
Danse et Décadence : sur les pas de Jean Lorrain

Auteur : Renard, Axelle

Promoteur(s) : Denis, Benoit

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/14746>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Danse et Décadence : sur les pas de Jean Lorrain

Sous la direction du Professeur Benoit Denis
Membres du jury : Sémir Badir et Enzo D'Armenio

Travail de fin d'études présenté par Axelle Renard en vue de
l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises et
romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et
métiers du livre.

Année académique 2021-2022

UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Danse et Décadence : sur les pas de Jean Lorrain

Axelle Renard

Année académique 2021-2022

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, le Professeur Benoit Denis, de m'avoir guidée avec patience et bienveillance tout au long de la réalisation de ce travail.

Je remercie également ma maman de m'avoir toujours encouragée à entretenir et cultiver ma passion pour la danse.

Mes remerciements vont ensuite à Noé et à Anna qui m'ont soutenue, écoutée et conseillée durant mes recherches.

Enfin, j'adresse une pensée à la mémoire du Professeur Jean-Pierre Bertrand dont les conseils furent déterminants dans le choix de mon sujet et qui devait compter parmi les lecteurs de ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introduction | 1 |
| 2. Le mouvement décadent | 3 |
| 2.1. Contexte politique, économique et social..... | 3 |
| 2.2. Contexte littéraire | 5 |
| 3. Jean Lorrain..... | 9 |
| 3.1. Poète, romancier, dramaturge et chroniqueur..... | 9 |
| 3.2. Le meilleur ennemi de la femme de la Belle Époque..... | 12 |
| 4. La danse des origines au XX ^e siècle : évolution et codification d'un art à l'écoute des autres..... | 15 |
| 4.1. À l'origine : d'une fonction rituelle à une fonction de divertissement..... | 15 |
| 4.2. L'Antiquité gréco-romaine : vers une désacralisation de la danse..... | 16 |
| 4.3. Danse savante et danse populaire au Moyen Âge | 18 |
| 4.4. De la Renaissance au XIX ^e siècle : naissance et codification du ballet classique | 19 |
| 4.5. Du XIX ^e au XX ^e siècle : entre décadence et révolutions chorégraphiques..... | 23 |
| 4.5.1. Le ballet classique : de la fin de siècle aux Ballets russes | 24 |
| 4.5.2. La popularité du music-hall..... | 26 |
| 4.5.3. La naissance de la danse moderne..... | 28 |
| 4.6. Derrière le rideau : la réalité de la prostitution..... | 31 |
| 4.6.1. La prostitution dans la littérature des XIX ^e et XX ^e siècles..... | 33 |
| 5. État de l'art..... | 37 |
| 6. Le traitement poétique de la danseuse et de la danse chez Jean Lorrain | 41 |
| 6.1. Jean Lorrain, entre Parnasse et décadence | 41 |
| 6.2. La danseuse : personnage type de la modernité | 44 |
| 6.2.1. La tendance aux généralités | 44 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.2.2. Du ciel à la fange : la double image de la danseuse | 46 |
| 6.2.3. La danse : motif poétique d'une réflexion sur l'art et la mort..... | 52 |
| 6.2.4. La danseuse : incarnation d'une féminité dévorante | 55 |
| 6.2.5. Danseuse et poète : victimes et acteurs de la décadence | 58 |
| 6.3. Conclusion intermédiaire : danse et décadence poétique | 63 |
| 7. Le traitement romanesque de la danseuse et de la danse chez Jean Lorrain..... | 69 |
| 7.1. <i>Monsieur de Phocas</i> : roman de la décadence et chef d'œuvre de Jean Lorrain | 69 |
| 7.2. Avant la scène : la danseuse fatale et gynandre | 72 |
| 7.3. Sur scène : la danseuse en mouvement | 75 |
| 7.3.1. Danse occidentale : entre arts chorégraphique, pictural et littéraire | 75 |
| 7.3.2. Danses exotique et primitive | 79 |
| 7.4. Après la scène : étude topographique de la danseuse..... | 84 |
| 7.5. Le silence en réponse à la crise du verbe | 89 |
| 7.6. Conclusion intermédiaire : danse et décadence littéraire | 93 |
| 8. Le traitement journalistique de la danseuse et de la danse chez Jean Lorrain | 97 |
| 8.1. La révolution artistique de « la Loïe »..... | 97 |
| 8.2. L'art chorégraphique : articulation, réception et consécration..... | 98 |
| 8.3. Concours d'éloquence : la victoire du silence..... | 100 |
| 8.4. De la femme au symbole | 102 |
| 9. Conclusion générale | 105 |
| Bibliographie..... | 111 |
| Sources primaires | 111 |
| Sources secondaires..... | 111 |
| Annexe | 115 |

1. INTRODUCTION

Au tournant du XX^e siècle, la France connaît des révolutions déterminantes dans tous les domaines. En danse, le romantisme s'épuise, de même qu'en littérature, alors animée par les parnassiens et les symbolistes. Intrinsèquement liés depuis des siècles, les deux domaines partagent alors nombre de traits communs¹.

De la fin de siècle à la Belle Époque, les deux champs artistiques vont en effet connaître une influence réciproque. D'abord, les acteurs des mondes littéraire et chorégraphique se rencontrent à Paris dans des lieux de la bohème montmartroise comme le cabaret du Chat Noir. Ensuite, danse et littérature s'utilisent l'une l'autre et s'échangent ainsi des caractéristiques esthétiques. D'une part, les pièces de ballet trouvent leurs thèmes dans des textes littéraires, comme le célèbre ballet *L'Après-midi d'un Faune* dont Nijinski emprunte l'argument à Mallarmé. Beaucoup de ballets français doivent en outre leurs livrets à des écrivains tels que Théophile Gautier ou Jean Cocteau². D'autre part, les poètes s'identifient à la danseuse en vertu de sa position marginale dans une société qui soumet toute chose aux lois du marché. Ils thématisent alors cette figure pour envisager le rapport de l'art à la vie moderne³.

Parmi ces auteurs qui participent à construire une passerelle entre arts littéraire et chorégraphique, Jean Lorrain est sans nul doute celui dont l'œuvre est la plus diversifiée. Tantôt dépréciée, tantôt admirée, la danseuse ne cesse de l'inspirer, que ce soit dans ses textes poétiques, romanesques, dramatiques ou journalistiques. Par l'utilisation de l'image de la danseuse, celui que Thibaut d'Anthonay qualifie de « miroir de la Belle Époque »⁴ révèle dans ses textes une évolution notable des représentations sociale et littéraire de la femme et de la danse dans une époque dite de décadence.

Le présent travail vise à étudier le traitement de la thématique chorégraphique chez Jean Lorrain. Ce faisant, nous caractériserons son esthétique particulière et déterminerons en quoi l'œuvre du polygraphe est révélatrice du contexte social et artistique de son époque, ainsi que des liens entre danse et littérature.

¹ MICHOT Jean, « Avant-propos », dans SOJCHER Jacques, dir., *Art nouveau, littérature et beaux-arts à la fin du 19^e*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, pp. 3-4.

² LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 39-66.

³ FABBRI Véronique, *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris, Hermann, 2009, pp. 34-40.

⁴ D'ANTHONAY Thibaut, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005.

Dans un premier temps, nous clarifierons plusieurs éléments de contexte nécessaires à la compréhension et à l'analyse des textes. Nous commencerons par définir la décadence qui caractérise l'époque fin de siècle dans laquelle s'inscrit notre auteur, et ses implications sociales et littéraires. Nous dresserons ensuite une biographie succincte de l'auteur pour mettre en exergue ses particularités de poète, dramaturge, romancier et chroniqueur. Après quoi nous retracerons une synthétique histoire de l'art chorégraphique en nous attachant particulièrement aux liens qu'il entretient avec la fonction sociale et la littérature.

Dans un second temps, nous étudierons d'un point de vue diachronique le traitement que fait Jean Lorrain des motifs de la danse et de la danseuse dans un corpus de trois textes particulièrement centrés sur le thème chorégraphique et révélateurs du caractère polygraphique de l'activité de l'auteur. Nous commencerons par l'analyse de *Modernités*, recueil poétique paru en 1885, puis poursuivrons avec celle de *Monsieur de Phocas*, roman paru en 1901, afin de les comparer pour rendre compte de l'évolution de ce traitement thématique dans le temps. Pour tenter d'expliquer cette évolution, nous explorerons une hypothèse explicative par l'analyse de la chronique journalistique « La Loïe », datée de 1897. Ainsi, chaque texte de notre corpus sera représentatif d'une des facettes de l'écriture de Jean Lorrain, mais aussi d'un moment de sa carrière et de son évolution esthétique et stylistique.

2. LE MOUVEMENT DÉCADENT

2.1. CONTEXTE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE ET SOCIAL

Michel Winock définit la décadence comme «une idée vague, une représentation pessimiste du monde, une nostalgie de ce qui n'est plus, une création de l'imaginaire maussade, alarmiste ou carrément désespéré »⁵. La décadence d'une société serait caractérisée par la désolidarisation des individus par rapport à cette dernière. Pour Louis Marquèze-Pouey, l'individualisme allié au sentiment de désespoir et à une attitude pessimiste est un état psychosocial caractéristique des jeunes générations en époque de crise⁶. Le sentiment qui anime les auteurs à la fin du XIX^e siècle trouve ainsi ses racines dans les bouleversements que connaît la société parisienne entre 1850 et 1880 sur les plans idéologique, économique, politique, social et culturel.

Dans un premier temps, elle connaît le triomphe du scientisme et sa foi en la capacité de la science à résoudre tout problème que l'homme pourrait rencontrer. Dès 1850, l'essor industriel induit de profondes mutations.

L'industrialisation engendre d'abord un exode rural et une urbanisation qui voient s'affirmer la classe bourgeoise et émerger la nouvelle classe populaire du prolétariat. Cette réorganisation sociale, qui se fait au détriment des notables traditionnels, modifie le paysage culturel.

D'une part, pour ce qui est des classes inférieures, la démocratisation de l'enseignement fondamental permet une alphabétisation massive qui engendre le développement d'une littérature et d'une presse populaires, marquées par le goût du public pour le fait divers, ce sur quoi jouera le chroniqueur Jean Lorrain pour construire sa célébrité. D'autre part, l'émancipation des classes moyennes, avides de savoir et de promotion sociale, offre à la culture de l'élite un nouveau public. S'opère alors une multiplication des institutions culturelles comme les musées, les bibliothèques, les grands théâtres, les salons, les expositions internationales, les organes de presse et les revues littéraires. Naissent dans le même temps de nouveaux passe-temps populaires dont les fêtes foraines, les cirques, le sport puis le cinéma. À Paris, bourgeois et

⁵ WINOCK Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 7.

