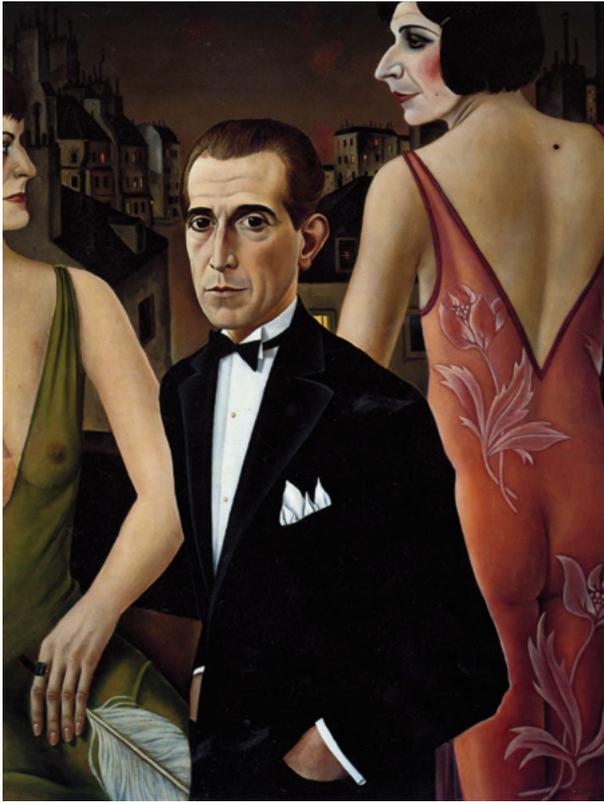


Ill. 1 Anton Räderscheidt, *Homme au chapeau melon*, 1922, huile sur toile, 50 × 40 cm, Museum Ludwig, Cologne © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 1 Anton Räderscheidt, *Mann mit steifem Hut*, 1922, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm, Museum Ludwig, Köln © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

- Abb./Ill. 1 Herzog, Günter, *Anton Räderscheidt*, Köln 1991, S./p. 23.
- Abb./Ill. 2 Ratzka, Thomas, *Christian Schad*, Werkverzeichnis Bd. I: Malerei, hg. von Christian-Schad-Stiftung Aschaffenburg, Köln 2008, S./p. 141
- Abb./Ill. 3 Ratzka, Thomas, *Christian Schad*, Werkverzeichnis Bd. I: Malerei, hg. von Christian-Schad-Stiftung Aschaffenburg, Köln 2008, S./p. 128.
- Abb./Ill. 4 Rewald, Sabine (Hg.), *Glitter and Doom, German Portraits of the 1920s*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2006, S./p. 87.
- Abb./Ill. 5 Rewald, Sabine (Hg.), *Glitter and Doom, German Portraits of the 1920s*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2006, S./p. 77.
- Abb./Ill. 6 Hamburger Kunsthalle (Hg.), *Max Beckmann. Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S./p. 15.



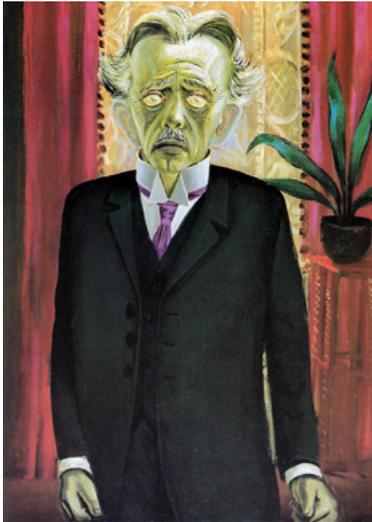
Ill. 2 Christian Schad, *Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt*, 1927, huile sur bois, 86 × 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 2 Christian Schad, *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, 1927, Öl auf Holz, 86 × 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 3 Christian Schad, *Portrait de la baronne Vera Wassilko*, 1926, huile sur toile, 74 × 49 cm, collection privée © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 3 Christian Schad, *Baroness Vera Wassilko*, 1926, Öl auf Leinwand, 74 × 49 cm, Privatsammlung © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 4 Otto Dix, *Portrait du Dr. Heinrich Stadelmann*, 1920, huile sur toile, 90,8 × 61 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 4 Otto Dix, *Dr. Heinrich Stadelmann*, 1920, Öl auf Leinwand, 90,8 × 61 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 5 Otto Dix, *Portrait du Dr. Paul Ferdinand Schmidt*, 1921, huile sur toile, 82 × 63 cm, Staatsgalerie Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 5 Otto Dix, *Dr. Paul Ferdinand Schmidt*, 1921, Öl auf Leinwand, 82 × 63 cm, Staatsgalerie Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ill. 6 Max Beckmann, *Autoportrait au smoking*, 1927, huile sur toile, 139,5 × 95,5 cm, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Abb. 6 Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Smoking*, 1927, Öl auf Leinwand, 139,5 × 95,5 cm, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Änne Söll, traduit par Florence Rougerie

