

Métamorphoses du corps dansant sur les scènes parisiennes, du ballet romantique à la Revue nègre.

Au début de son ouvrage *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*¹, l'historienne Anne Martin-Fugier met en parallèle les obsèques quasi nationales de la divine Sarah, en 1923, et l'inhumation clandestine, deux siècles plus tôt, de la célèbre tragédienne Adrienne Lecouvreur, à qui l'Église avait refusé la sépulture chrétienne. Ce qui pourrait laisser croire qu'après avoir longtemps souffert d'une réputation infamante, les femmes de théâtre, qu'elles soient actrices, cantatrices ou danseuses², accèdent au début du XX^e siècle à la respectabilité, lors même que se développe le *star system*³ qui assure à une infime partie d'entre elles une confortable aisance matérielle. La réalité est bien sûr plus complexe, en particulier si l'on s'intéresse à ces artistes de la scène dont le métier n'est ni de déclamer des textes, ni de jouer la comédie, ni de chanter, mais d'exhiber un corps s'exprimant à l'aide du seul mouvement.

L'art du ballet a longtemps été auréolé en France d'un prestige tout particulier : Louis XIII et surtout Louis XIV lui ont donné ses lettres de noblesse, ainsi qu'une indéniable portée politique ; des poètes comme Baïf ou Ronsard, des philosophes comme Descartes ont rédigé des arguments chorégraphiques ; et la danse est restée sous l'Ancien Régime, à l'instar de l'escrime et de l'équitation, l'une des manifestations privilégiées de l'harmonie et de la puissance du corps... masculin. Au XVIII^e siècle, Gaëtan puis Auguste Vestris furent l'un et l'autre considérés comme des « dieux de la danse » ; aucune danseuse n'accéda à un titre similaire. Mais l'on assista peu à peu à une double mutation : tandis que le ballet devenait une forme entièrement muette⁴, la danseuse prenait l'ascendant sur le danseur, et un art jadis synonyme de virilité se féminisait à outrance. Sur les scènes romantiques, et plus encore à la fin du XIX^e siècle, le danseur mâle est au mieux un partenaire et un faire-valoir, au pire une anomalie, voire une monstruosité. Comme l'écrit Théophile Gautier avec son humour coutumier :

Vous savez quelle chose hideuse c'est qu'un danseur ordinaire ; un grand dadais avec un cou rouge gonflé de muscles, un rire stéréotypé, inamovible comme un juge ; des yeux sans regard, qui rappellent les yeux d'émail des poupées à ressort ; de gros mollets de suisse de paroisse, des brancards de cabriolet en façon de bras [...] Rien n'est plus horrible, et je ne sais pas comment l'on peut se retenir de leur envoyer, en guise de la pluie de fleurs usitée à l'Opéra, une grêle de pommes crues et d'œufs cuits⁵.

Et l'on pourrait multiplier les citations plus féroces encore s'agissant du dernier XIX^e siècle. L'artiste chorégraphique, dans l'imaginaire du temps et ce, jusqu'à l'avènement de Nijinski et des Ballets russes en 1909, est donc presque nécessairement *une* artiste. Une artiste à la fois vénérée et moquée, réputée de mœurs légères, dont le corps scénique cristallise les fantasmes de spectateurs de sexe masculin. Ce qui est vrai de l'actrice en général l'est de façon hyperbolique de la danseuse, qui s'offre aux regards sans le truchement de tirades, de dialogues ou d'airs chantés. Cependant, de Marie Taglioni à Joséphine Baker en passant par Loïe Fuller et Isadora Duncan, l'image de la danseuse – via

¹ Anne Martin Fugier, *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001 (rééd. sous le titre *Comédiennes. Les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Historiques », 2008).

² Anne Martin-Fugier souligne qu'au XIX^e siècle en particulier, la notion de « comédienne » renvoie aussi bien à l'artiste dramatique de sexe féminin qu'aux artistes lyrique et chorégraphique (*ibid.*, p. 11).