⁶ MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 259-280.

prolétaires se retrouvent également dans les cafés concerts et cabarets, nouveaux lieux phares de la vie culturelle.

D'un point de vue économique, l'industrialisation marque le basculement de la France dans un régime capitaliste et matérialiste. L'essor des grands magasins et de la publicité participe notamment à la popularisation de la mode vestimentaire. Assujetti aux lois du marché, l'art est intégré au circuit capitaliste dont Paris est la capitale culturelle mondiale⁷.

Dans un second temps, la défaite de Sedan en 1871 lors de la guerre franco-prussienne et le passage à un régime républicain impactent profondément la société fin de siècle qui apparente la chute du Second Empire à celle de l'Empire romain. De ce parallélisme naît le pessimisme de cette société qui se perçoit comme décadente.

D'abord, la croissance économique qu'a connue le Second Empire laisse place à La Grande Dépression, renforcée par un ralentissement démographique. La France, encore seconde puissance économique mondiale au milieu du XIX^e siècle, se voit reléguée au quatrième rang.

De plus, l'instauration du nouveau régime voit s'affronter les républicains et l'Église, alliée des conservateurs monarchistes. Cette opposition provoque l'éloignement des catholiques pour lesquels ce régime, hérité de la Révolution, ne vise qu'à affaiblir la religion. Cette dernière étant déjà fragilisée par l'essor du scientisme, la société se retrouve, comme l'explique Michel Winock, privée du ciment qui garantissait son unité et organisait sa sociabilité⁸.

L'organisation patriarcale se trouve également menacée. En effet, la femme acquiert une place nouvelle dans la société en accédant petit à petit à l'enseignement supérieur et à des professions jusqu'alors exclusivement masculines, comme celle de chorégraphe. Cette émancipation de la femme est alors perçue comme un danger pour l'ordre familial.

Par ailleurs, les peurs associées au déclin de la société se cristallisent dans les premiers textes nationalistes opposés au régime parlementaire et à ses piliers présumés : juifs, protestants, immigrés et francs-maçons. Dans les années 1880, une première vague d'antisémitisme se répand en France. Cette hostilité initialement religieuse se laïcise en prétextant une volonté de domination juive par le médium financier. L'antisémitisme s'assimile alors à l'anticapitalisme, et le mythe du Juif aux mains

⁷ BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, dir., *Histoire du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 2014.

⁸ WINOCK Michel, *op. cit.*, 2017, p. 8.

griffues rejoint celui de l'Américain aux poches pleines de dollars dans l'imaginaire fin de siècle.

Les mutations sociales sont perçues par les classes supérieures, conservatrices et nostalgiques de l'ordre antérieur, comme autant de signes de son déclin. Cette dégénérescence de la société traduirait celle de la race dont l'efféminement des hommes, la virilisation des femmes et la dépravation des mœurs seraient les symptômes.

Le sentiment de décadence, de déclin, de dégénérescence de la société fin de siècle est ainsi dû à la croyance en son effondrement prochain consécutif à la perte des certitudes que représentait la religion sous le Second Empire et qui garantissaient sa stabilité⁹.

2.2. CONTEXTE LITTÉRAIRE

Jusqu'au XVII^e siècle, le terme « décadence » désigne l'état d'une société prête à tomber. Il s'applique donc à l'origine à un phénomène social : l'ultime étape d'une civilisation. En 1880, son sens s'étend à la littérature lors d'une querelle entre hommes de lettres. Il est alors utilisé pour désigner les jeunes auteurs qui négligent les codes et mèneraient ainsi l'art à sa perte. Pour contrebalancer cette valeur péjorative, Gautier et Verlaine reprennent cette désignation en lui conférant un sens laudatif, celui de l'apogée d'une civilisation brillante et raffinée¹⁰.

Dans l'histoire littéraire, la décadence renvoie à une sensibilité caractéristique des années 1880-1900. En 1891, *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret marque une dichotomie entre les écrivains naturalistes et néo-réalistes et la nouvelle génération de symbolistes et décadents. Par un langage sophistiqué et énigmatique, ces derniers s'appuient sur les récentes études médicales sur la névrose pour rendre compte des zones obscures du psychisme. Leurs textes s'interrogent sur la normalité avec un penchant prononcé pour la provocation, la transgression et l'extrême ornementation¹¹.

D'une part, la décadence s'actualise dans l'écriture romanesque. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau* définit le style littéraire décadent comme une écriture extrêmement recherchée, sertie de mots rares, de métaphores et de tournures

⁹ WINOCK Michel, *op. cit.*, 2017, pp. 7-22.

¹⁰ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 15-30.

¹¹ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, dir., *Le dictionnaire du littéraire*, Troisième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 176-177.

syntaxiques complexes, et imprégnée de pessimisme. Deux romans en seraient les œuvres emblématiques : *À Rebours* de Jors-Karl Huysmans et *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain¹².

Selon Guy Ducrey, l'esprit qui caractérise les auteurs décadents serait la conscience repérable dans leurs œuvres de l'Histoire vécue comme un déclin. Ils s'identifient alors aux Romains luttant contre la Barbarie par la recherche du Beau. Ducrey résume la décadence par le mot allemand *Scadenfreude* :

[...] ce ricanement sarcastique devant le mal, que l'on s'empresse d'attiser soi-même comme un brasier dévorant. Ainsi font les écrivains, les illustrateurs décadents : ils multiplient avec une joie frénétique les signes d'une apocalypse qu'ils feignent de dénoncer¹³.

La décadence est donc pour Ducrey un courant affirmé de l'imaginaire fin de siècle, distinct du processus social.

D'autre part, ce que Marquèze-Pouey qualifie de « décadisme »¹⁴ est un mouvement substantiellement poétique que l'histoire littéraire assimile à la première vague symboliste¹⁵. Celui-ci se définit davantage comme une effervescence que comme une école à proprement parler. En effet, s'il possède un organe de presse, *Le Décadent*, créé en 1886 par Baju, il est dépourvu de maître et de doctrine précise. Toujours selon Marquèze-Pouey, le décadisme peut toutefois s'identifier à un mouvement dans la mesure où il obéit à une volonté de déplacement de l'art par rapport au passé, bien que cet auteur souligne qu'un mouvement requiert un certain nombre de règles là où la volonté du décadisme est de n'en avoir aucune.

Ce mouvement résulte d'un double sentiment d'accablement : de la nation par la conjoncture politique, d'abord, de l'esprit par la pensée scientifique et matérialiste, ensuite. La littérature réagit à ce sentiment par la substitution de l'humain à la science, de l'intuition à la connaissance, et de l'individu au monde, notamment via l'exploration de l'inconscient, du rêve et du sentiment. Le mouvement décadent s'oppose donc à l'ambition descriptive du naturalisme ainsi qu'aux contraintes formelles du Parnasse et à son idéal de beauté formelle, hérités de la pensée matérialiste et positiviste. Cette littérature accorde la primauté à la nouveauté, à la liberté et à l'individualité, en utilisant

¹² GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau*, Paris, Flammarion, 2013, p. 41.

¹³ DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 24.

¹⁴ Terme proposé par Anatole Baju et encensé par Verlaine, auquel les lexicographes préfèrent généralement le terme « décadentisme ».

¹⁵ GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *op. cit.*, 2013, p. 41.

un lexique du pessimisme qui emprunte ses figures de style aux champs lexicaux du crépuscule, de l'automne, de la mort ou de la maladie. Les œuvres romanesques, poétiques et théâtrales qui constituent son corpus prennent pour thème l'individu et traduisent un climat de désespoir¹⁶.

Les jeunes poètes de la fin du siècle se retrouvent dans les salons littéraires tenus par des auteurs de renom ou par des dames du monde, et dans les cafés littéraires du Quartier latin. Certains proposent boissons et spectacles, dont des lectures poétiques, se transformant en cabarets artistiques et laboratoires littéraires dans le même temps. Les auteurs s'y rassemblent autour d'une personnalité inspirante, d'un chef de file ou, dans le cas des décadents, sous forme d'assemblée. Ces cercles, dont l'existence est souvent brève, traduisent une volonté de rénovation artistique ainsi qu'une démocratisation de l'art : tout poète y trouve une chance de construire sa notoriété en y déclamant son œuvre et en se livrant au jugement du public.

La fin de siècle connaît une importante prolifération de revues et journaux, d'abord naturalistes jusqu'en 1880, puis sous l'impulsion d'auteurs se revendiquant comme modernes¹⁷. 1886 est une date phare dans l'histoire du mouvement décadent puisque cette année connaît une explosion sans précédent de revues qui lui octroient un nouveau degré de considération. Critiquée, cette tendance moderne est cependant reconnue comme art nouveau et non plus méprisée comme émanation de jeunes auteurs fumistes sous emprise¹⁸.

Si le mouvement poétique décadent connaît une existence brève sans réel chef de file ni manifeste, Louis Marquèze-Pouey le considère comme déterminant dans l'histoire littéraire puisqu'il marque le tournant vers la modernité et le symbolisme¹⁹.

La décadence en littérature est donc à comprendre dans un sens romanesque et dans un sens poétique. Par l'analyse d'un recueil de poèmes et d'un roman, nous nous emploierons à situer Jean Lorrain dans ce spectre littéraire.

¹⁶ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 259-280.

¹⁷ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 48-63.

¹⁸ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 178-233.

¹⁹ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 7-11.

3. JEAN LORRAIN

3.1. POÈTE, ROMANCIER, DRAMATURGE ET CHRONIQUEUR

Martin Paul Alexandre Duval, dit Jean Lorrain, naît le 9 août 1855 à Fécamp, ville portuaire de Normandie. Il est l'unique fils de l'armateur Aimable Martin Duval et de sa jeune épouse Élisabeth Henriette Pauline Mulat. Son ascendance maternelle est une lignée d'intellectuels, de chirurgiens et d'ingénieurs. Sa mère a le goût des livres, des voyages et des arts. Du côté paternel, il descend d'une famille de marins solides et aventureux, dont il se revendiquera fièrement à l'âge adulte.