Le costume noir : perte et restauration d'une virilité symbole d'autorité dans le portrait d'homme de la Nouvelle Objectivité

On ne porte aujourd'hui guère de costume noir que lors des enterrements ou que lorsqu'on est animateur de soirée. Comment en est-on arrivé là ? Quelles alternatives à ce symbole de dignité masculine encore si omniprésent dans la culture visuelle du XIX^e siècle se sont développées depuis ? À cet égard, les années 1920 ont joué un rôle décisif dans la disparition du costume noir. Nous montrerons à l'exemple de quelques portraits d'hommes de la Nouvelle Objectivité comment le costume noir s'est vu tour à tour vidé de son sens, tourné en dérision, dégradé au rang de travestissement ou encore modernisé. Ces analyses permettent de reconstituer un passage de l'histoire visuelle du costume noir *en miniature*, car il n'y a selon Eileen Ribeiro « que l'art qui offre un contexte, dans lequel nous puissions réellement comprendre intellectuellement le costume et la mode et en faire l'expérience ». ¹ C'est justement à travers le genre du portrait que les « ways of dressing » se voient non seulement confirmées et valorisées par ce biais, mais qu'elles sont fondées, répertoriées et diffusées. ² L'habit dans le tableau peut livrer un « argumentaire » autonome ³ qui, précisément au regard de la thématique du genre, et en l'occurrence de la mise en scène de la virilité, devient pertinent comme intermédiaire entre le corps, le genre et le monde social.

Les « éléments d'argumentation » vestimentaires, qui nous sont proposés dans les portraits d'hommes de la Nouvelle Objectivité, incarnent une « virilité en transition, si ce n'est en crise, dont l'effet et la manière de configurer des valeurs anciennes et nouvelles se traduisent dans les habitudes vestimentaires des hommes ». ⁴ Ces habitudes vestimentaires ne sont pas seulement reproduites dans les portraits, elles s'y voient condensées, développées, deviennent ambivalentes et en partie contradictoires. Au regard de la situation économique, sociale et politique précaire de l'Allemagne au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui coïncida avec les premiers signes d'une parité des sexes (avec l'introduction du droit de vote des femmes) et d'une grande visibilité médiatique de la Femme Nouvelle, on peut pratiquement parler d'une « crise de la virilité », que l'on tenta de contrer entre autres au moyen de nouvelles performances vestimentaires, et ce également dans le domaine du portrait. ⁵ L'effet de ces portraits est de mettre les hommes en scène à l'aide du vêtement et de les aider de cette manière à atteindre une identité qui puisse soutenir la concurrence de la Femme Nouvelle à la mode, qui soit explicitement « masculine », stable et souveraine, taillée à la mesure des exigences de la modernité.

LE COSTUME : VIRILITÉ ET AUTORITÉ

Si la mode est synonyme de féminité depuis le début du XIX^e siècle,⁶ comment le rapport entre virilité, corporéité et mode se présente-t-il ? On pourrait le résumer comme fondamentalement ambivalent. La contradiction inhérente entre la présence physique masculine et l'aspiration à se détourner de sa propre corporéité afin de mettre plutôt l'accent sur son existence spirituelle est à l'origine de la mode du costume de la fin du XIX^e siècle, qui marquera aussi le siècle suivant de manière décisive.⁷ Au XIX^e siècle, la mode rend le corps masculin tabou et le déssexualise de manière encore plus efficace qu'elle ne le fait pour le corps féminin, dans le même temps que le pouvoir patriarcal se voit érotisé, si l'on en croit Sabina Brändli.⁸ Le rapport entre la virilité, le corps et la mode masculine n'est pourtant pas aussi simple à analyser. La culture de la consommation naissante offre désormais aussi aux hommes de nouvelles possibilités de s'occuper de leur corps, par le biais de la mode, des possibilités qui ne doivent pas nécessairement passer pour répressives, mais qui contiennent aussi des stratégies de « conquête de soi », en raison même de la consommation qui leur sert de cadre.