³ Dominique Leroy, dans son ouvrage *Histoire des arts du spectacle en France* (Paris, L'Harmattan, 1990) décrit le passage du « stock system » – ou système de la troupe fixe – au « star system » qui organise le nomadisme des interprètes vedettes à la faveur de contrats mirifiques.

⁴ Les ballets de cour avaient longtemps été accompagnés de textes chantés ou déclamés, pour faciliter la compréhension du spectacle. Par ailleurs, dans les ouvrages lyriques, les divertissements chorégraphiques bénéficiaient également d'un contexte discursif.

⁵ *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. Texte reproduit par Ivor Guest dans Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1995, p. 31-32.

son traitement littéraire, iconographique et/ou médiatique – subit de considérables variations. De la ballerine académique à la saltimbanque de cabaret, de l'artiste *flamenca* à la meneuse de revue, de la tête d'affiche multipliant les tournées internationales à l'anonyme *girl* de music-hall, les cas de figure sont multiples. Le présent article s'en tiendra à quelques exemples choisis parmi les plus célèbres, pour essayer de montrer à quel point le stéréotype de la danseuse courtisane, tirant profit à la scène comme à la ville de sa seule séduction érotique, est réducteur, voire mensonger. Le corps dansant, tout au long d'un siècle de création chorégraphique, connaît de nombreux avatars, au fil d'une évolution moins linéaire qu'on pourrait le penser *a priori*. Tantôt vestale tantôt bacchante, apparition vaporeuse ou bête en rut, la femme qui danse est aussi le sismographe d'une société en mutation.

Les « deux corps » de la danseuse romantique

Dans la magnifique thèse, préparée sous la direction de Guy Ducrey, qu'elle vient de soutenir à l'Université de Strasbourg, Bénédicte Jarrasse emprunte à Kantorowicz sa célèbre théorie des « deux corps du roi » pour l'appliquer métaphoriquement à la danseuse de l'époque romantisme (l'étude concerne la période allant de 1830 à 1870). La danseuse romantique, n'en déplaise à certain stéréotype, n'est en effet pas simple mais double. À l'évanescence sylphide dont le corps semble échapper à la pesanteur⁶ s'oppose la danseuse de caractère, qui emprunte ses pas au folklore hongrois, polonais, ou espagnol. À l'immaculée jupe de mousseline (que l'on n'appellera « tutu » que bien plus tard) s'opposent des costumes régionaux et nationaux très colorés ; au chausson de pointe, symbole et medium d'une danse toute de légèreté et d'élévation, s'oppose la chaussure, moins aérienne que chthonienne. Et l'on pourrait multiplier les exemples symptomatiques d'une dramaturgie, celle du ballet romantique, fondée sur un ensemble de contrastes, que ce soit dans le domaine des décors et costumes, dans celui de la musique ou de la technique chorégraphique : ainsi dans le livret de *Giselle* (1841), dû à Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, un second acte nocturne et fantastique succède à un premier acte solaire et réaliste. Or, comme l'a bien vu le chorégraphe Serge Lifar en parlant d'une « branche blanche » et d'une « branche pourpre⁷ » du ballet romantique, cette opposition est d'abord d'ordre chromatique, ce qui est naturel s'agissant d'un art de nature avant tout sensuelle et visuelle.

Dans ce contexte, la danseuse apparaît comme un élément fondamental du dispositif. Perçue non seulement comme une virtuose rompue aux règles de la technique académique, mais comme une comédienne capable d'interpréter des personnages à l'aide d'un langage gestuel nommé « pantomime », elle concentre en quelque sorte en sa seule personne toutes les antinomies propres à cette esthétique. À moins, comme l'a bien vu Gautier dans un texte célèbre où il oppose Marie Taglioni, la « danseuse chrétienne », à Fanny Elssler, la « danseuse païenne », que chaque ballerine n'incarne l'une des facettes du romantisme chorégraphique :

Quand Fanny danse, on pense à mille choses joyeuses, l'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon ; il vous semble être accoudé sur la rampe d'une terrasse, des roses autour de la tête, une coupe pleine de vin de Syracuse à la main, une levrette blanche à vos pieds et près de vous une belle femme coiffée de plumes et en jupe de velours incarnadin ; on entend bourdonner les tambours de basque et tinter les grelots au caquet argentin.