Le jeune Paul connaît une enfance dorée et protégée du monde, entre contes lus par sa mère et instruction à domicile par des précepteurs, jusqu'à son entrée au Lycée du Prince Impérial. Adolescent, il lit Molière, Shakespeare, Walter Scott, Pigault-Lebrun et les ouvrages de Xavier Boniface Saintine, parmi lesquels *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*. Sa jeunesse est en outre bercée de contes populaires entendus dans le salon de sa mère et les bouges à matelots.

Cependant, Paul n'a que mépris pour la jeunesse fécampoise. Après une lourde déception sentimentale infligée par Judith Gautier, il souhaite plus que tout fuir à Paris et goûter à la liberté de la capitale. Pour ce faire, il s'inscrit en faculté de droit, bien que son ambition soit toute littéraire. Son père finit par accepter son choix de carrière à la condition qu'il dissimule son nom pour rester discret en cas d'échec. Dans un livre de sa bibliothèque, il trouve par hasard le nom « Lorrain ». Son intérêt précoce pour l'époque de la chevalerie lui fait ensuite choisir le prénom « Jehan », qu'il simplifie par la suite en « Jean ». L'auteur a trouvé son patronyme, qui sera bientôt l'un des plus célèbres de tout Paris²⁰.

Les relations de sa famille lui ouvrent les portes de l'élite littéraire. Déçu, il fréquente rapidement d'autres milieux sociaux. Il étudie alors tant le Paris des salons que celui des bas-fonds afin de tout voir, tout comprendre et tout ressentir. Il affiche un penchant assumé pour les voyous, lutteurs et forains, et se lie d'amitié avec Charles Buet via lequel il rencontre nombre d'artistes et auteurs tels que Huysmans et ses futurs amis Oscar Méténier, Jules Barbey d'Aurevilly et Octave Uzanne avec qui il fera le voyage en Hollande qui lui inspirera *Monsieur de Bougreton*. Il fréquente également le

²⁰ NORMANDY Georges, *Jean Lorrain*, Paris, V. Rasmussen, 1927, pp. 7-59.

salon de Rachilde, son amie et source d'inspiration, ainsi que les lieux estudiantins d'innovation artistique comme le Chat Noir. Fondée par Salis, cette salle de spectacle proche de l'atelier d'artiste est le point de rendez-vous du groupe des Hydropathes d'Emile Goudeau. Lorrain y rencontre notamment Jean Moréas et Fernand Xau, fondateur du *Journal* pour lequel il travaillera.

Dès 1882 et 1883, il s'illustre dans le paysage littéraire grâce à ses deux premiers recueils poétiques : *Le Sang des dieux* et *La Forêt bleue*, respectivement illustrés par *La tête d'Orphée* de Gustave Moreau, dont il sera un grand admirateur, et *Primavera* de Botticelli. Travailleur et productif, il publie en 1885 sa première pièce de théâtre, *Viviane*, le recueil *Modernités*, qui rend compte des observations menées dans sa vie de débauche, et son premier roman, *Les Lépillier*, dans lequel il dépeint plus ou moins explicitement et avec mépris les habitants de Fécamp.

Pour soutenir son train de vie effréné, l'auteur consomme de l'éther, excitant répandu à l'époque, et se rend régulièrement à Fécamp pour s'y reposer. Dans sa correspondance, il présente Paris comme un mal qui lui inspire un profond dégoût des choses et des gens. En public, il se forge une image de « fanfaron du vice ». Lors du bal d'inauguration du Chat Noir, sur les renseignements délibérément erronés de l'organisateur Alphonse Allais, Jean Lorrain apparaît travesti en maillot de soie rose, paré d'une couronne de fleurs et d'une ceinture de feuilles de vigne. La réaction des invités, amusés mais néanmoins admiratifs, éveille chez lui un goût pour le scandale qui ne fera que s'exacerber par la suite²¹.

Il est publié dans diverses revues parisiennes : *Le Chat Noir*, *La Jeune France*, *L'Art et la Mode*, *La Vie Moderne*, *La Revue indépendante* ou encore *Le Décadent*. Dès 1886, il collabore avec *Le Courrier français* de Jules Roque qui lui donne l'occasion de clamer chaque semaine sans restriction ses admirations et déceptions. En 1887, il connaît ses premiers grands succès de chroniqueur littéraire dans le journal *L'Évènement* d'Edmond Magnier, qu'il quitte en 1890 pour *L'Écho de Paris* dans lequel il publie la célèbre rubrique « Une femme par jour » et ses premiers « Pall-Mall ». À partir de 1892, il devient chroniqueur pour *Le Journal* de Fernand Xau, tribune depuis laquelle il tire triomphalement ses flèches sur une société parisienne qui l'admire et le craint tout à la fois, car ses chroniques charment autant qu'elles choquent. En révélant ce qui se veut caché et en ridiculisant ceux qui voudraient être admirés, Lorrain prend

²¹ NORMANDY Georges, *op. cit.*, 1927, pp. 60-102.

plaisir à créer le scandale et ne craint pas de s'attirer les foudres de nombreux artistes. Par sa plume acerbe et ses sujets épineux, il invente une nouvelle forme de journalisme, basée sur l'honnêteté totale et incorruptible ainsi que sur la provocation. S'il détruit de nombreuses carrières, il participe à l'envol de certaines, dont celles des auteurs Pierre Louys et Maurice Maeterlinck ou de la danseuse Loïe Fuller.

Lorrain se positionne en solitaire indépendant dans une société qu'il considère comme immonde, ignorante et ridicule. Son image de dandy est savamment étudiée : il apparaît en public musqué et fardé, les doigts chargés de bagues serties de pierres précieuses qu'il dessine lui-même. Attentif à la mode vestimentaire, il la devance et l'influence. Pourtant, derrière ce masque d'exubérante assurance, son train de vie l'épuise et son addiction à l'éther détériore sa santé. Dans sa correspondance avec sa mère, il relate des épisodes hallucinatoires qui l'amènent à croire son appartement hanté. À partir de 1892, il ralentit son rythme de vie, s'offrant quelques voyages en Afrique du Nord, en Espagne et en Suisse.

Se montrant alors plus sélectif quant à ses fréquentations, on le croise chez Mallarmé et aux « réunions du Grenier » d'Edmond de Goncourt où se retrouvent les auteurs les plus originaux. Passionné de music-hall, il en fréquente également les artistes. Entre 1896 et 1900, il écrit une série de livrets de ballet innovants, certains adaptés de contes édités antérieurement comme *La Princesse au Sabbat*. Auteur prolifique, il poursuit son œuvre littéraire avec ses *Contes pour lire à la chandelle* et *L'Ombre ardente* (1897), ainsi que ses deux chefs d'œuvres romanesques : *Monsieur de Bougreton* (1897) et *Monsieur de Phocas* (1899-1901)²².

Cumulant œuvre littéraire riche et variée, activité journalistique et vie mondaine intense, Jean Lorrain franchit les portes du XX^e siècle en véritable célébrité parisienne. En 1901, après des années de représentation continue, il se retire avec sa mère à Nice dont le port lui rappelle son Fécamp natal. Fidèle à lui-même, il fréquente les cafés et théâtres de Nice et Monte-Carlo dont il châtie impitoyablement le public dans ses chroniques, lui préférant celui du port, plus simple. En 1906, après quelques ultimes voyages en Italie et en Corse, il rentre à Paris où il décède d'une perforation intestinale²³.

²² NORMANDY Georges, *op. cit.*, 1927, pp. 103-154.

²³ NORMANDY Georges, *op. cit.*, 1927, pp. 155-180.

3.2. LE MEILLEUR ENNEMI DE LA FEMME DE LA BELLE ÉPOQUE

Jean Lorrain est un dandy décadent, presque ouvertement homosexuel, dont les textes font scandale. Pour comprendre ces derniers et la place qu'y occupent le thème de la danse et le personnage de la danseuse, il faut au préalable comprendre son rapport ambivalent à la Femme.

Bien qu'à la fin de sa vie Jean Lorrain prétende qu'il faille choisir entre aimer les femmes ou bien les connaître, il semblerait qu'il ait fait les deux. L'œuvre de l'auteur en témoigne : la série d'articles intitulée « Une femme par jour » dans *L'Écho de Paris*, le recueil *Vingt femmes*, ou encore les textes portant le nom de leur personnage féminin, dont le roman *Madame Monpalou* et la pièce *Viviane*. Sans aller jusqu'à s'identifier à elle, Lorrain a pour la femme une certaine fascination, peut-être teintée d'envie, qui fait de cette dernière une inspiration majeure. S'il sait mieux que quiconque dresser le portrait des Parisiennes de la fin de siècle et de la Belle Époque, jusque dans leurs désirs et insécurités, c'est parce que sous bien des aspects, ses goûts sont proches des leurs. Pour en rendre l'image la plus juste, l'auteur observe la femme sous toutes les coutures : au sens premier, lorsqu'il détaille sa toilette, son parfum et tous les artifices de la séduction, mais aussi dans un sens plus large car il cherche à en comprendre la psychologie. Il y a donc chez Lorrain un mélange de curiosité, d'envie et d'amour platonique de la femme qui l'amène à la connaître et à la louer autant qu'à la condamner²⁴.

Par ailleurs, plusieurs figures féminines occupent un rôle déterminant dans sa vie et son art.

La première est sans nul doute sa mère, la première à éveiller chez lui le goût de la littérature et la seule femme à bénéficier de sa constante affection. Elle est également celle avec qui il retire son masque de personnage public en représentation perpétuelle. Elle entretient avec son fils une riche correspondance, dans laquelle ce dernier laisse apparaître toute sa sensibilité. Une fois veuve, lorsque la santé de Lorrain commence à décliner, elle parvient à le contraindre au repos en emménageant avec lui à Paris. Elle ne le quittera plus, le suivant dans ses voyages et déménagements²⁵.

²⁴ D'ANTHONAY Thibaut, *Jean Lorrain. Barbare et esthète*, Paris, Plon, 1991, pp. 85-111.

²⁵ NORMANDY Georges, *op. cit.*, 1927.

En outre, Judith Gautier, fille de l'écrivain Théophile Gautier qu'il rencontre à dix-huit ans, est son premier amour et sa première inspiration. Elle lui fait notamment connaître Victor Hugo et Leconte de Lisle et lui transmet son intérêt pour l'Extrême-Orient et pour la poésie symboliste. L'échec sentimental que constitue la seule passion amoureuse de sa vie déterminera ses rapports avec les femmes.