Le vêtement masculin a non seulement une fonction répressive, déssexualisante, mais il peut tout aussi bien avoir l'effet exactement inverse, comme Anne Hollander le décrit fort justement dans *Costume et Eros* : « Le costume masculin suggère à présent l'honnêteté et la retenue, l'intelligence et la décontraction, mais sous ces vertus éclairées, ce sont aussi ses origines qui bouillonnent, issues de la chasse, du travail physique et de la révolution – et c'est exactement pourquoi le costume incarne toujours une puissance sexuelle ». ⁹ Hollander avance de manière convaincante l'argument selon lequel la genèse du costume moderne à la fin du XVIII^e siècle est étroitement liée à une représentation de la corporéité masculine qui se réfère à des canons classiques-antiques, dont la réception est alors accrue.¹⁰ Le costume avait, à l'époque de sa genèse et plus tard encore, un lien tout à fait direct avec la corporéité masculine, quand bien même fût-elle idéalisée.¹¹ Si la rhétorique du XIX^e siècle qu'étudie Brändli de manière si approfondie est hostile au corps, le vêtement masculin, et avec lui le costume, n'ont toutefois jamais perdu leur rapport au corps masculin. Le costume se trouve bien plutôt dans un rapport de tension non résolu avec le corps masculin qui ne vient pas nécessairement limiter les possibilités de représentation et d'auto-représentation masculines, mais qui ouvre au contraire à un potentiel fort et différencié du vêtement masculin et, partant, des représentations du corps masculin.

Si l'on se fie à une opinion unanime de la recherche sur le costume, la mode masculine évolue au XIX^e siècle, délaissant l'habit encore coloré et près du corps des années 1830 et 1840 au profit de costumes trois-pièces plus sombres, à la coupe floue, aux pièces de forme tubulaire.¹² Comme Christopher Brewer l'a montré, le fait que la couleur noire s'impose comme le signe du sérieux masculin et bourgeois est également imputable à l'influence des quakers et des méthodistes en Angleterre et aux Etats-Unis.¹³ Le costume sombre s'impose alors, dans des versions diverses et avec des variations de détail, comme le principal habit masculin et conditionne encore la mode masculine dans les années 1920.¹⁴ L'image d'hommes dans des costumes sombres, uniformes, à la coupe floue, telle que nous la présentons pour la fin du XIX^e siècle et

telle qu'elle est également véhiculée par la peinture de portrait, ne doit pas nous faire oublier qu'un débat tout aussi vif s'y prolonge au sujet du vêtement masculin. Par opposition aux conclusions tirées par Brändli, on ne peut pas parler d'un coup d'arrêt total porté à la mode masculine dès la fin de ce siècle. Christopher Breward prend en ce sens, dans son étude *The Hidden Consumer*, le contrepied de la formule consacrée de John Carl Flügel d'une grande renonciation (« Great Renunciation »)¹⁵ et d'une supposée ascèse totale du vestiaire masculin depuis le XIX^e siècle. Il souligne *a contrario* l'existence de discours différenciés au sein de la mode masculine et de sa consommation. Selon ses conclusions, la mode masculine victorienne et edwardienne tant décrite pour son caractère insignifiant et collet-monté, ouvre de manière paradoxale « a creative space for contestation and innovation ».¹⁶

Ce « creative space » sera ensuite utilisé de manière intensive dans les années suivant la Première Guerre mondiale : les années 1920 représentent pour la mode masculine une révolution « discrète ».¹⁷ Naquit alors l'idéal d'un corps jeune et puissant qui devait être mis en valeur grâce à la mode. Après que l'on a laissé derrière soi la Première Guerre et ses uniformes, on eut recours à la ligne juvénile développée dès les années 1910 afin de la pousser plus avant.¹⁸ En accord avec cet idéal d'un corps jeune et athlétique, la mode masculine des années 1920 débarrasse de manière décisive le corps masculin de ses épaisseurs et de ses superpositions alambiquées de tissus : conformément aux nouvelles idées quant à l'hygiène du corps, celui-ci doit pouvoir « respirer », l'habit nouveau doit par conséquent être « pratique ».¹⁹ Dans ce but, le costume est dégraissé, autrement dit il en résulte un costume deux-pièces, de coupe sportive, également nommé *Lounge Suit* ou plus tard *Business Suit*, qui n'est plus composé que d'une veste et d'un pantalon. Il se présente sans veston et se porte avec ce qu'on appelait à l'époque un « chemisier » (l'actuelle chemise d'homme) avec un col cousu, qui remplace la chemise empesée au col raide amovible. Cet ensemble passe jusqu'à aujourd'hui pour être la base formelle du vêtement masculin.²⁰ Même si des alternatives se font jour sous l'influence du vêtement de sport, c'est le costume qui, dans sa forme modernisée, constitue toujours la promesse d'une alliance réussie entre modernité et virilité, apparaissant à la fois comme souverain et à la mode. Ainsi, il s'impose comme étant la pièce maîtresse de la garde-robe masculine dans les années 1920 et il va de soi que le costume, dans toutes ses variantes, est aussi le vêtement le plus fréquemment porté dans la plupart des portraits d'hommes de l'époque. Par opposition à la versatilité de la garde-robe féminine, le costume continue de promettre une forme spécifiquement masculine de dignité, d'autorité et de professionnalisme, qui profite à tous les hommes, indépendamment de la couche sociale à laquelle ils appartiennent et de la profession qu'ils exercent.²¹ Dans le même temps, le costume avec tous ses petits détails offre aussi une surface différenciée, qui permet de tirer des conclusions sur l'appartenance sociale de celui qui le porte, son revenu, son rapport à la mode, etc. Au sein des débats tournant dans les années 1920 autour de la modernité des genres, le costume masculin joue un rôle décisif, puisqu'il est d'abord un signe de progressisme par sa fonctionnalité et sa simplicité, avant d'être perçu comme devant être réformé pour pouvoir rivaliser avec la mode féminine.²² Malgré son omniprésence, le

