazie. Elle repose sur le mélange peu commun de deux approches fondamentales. D'une part, elle postule comme un fait d'évidence une stricte hiérarchie entre l'homme et la femme. Mais, d'autre part, cette hiérarchie est intrinsèquement niée, et ce au nom d'une radicale altérité des sexes. Étant donné qu'ils sont en fait étrangers l'un à l'autre, toute comparaison, tout jugement de valeur doivent être dénués du moindre sens.

Le caractère contradictoire d'une telle théorie s'explique par le fait que d'un côté, le national-socialisme se rattachait à l'antiféminisme traditionnel, selon lequel la femme est un être inférieur, mais que, de l'autre, en vertu de sa conception raciale et social-darwiniste de la vie, il se voyait contraint et forcé de surévaluer massivement les fonctions biologiques féminines. La sanctification rhétorique de la reproduction et la « *préservation de la pureté de la race* » devaient avant tout camoufler, compenser, enjoliver la discrimination à laquelle les femmes étaient concrètement soumises.

2 – Alfred Rosenberg, « Mann und Weib », in *Der Weltkampf*, 1926/4.

3 – Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Munich, 1930 ; *Blut und Ehre*, Munich, 1942, Tome I, p. 220-24.

4 – Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 482.

5 – *Ibidem*, p. 483.

6 – Alfred Rosenberg, *Blut und Ehre*, op. cit., p. 220.

7 – *Ibidem*, p. 224.

Car le champ d'activité qui leur était ainsi assigné revenait à les exclure de nombre d'autres domaines.

Les nazis savaient pertinemment que la mise en pratique d'une telle théorie ne serait guère aisée. Depuis l'industrialisation de l'Allemagne, l'évolution du rôle, des tâches comme du statut de la femme avait été considérable par rapport à la situation qui, des siècles durant avait été la sienne dans les anciennes structures patriarcales de la société. L'émergence d'un mouvement d'émancipation, la revendication d'une égalité des droits entre les sexes dans tous les domaines – éducation, droit, vie professionnelle, politique, sexualité –, le traumatisme de la Première Guerre mondiale, durant laquelle les femmes avaient « *-fait leurs preuves* » en remplaçant massivement les hommes, la satisfaction partielle des revendications d'égalité à la suite de la Révolution de Novembre 1918, sans oublier l'« *explosion de modernité* » qui a caractérisé la République de Weimar, tous ces éléments avaient exercé une profonde influence sur la mentalité des hommes comme des femmes. Tout particulièrement la libération sexuelle, la volonté de « *vivre sa vie* », le libre choix d'un partenaire, le refus de la maternité obligatoire par le recours à l'interruption volontaire de grossesse et aux moyens contraceptifs, bref, ce qu'à l'époque on a appelé « *la révolution sexuelle* », ne s'harmonisaient guère avec la conception des sexes inhérente à l'idéologie nazie.

Pour les maîtres à penser du Troisième Reich, cette évolution était considérée comme l'un des symptômes les plus répugnants de la décadence allemande. La rupture avec la loi éternelle de la polarité de l'homme et de la femme tout comme la liberté sexuelle (« *l'amour libre* ») avaient, selon Rosenberg, conduit au « *chaos racial et sexuel* ». D'où le terrible constat : « *Si personne ne lutte plus contre le chaos racial et sexuel, le naufrage est devenu inévitable* »⁸.

8 – *Ibidem*, p. 220.

Immédiatement après l'arrivée au pouvoir des nazis en janvier 1933, les Allemands firent l'expérience de ce que devait signifier concrètement le programme de lutte élaboré par Rosenberg, à savoir, pour reprendre l'une de ses formules-choc : « *Émanciper la femme de l'émancipation féminine* ». Le combat contre les idées féministes fut engagé, les organisations féminines furent interdites et dissoutes. On revint sur la plupart des conquêtes à l'actif du mouvement d'émancipation des femmes depuis sa fondation en 1863. Les femmes furent exclues des parlements au niveau fédéral et national, évincées des postes de responsabilité et remplacées par des hommes, les fonctionnaires mariées furent chassées de l'administration et du système scolaire ; le nombre des étudiantes connut une réduction drastique, l'éducation mixte fut proscrite, les lycées de jeunes filles supprimés, l'accès aux professions juridiques, judiciaires, médicales interdit aux femmes. Bref, dans ce domaine comme dans tant d'autres, ce fut aux méthodes répressives qu'eurent recours



Arno Brecker, *Vergeltung*



Arno Brecker, *Berufung*



Arno Brecker, *Kniende*

les nazis pour rétablir la sacro-sainte polarité des sexes.