Par la suite, son amitié avec Rachilde a également une forte incidence sur sa vie. C'est au Chat Noir, cabaret prisé par les symbolistes, qu'il fait sa connaissance. Il trouve à cette dernière des attraits physiques, aspects importants dans ses amitiés avec les femmes, comme la pâleur et la minceur. En sa compagnie, le jeune Lorrain découvre le Paris bohème et littéraire de Montmartre puis intègre son cercle d'amis nommé la « Société de la feuille de vigne ». Il y rencontre d'éminents auteurs qui participeront à l'élaboration de la littérature de la fin du XIX^e siècle tels que Maurice Barrès, Pierre Louÿs et Jean Moréas, initiateur du symbolisme en littérature. Le mariage de Rachilde avec Alfred Valette et des disputes avec des amis communs ont finalement raison de leur amitié.

Jean Lorrain se concentre ensuite sur sa carrière et se passionne dès lors pour celle qui incarne la renommée et qui règne sur la scène européenne, tant par des rôles masculins que féminins : Sarah Bernhardt. Oriane, Audovère et Mélusine apparaissent sous les traits de l'actrice dans les poèmes de l'auteur. Il lui destine le premier rôle de *Viviane* (1885), et s'inspire d'elle et de ses relations pour écrire *Tréteau* en 1906. Ses flatteries et son adoration pour l'actrice arrivent à un moment où la carrière de cette dernière décline et lui permettent de s'intégrer parmi ses intimes. Il la soutient d'autant plus qu'il rêve qu'elle interprète une de ses pièces. C'est pour se démarquer de ses autres prétendants dramaturges qu'il la défend face aux critiques dans son article « La calomniée ». Elle refuse néanmoins les quatre pièces qui formeront le recueil *Théâtre*, dans la préface duquel Lorrain témoigne de sa déception. Il prend ses distances avec l'actrice lorsqu'il assiste à sa représentation de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand et estime que la pièce s'inspire de son *Ennoïa*, refusée par Sarah. Elle n'en reste pas moins la femme qu'il a le plus admirée.

Enfin, la quatrième femme la plus importante dans la vie de l'auteur est une actrice, danseuse et courtisane, élève de Mariquita : Liane de Pougy. Il lui est présenté par un ami commun en 1894, après avoir écrit un article critique à son sujet. De cet article, la demi-mondaine ne conteste que l'évaluation du prix de ses bijoux. Lorrain et la danseuse tombent sous le charme l'un de l'autre et resteront amis jusqu'au décès de

celui-ci. Il la conseille dans tous les aspects de sa vie, de sa carrière à ses amants, et participe grandement à construire sa célébrité. Leur complicité est telle que la rumeur va jusqu'à leur soupçonner un mariage. Lorrain étant davantage attiré par les hommes et Liane de Pougy par les femmes, leur complicité n'a jamais été autre que spirituelle. Si Sarah Bernhardt a représenté pour lui la reine antique, Liane incarne la femme fatale qui use cruellement de ses charmes pour plier les hommes à tous ses désirs.

Ses qualités de chroniqueur lui vaudront le titre de « peintre de la Parisienne ». Il a notamment pour habitude de partager avec ses lecteurs ses ressentis sur les spectacles auxquels il assiste. Il écrit par exemple pour *Le Journal* les articles « La Beauté » et « La Loïe » après avoir assisté à des représentations du Moulin Rouge et de Loïe Fuller. Dès 1890, il publie sous le nom de Restif dans *L'Écho de Paris* une série de cent douze articles intitulée « Une femme par jour ». Il y dépeint la Femme, de toutes les classes sociales et de toutes les professions, en identifiant des types, caractérisés par leurs vêtements d'abord, par leur décor ensuite, éléments de contexte qui reflètent leurs caractéristiques psychologiques. Ce spectre de la gent féminine va de la femme pauvre, vulgaire mais sympathique, à l'aristocrate, intelligente mais perverse, en passant par la bourgeoise opportuniste. Ainsi, la femme lui sert de médium pour analyser et dresser le vaste portrait de toute la société de fin de siècle.

Si ses chroniques dessinent la femme de son époque pour le grand public, ses poèmes, nouvelles et romans en peignent une fresque tout aussi riche à l'intention du public lettré. L'art pictural est d'ailleurs pour lui une inspiration de premier ordre, comme la *Salomé* de Gustave Moreau qu'il perçoit comme la personnification de la femme fatale, aussi divine que monstrueuse.

Qu'il en soit le plus grand adorateur ou le plus grand détracteur, Jean Lorrain reste avant tout le premier écrivain de la femme de la Belle Époque²⁶.

²⁶ D'ANTHONAY Thibaut, *op. cit.*, 1991, pp. 85-111.

4. LA DANSE DES ORIGINES AU XX^E SIÈCLE : ÉVOLUTION ET CODIFICATION D'UN ART À L'ÉCOUTE DES AUTRES

Entre les XIX^e et XX^e siècles s'opèrent une accélération et une mécanisation du mouvement par la modernité qui place la danse, art du mouvement, au-devant de la scène artistique, de sorte qu'elle connaît un développement inouï. La pensée même de la danse et de ses modes de création se diversifie alors en une nuée d'expérimentations inscrites dans les révolutions de l'époque.

En Europe, berceau de la danse classique, le sixième art assoit son hégémonie grâce à un système achevé de règles codifiées qui s'articulent en discours et constituent parfois un frein à l'innovation. Au début du XX^e siècle, c'est par l'intermédiaire d'artistes américaines que le vieux continent voit émerger la danse moderne, que l'histoire a coutume d'opposer à la danse classique²⁷.

La multiplicité nouvelle des langages chorégraphiques modernes rend compte des diversifications de la pensée, de la forme et de la philosophie de la danse, qui résultent d'une évolution aussi ancienne que l'Homme lui-même. Pour la comprendre, mais aussi parce que les acteurs du renouveau chorégraphique, danseurs comme écrivains, puisent dans cette histoire de la danse, il est opportun d'en retracer les grandes étapes.

4.1. À L'ORIGINE : D'UNE FONCTION RITUELLE À UNE FONCTION DE DIVERTISSEMENT

Les premières preuves indiscutables de la pratique de la danse en Occident remontent à l'ère magdalénienne, qui s'étend de 12 000 à 8 000 ans avant la nôtre. Les groupes d'humains évoluent alors dans un climat rude et dépendent de la chasse pour se vêtir et se nourrir. Sur les parois des grottes, lieux de cultes, plusieurs peintures représentent des corps humains en mouvement, vêtus de peaux de bêtes et de masques d'animaux. Elles permettent d'identifier des mouvements. En France, on retrouve le saut dans la grotte de Gabillou et le tournoiement dans celle des Trois-Frères. Ces mouvements se caractérisent par la perte des repères spatiaux et une sensation de vertige, également présentes dans la formation de la ronde de groupe, identifiable sur les

²⁷ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 7-9.

murs de la grotte d'Addaura en Italie. La première fonction de la danse est donc rituelle et cérémonielle. On observe d'une part que les costumes et déplacements de groupe indiquent une dépersonnalisation des danseurs. D'autre part, ces derniers exécutent des mouvements destinés à les mettre dans un état de transe qu'ils interprètent comme une communication avec des esprits. La danse veut donc, à l'origine, dissocier corps et esprit pour permettre de communiquer avec une dimension spirituelle autre.

Au Néolithique, l'Homme se sédentarise, les groupes familiaux évoluent en cités organisées en classes et fonctions, dont la classe sacerdotale. Chaque cité se forge alors une identité, avec sa divinité totem, ses rites et ses danses propres. La fonction de la danse se modifie : l'objectif n'est plus de faire participer l'esprit invoqué à la cérémonie mais bien de s'adresser à lui par le culte. S'opèrent alors pour la première fois une fixation des pas et, avec elle, la naissance de la chorégraphie.

Dans les anciens empires, les fonctions sacrées et liturgiques se maintiennent et la danse commence à se doter d'une fonction de divertissement. Les flux migratoires engendrent par ailleurs des échanges et métissages. On retrouve par exemple un goût prononcé pour les danses acrobatiques tant en Égypte qu'en Grèce. La danse se hisse alors au rang d'art²⁸.

Dès la préhistoire, avant l'invention de l'écriture, on observe donc un premier contact entre art chorégraphique et art pictural. En outre, la fonction primitive rituelle de la danse ainsi que les mouvements qui y sont associés, comme la ronde ou le tournoiement, vont se perpétuer dans l'imaginaire collectif et être représentés par les autres arts, dont la peinture et la littérature, jusqu'aux XIX^e et XX^e siècles.

4.2. L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE : VERS UNE DÉSACRALISATION DE LA DANSE

Au début de l'Antiquité gréco-romaine, la danse conserve une fonction religieuse. Les danses en file sont alors très répandues : des farandoles de danseurs se tenant par la main ou par un tissu sont exécutées en l'honneur d'Apollon et Aphrodite.

Les danses dionysiaques, sacrées à l'origine, deviennent progressivement des hymnes chantés et dansés : les dithyrambes, danses mystiques de Ménades habitées par une folie sacrée et qui se livrent à des sacrifices sanglants d'animaux. Ils se caractérisent par la ronde, le geste typique du renversement du corps en arrière, et s'accompagnent de

²⁸ BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 9-25.

cris rituels. Ces célébrations sont ensuite intégrées au calendrier liturgique et les cris font place à des poèmes composés et chantés. Le dithyrambe devient alors un genre poétique, toujours dansé en rond, ce qui déterminera la forme circulaire de l'orchestra dans les théâtres. S'opèrent ici un lien entre danse et architecture, et une première filiation entre danse et littérature : la dimension rythmique de la danse rituelle s'est codifiée jusqu'à devenir un genre poétique qui fera l'objet de concours, indépendamment de la chorégraphie.

D'après les mythes antiques, la danse aurait été enseignée aux hommes par les dieux. Pour Platon elle est un moyen de les honorer et permet de former un citoyen complet. Elle se fait alors une place dans l'éducation par l'exercice physique qu'elle requiert, la réflexion esthétique et philosophique qu'elle engendre, et la formation militaire qu'elle sert. En Grèce comme à Rome, la pyrrhique, danse simulant un combat armé, est en effet amplement pratiquée et liée à une rythmique particulière. Il n'y a alors plus de coupure entre corps et esprit : l'action du corps est un moyen d'atteindre un équilibre mental et d'affûter l'esprit.