costume ne devrait pourtant pas être compris comme l'unique et évidente alternative vestimentaire pour les hommes, mais plutôt comme une surface représentative, convoitée et polysémique à la fois, qui entre en tension avec le corps masculin et avec celui qui le porte et qui, au sein du portrait, remplit de nombreuses fonctions aussi bien démonstratives que réflexives.

MEN IN BLACK : LA VIRILITÉ COMME ENVELOPPE OU TRAVESTISSEMENT

Dans son livre *Men in Black*, John Harvey étudie le phénomène de l'habit noir masculin du XV^e siècle à aujourd'hui. Il fait le bilan suivant :

« [S]till one may say, that if there is a dominant meaning in the widespread use of black, that meaning is associated at once with the intensity and with effacement: with importance, and with the putting on of impersonality. Alone or in ranks, the man in black is the agent of serious power; and of a power claimed over women and the feminine. »²³

Le costume noir est ainsi un signe de puissance masculine, qui précisément à la fin du XIX^e siècle, est toujours articulée à une comparaison avec la mode féminine.²⁴ L'uniformité de l'habit noir pour les hommes, par opposition à la versatilité colorée de la garde-robe féminine, eut paradoxalement pour effet de souligner l'individualité masculine, un effet utilisé dans les portraits d'homme du XIX^e siècle. À la fin et encore au tournant du siècle, c'est donc l'habit noir qui domine dans ces portraits, et cela non seulement parce que la couleur noire convient particulièrement bien pour créer un effet de contraste avec le visage, mais parce qu'elle est, comme le dit Harvey, devenue un signe d'élégance et de puissance masculine : « [B]lack is adopted in its use by men not as the colour of what they lack or have lost, but precisely as the signature of what they have: standing, goods, mastery ». ²⁵

Dans le portrait d'homme des années 1920 en revanche, le costume noir compris comme symbole bourgeois de dignité et de pouvoir semble avoir fait son temps : les hommes ne sont que rarement représentés portant du noir. Ici ce sont par exemple les figures masculines du peintre originaire de Cologne Anton Räderscheidt, dont les costumes noirs ne nous sont plus présentés que comme une enveloppe désincarnée ayant pour effet de rendre les hommes qui les portent anonymes. Dans son *Homme au chapeau melon* de 1922 ou bien son *Jeune homme aux gants jaunes* de 1921 (ill. 1), ainsi que dans ses dénommées « scènes de sport », Räderscheidt choisit le costume noir agrémenté d'un chapeau melon, que l'on retrouve aussi pour sa propre mise en scène en tant qu'artiste dans ses autoportraits photographiques. Le vêtement de teinte foncée ne fait pourtant pas office de signe d'autorité, de dignité et de fiabilité, mais produit bien plus un effet d'uniformisation qui fait de l'homme un simple mannequin inanimé, un « type ». ²⁶ Räderscheidt critique de cette manière une forme dépassée et explicitement bourgeoise de virilité, qui, au même titre qu'une féminité calquée sur le modèle de la poupée, semble flotter sans vie, perdue dans l'espace du tableau. Là où les hommes en noir de Räderscheidt paraissent raides et démodés, Christian Schad franchit un pas supplémentaire en montrant que le costume a perdu son statut de signe naturel manifestant une autorité masculine bourgeoise et qu'il se voit ainsi mis à disposition en tant que « costume » (au sens de travestissement). C'est pourquoi le costume