La lutte fut simultanément engagée contre le « *chaos racial et sexuel* ». Une avalanche de mesures eugéniques et discriminatoires s'abattit sur la société allemande : stérilisation forcée, contrôle des mariages, euthanasie des malades mentaux et des invalides, persécution des citoyens allemands d'origine « non-aryenne », des prétendus pollueurs de la race et des « *truies à juifs* », des couples « *racialement* » mixtes (*Mischehen*) et de leur progéniture, des homosexuels, sans oublier les hécatombes destinées à apporter une « *solution finale au problème juif* ». Ces mesures traduisent l'aspect « *table-rase* » de la politique nazie en la matière.

Mais les ambitions totalitaires de l'idéologie du nouveau régime ne pouvaient se satisfaire de mesures purement répressives. L'objectif des nouveaux maîtres de l'Allemagne comprenait également la conversion du « *corps social sain* », non contaminé, à leur conception du monde et de la vie. À cette fin devaient être mis à contribution tous les moyens disponibles pour mettre en conformité les catégories mentales, les comportements, y compris l'apparence physique des individus avec les normes national-socialistes. C'est ainsi que furent mobilisés les instruments de propagande, la radio, le cinéma, la presse, la littérature, comme furent mises en place nombre d'organisations de masse destinées à encadrer et conditionner l'ensemble de la population. Pour les responsables nazis, il était d'emblée évident que, dans cette gigantesque entreprise de conversion, les arts plastiques avaient un rôle à jouer.

Leur insertion dans le programme de conversion était nécessaire, et ce pour plusieurs raisons. Comme il apparaît dans la citation du discours d'Hitler à laquelle il a été fait référence au début de cette étude, le dictateur du Troisième Reich souhaitait voir émerger un nouveau style artistique destiné à pourvoir la « *révolution* » nazie d'une expression symbolique. En outre, la « *mise au pas* » de l'art était à ses yeux indispensable pour apporter la preuve de l'homogénéité totale du corps social ; les artistes ne pouvaient en l'occurrence faire cavalier seul. Mais le plus important était sans doute de mettre la fonction emblématique de l'art au service de l'idéologie qu'il voulait imposer au peuple allemand.

Les arts plastiques, et tout particulièrement la représentation du corps humain élaborée par les sculpteurs, pouvaient indéniablement jouer un rôle déterminant. Quoi de plus approprié, en effet, que le nu en trois dimensions pour traduire de façon exemplaire l'idéal racial des nazis ? De surcroît, cet idéal de beauté se rattachait à la sculpture de la Grèce antique avec ses dieux et ses héros comme archétypes de l'homme nordique. Le nu pouvait ainsi servir à esthétiser, normaliser, légitimer le délire racialiste social-darwiniste propre au nazisme et – pourquoi pas ? – à lui conférer ses lettres de noblesse. La tentation d'utiliser le nu à des fins de séduction, à l'instar d'un objet publicitaire camouflé en œuvre d'art, n'était pas mince.

Et dans le domaine spécifique de l'idéologie nazie consacrée aux sexes et à la sexualité, la représentation tridimensionnelle de corps nus était à même de fournir des prototypes susceptibles d'influencer le comportement du spectateur sans le moindre recours au verbe, uniquement par le biais d'une perception immédiate. Le nu ne devait pas se contenter de remplir une fonction esthétique et décorative : il s'agissait en outre de renouer avec sa fonction originelle d'objet de culte, de la réactiver, afin de glorifier la race aryenne et les temps héroïques de la révolution nazie.