En Grèce, la danse est accompagnée d'un joueur de lyre ou de flûte, puise dans l'héritage chorégraphique des mouvements comme le bond, le tournoiement, la ronde et la farandole, et l'enrichit par la demi-pointe, la symétrie latérale des mouvements et certains pas comme l'attitude arrière basse. Les pas sont listés et décrits non pas dans leur dimension musculaire ou technique mais bien dans leur dimension expressive. Ils se dotent alors d'une nouvelle valeur symbolique. Prenons l'exemple d'une paume tournée vers le haut et l'autre vers le bas : celle tournée vers le ciel, le divin, évoque un acte de supplication, alors que celle tournée vers la terre représente la tristesse.

Outre la fonction sacrée, la danse fait partie de la vie quotidienne des Grecs. On la retrouve à l'occasion des naissances, du passage à l'âge adulte des jeunes hommes ou encore lors de mariages et banquets. Sur un air de flûte et accompagnées de serpents, des danseuses professionnelles s'y livrent à des mouvements provocants ainsi qu'à des acrobaties comme des sauts périlleux ou des roues.

Du côté de Rome, la pantomime dansée est très prisée dans les jeux du cirque dès la République. L'influence hellénistique se retrouve dans les danses d'agrément des banquets, souvent indécentes et prestées par des courtisanes, ce qui vaudra à la danse

d'être fustigée par l'Église durant toute la période du Moyen Âge et marque le début de l'assimilation de la danseuse à la prostituée²⁹.

Les artistes immortalisent les danseuses antiques sur des fresques, des poteries ou par de petites sculptures. En 1870, les statuettes hellénistiques des tombeaux et sanctuaires de Tanagra, représentant des femmes en situation quotidienne, seront reproduites en séries sous forme de bibelots. Aux yeux des artistes, ces petites danseuses de terre donneront forme aux textes antiques et leur permettront une incursion dans l'intimité de cette civilisation disparue³⁰. En outre, au XVII^e siècle, les fouilles des archéologues dans les ruines de Pompéi vont exhumer des œuvres aussi admirablement conservées que les corps en fuite figés par la cendre. Les danseuses de la ville morte vont donner matière à l'imagination des artistes décadents, obsédés par la destruction des sociétés et désireux de ressusciter l'idéal antique, dont Jean Lorrain³¹.

4.3. DANSE SAVANTE ET DANSE POPULAIRE AU MOYEN ÂGE

Le Moyen Âge est parsemé d'interdictions de l'Église à l'encontre de la danse pendant le culte. La première émane du Concile de Vannes en 465 et l'opposition se poursuit jusqu'au Concile de Trente en 1562, ce qui traduit une persistance des pratiques en lien avec la spiritualité.

L'époque féodale est marquée par une succession de crises économiques, militaires et sanitaires, dont la guerre de Cent Ans qui détermine un siècle de terreur jusqu'à la moitié du XV^e siècle. En guise d'échappatoire, l'art développe un goût prononcé pour l'esthétique purement formelle. En littérature, c'est l'époque des grands rhétoriciens. La danse ne fait pas exception et développe un raffinement de la forme auquel s'ajoute un penchant thématique pour la mort : le *momento mori* médiéval.

Durant cette période apparaissent les prémises de la notation chorégraphique, avec comme première occurrence un manuscrit de la cathédrale de Sens qui représente la première partition chorégraphique, le premier lien entre langage scriptural et vocabulaire du mouvement.

²⁹ BOURCIER Paul, *op. cit.*, 1978, pp. 27-50.

³⁰ DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2010, pp. 59-80.

³¹ DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

On danse principalement la *chorea*, ronde où les danseurs se tiennent par la main, et le *tripidium*, danse à trois temps similaire mais sans contact entre danseurs, sur des rondeaux en latin ou des chants grégoriens.

En opposition à ces danses populaires, simples et à tempo vif, la société raffinée développe une danse dite « mesurée » dans laquelle le corps suit une mesure musicale changeante. Au XII^e siècle en France d’Oïl, cette danse mesurée est recodifiée en lien avec les poèmes chantés qui lui servent de support. La maîtrise de la danse nécessite dès lors une maîtrise de la musique. C’est la naissance d’une danse dite savante, composée de strophes à danser réglementées par la métrique poétique. Le culte français de la forme pour elle-même entraîne ainsi l’élaboration d’une rhétorique musicale, littéraire et chorégraphique.

De nouveaux genres émergent, comme le ballet-théâtre ou momerie, carole burlesque dans laquelle les danseurs sont masqués et déguisés. Cette danse est abondamment utilisée comme divertissement ou entremets lors des banquets des cours princières, et le voyage en est le thème privilégié. Elle préfigure le ballet de cour en instaurant plusieurs éléments fondamentaux : la présence de danseurs, de musiciens et de chanteurs, ainsi que les décors et machineries, auxquels s’ajoutent ensuite l’action dramatique et la variation des danses³².

4.4. DE LA RENAISSANCE AU XIX^E SIÈCLE : NAISSANCE ET CODIFICATION DU BALLET CLASSIQUE

À la Renaissance, la mode passe des danses collectives aux danses de couples, codifiées et enseignées par des maîtres à danser dans les cours princières d’Italie. Ces derniers théorisent la danse en la répertorient et en la décrivant, en commençant par la posture et les pas. C’est donc aux XIV^e et XV^e siècles que la danse s’écarte de la dimension religieuse, populaire et collective pour célébrer les princes. En France, l’Académie de musique et de poésie fondée en 1571 participe à l’intellectualisation des spectacles à l’italienne, introduits dans le pays par Charles VIII et François I^{er}. Les poètes de la pléiade prônent alors un théâtre total dans lequel décor, danse, musique, chant et déclamation s’articulent pour représenter un récit. Dès le XVI^e siècle, les ballets sont accompagnés de livrets qui leur servent de support et sont souvent écrits par des

³² BOURCIER Paul, *op. cit.*, 1978, pp. 51-63.

poètes. Danse et littérature se retrouvent à nouveau liées par cette tradition qui perdurera jusqu'au XX^e siècle.

Dans les ballets de cour, la danse est associée aux thèmes de la mythologie, de la bouffonnerie et de l'exotisme. Des courtisans, parfois le roi lui-même, y représentent des pas de bal à la mode ou empruntés aux danses populaires. En 1581, le *Ballet comique de la reine* réunit pour la première fois en France musique, poésie et danse au service de l'action. Le ballet se dote alors d'une nouvelle fonction politique : asseoir la puissance royale. Le mouvement doit valoriser la dignité du courtisan. Les sauts et jetés, trop rudes et expansifs, sont abandonnés au profit de la posture sur demi-pointe accompagnée de fléchissements, calmes et liés, symboliquement attachés à l'élévation et au baroquisme.

La danse fait partie de l'éducation des nobles et devient, sous Louis XIV, instrument de centralisation du pouvoir. En effet, le souverain doit son célèbre surnom de « Roi-Soleil » au *Ballet de la nuit* dans lequel il interprète en 1653 l'astre qui éclaire le monde et vainc l'obscurité. Sous l'influence de l'Académie royale de danse, fondée en 1661, avec à sa tête Pierre Beauchamp, le baroquisme laisse place à la mesure, l'ordre et la clarté. La première notation chorégraphique de ballet proposée en 1669 par Raoul Feuillet reprend une description des pas, de leur direction et des figures. La même année, l'abbé Perrin ouvre la première scène de danse théâtrale où il introduit un genre d'opéra nouveau, incluant le ballet.

Tout en étant de plus en plus classifiée et codifiée, la danse s'insinue hors de la cour via des maîtres, des musiciens et des dramaturges, dont Molière, créateur du genre de la comédie-ballet.

Subordonnée à la tragédie lyrique, la danse se professionnalise. Beauchamp en développe la technique et met au point un système de mouvements basé sur la position de l'en-dehors et sur cinq manières de positionner les pieds et les bras. Cette position frontale simplifie les déplacements sur la largeur de la scène et s'accorde à la perspective des scènes à l'italienne. La complexification des codes du ballet engendre la nécessité d'une école pour les enseigner. C'est pourquoi Louis XIV crée en 1713 l'école de l'Opéra de Paris, dirigée par Pécour.

Après la perte de puissance de l'absolutisme royal, la danse sous Louis XV opère un retour à la sensibilité et au baroque. Sous l'action de Pécour, la technique s'oriente vers l'élévation et la virtuosité.

Le roi n'est plus acteur dans le ballet mais son point de vue de spectateur est central pour l'organisation du spectacle. Par la suite, en se déplaçant dans les théâtres, le ballet connaît une séparation entre salle et espace scénique surélevé. Les théâtres permanents sont construits au XVI^e siècle suivant le modèle italien, avec une structure privilégiant les jeux de perspectives. Comme en peinture, un système de lignes partant du centre doit donner au spectateur frontal une impression de profondeur. C'est également pour soutenir cette perspective que le plancher de la scène des théâtres à l'italienne est incliné en direction du public. Ainsi, on dit que le danseur « descend » lorsqu'il se dirige vers le devant de la scène et qu'il « monte » lorsqu'il se dirige vers le fond, expressions toujours employées aujourd'hui bien que la scène ne soit plus inclinée. Ce nouvel espace de représentation impose une organisation symétrique et une hiérarchisation de l'espace qui place au centre les acteurs les plus importants, tant dans la salle que sur scène. Danse, musique et décor deviennent dès lors indissociables et le resteront jusqu'au XX^e siècle.

Sous l'influence des idées de Diderot, d'Alembert, Grimm et Voltaire, Jean Georges Noverre écrit *Lettres sur la danse* (1760). Dans ce texte, il s'oppose à l'esthétique de la danse de son époque et pose les préceptes du ballet d'action. Selon lui, la danse a atteint un degré de technicité suffisant que pour devenir un vecteur de narration. Pour ce faire, il veut abolir les excès de virtuosités et d'artifices qui retirent toute expressivité au danseur et réintégrer la pantomime. Si le public n'est pas de son avis et préfère les ballets plus dansants, Noverre initie néanmoins un retour à l'humain et à l'expressivité qui réapparaîtra ponctuellement dans l'histoire de la danse, vue comme détentrice d'une expression fondamentale, notamment à la Belle Époque³³. De plus, l'assimilation du ballet à l'art dramatique dont il partage l'ambition narrative entraîne une transformation de l'écriture du livret qui s'axe dès lors sur la composante chorégraphique plutôt que sur la simple transcription lyrique³⁴.

Avec la Révolution française, l'actualité devient le thème privilégié. Le ballet délaisse alors les personnages mythiques pour mettre en scène les classes bourgeoise, militaire et paysanne. L'Antique reste cependant en scène à l'Opéra de Paris.