noir n'apparaît dans la plupart des portraits et autoportraits que Schad a peints dans les années 1920 que lorsque les hommes sont représentés en tenue de soirée. Le *Portrait du comte St. Genois d'Anneaucourt* de 1927 (ill. 2) en livre l'exemple le plus frappant : le noble y est représenté en smoking noir, chemise blanche à col amidonné et petit nœud papillon. Le noir du costume crée une surface presque uniforme, derrière laquelle le corps masculin tend à disparaître.²⁷ Par opposition à la figure féminine à gauche et au travesti à droite, qui portent tous deux une tenue transparente, le comte fait, en vertu de son costume noir, l'effet d'une figure discrète, presque « collet monté ». La symbolique du costume comme signe d'une virilité naturelle, souveraine et hétérosexuelle est toutefois noyautée, dans la mesure où Schad le place entre deux figures chez lesquelles le rapport entre le corps, le vêtement et l'orientation sexuelle n'est pas immédiatement lisible. Le travesti maquillé est trahi par la robe de femme transparente qu'il porte et mis en scène comme déviant, tandis qu'à gauche du comte, la pose masculine de la femme, jambes écartées et épaules larges, vient contredire son corps féminin. Encadré par ces deux personnages, le costume noir du comte prend lui aussi un caractère de travestissement et perd de sa consistance masculine. Le *Portrait de la baronne Vera Wassilko* de 1926 (ill. 3) fait pendant au portrait du comte St. Genois d'Anneaucourt : dans ce tableau, Schad va plus loin, faisant définitivement passer l'habit noir de soirée au rang de costume. Il y montre le vêtement porté par une personne de couleur noire qui, dans la tradition des portraits de femmes nobles accompagnées de pages, pourrait aussi bien endosser la fonction d'un serviteur. Le costume devient de ce fait une livrée.²⁸ À droite de la baronne, le costume noir est porté par une personne qui pourrait aussi être identifiée comme étant de sexe féminin. Ainsi cette pièce devient-elle un costume qui n'a plus de relation stable et identifiée avec le corps masculin, et par là un symbole qui cite la virilité, mais ne la cache plus.²⁹

CARICATURE OU CURE DE JEUNESSE : LES HOMMES EN NOIR CHEZ OTTO DIX

Otto Dix fait lui aussi largement disparaître le costume noir dans ses portraits d'homme des années 1920, pour le remplacer par des costumes d'autres formes ou d'autres couleurs. Le costume noir n'apparaît que ponctuellement dans les scènes de café ou de cirque, dans lesquelles ce sont soit des hommes d'un certain âge, soit le directeur de cirque qui portent une tenue noire, ce qui montre que le costume noir est interprété soit comme un vêtement démodé, soit comme un déguisement. Si Dix insère le costume noir dans le portrait d'homme au début des années 1920, il ne le fait que de manière analogue à la stratégie de Räderscheidt, à savoir comme une enveloppe raide qui fait de l'homme une caricature, comme le montre bien l'exemple du *Portrait du docteur Heinrich Stadelmann* de 1920 (ill. 4). En costume noir associé à un col raide, le visage blafard et les yeux globuleux, le psychiatre Heinrich Stadelmann, également écrivain et fin connaisseur de Nietzsche, est représenté devant un rideau au motif vieillot : il semble tout droit sorti d'une époque depuis longtemps révolue.³⁰ Dix fait ici appel au costume noir de manière encore traditionnelle : il lui permet de mettre l'accent sur la tête « claire » et donc sur la « teneur intellectuelle » de la personne représentée. Cette tactique est toutefois sciemment « subvertie », car le teint plombé, les

yeux fous et cernés, la chevelure expressive, les oreilles qui se déploient telles les ailes d'une chauve-souris et les coins tombants de la bouche font disparaître le dignitaire et médecin derrière l'homme mû par ses pulsions, dont le visage trahit non seulement les activités nocturnes, mais aussi les traces laissées par les névroses de ses patients.³¹ Le costume noir ne fonctionne donc ici plus comme surface porteuse de rationalité, de succès et de pouvoir, mais comme une enveloppe qui laisse transparaître l'état émotionnel et la « folie » qui agite l'esprit du portraituré. Le costume noir subit une cure de jouvence par exemple dans le portrait de l'historien d'art, directeur de musée et mécène de Dix, *Dr. Paul Ferdinand Schmidt* de 1921 (ill.5) : de fines rayures blanches le transforment ici en une surface animée et mouvante. Celles-ci répondent aux rides du visage de Schmidt et rapprochent le corps du visage ; Schmidt apparaît de ce fait vif et dynamique. Au moment où la surface noire, monochrome du costume est ainsi forcée, de sorte que la forme, les mouvements du corps masculin et sa dynamique transparaissent à la surface, le costume noir peut lui aussi devenir un vêtement « moderne » dans le portrait qui n'est plus synonyme d'immobilité, mais qui exprime une dynamique spirituelle et physique.