Mais pour ce faire, il fallait disposer d'artistes complaisants. Les sculpteurs allemands étaient-ils disposés, en 1933, à assumer une tâche de cet ordre ? Contrairement à la peinture, où les épurations du type de l'exposition « *Art dégénéré* » avaient eu des conséquences tout aussi brutales que désastreuses, la sculpture allemande était restée relativement épargnée. Barlach, Belling, Otto Freundlich, Lehmbruck avaient certes été classés dans la catégorie des « *dégénérés* », mais la plupart des artistes allemands se situaient à l'époque dans la continuation de la tendance classique qu'Adolf von Hildebrand (1847-1921) avait inaugurée en s'inspirant de Maillol. Cette tendance, représentée par des sculpteurs comme Kolbe, Klimsch, Scheibe, Bleeker et Albiker, ne pouvait déplaire aux nazis. Elle ne « *détruisait pas les formes* » (*formzerstörerisch*), elle ne les « *diluait* » pas (*formauflösend*) ; elle n'était ni « *dégénérée* », ni « *primitive* ». Les sculpteurs qui se reconnaissaient en elle s'efforçaient de préserver une représentation fidèle du corps humain, de mettre en valeur sa dignité dans l'esprit de la philosophie des Lumières.

Le national-socialisme opta donc pour ce courant artistique qu'il considéra comme le précurseur d'une tendance nouvelle, encore à venir, plus « *proche de l'esprit du temps* » (*zeitnah*), plus contemporaine, en somme.

La façon dont la majorité des plasticiens a réagi aux injonctions formulées par le Führer est perceptible à travers les réactions de Werner Rittich, idéologue nazi spécialiste d'art et d'architecture. En 1941, dans la revue *L'Art et le Reich Allemand*, il constate avec regret « *que dans les années qui ont suivi la prise du pouvoir, on s'est réfugié dans l' "artisanal" et que dans un premier temps, on s'y est aussi prudemment tenu* », et un peu plus loin il ajoute « *que ces dernières années, et même encore de nos jours, une grande part des sculpteurs se cantonne pour l'essentiel dans la satisfaction des exigences artisanales* »⁹.

En d'autres termes, la plupart des plasticiens refusèrent de jouer le jeu. Ou le jouèrent, mais avec réticence. À partir de 1937, une certaine évolution est cependant perceptible dans leur sculpture : le style devient plus dépouillé, ce qui subsistait de l'influence impressionniste est effacé ; l'émergence d'un nouveau pathos est décelable, surtout dans les œuvres de Kolbe. Mais, dans l'ensemble,



Éditions Physis, 1930

9 – *Die Kunst im deutschen Reich*, 5^{ème} année, n° 8-9, août-septembre 1941, p. 249-250.



Josef Thorak,
Zwei Menschen

leur production demeure à l'échelle humaine, ce qui ne pouvait que décevoir les attentes des nazis. Un art de la sculpture, « *qui par son style et son attitude, traduise de façon éclatante le sentiment que l'homme allemand se fait de la vie et du monde, et qui irait jusqu'à l'exprimer sous une forme exaltée* », un tel art se faisait toujours attendre.

Par chance, se console Werner Rittich, il y a pourtant quelques exceptions, des plasticiens, qui sont en passe d'élaborer un style « *en adéquation avec notre pensée, notre sensibilité et notre action* ». L'artiste-miracle, c'est Arno Breker, dans la mesure où il fait exactement ce que le régime appelle de ses vœux. Breker, explique Werner Rittich, ose s'aventurer « *dans une dimension qui transcende celle de la vie* ». Grâce à la sûreté de ses choix dans la détermination d'un thème susceptible d'incarner un événement dans sa globalité, il ouvre « *des perspectives contemporaines, des perspectives à proprement parler politiques, alors même que le thème*

se coule dans une forme globalement intemporelle »¹⁰.