Les codes du ballet sont de plus en plus cadencés. D'une part, il est soumis au pouvoir qui lui accorde des subventions. D'autre part, la règle des trois unités du

³³ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 11-21.

³⁴ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

théâtre de Boileau est appliquée au ballet par Jean-Étienne Despréaux. La créativité s'actualise alors dans la virtuosité technique qui fait son grand retour. Cette dernière est principalement l'apanage des danseurs, les danseuses se limitant à de timides sauts et déplacements. L'élévation connaît une évolution supplémentaire avec la montée sur pointe, initiée en 1813 par Mademoiselle Gosselin.

Durant la période révolutionnaire, l'influence des pays anglo-saxons et du roman noir va introduire des thèmes nouveaux présents dans le ballet romantique tels que le surnaturel et la folie, que l'on retrouve notamment dans *Giselle* (1841). Cette influence est aussi prégnante dans les spectacles de boulevard qui se développent après 1789 et qui s'emparent également des drames paysans et des féeries.

Les violences de la Révolution engendrent un besoin de catharsis et un goût pour les thèmes de la folie et de l'exotisme tirés de la littérature. Certains théâtres comme le Théâtre de l'Ambigu ou celui de la Porte-Saint-Martin se différencient de l'Opéra impérial par les machineries de leurs décors recréant des palais orientaux ou de mystérieuses forêts. La désillusion de la génération de la chute de l'Empire marque un retour de l'art à la fantasmagorie et un développement de l'imaginaire.

Le tournant romantique s'opère à l'Opéra en 1832 avec *La Sylphide*, ballet du chorégraphe Taglioni, du compositeur Schneitzhoeffler et du librettiste Nourrit. Ce spectacle pose les bases du ballet romantique quant aux caractéristiques du décor avec le développement de la machinerie, des costumes, avec la création du premier tutu, mais aussi de la verticalité et de l'élévation en chorégraphie par la prolifération de sauts, d'arabesques et attitudes, de même que l'emploi généralisé de chaussons à pointes pour les danseuses.

Le ballet romantique triomphe en 1841 avec *Giselle* dont le livret est écrit par Théophile Gautier et Henri Vernoy pour l'étoile Carlotta Grisi. L'influence du personnage de Giselle, esprit errant d'une jeune fille morte de sa passion pour la danse, sera déterminante : se développe alors dans l'imaginaire collectif une image de la ballerine désincarnée, moins proche de la femme que de l'esprit, ce qui finit de caractériser la danse féminine par l'élévation et la légèreté, comme non soumise à la gravité³⁵. Cette représentation est contrastée par un autre personnage, tout en sensualité et exotisme : Esmeralda, interprétée en 1844 par Fanny Elssler dans un ballet adapté de l'œuvre de Victor Hugo. Le romantisme voit alors naître une dualité dans la

³⁵ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 11-21.

représentation de la danseuse, entre pureté spirituelle et sensualité, qui sera capitale dans le traitement qu'en feront les littérateurs de la génération suivante³⁶.

Avec le ballet romantique, la virtuosité devient l'affaire de la danseuse sur pointes, le danseur se réduisant progressivement au rôle de faire-valoir, voire de porteur. Sous le Second Empire, les rôles masculins seront même tenus par des danseuses travesties.

Deux écoles s'affrontent ensuite devant le public de connaisseurs de l'Opéra : le ballet italien et le ballet français. Le répertoire romantique est peu à peu délaissé pour le lyrique de Richard Wagner. La nouveauté est d'inspiration russe et s'introduit en France par le chorégraphe Marius Petipa³⁷.

4.5. DU XIX^E AU XX^E SIÈCLE : ENTRE DÉCADENCE ET RÉVOLUTIONS CHORÉGRAPHIQUES

Le tournant du XX^e siècle est ressenti comme le passage à une civilisation nouvelle guidée par le progrès. L'expansion coloniale mais aussi les innovations de l'électricité et du machinisme, comme la vitesse, bouleversent alors l'esthétique. La Belle Époque voit s'opérer une accélération de la transition vers l'ère industrielle : la modernité. Dans celle-ci, le mouvement est omniprésent : celui des transports, du cinématographe, mais aussi celui du corps libéré par le sport et la mode³⁸.

La danse fin de siècle connaît une période de creux entre deux âges d'or. En effet, empourprée dans des codes rigides, la discipline peine à se renouveler après le romantisme et devra attendre les révolutions de la danse moderne et des Ballets russes pour sortir de cette période de décadence chorégraphique.

Le paysage chorégraphique connaît cependant d'importantes mutations qui détermineront son évolution. En effet, la loi du 6 janvier 1864 autorise la construction de salles de spectacles sans restriction administrative et leur accorde une totale liberté de programmation. Le ballet, jusqu'alors réservé à l'Opéra, se fraie alors un chemin dans ces nouveaux lieux de divertissement. Paris connaît une véritable effervescence artistique qui entraîne une polarisation des spectacles de danse. Dans ce laboratoire

³⁶ DUCREY Guy, *op. cit.*, 2010, pp. 21-30.

³⁷ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 11-21.

³⁸ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, p. 27.

chorégraphique émergent alors, au milieu d'une surproduction d'œuvres médiocres, de nouvelles formes salvatrices pour cet art en décadence³⁹.

En outre, durant cette période, l'art se dote d'une fonction de représentativité sociale : la mission de traduire les mutations de la société moderne. Sont alors mises au service du spectacle vivant diverses techniques et innovations scénographiques comme les décors, machineries et éclairages.

Ces spectacles participent par ailleurs à la vie sociale par les polémiques qu'ils créent, ces dernières déterminant souvent leur réception par le public et la presse. Ils animent également la vie politique, d'une part car ils sont un lieu d'échanges culturels, d'autre part car la critique d'art, souvent détournée en textes nationalistes, les utilise pour présenter l'étranger comme une menace pour la France.

Enfin, des pièces chorégraphiques abordent la religion, comme *Le Sacre du Printemps* qui s'inscrit dans la modernité en revisitant les cultes primitifs. Ainsi, ce sont tous les aspects de la société fin de siècle et de la Belle Époque qu'englobe l'objet d'art chorégraphique, qu'il relève du ballet, du music-hall, ou de la danse moderne⁴⁰.

4.5.1. LE BALLETT CLASSIQUE : DE LA FIN DE SIÈCLE AUX BALLETS RUSSES

L'Opéra Garnier, qui devait initialement symboliser l'impérialisme de Napoléon III, est inauguré en 1875 par les républicains qui en font le lieu mondain par excellence. La fonction principale de son corps de ballet est alors d'animer le décor des représentations lyriques. Ce sont donc des critères physiques qui déterminent la sélection des danseuses avant leur formation. La décadence que connaît le ballet classique est due, selon Hélène Laplace-Claverie, aux directions successives de l'Opéra dont la gestion a entraîné une baisse quantitative et qualitative de la production. En effet, les directeurs de la programmation se montrent hermétiques à l'innovation comme à la valorisation du patrimoine jugé désuet, mais n'augmentent pas pour autant la fréquence des pièces représentées. Comme nous le verrons, le public avide de nouveauté se tourne alors vers les nouveaux espaces de divertissement proposés par le music-hall⁴¹.

³⁹ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

⁴⁰ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 7-9.

⁴¹ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

Un chorégraphe français, Marius Petipa, trouve alors à Saint-Pétersbourg de quoi donner une nouvelle impulsion à la discipline. Le Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg est dirigé par des ministres et grands-ducs du Tsar qui lui accordent d'importants subsides. Au début du XIX^e siècle, le théâtre engage des chorégraphes français, dont Marius Petipa qui arrive en Russie en 1847.

Durant soixante ans, il développe via près de cinquante textes le « ballet académique » : il allie vocabulaire chorégraphique français et technique italienne pour composer des ballets d'une virtuosité et d'une expressivité sans précédent, expressivité au service de laquelle il utilise entre autres la mimique. Ses ballets, teintés d'exotisme historique, sont inspirés de danses espagnoles, chinoises, indiennes ou russes.

Entre 1890 et 1895, il fait appel au compositeur Tchaïkovski pour plusieurs ballets d'anthologie, dont *La Belle au bois dormant* (1890), une collaboration qui marque le début de l'émancipation de la danse par rapport à la musique. Le chorégraphe écrit alors à l'intention du compositeur une série d'instructions pour aiguiller la composition musicale. C'est sous le triomphe de Petipa que sont formés les danseurs des Ballets russes dont la révolution chorégraphique détermine un nouvel âge d'or pour le ballet classique⁴².

À Paris, un mécène russe, Serge Diaghlev, décide de réunir au théâtre du Châtelet les éléments les plus brillants formés au ballet académique au Théâtre Mariinsky. Les Ballets russes sont chorégraphiés de 1909 à 1923 par le novateur Michel Fokine.

Dans la lignée de Noverre un siècle plus tôt, il replace l'expressivité au centre de la danse classique en s'opposant à la virtuosité vide de sens. Cette adéquation du mouvement au sujet, Fokine la partage avec Isadora Duncan, pionnière de la danse moderne rencontrée en Russie à la fin de sa formation. Pour chaque chorégraphie, il élabore un style spécifique à partir du sujet abordé, allant ainsi à l'encontre des habitudes qui déclinaient inlassablement les mêmes figures pour chaque thème. Il puise en outre son inspiration thématique dans le folklore russe, l'Antiquité grecque, l'Orient, la France et Vienne.

En outre, il finit de libérer la danse de l'autorité du musicien et du décorateur, préférant leur accorder une totale liberté. Les décors sont commandés à des peintres de renom et la musique à des compositeurs russes, dont Igor Stravinski. Ainsi, bien qu'ils

⁴² GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 21-23.

soient produits sur la scène parisienne, ces ballets sont résolument russes de par leur chorégraphie, leur musique et leur scénographie.

Les danseurs de ces spectacles hauts en couleur deviennent des idoles. C'est le cas de Vaslav Nijinski, surnommé « le dieu dansant », qui propose en 1912 *L'Après-midi d'un faune*, inspiré d'un poème de Mallarmé et créé de manière expérimentale. En effet, Nijinski observe des œuvres picturales au Louvre et s'inspire de thématiques et esthétiques grecques et égyptiennes. En travaillant les personnages de profil, en se détachant de toute virtuosité technique et en mettant en scène des personnages et actes sensuels, il fait fi du langage académique, scandalise la presse et le public et s'impose comme résolument moderne. Pour le *Sacre du printemps* (1913), il s'inspire de rites primitifs et déconstruit les règles de la danse classique : il désynchronise le haut et le bas du corps, rejette les cinq positions fondamentales, brise la verticalité par des mouvements angulaires et chorégraphie l'ensemble du ballet en-dedans, avec les pointes de pieds tournées vers l'intérieur. Ce renversement des codes perturbe les danseurs et révolte l'opinion publique, mais sera déterminant tant pour la danse classique que pour la danse contemporaine⁴³.