Mlle Taglioni vous faisait penser aux vallées pleines d'ombre et de fraîcheur, où une blanche vision sort tout à coup de l'écorce d'un chêne aux yeux d'un jeune pasteur surpris et rougissant ; elle

⁶ Voir l'étude de Sylvie Jacq-Mioche, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle », *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, sous la dir. d'Isabelle Moindrot, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006, p. 118-125.

⁷ Serge Lifar, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942 ; rééd. Paris, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1982, p. 21.

ressemblait à s'y méprendre à ces fées d'Écosse, dont parle Walter Scott, qui vont errer au clair de lune, près de la fontaine mystérieuse, avec un collier de perles de rosée et un fil d'or pour ceinture⁸.

Peu de textes évoquent aussi clairement les deux pôles du ballet romantique : splendeur méditerranéenne et mystères septentrionaux, couleurs chaudes et couleurs froides, sensualité diurne et séduction lunaire, c'est toute une géographie symbolique qui s'exprime à travers une palette pleine de nuances. Et, miracle de l'art, c'est la danseuse autrichienne, Elssler, qui exprime la poésie du sud, quand sa rivale italienne se voit associée aux brumes germaniques... Selon Gautier, seule Carlotta Grisi, pour qui il écrit le rôle de Giselle, devait se révéler capable de réaliser la parfaite synthèse de ces « deux modèles culturels, la latinité et la germanité, et de deux mythologies, celle du Sud et celle du Nord, opposition binaire au travers de laquelle se lit aussi le conflit entre le classicisme et le romantisme⁹ ».

Le corps (idéal) de la danseuse romantique se doit donc d'être à la fois érotique et pudique, éthéré et charnel, en un mot chimérique. On ne s'étonnera pas de retrouver ce motif chez un poète qui a fait de l'alliance des contraires l'un des principes centraux de son esthétique. Baudelaire, dans sa nouvelle *La Fanfarlo*, publiée en 1847, semble mettre ses pas dans ceux de Gautier et reprendre la fameuse opposition orchestrée par le dédicataire des *Fleurs du mal* dans son article de septembre 1838. À propos de l'héroïne éponyme du récit, danseuse de son état, on peut lire ces lignes :

On lui opposait, avec cette tactique particulière aux journalistes, qui consiste à comparer des choses dissemblables, une danseuse éthérée, toujours habillée de blanc, et dont les chastes mouvements laissent toutes les consciences en repos. [...] Jamais elle ne portait de ces insipides robes de gaze qui laissent tout voir et ne font rien deviner. Elle aimait les étoffes qui font du bruit, les jupes longues, craquantes, pailletées, ferblantées, qu'il faut soulever très haut d'un genou vigoureux, les corsages de saltimbanque [...] ¹⁰.

Au-delà de l'antithèse désormais stéréotypée entre chasteté et provocation sensuelle, Baudelaire développe une réflexion sur la différence entre art savant et art populaire : à la ballerine « éthérée » le narrateur de la nouvelle préfère la « saltimbanque », à l'élégance élitiste l'ostentation de mauvais goût, à la distinction aristocratique la morgue volontiers vulgaire. Ce texte pourrait dès lors être perçu comme révélateur d'une évolution : même si les danseuses de corde et autres artistes foraines existaient à l'époque romantique et bien auparavant, le développement d'une industrie du spectacle se traduit au fil du XIX^e siècle par la multiplication des cabarets, puis des music-halls fondés sur un modèle anglo-saxon, et par l'apparition de formes chorégraphiques très éloignées du modèle académique et/ou romantique.