Avec ces deux adjectifs : contemporain (*zeitnah*), intemporel (*zeitlos*), tout est dit ou presque. Inlassablement, le national-socialisme attend de la sculpture mettant en scène le corps humain, qu'elle « *confère une forme symbolique et monumentale à des thèmes contemporains, qui fassent évoluer notre temps* », en banalisant l'aspect insolite, déviant, voire monstrueux de cette thématique par le recours à un camouflage intemporel. Ce qui semblait déterminant, c'était de franchir le pas permettant de « *transcender-spirituellement-le-réel* », et, ce faisant, de le faire oublier.

Il faut attendre juin 1943 pour que Werner Rittich exprime sa joie de voir émerger une nouvelle génération d'artistes, des sculpteurs « *qui ont opté pour le métier à l'époque présente, après être passés par l'école des Jeunesses Hitlériennes et du Service du Travail, et dont l'attitude comme le caractère ont donc été d'ores et déjà formés et imprégnés par le sentiment contemporain, les événements contemporains, par la nouvelle "vision du monde", avant d'avoir eu pour la première fois un outil en main* »¹¹.

10 – *Ibidem*, p.-259.

11 – *Die Kunst im deutschen Reich*, 7^{ème} année, n° 8-9, juin 1943, p. 124.

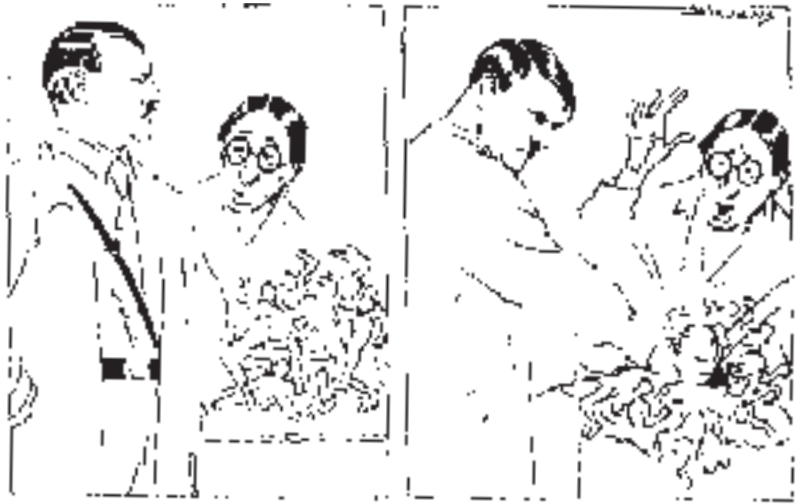
La sculpture du Troisième Reich est donc loin d'être aussi homogène, aussi fidèle à l'idéologie dominante qu'il n'y paraît au premier abord. Le nombre des artistes qui se sont conformés sans arrière-pensée aux *desiderata* du régime est relativement restreint. Beaucoup de sculptures, en particulier les nus féminins, ne peuvent aujourd'hui être classées sans autre forme de procès dans la catégorie de l'art nazi.

En dépit de ces restrictions, il est cependant possible d'affirmer que le régime est parvenu à ses fins : il a réussi à obtenir que ses conceptions idéologiques concernant les sexes et la sexualité fussent traduites sur un mode esthétique.