**UNE NOUVELLE DÉFINITION DE LA VIRILITÉ SYMBOLE D'AUTORITÉ :
MAX BECKMANN EN « MAN IN BLACK »**

L'Autoportrait au smoking de 1927 de Max Beckmann (ill. 6) montre qu'il était tout à fait possible de faire « bonne figure » en costume noir.³² Une main nonchalamment posée sur la hanche, une cigarette dans l'autre, sa silhouette en noir et blanc donne à la fois une impression d'élégance et de puissance, encore soutenue par le regard souverain qu'il lance au spectateur, de même que par la vue en contre-plongée. Beckmann apparaît ici véritablement conscient de lui-même, au sens propre du terme, et rappelle ainsi les origines du costume noir, lorsque sa mode fut lancée dans la bonne société masculine du début du XIX^e siècle par les prescripteurs très sûrs d'eux que furent les dandys tels que Beau Brummell, Lord Alvanley ou plus tard le jeune Benjamin Disraeli.³³ Si l'on compare le tableau de 1927 avec *L'Autoportrait de Florence* de 1909 de Beckmann, dans lequel le peintre porte encore naturellement le costume de jour, on s'aperçoit toutefois que le costume noir n'est entré dans la garde-robe du soir officielle qu'après la Première Guerre mondiale. Bien que Beckmann s'appuie sur ce symbole de dignité des portraits du XIX^e siècle (corps sombre, tête claire), ce sont désormais son attitude et sa gestuelle qui trahissent l'« homme moderne » décontracté et parfaitement conscient de son corps, qui peut de ce fait justement faire face à son interlocuteur de manière souveraine.³⁴ Le traitement de la couleur noire comme surface pure, presque sans nuances, donnant au corps un aspect monumental et sans substance,³⁵ laisse cependant transparaître la contradiction qui se fait jour entre aspiration conservatrice et attitude « moderne ». Le costume noir n'a ainsi pas perdu son association avec la puissance et l'autorité dans *L'Autoportrait au smoking* de 1927. Beckmann le confirme dans le manifeste *L'artiste dans l'État* paru la même année, dans lequel il affirme que « les nouveaux prêtres de ce nouveau centre culturel doivent apparaître en costume noir ou en frac pour les cérémonies solennelles, si nous ne parvenons pas à

inventer au fil du temps un vêtement masculin qui soit encore plus précis et plus élégant ». ³⁶ On peut donc qualifier l'autoportrait de « jeu de rôle dandy-ésque-césariste » selon les mots d'Olaf Peters ³⁷ : « On ne peut plus éviter ce Beckmann, et on ne peut plus l'ignorer. Bien plus, le spectateur se voit sans cesse ramené à l'artiste qui est son maître, qui a posé une question dont il connaît la réponse ». ³⁸

Aussi l'artiste, revêtu du smoking, doit-il être promu au rang de guide intellectuel de la société. Cette exigence montre que, pour incarner ces aspirations modernes au pouvoir masculin, de vieux vêtements doivent être transformés, ou plus exactement adaptés, sans qu'il soit nécessaire de s'en défaire. ³⁹ La représentation selon laquelle le costume noir serait un signe de pouvoir masculin et de l'appartenance à une élite fait du reste encore partie des pans réactionnaires de la pensée de Beckmann en l'an 1927. Sous la forme du smoking, c'est-à-dire dans une forme modernisée qu'il est encore bien plus aisé de porter de manière informelle que le frac, ⁴⁰ il permet à celui qui le porte une attitude masculine, moderne et décontractée, presque sportive, qui soutient l'évidence naturelle de cette aspiration à la domination qui se voit également « modernisée », même si ce n'est qu'en surface.