Du corps collectif au corps absent

Nous avons montré ailleurs comment s'est traduite cette « américanisation¹¹ » du ballet à partir de 1880, en des lieux comme l'Eden-Théâtre de la rue Boudreau, qui fut pendant une décennie le grand rival de l'Opéra dans le domaine de la création chorégraphique : impeccables rangées de *girls*, débauche de moyens spectaculaires, discipline quasi militaire du corps de ballet, virtuosité athlétique des solistes. Quelles furent les conséquences de ces mutations sur la perception du corps dansant ? Sans doute la

⁸ *La Presse*, 24 septembre 1838 (Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 78).

⁹ Bénédicte Jarrasse, *Les deux corps de la danse. L'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes (1830-1870)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Strasbourg le 28 novembre 2014, sous la dir. de Guy Ducrey, vol. 2, p. 390-391. B. Jarrasse démontre que, pour certains hagiographes de la danseuse, Marie Taglioni incarne à elle seule ces pôles opposés.

¹⁰ Baudelaire, *La Fanfarlo*, in *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 571.

¹¹ Terme employé par le critique Edmond Stoullig à propos de l'Eden-Théâtre (*Annales du théâtre et de la musique*, année 1889, p. 392). Voir notre article « L'«américanisation» du ballet vers 1880 », in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, op. cit., p. 280-285.

meilleure réponse à cette question se trouve-t-elle dans les chroniques dramatiques de Stéphane Mallarmé, réunies sous le titre « Crayonné au théâtre¹² ». Le maître de la rue de Rome était, on le sait, un fervent admirateur de l'art chorégraphique. Mais plus que les poussiéreux spectacles de l'Opéra, il appréciait les évolutions de la célèbre Loïe Fuller (laquelle fit ses débuts en 1892 aux Folies-Bergère) et les productions fastueuses de l'Eden-Théâtre. Ainsi, c'est à propos d'Elena Cornalba, l'une des principales danseuses de ce théâtre, qu'il en vint à formuler son fameux « axiome, à affirmer en fait de ballet » :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme [...] et qu'elle ne danse pas [...]*¹³.

Comme pour en finir avec le stéréotype de l'éternelle séductrice, Mallarmé refuse à la ballerine toute appartenance à la féminité. Ce qui le fascine, à l'Eden, c'est ce qu'il appelle le caractère « *in-individuel* » de « l'être dansant », autrement dit la façon dont chaque danseuse se fond dans une « synthèse mobile » avec une « incessante ubiquité¹⁴ ». Ce n'est plus le corps propre de chaque interprète qui retient l'attention, mais la masse indistincte du corps de ballet. D'où il résulte une sorte de dissolution de la danseuse, que Mallarmé met également en lumière dans les pages qu'il consacre à Loïe Fuller.

Comme nombre de ses contemporains¹⁵, il est en effet sensible à la manière dont les jeux de voiles et de lumières inventés par l'artiste américaine produisent une illusion d'optique et font disparaître le sujet même de la danse.

Ainsi par ce dégageant multiple de plis, autour d'une nudité, grand, orageux, planant en le contradictoire vol où l'ordonne celle-ci ; elle se magnifie à une ampleur démente jusqu'à s'y dissoudre, la robe évoluant comme seule et uniquement en train¹⁶.

Ce que la « nudité » de la danseuse pourrait avoir d'érotique est immédiatement aboli par le dispositif scénique. Loïe Fuller n'existe plus, elle n'est plus que flamme, oiseau, papillon ou fleur, au gré de ses métamorphoses. Son corps est absenté et comme nié. Il ne s'agit plus seulement d'une évanescence comparable à celle de la ballerine romantique ; le spectateur médusé assiste à un pur et simple évanouissement. Comme l'a bien montré Guy Ducrey, on a désormais affaire à une paradoxale « danseuse au corps invisible¹⁷ ».

En cela, Loïe Fuller pourrait apparaître comme l'antithèse de l'autre grande danseuse américaine appelée elle aussi à devenir un mythe chorégraphique, quelques années plus tard : Isadora Duncan. Or des recherches récentes¹⁸ montrent qu'au-delà de certaines images fixées par la légende, la « danseuse aux pieds nus » se vit reprocher son puritanisme et son manque de sensualité.