Les nus masculins comme les nus féminins incarnent des êtres jeunes, en âge de se reproduire. Ils sont bien proportionnés, ont des formes harmonieuses. L'érotisme qu'ils dégagent n'est jamais agressif. Les détails anatomiques – y compris les attributs sexuels primaires et secondaires – sont mis en valeur et représentés de façon réaliste. Ici, la feuille de vigne semble inconnue. Les types humains qui sont offerts à notre admiration sont caractérisés par leur aspect sportif, foncièrement sain. Les recommandations formulées par Rosenberg selon lesquelles « *il faut consacrer à la femme pour sa mise en forme physique [...], le même soin qu'à l'homme en ayant recours à la danse rythmique, à la gymnastique et aux sports* », trouvent en l'occurrence leur aboutissement idéal¹². Mais ces hommes et ces femmes donnent souvent l'impression d'une beauté essentiellement fonctionnelle, qui s'affiche sur le mode d'un « *produit de qualité* » solide et fiable, ou encore d'une féline animalité. Si l'on prend en considération le noyau dur de l'idéologie national-socialiste, à savoir un racialisme exacerbé, cette statuaire apparaît alors pour ce qu'elle est intrinsèquement : la proclamation de la supériorité physique et esthétique de la race nordique-germanique par opposition aux autres races, inférieures ou dégénérées. En second lieu, elle offre au spectateur une image idéalisée du peuple allemand, à laquelle il peut s'identifier avec fierté. La beauté parfaite de ces prototypes est enfin censée donner un sens à la politique raciale du régime. En tant que modèles expérimentaux incarnant le type idéal de l'Allemand à venir, vers lequel il est impératif de tendre, ils justifient les interventions chirurgicales qui doivent métamorphoser le « corps social » et le conduire à la beauté, à la pureté raciales.

Ce qui frappe par ailleurs dans ces sculptures, c'est que l'homme et la femme sont rarement représentés ensemble. Et lorsque c'est malgré tout le cas, alors la femme n'intervient pas, en règle générale en tant qu'être humain, mais comme allégorie – de la patrie, de la mort, etc. Seules l'œuvre de Kolbe intitulée « *Menschenpaar* » et celle de Thorak intitulée « *Zwei Menschen* » expriment une certaine communauté entre les deux sexes. Le « *Jugement de Paris* », également de Thorak, qui connut à l'époque un grand succès, offre

12 – Alfred Rosenberg, *Blut und Ehre*, op.cit., p. 223.



*Le Sculpteur de l'Allemagne:-
Hitler créant le nouvel Allemand,
planche tirée du journal
Kladderadatsch, 86, n°49, 1933*

une autre illustration, non dénuée d'intérêt, de cet art. Trois figures de femme d'une taille supérieure aux normes humaines miment un déshabillage fictif. Face à elles se dresse l'homme, un athlète qui se trouve là pour faire son choix. Les femmes rivalisent de beauté et d'érotisme pour gagner la faveur de l'homme : il ne fait aucun doute qu'il leur est supérieur. Soumises, elles dépendent de son verdict. Cette œuvre symbolise magistralement la volonté national-socialiste de balayer définitivement toute égalité des droits entre hommes et femmes – y compris dans la vie sexuelle – et de rétablir la prééminence de l'homme. Le thème de la sélection est en outre lié à l'idée d'amélioration de la race aryenne. Sans oublier enfin que la confrontation de trois femmes et d'un seul homme fait plus ou moins discrètement allusion à une possible institutionnalisation

de la polygamie, qui n'était pas étrangère aux projets du régime.

La pléthore de nus représentant des individus isolés n'est au demeurant guère étonnante, dans la mesure où ce type de sculpture avait pour but de traduire plastiquement la polarité des sexes et d'exprimer symboliquement leurs fonctions respectives. Il est donc parfaitement logique qu'ils soient représentés de façon séparée. Hitler n'avait-il pas déclaré en 1934 : « *Nous ressentons comme une chose naturelle* » que le monde de l'homme et celui de la femme « *demeurent coupés l'un de l'autre (geschieden bleiben)* »¹³.

Par ce biais, c'est toute l'altérité, la spécificité codée, selon le sexe, du statut, des tâches, des rôles masculin et féminin qui, conformément à l'idéologie nazie, se trouvent mises en exergue.

L'homme est représenté comme l'élément actif. Son champ d'activité est le vaste monde. Il est solidement campé sur ses deux jambes, les pieds appuyés sur le sol, ou bien il se lance fougueusement en avant. Les poses exprimant une tension extrême de la volonté et du corps lui-même lui confèrent une impérieuse agressivité. Tout particulièrement chez Breker, le visage exprime jusqu'à la caricature la colère, l'indomptable ténacité du combattant défendant le destin de sa race. Les muscles volontairement saillants, plastiquement modelés jusqu'à l'hypertrophie, au point de faire songer au *body-building* de notre époque, le cou épais, puissant, d'une longueur intentionnellement outrancière, le volume du crâne délibérément réduit sont autant de signes d'une rupture radicale avec l'idéal humain de l'esprit des Lumières privilégiant la raison au détriment de l'instinct, de l'animalité en lui. Ces caractéristiques physiques ont enfin pour effet de souligner le primat des attributs sexuels. Cette virilité affichée, comme si le corps entier était l'objet d'une érection permanente, est censée mettre en lumière une inépuisable fonction reproductrice. Il est mâle, animal, avant que d'être humain.