Le « man in black » doit donc faire l'objet d'une redéfinition comme symbole de la souveraineté et de la puissance masculines après la Première Guerre mondiale. Les mises en scène picturales d'Otto Dix, Christian Schad, d'Anton Räderscheidt ou de Max Beckmann sont, en accord avec cela, marquées par une profonde remise en cause de l'autorité masculine contre laquelle on met en œuvre des stratégies vestimentaires de « reconquête de la souveraineté ». ⁴¹

Parallèlement à sa mise en scène comme une enveloppe inanimée (Räderscheidt) ou comme vecteur de dérision (Dix), le costume noir est transformé en une sorte de costume (au sens de travestissement), qui, comme nous l'avons vu au travers de l'exemple des portraits d'hommes et de femmes de Schad, ne garantit plus totalement la puissance masculine et le savoir masculin. Dans de tels portraits, apparaît une évolution que l'on peut également observer dans les mises en scène vestimentaires d'actrices des années 1920 comme Marlène Dietrich, qui apparaissent en frac noir au cinéma, jouant ainsi avec les codes et les insignes de l'autorité masculine.

- 1 « Only art, I argue, is able to provide a context in which we can fully see and experience clothing intellectually [...]. » Eileen Ribeiro, « Painting. Refashioning Art – Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress », dans Adam Geczy und Vicki Karaminas (éd.), *Fashion and Art*, Londres : Bloomsbury, 2012, p. 169-176, ici p. 170.
- 2 Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, Londres : Reaktion books, 2013, p. 124.
- 3 Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin : Akademie Verlag, 2008, p. 9.
- 4 Rob Schorman, *Selling Style. Clothing and Social Change at the Turn of the Century*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2003, p. 27.
- 5 À propos du concept de crise dans la recherche sur la masculinité voir Anne Söll et Gerald Schröder, « Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung », dans *ibid.* (éd.), *Der Mann in der Krise. Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Cologne : Böhlau Verlag, 2015, p. 7-18.

- 6 Voir à ce sujet Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld : Transcript, 2013, p. 40-42.
- 7 Sabina Brändli, « *Der herrlich biedere Mann* ». *Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzugs im 19. Jahrhundert*, Zurich : Chronos, 1998, p. 192.
- 8 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 189-198.
- 9 Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Munich : dtv, 1997, p. 91.
- 10 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 265-266.
- 11 Hollander, *Anzug und Eros*, *op. cit.*, ici p. 179.
- 12 Voir à ce sujet Farid Chenoune, *The History of Men's Fashion*, Paris : Flammarion, 1993, p. 7-12.
- 13 Christopher Breward, *The Suit: Form, Function, Style*, Londres : Reaktion books, 2015, p. 45-53.
- 14 Brändli, *Der herrlich biedere Mann*, *op. cit.*, ici p. 261 et p. 263.
- 15 Pour une réflexion approfondie sur la formule de Flügel, voir l'introduction dans Peter McNeil et Vicki Karaminas (éd.), *The Men's Fashion Reader*, Londres : Berg, 2009, p. 1-3.
- 16 Christopher Breward, *The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*, Manchester : Manchester University Press, 1999, p. 254. Même si l'étude de Breward se rapporte exclusivement à l'Angleterre, ses conclusions peuvent également être transposées à la situation allemande, dans la mesure où la mode anglaise dominait la mode masculine en soi et constituait le modèle à suivre.
- 17 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, *op. cit.*, p. 136.
- 18 *Ibid.*
- 19 Ce sont par exemple des associations qui voient le jour en Angleterre et en Allemagne pour promouvoir une « réforme » de la mode masculine. Voir à ce sujet Barbara Burman, « Better and Brighter Clothes. The Men's Dress Reform Party, 1929-1940 », dans McNeil und Karaminas (éd.), *The Men's Fashion Reader*, *op. cit.*, p. 131-142; Änne Söll, « Raoul Hausmanns Ideen zur Mode im Kontext der Männermodereform », dans *ibid.* et Gerald Schröder (éd.), *Der Mann in der Krise ...*, *op. cit.*, p. 52-75. Toutefois, le sport et l'habit militaire jouent à l'époque un rôle déterminant dans les modifications de la mode masculine.
- 20 Chenoune, *The History of Men's Fashion*, *op. cit.*, p. 135 et suiv.
- 21 Le travail d'Anja Meyerrose montre que cette « promesse » n'a pas été forcément tenue. À propos de la répercussion sociale et de la diffusion dans l'économie, ainsi que l'évolution du processus de fabrication de l'habillement masculin au XIX^e siècle aux États-Unis, en Angleterre, en France et en Allemagne, voir : Anja Meyerrose, *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert*, Cologne : Böhlau Verlag, 2016.
- 22 Voir à ce sujet l'étude détaillée : Änne Söll, *Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930*, Paderborn : Fink, 2016, chapitre 3, p. 153-215.
- 23 John Harvey, *Men in Black*, Londres : Reaktion Books, 1995, p. 257. On trouve également un bon synopsis de cette évolution : Emanuelle Dirix, « All in Black but not a Funeral in Sight. The Black Suit and the 19th Century Man », dans Kaat Debo (éd.), *Black. Masters of Black in Fashion and Costume*, cat. exp., Museum of Fashion Antwerp, Tiel : Uitgeverij Lannoo, 2010, p. 113-119.
- 24 Harvey, *Men in Black*, *op. cit.*, p. 23-30.
- 25 *Ibid.*, p. 10.
- 26 Voir à ce sujet l'étude détaillée : Änne Söll, « Puppets, Patterns, and "Proper Gentlemen." Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings », dans Justine de Young (éd.), *Fashion in European Art. Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925*, Londres : I. B. Tauris, 2016, p. 289-316.
- 27 Au sujet des interrelations entre vêtement, sexualité et médialité dans ces deux portraits, voir Änne Söll, « Painting Style – Taking pictures. Fashion, Media and Gender in Christian Schad's Portraiture of the 1920s », dans Djurdja Bartlett und Shaun Cole (éd.), *Fashion Media. Past and Present*, Londres : Bloomsbury, 2013, p. 85-94.