Avec Nijinski, l'innovation devient un critère esthétique de premier plan⁴⁴. Après la Première Guerre mondiale, cette innovation quitte le domaine chorégraphique. Le poète et librettiste Jean Cocteau présente à Diaghilev des peintres avant-gardistes, dont Picasso et Matisse, et les musiciens du groupe des Six. L'alliance de Cocteau, de Picasso et du compositeur Erik Satie donnera naissance au ballet *Parade* (1917), juxtaposition d'éléments quotidiens dans le décor d'une parade de cirque, qui poursuivra l'ambition russe d'un syncrétisme des arts. Progressivement, les Ballets russes cèderont la conception des spectacles à des artistes qui ne sont pas danseurs mais poètes ou musiciens⁴⁵.

4.5.2. LA POPULARITÉ DU MUSIC-HALL

Dans la seconde partie du XIX^e siècle, la capitale du spectacle voit se multiplier les scènes de cafés concerts et cabarets sur les boulevards et dans le centre parisien. Citons pour l'exemple l'Olympia, le Café de Paris, le Théâtre Moderne, le

⁴³ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 28-37.

⁴⁴ HUESCA Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, pp. 1-8.

⁴⁵ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 28-37.

Palais des Mirages, le Petit Casino, le Concert Mayol et les célèbres salles des Folies Bergère, de la Cigale et du Moulin Rouge, de Pigalle et Montmartre. En été, les représentations se donnent près du Bois de Boulogne, dans les allées des Champs-Élysées et à la Porte-Maillot. Les cirques se disputent également la ville et sont jusqu'à cinq à se partager le public amateur de spectacles en tous genres⁴⁶.

Dès 1867, les cafés concerts et cabarets, jusqu'alors consacrés à la chanson, sont autorisés à mettre en scène des pièces de théâtre. Ces salles sont transformées en espaces plurifonctionnels, adaptables aux diverses formes des spectacles joués⁴⁷. Certaines bénéficient des progrès de la machinerie moderne, comme la salle de l'actuel Apollo dont le sol de l'orchestre pivote pour remplacer les fauteuils par le plancher d'une piste de danse⁴⁸.

Le café concert traditionnel prend alors la forme du music-hall importé d'Angleterre. Les Folies Bergère proposent un programme constitué de pièces courtes autour d'un spectacle central dansé. Ce type de programmation s'impose dans toutes les salles jusqu'en province. Le ballet y troque sa fonction de faire-valoir contre celle de pièce principale. Plusieurs salles, comme l'Olympia ou le Casino de Paris, se dotent alors de troupes de danseurs professionnels qui participent à leur consécration au point d'en faire les premiers concurrents de l'Opéra. Les Folies Bergère vont jusqu'à créer leur propre école, faisant de l'ombre à l'Académie de danse⁴⁹.

Les artistes que l'on rencontre dans les salles de music-hall sont de natures aussi diverses que leurs programmations : chanteuses et danseuses, acrobates et professionnels du cirque, clowns ou dresseurs de chiens. D'éminents artistes se font connaître sur les planches des Folies Bergère, comme le Général Tom-Pouce, le clown Dranem, le chanteur Félix Mayol ou encore Loïe Fuller. Si le célèbre cabaret prévoit des numéros tout public en matinée et le dimanche, les spectacles donnés en soirée, mettant en scène de jeunes danseuses et chanteuses en maillots près du corps dans les revues et opérettes, ne sont pas destinés aux enfants et attirent principalement un public masculin. Le Moulin Rouge est quant à lui célèbre pour ses revues de femmes dévêtues et pour son Cancan, quadrille dans lequel les danseuses accomplissaient d'innombrables levés

⁴⁶ DUVAU Marcel, « Music-Hall 1900 », dans BEAUDU Edouard, BOST Pierre, BAZE Robert, TEXCIER Jean, MÉRY Fernand, DUVAU Marcel, GILSON Paul et CHESNAIS Jacques, *Histoire du music-hall*, Paris, Éditions de Paris, 1954, pp. 91-108.

⁴⁷ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

⁴⁸ DUVAU Marcel, *op. cit.*, 1954, pp. 91-108.

⁴⁹ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

de jambes⁵⁰. Dès 1887, sous la direction d'Édouard Marchand, les Folies Bergère centrent leurs ballets sur la narration par la pantomime plutôt que sur l'exhibition de corps féminins. Les danseuses étoiles vont jusqu'à quitter l'Opéra pour briller sur les scènes de music-hall, y attirant un public de plus en plus étendu⁵¹.

Les salles de music-hall sont les principaux lieux de divertissement de la nouvelle classe populaire urbaine. Au public d'ouvriers se mêlent des bourgeois désireux de s'encanailler. La petite dimension des espaces y permet un contact entre artistes et spectateurs venus chanter et rire. C'est alors le public et la presse qui décident du triomphe ou de l'échec d'un spectacle⁵².

4.5.3. LA NAISSANCE DE LA DANSE MODERNE

Le Paris de la Belle Époque est le berceau de l'expérimentation et de l'innovation chorégraphiques. Si l'Opéra se montre peu ouvert à la nouveauté, elle émerge en d'autres lieux en marge du ballet classique et trouve ses racines en Amérique et en Allemagne.

Si le mouvement allemand ne se fraie un chemin que dans les années 1920 grâce à Rudolf Laban et Mary Wigman, le Paris de la Belle Époque est le théâtre du triomphe du mouvement américain. Dans l'effervescence créative de la capitale culturelle, Isadora Duncan et Loïe Fuller, non formées à la danse classique, proposent une danse libérée des contraintes du ballet pour mettre le corps au service de l'expressivité. Cette nouvelle conception marque la naissance de la danse moderne. Sans s'immiscer dans le ballet, elle influencera toutefois ses chorégraphes, dont Fokine.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle se retrouvent à Paris des penseurs de la philosophie et du langage gestuel, qui ouvrent la voie à la danse moderne, tels que François Delsarte, le musicien Émile Jaques-Dalcroze, et Rudolf Laban dont le vocabulaire du mouvement reste à ce jour l'un des plus complets jamais créés. Cette émulation reste cependant l'affaire de quelques avant-gardistes, et il faut attendre l'arrivée des pionnières américaines pour remettre en question l'hégémonie de la tradition du ballet classique auprès du grand public. Les précurseurs de la danse moderne partagent cependant l'ambition commune de penser et retranscrire la danse.

⁵⁰ DUBAU Marcel, *op. cit.*, 1954, pp. 91-108.

⁵¹ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

⁵² SEVRAN Pascal, *Le Music Hall Français, de Mayol à Julien Clerc*, Paris, Olivier Orban, 1978, pp. 11-28.

L'enjeu que représente l'écriture du mouvement gagne la littérature et initie chez les auteurs de l'époque une réflexion sur les moyens textuels de restituer le geste et la chorégraphie.

Ce n'est pas un hasard si c'est en Amérique qu'apparaissent les premières danseuses modernes. En Europe, la danse classique et ses codes, hérités des anciennes monarchies, sont bien plus prégnants. En outre, les vagues d'immigration ont fait du métissage un trait caractéristique de la culture américaine. En danse, les traditions et folklores s'y rencontrent et imprègnent l'enfance des futures danseuses modernes. L'évolution de la religion et des sectes, qui tend à rétablir un lien entre corps et spiritualité, explique par ailleurs l'intérêt de nombreuses danseuses pour le mysticisme. De plus, l'Amérique de la seconde moitié du XIX^e siècle s'est hissée au rang de quatrième puissance mondiale et entend rivaliser avec l'Europe en affirmant son identité. Sur ce continent neuf, la danse devient l'art d'expression de cette identité.

Sur le sol américain, c'est Ruth Saint-Denis qui détermine l'émergence de la danse moderne en fondant diverses écoles qui formeront les plus grands noms de la génération suivante, comme Doris Humphrey ou Martha Graham. Jugeant les mots insuffisants, elle utilise la danse comme moyen d'expression de l'âme. Elle s'oppose à l'hégémonie de la jeunesse, l'art étant pour elle une communication universelle et la danse un désir rythmique fondamental. Elle prône donc un mouvement naturel, non contraint, et s'oppose à la société moderne qui immobilise les corps par les vêtements et les moyens de transport⁵³.

Contrairement à l'Europe, l'Amérique ne reconnaît pas encore la danse comme un art sérieux. Cette féministe est donc amenée à se battre plus que ses compatriotes expatriées sur le vieux continent. Avec son époux et partenaire Ted Shawn, elle s'applique à déconstruire l'image de la danseuse de petite vertu en affichant une moralité infaillible. Ses chorégraphies sont marquées par l'inspiration orientale, le mysticisme et la représentation de la musique par le mouvement, forme nouvelle d'abstraction.

Alors que Ruth Saint-Denis fonde la première école de danse moderne, ses compatriotes Isadora Duncan et Loïe Fuller connaissent le succès en Europe. Ces dernières étant dépourvues de formation classique, leur objectif n'est pas de déconstruire les codes mais d'en inventer.

⁵³ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 81-93.

Loïe Fuller arrive la première à Paris en 1892. Un jour, alors qu'elle est comédienne dans une revue new-yorkaise, elle se retrouve affublée d'un costume trop grand et se met à jouer avec le tissu, ce qui plaît aux spectateurs. Cet évènement est à l'origine de sa *Danse serpentine*. Dans ses chorégraphies, elle tourne enveloppée de tissus de sorte que le public ne voit pas la danseuse mais le spectre du mouvement. Pour accentuer cet effet, elle effectue un travail sur la lumière en utilisant l'éclairage électrique, les projecteurs, les sels phosphorescents et les miroirs⁵⁴.

Son travail porte moins sur la chorégraphie que sur la scénographie. Pourtant, malgré un apport gestuel peu important, elle marque la danse par son expérimentation du mouvement dans l'espace et l'exploitation de la force poétique de l'interaction entre mouvement, espace et lumière⁵⁵. Les avant-gardes la définissent comme l'incarnation de l'utopie symboliste.