La femme, quant à elle, est représentée comme un être passif, replié sur lui-même. Son champ d'activité, elle le porte en elle-même comme machine à enfanter. Son univers est celui de l'adaptation, d'un dévouement conscient aux devoirs qui lui incombent. Elle est mise en scène dans une attitude instable, « *comme saisie en train d'effectuer un mouvement de danse* »¹⁴, ou alors agenouillée, souvent aussi debout, le corps en extension, les bras tendus, écartés du corps, la tête inclinée vers l'arrière comme par exemple dans l'œu-



Josef Thorak, *Letzter Flug*

13 – Max Domarus, *Hitler, Reden und Proklamationen 1932-1945*, Wiesbaden, 1973, p. 450-451.

14 – Georg Bussmann, « Plastik », in *Kunst im 3. Reich*, Francfort-sur-le-Main, 1979, p. 248.

vre de Thorak intitulée « *Nu féminin* ». Les poses conventionnelles de la grâce féminine se retrouvent de façon récurrente. L'érotisme qui s'en dégage demeure cependant éloigné de toute lascivité. Et pour cause : la femme doit certes attirer l'homme, mais l'acte sexuel qui doit s'ensuivre n'a pas à correspondre à une fonction récréative. C'est à la fonction reproductrice qu'est dévolue la priorité. Tous ces nus féminins traduisent la même impression d'attente, de patiente disponibilité : des sortes de Blanche-Neige, racialement irréprochables, en attente de l'insémination qui les sortira de leur sommeil et qui font passivement valoir leurs charmes féminins.

Pour l'un comme pour l'autre sexe, le message est clair : c'est à l'homme que revient l'initiative, à l'homme de faire son choix. La femme doit s'en accommoder et se plier à l'ordre voulu par la nature. En conséquence, le nu féminin propre au Troisième Reich n'est autre que la représentation emblématique, suggestive, du modèle comportemental que le régime souhaitait voir s'imposer. Le culte de la beauté qui l'accompagne devait vraisemblablement faire oublier que désormais la femme, définie comme un être purement biologique, était devenue un citoyen de second ordre : « *La jeune fille allemande jouit simplement de la nationalité, ce n'est qu'avec le mariage qu'elle accède à la citoyenneté à part entière* », avait arrêté Hitler dans *Mein Kampf*¹⁵.

15 – Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Munich, 1939, 410-414^{ème} édition, p. 491.

Il semble somme toute assez normal que de nos jours les nus produits par les sculpteurs du Troisième Reich laissent une impression de boursoufflure, qu'ils dégagent une certaine vacuité, ou même aient l'air quelque peu ridicules. Car, à l'instar de nos affiches ou de nos spots télévisés, cet art n'est autre qu'un art publicitaire au service d'une marchandise – la « *vision du monde* » national-socialiste – qui nous est devenue largement étrangère. À ce point instrumentalisé, l'art nazi a vécu dans une telle dépendance du contexte politico-historique où il s'est épanoui, qu'aujourd'hui il s'est partiellement vidé de son sens. Mais ces corps d'hommes et de femmes demeurent les témoins d'une époque où régna sans partage le délire racialisé et totalitaire le plus absolu. Peut-être serait-on en conséquence bien avisé de ne pas laisser tomber complètement dans l'oubli ces dieux déchus d'une religion aussi absurde qu'odieuse. Le social-darwinisme, en effet, est encore loin d'avoir disparu des esprits.

Didier Herlem,

Professeur
Université Charles-de-Gaulle Lille III