Un corps « plus chaste que sensuel »

Lorsqu'elle arrive à Paris en 1900, Isadora Duncan impose une vision du corps féminin qui contraste radicalement avec les produits de l'érotisme ambiant. La danseuse américaine a beau se vêtir de tuniques fort transparentes, son image est aux antipodes de

¹² Composante du recueil *Divagations* publié en 1897 (E. Fasquelle éditeur, Bibliothèque Charpentier).

¹³ Mallarmé, « Ballets », *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 171 (ce texte est composé d'extraits de « Notes sur le théâtre », chronique parue dans *La Revue indépendante* en décembre 1886).

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Voir l'ouvrage de Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock-Éditions d'art Somogy, 1994.

¹⁶ « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » (*National Observer*, 13 mai 1893), version préoriginale de l'un des articles repris dans *Divagations*, in *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 314.

¹⁷ Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996, p. 444.

¹⁸ Je pense par exemple à la thèse d'Élisabeth Schwartz, *Ne rien inventer en art. Paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan*. Cette thèse, élaborée sous la direction de Claude Jamain, a été soutenue à l'Université Lille 3 le 15 décembre 2014.

celle des « grandes horizontales » de la Belle Époque, ou des spectacles de pantomime par lesquels Colette scandalisa ses contemporains¹⁹. Comme le souligne l'historien de la danse Léandre Vaillat :

Isadora Duncan, même à moitié nue, même dévêtue par une tunique de linon souple, restait pure, sans doute parce que ses attitudes étaient justes. Si elle avait pris des attitudes fausses, elle eût paru indécente²⁰.

Son expression, ajoute encore Vaillat, « était toujours chaste ». Les témoignages des contemporains sont nombreux, qui voient en Duncan une sportive plus qu'une artiste. Son corps naturel est parfois jugé disgracieux ; on lui reproche d'être trop peu sophistiqué, trop peu rompu aux exercices de l'école académique. Certains font même de ses choix esthétiques une manifestation du puritanisme américain. C'est dans ce contexte qu'un observateur allemand écrit en 1907 : « Ihre Mienen hatten den Ausdruck einer Gouvernante²¹ » (« Ses gestes semblaient ceux d'une gouvernante »). Élisabeth Schwartz, auteur d'une thèse consacrée à la danseuse, montre que le « goût de Duncan pour la prise de parole en public, la harangue, la rattache à la forte tradition de l'art oratoire du puritanisme²². »

Mais c'est sans nul doute le grand critique chorégraphique André Levinson qui a le mieux analysé le caractère asexué du corps duncanien. À propos de l'exceptionnel engouement suscité par celle qu'il surnomme la « jeune barbare », Levinson tient à rectifier une contre-vérité :

[...] ce n'est pas la vénusté de la femme qui accomplissait ce miracle de ferveur collective. L'attrait de ce corps robuste, baigné de la sueur de la palestre, était plus chaste que sensuel²³.

Créature quasi androgyne, la danseuse pratique « un art qui [est] comme l'expression d'une plénitude biologique²⁴ ». Nul érotisme par conséquent dans ce corps affranchi de la contrainte du corset et des chaussons. C'est plutôt le vocabulaire de la religion qu'utilise Levinson pour parler du « messianisme chorégraphique²⁵ » de celle qui devint en Europe la grande prêtresse de l'orchestrique grecque. « Sa quasi nudité n'est pas un outrage à la pudeur, mais un acte de foi²⁶ », souligne encore le critique. On est bien loin du stéréotype de la danseuse aguichante, bien loin aussi de l'univers dans lequel va évoluer à partir de 1925 une autre jeune Américaine venue conquérir les scènes parisiennes.