- 28 Entre-temps, ils ne sont plus portés que par les serveurs de la haute gastronomie, voir Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., p. 176.
- 29 Schad utilise également les vêtements noirs dans les années 1920 dans ses portraits de femme. Sur l'appropriation de la mode masculine par les femmes, voir Hollander, *Anzug und Eros*, op. cit., p. 204-219.
- 30 Au sujet de la biographie de Stadelmann : Sabine Rewald (éd.), *Glitter and Doom. German Portraits of the 1920s*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, New York : MET, 2006, p. 86-88.
- 31 *Ibid.*, p. 88.
- 32 Voir aussi : Barbara Stehlé-Akhtar, « Les autoportraits en habit du grand monde », dans : Beckmann, cat.-exp., Paris, Centre Pompidou et al., Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 220-222.
- 33 Harvey, *Men in Black*, op. cit., p. 29-32. Beckmann ne semble pas avoir eu lui-même l'aura d'un dandy souverain. Voir Christoph Bernoulli, « Die Herrenrunde beim Chefredakteur Simon der Frankfurter Zeitung », dans Klaus Gallwitz (éd.), *Max Beckmann in Frankfurt*, Francfort-sur-le-Main : Insel, 1984, p. 26-28, p. 27.
- 34 Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, cat. exp., National Gallery London, Londres : Bloomsbury Visual Arts, 2002, p. 136.
- 35 Ortrud Westheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1995, p. 56.
- 36 « ... [dass] die neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums in schwarzem Anzug oder bei festlichen Zeremonien in Frack zu erscheinen [haben], wenn es uns nicht gelingt, mit der Zeit noch ein präziseres und eleganteres männliches Kleidungsstück zu erfinden. » Max Beckmann, « Der Künstler im Staat », dans *Europäische Revue*, n° 3, 1927, p. 288-291, cité d'après Rudolf Pillep (éd.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, Leipzig : Reclam, 1987, p. 116-121, ici p. 119.
- 37 Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag 2005, p. 95.
- 38 « Diesem Beckmann kann man nicht mehr ausweichen, und man kann ihn nicht mehr ignorieren. Der Betrachter wird vielmehr immer wieder auf den Künstler eingeschworen, der sein Meister ist, eine Frage gestellt hat und die Antwort kennt. » *Ibid.*
- 39 Beckmann n'a cependant pas pour seul objectif l'expression de l'affirmation de soi et de la domination, mais aussi l'effet d'uniformisation et de désindividualisation du costume noir. Rudolf Pillep (éd.), *Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern*, op. cit., p. 119.
- 40 Comme on peut le deviner à l'aide du mot anglais « smoke », le smoking est né vers la fin du XIX^e siècle de la veste de fumeur pour les fumoirs et clubs masculins. Voir à ce sujet Iris E. Vitzthum von Eckstädt, *Würdiger Bürger im Frack? Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung*, Baltmannsweiler : Schneider-Verl. Hohengehren 2009, p. 140.
- 41 Edgar Forster, « Männliche Resouvenirisierungen », *Feministische Studien*, n° 2, 2006, p. 193-207. Cela vaut aussi pour une autre alternative au costume noir, la veste en cuir noir dérivée des uniformes des pilotes d'avions de chasse et qui transpose l'autorité masculine dans une version qui ne perd rien ni sur le plan esthétique, ni sur le plan pratique. À ce sujet, voir Gabriele Mentges, « Leder und andere coole Materialien. Zur Beziehung von Kleidung, Körper und Technik », *kritische berichte*, n° 4, 2000, p. 40-51, ici p. 47 et p. 49.