Noirceur, laideur et bestialité

Au moment même où disparaissent Isadora Duncan (1927) et Loïe Fuller (1928), une nouvelle icône de la danse américaine s'impose au sein de la Revue nègre et défraie la chronique. Il ne s'agit pas ici de revenir sur la fondamentale ambivalence des discours qui accompagnèrent cette épopée artistique, les uns voyant en Joséphine Baker une incarnation de la modernité esthétique, les autres une égérie des droits de la femme (noire), d'autres à rebours une dévergondée lubrique et l'une des expressions les plus viles du colonialisme occidental²⁷. Notre propos sera d'examiner la façon dont le corps (noir) de la danseuse, que

¹⁹ Voir Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 60-62 (« La nudité féminine ou le sexe mis à distance »).

²⁰ Léandre Vaillat, *Histoire de la danse*, Paris, Plon, coll. « Ars et historia », 1942, p. 60.

²¹ Oscar Bie, *Der Tanz als Kunstwerk*, Berlin, Bard, Marquardt und Cie, 1907, p. 205.

²² Élisabeth Schwartz, *Ne rien inventer en art. Paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan*, op. cit., p. 222.

²³ André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929 ; rééd. Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1990, p. 63.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ Sur « l'imagerie coloniale » dans le discours critique relatif à la Revue nègre, voir l'étude d'Olivier Roueff, « Politiques d'une "culture nègre" : La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 65-

ce soit dans certains articles de presse mais aussi dans des textes de fiction, est assimilé à un corps d'animal. Et plus particulièrement à un corps de primate.

Éminent critique du *Figaro*, Robert de Flers écrit le 16 novembre 1925 dans les colonnes de ce journal :

La Revue nègre est un lamentable exhibitionnisme transatlantique qui semble nous faire remonter au singe en moins de temps que nous n'avons mis à en descendre.

Sous prétexte de faire un bon mot, l'académicien retourne un pseudo darwinisme en franc racisme. Et il n'est pas le seul à exprimer sans fard une opinion qui, selon Pascale Avenel-Cohen, est le reflet d'une panique de nature anthropologique :

La critique virulente de bien des détracteurs de l'artiste relève en général d'une peur primaire. Ils imaginent soudain, en voyant disparaître les derniers remparts qui séparaient l'homme « civilisé », ataraxique en théorie, du « sauvage », lubrique, que la « Revue Nègre » menace la civilisation elle-même. En effet, si l'homme civilisé devient lui aussi lubrique, plus rien ne le distingue alors du sauvage. Dans un tel contexte, il devient psychologiquement fondamental d'ériger des barrières entre la femme qui a réveillé publiquement ces instincts réprimés et les détenteurs de la civilisation. Rabaisser la femme noire au rang animal participe de cette stratégie. Si ce discours animalisant ne suffit pas éliminer le désir, il vise tout au moins à transformer le passage à l'acte en tabou et à protéger *in extremis* la supériorité des Blancs²⁸.

L'animalisation de la femme noire exprimerait donc moins un fantasme érotique qu'un point de vue racial. Dans cette perspective, le corps de Joséphine Baker serait moins séduisant ou excitant que fondamentalement terrifiant. D'où de nombreux développements sur la laideur d'une morphologie qui ne correspond pas aux canons de la beauté occidentale. Pour un Levinson célébrant en elle une « Vénus noire²⁹ », combien de diatribes dénonçant une gesticulation grotesque, des déhanchements obscènes ?

Mais c'est peut-être le détour par la fiction qui permet le mieux de comprendre la dimension paroxystique de ce phénomène. En 1929, Félicien Champsaur, polygraphe proluxe dont on connaît depuis la fin du siècle précédent l'intérêt pour les milieux de la danse, du théâtre, du cirque et du music-hall, publie un roman intitulé *Nora la guenon devenue femme*. En voici les premières lignes :

Folies-Bergère, Casino de Paris, Moulin-Rouge, ces trois phares éblouissants fascinent les papillons parisiens et étrangers, irrésistiblement attirés par l'incandescence de la lumière artificielle où follement ils tourbillonnent, sans souci de se brûler les ailes. Casino de Paris, Folies-Bergère, Moulin-Rouge ! Ambiance de luxe et de luxure ! Toutes les races se rencontrent là ; les situations les plus diverses, les milieux les plus hétéroclites s'y coudoient, les mentalités les plus disparates s'y confondent. Moulin-Rouge, Casino de Paris, Folies-Bergère ! Usines d'excitations ! antichambres merveilleuses des secousses galantes et des spasmes où l'on meurt, noyés une minute ! temples païens où brûlent la drogue et l'encens de la volupté³⁰ !

Mais bien avant de lire cet *incipit*, le lecteur est en mesure de deviner qui se cache derrière l'héroïne du roman, grâce à un éloquent frontispice et à diverses illustrations liminaires signées Endré, Jaquelux et Nailod : ceinture de bananes, quasi nudité, cheveux à la garçonne, poses lascives... C'est bien à Joséphine Baker que le personnage éponyme, Nora (anagramme phonétique de « noire »), emprunte ses traits, son style chorégraphique et son statut de célèbre meneuse de revue, comme le confirme le titre du premier chapitre, « L'étoile du ballet nègre ». Le lecteur identifie au fil des pages diverses grandes figures de

85 (URL : <http://id.erudit.org/iderudit/014114ar>, consulté le 31 janvier 2015).

²⁸ Pascale Avenel-Cohen, « L'«autre» beauté de Joséphine Baker », *Germanica* [En ligne], 37 | 2005, mis en ligne le 21 septembre 2009, consulté le 25 janvier 2015. URL : <http://germanica.revues.org/449>.

²⁹ *Comedia*, 12 octobre 1925.

³⁰ Félicien Champsaur, *Nora la guenon devenue femme*, Paris, Ferenczi et fils, 1929, p. 13.

la vie parisienne de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres, telle la comédienne Cécile Sorel à peine travestie en Cécile Borel. Ainsi, l'auteur de *L'Amant des danseuses* (1888) et de *Dinah Samuel* (1882) propose un nouveau roman à clés, qui est aussi un roman de science-fiction situé quelque part entre Villiers de L'Isle-Adam (*L'Ève future*), Jules Verne et *Tarzan of the apes*, la saga inventée par Edgar Rice Burroughs en 1912. *Nora la guenon devenue femme* narre en effet comment le Dr Abraham Goldry, « anthropologiste distingué³¹ » spécialiste de l'étude des « origines simiesques de l'humanité³² », s'accouple à une femelle orang-outang, laquelle met au monde une guenon dont le savant redoute d'être le père. Sur fond de délire scientifique, différents amis de Goldry entreprennent de faire de la guenon une femme véritable, en lui greffant « les ovaires d'une ex-princesse russe³³ », en lui raccourcissant les bras et en lui allongeant les jambes... Nora est le produit de ces manipulations confinant à la torture. Et une fois de plus, le darwinisme est appelé à la rescousse de façon pour le moins galvaudée :

Changer cette guenon en femme ! Accomplir, en quelques mois, l'œuvre où la nature avait mis des milliers d'années³⁴ !

C'est donc à ce monstre – au sens étymologique du terme – que Joséphine Baker prête ses traits, sa morphologie, son style chorégraphique et sa carrière. On comprend pourquoi, dès sa première apparition en scène, le personnage est clairement déshumanisé :

Cela danse, bondit, roule, cabriole, avec une vertigineuse rapidité, suivi dans ses évolutions par un jazz hallucinant. Puis, tout d'un coup, cette Bête – rose, jaune, brune, bleue, oui, bleue – s'immobilise dans une pose hiératique d'idole, au centre des autres nègres prosternés, adorants³⁵.

La mention des « autres nègres » montre bien que malgré le statut très particulier qui est le sien, Nora est présentée comme faisant partie des danseurs noirs de la troupe. Ce qui permet au narrateur de convoquer la plupart des stéréotypes racistes de l'époque, et d'insister par exemple sur la nymphomanie de la vedette. Le chapitre XX, intitulé « Partouze de femmes », marque le sommet de ce déchaînement fantasmatique : Champsaur y recycle à peu de frais tous les clichés liés aux instincts prétendument lubriques des êtres à la peau noire. Et il s'arrange à nouveau pour que la silhouette de Joséphine Baker soit clairement reconnaissable :

Elle dansa une danse sauvage et lubrique, mimant les gestes et les attitudes du stupre le plus suggestif. Puis, hurlante, redevenue simiesque, elle courut, à quatre pattes, à travers la cohue des enlacements, se frôlant aux nudités, fourrageant les toisons, les sexes, criant des sons inconnus, la langue des grands singes, ses frères, les colosses anthropoïdes de Bornéo³⁶ !

On retrouve certes dans ce passage la traditionnelle association entre danse et sexualité débridée, dénoncée par l'Église dès le haut Moyen Âge (la dimension païenne du « culte » rendu à Nora est nettement suggérée dans la citation précédente). Mais l'ensemble de la description vise à susciter le dégoût plus que l'excitation. Une inquiétante régression caractérise les participants à l'orgie, tous ravalés au rang de bêtes. Sans doute la Carmen de Mérimée était-elle pareillement assimilée à un singe (« [...] et elle dansait, et elle déchirait ses falbalas : jamais singe ne fit plus de gambades, de grimaces, de diableries³⁷. ») ; mais comme l'indique ce dernier terme, la comparaison avait pour fonction de souligner le

³¹ *Ibid.*, p. 50.

³² *Ibid.*, p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 54.

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ *Ibid.*, p. 245.

³⁷ Prosper Mérimée, *Carmen* [1845] et *treize autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 153.

satanisme du personnage. Dans le cas de Nora, toute transcendance a disparu. Le corps dansant n'est plus que machine hystérique :

Nora n'était, certes, pas une beauté ; elle était mieux, car elle symbolisait à merveille une sorte de volupté animale, ancestrale et vicieuse. On sentait que ce corps, si souple et en même temps si musclé, devait être un splendide instrument de luxure³⁸.

Tout au long de l'ahurissant roman de Félicien Champsaur, le lecteur du début du XXI^e siècle est saisi d'un permanent malaise. Moins parce qu'à longueur de pages la misogynie le dispute au racisme, qu'en raison du caractère parfaitement identifiable du personnage principal. De Marie Taglioni érigée en figure mariale à Joséphine Baker transformée en créature simiesque, l'évolution (la dégradation ?) n'a certes pas été linéaire. Mais une constante peut néanmoins apparaître : l'abolition du corps réel au profit d'un corps fantasmatique, soumis au bon vouloir de regards majoritairement masculins. Abolition qui s'accompagne le plus souvent d'une négation pure et simple.

Le corps (féminin) dansant, du Romantisme aux Années folles, est tantôt sublimé tantôt désacralisé, tantôt offert tantôt inaccessible, tantôt désiré tantôt vénéré ou avili. Mais ce qui frappe le plus, c'est la manière dont les discours liés aux grands noms de l'art chorégraphique procèdent tous, d'une façon ou d'une autre, à une forme d'occultation de l'être même de la danseuse. Clivée et contradictoire dans le ballet romantique, démultipliée et vaporisée dans les divertissements fin-de-siècle, animalisée au temps de la Revue nègre, la femme qui danse est, contrairement à une idée reçue, rarement présentée comme une figure uniformément érotisée ou désirable. Aussi inquiétante qu'attirante, tiraillée entre pureté angélique et grimace grotesque, entre ascétisme sportif et dépravation radicale, elle véhicule nombre de *topoi* contradictoires, et peut alternativement servir de totem féministe ou figurer l'irréductible aliénation de la femme moderne. Elle est un monstre, à tous les sens du terme, une chimère sans cesse guettée par l'inhumanité. Parce qu'il « met littéralement en *spectacle* des corps réduits au silence³⁹ », sans doute l'art de la danse est-il, parmi les formes d'expression théâtrale, la plus propice à ces anamorphoses.

Hélène LAPLACE-CLAVERIE
Université de Pau et des Pays de l'Adour

³⁸ *Nora la guenon devenue femme*, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ Bénédicte Jarrasse, *Les deux corps de la danse*, *op. cit.*, p. 413.