C'est en 1897 qu'Isadora Duncan arrive en Europe. Elle innove par ses costumes de tuniques transparentes sans corset, évoquant la Grèce antique, et exécute pieds nus une danse de la sensation, liée à la respiration et à la gravité, avec des gestes visant l'harmonie et la liberté du corps⁵⁶. La revendication d'une spontanéité du mouvement ne va pas de pair avec une absence de travail de celui-ci. Pour élaborer le mouvement, elle étudie des philosophes tels que Rousseau et Nietzsche, et écume les musées. Sa gestuelle est le fruit d'une observation et d'une interprétation personnelle de sculptures et peintures choisies en fonction d'une thématique.

À nouveau, l'empreinte qu'elle laisse sur la danse ne tient pas tant au travail du mouvement qu'à sa conception de la danse comme expression spirituelle de l'individu. Elle chorégraphie ses pièces en se tenant à l'écoute de ce que la musique, un poème ou un paysage éveille dans son corps. Son innovation tient à l'émancipation par rapport aux codes, à la libération corporelle et à l'invention d'une gestuelle propre, en adéquation avec un projet artistique. Lorsqu'elle se produit pieds nus et nue sous un voile transparent, ce n'est pas pour susciter la polémique mais pour manifester cette liberté du corps et de l'esprit⁵⁷.

La révolution induite par ces pionnières de la danse moderne tient notamment à la dissociation opérée entre danse et narration. Leurs chorégraphies n'ont pas pour

⁵⁴ TOMAZOVIC Dick, *Cours d'Esthétique du spectacle vivant*, Université de Liège, prise de notes de l'étudiante Axelle Renard, année académique 2015-2016.

⁵⁵ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 81-93.

⁵⁶ TOMAZOVIC Dick, *op. cit.*, 2015.

⁵⁷ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 87-93.

ambition de raconter mais de représenter, ce qui relève de la danse pure. En ce sens, elles se rapprochent davantage des arts pictural et sculptural que de l'art littéraire. Ce faisant, elles mettent en pratique la théorie de François Delsarte selon laquelle le mouvement, naturellement expressif, est porteur d'émotion et peut donc se passer de support narratif. Les pionnières américaines opèrent donc un double affranchissement : le premier vis-à-vis des codes traditionnels de la danse, le second vis-à-vis du texte⁵⁸.

Si les précurseurs de la danse moderne étaient des hommes, ses pionnières sont des femmes. La seconde partie du XIX^e siècle voit en effet émerger en réaction au patriarcat américain un mouvement de libération du corps féminin, notamment via l'opposition au corset et aux vêtements qui entravent le mouvement. En cela la danse moderne rencontre le mouvement féministe qui mènera à l'intégration des femmes dans les universités à la fin du siècle⁵⁹. La présence des femmes en chorégraphie reste plutôt rare en danse classique, exception faite de Mademoiselle Stichel et de Mariquita, qui met en scène et chorégraphie *La Princesse au Sabbat* de Jean Lorrain en 1898. Mais Loïe Fuller et Isadora Duncan vont ouvrir le métier aux femmes, à tel point que la danse moderne sera principalement féminine jusqu'aux années 1940⁶⁰.

4.6. DERRIÈRE LE RIDEAU : LA RÉALITÉ DE LA PROSTITUTION

Le Paris de la Belle Époque apparaît comme une ville de débauche où la prostitution est une pratique tellement banalisée que les « lieux de plaisir » sont signalés dans les guides touristiques⁶¹. Ni interdite ni autorisée, elle est tolérée et ses pratiquantes sont des actrices de la vie publique. Outre les traditionnelles maisons closes, le commerce du sexe prend de multiples formes et ses marchandes, tout autant de dénominations.

Dans les années 1880, l'essor de la « grisette », « fille insoumise », ou « demi-mondaine » met à mal le système de régulation des autorités. Cette prostituée indépendante travaille à son compte et souvent en complément d'un autre métier,

⁵⁸ SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : Modalité et enjeux d'un dialogue renoué*, Thèse présentée et soutenue le 16 octobre 2015, Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 4-12 [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <http://www.theses.fr/2015PAUU1005/document>

⁵⁹ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *op. cit.*, 2002, pp. 87-93.

⁶⁰ MARIQUIÉ Hélène, « Entrez dans la danse, créez la danse ! », dans LE GENNEC François et ZMELTY Nicolas-Henri, dir., *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 75-88.

⁶¹ COGEVAL Guy, « Splendeurs et misères », dans COGEVAL Guy, dir., *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Flammarion, 2015, pp. 9-11.

comme intermittente du spectacle. Libérée des contraintes des maisons closes, elle choisit où, quand et avec qui faire commerce. Elle ne figure donc pas dans les registres de la police. Sa toilette ne trahit généralement pas son activité. Ainsi, il est difficile de la différencier de la femme honnête dont elle prend le visage pour exercer discrètement⁶².

Son activité est à distinguer de celle des prostituées de maisons closes ou de trottoirs. Ces dernières offrent des services tarifés, pour le compte d'un employeur, dans des lieux précis, et n'ont nullement leur mot à dire sur le choix de leur clientèle, ce qui en fait des filles « soumises ». Plus proche de la courtisane, la demi-mondaine travaille à son compte et ne recherche pas des « clients » mais un « protecteur », durable ou ponctuel. Intelligente et ambitieuse, elle sait comment user de ses charmes pour attirer et conserver l'attention d'hommes fortunés dont elle profite du statut social. Il ne s'agit donc pas d'un simple échange d'actes sexuels contre rémunération mais bien de séduction, de compagnie et de charme contre promesse d'ascension sociale.

Ces femmes libérées suscitent admiration et désir, déterminent la mode et créent des jalousies et rivalités⁶³. Ce nouveau type de prostitution est particulièrement présent dans le milieu urbain bourgeois, et c'est dans les lieux publics que ces courtisanes exercent leurs deux activités : prestations artistiques et recherche de galants.

Dans un article sur les Folies Bergère, Pierre Véron dénonce en 1880 la prostitution clandestine, non régulée, camouflée derrière les façades des lieux de divertissement public. Il compare le hall de la salle de spectacle à un trottoir intérieur où les insoumises se livrent librement à leur commerce. Comme cela apparaît dans le tableau *Bal masqué à l'Opéra* peint par Manet en 1873, l'Opéra de Paris est l'un de ces lupanars maquillés en espace culturel. Si le bal du carnaval est effectivement réputé pour ses mœurs légères, la prostitution à l'Opéra n'est pas l'affaire d'une soirée annuelle. Au contraire, les danseuses du corps de ballet sont même connues pour être les maîtresses des membres du Jockey Club. Les mots d'Hippolyte Taine cités par Richard Thomson sont on ne peut plus explicites : « Le ballet est ignoble. C'est une exposition de filles à vendre »⁶⁴.

En art, la demi-mondaine inspire, de Baudelaire à Picasso en passant par Courbet et Manet. La prostitution devient un thème privilégié chez les artistes de la

⁶² THOMSON Richard, « Ambiguïté : filles publiques, espaces publics », dans COGEVAL Guy, dir., *op. cit.*, 2015, pp. 80-118.

⁶³ DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *L'imaginaire de la prostitution, De la Bohème à la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2017, pp. 13-34.

⁶⁴ THOMSON Richard, *op. cit.*, 2015, pp. 80-118.

modernité qui ont pour objectif d'en représenter les divers aspects. Sa pratique en noir par celles que l'on nomme « les petits rats » de l'Opéra de Paris est peinte par Edgar Degas. Dans son tableau *Répétition d'un ballet sur la scène*, il représente un homme, assis pour contempler les danseuses, qu'on peut aussi bien imaginer être un client qu'un maître de ballet⁶⁵. Le peintre est fasciné par les danseuses, qu'elles soient de ballet ou de music-hall. D'une part, elles sont un prétexte au travail technique de la représentation du mouvement par le dessin et la peinture. D'autre part, elles constituent un point de rencontre entre deux pôles sociaux : la classe populaire, dont elles sont généralement issues, et les sphères plus hautes de la société qui constituent leur public d'amants prêts à céder à tous leurs caprices⁶⁶. Entre courtisane populaire et idole d'une élite désargentée, l'étoile de music-hall est également la muse de la décadence, d'Anatole France, d'Edmond de Goncourt, de Mallarmé et Jean Lorrain⁶⁷.

4.6.1. LA PROSTITUTION DANS LA LITTÉRATURE DES XIX^E ET XX^E SIÈCLES

La prostitution est un thème récurrent en littérature. De tout temps, les auteurs ont traité des diverses facettes de cette activité.

Nous la retrouvons chez les romantiques avec la Fleur-de-Marie d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1842), la Fantine (*Les Misérables*, 1862) et la Marion de Lorme (*Marion de Lorme*, 1831) de Victor Hugo. Ce dernier drame met en scène une prostituée repentie sauvée par l'amour d'un gentilhomme. La courtisane amoureuse est un thème romantique récurrent. Ainsi, dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, l'héroïne connaît une chute expiatoire et se rachète par les souffrances qu'elle endure. La prostituée évolue alors dans les milieux aristocratiques et se présente sous une forme idéalisée⁶⁸.

Le réalisme l'utilise ensuite comme prétexte pour peindre le paysage social des bas-fonds et dénoncer l'hypocrisie bourgeoise, comme le fait Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838)⁶⁹. Avec les romans-feuilletons se développe un goût du public pour les personnages de basse extraction et marginaux. Les naturalistes

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ LOBSTEIN Dominique et MADELINE Laurence, *L'Abcdaire de l'Impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 44-47.

⁶⁷ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 67-120.

⁶⁸ DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 115-140.

⁶⁹ DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 13-34.

fréquentent les lieux de plaisir et notent leurs observations pour les restituer dans leurs œuvres, comme Edmond et Jules de Goncourt à qui l'on doit des témoignages, issus de véritables enquêtes, parus dans *Le Journal*.

Dans la société fin de siècle, la prostitution est admise dans la vie quotidienne mais taboue et censurée dans la vie littéraire. Les héroïnes qui captivent le public sont jugées immorales et condamnées par la censure. Nombre d'auteurs publient d'ailleurs en Belgique pour la contourner, comme Huysmans qui publie *Marthe : histoire d'une fille* à Bruxelles en 1876 et prévient Edmond de Goncourt, sur le point de publier *La fille Élisa*, d'en faire autant. En 1879, Maupassant est accusé d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs et attaqué en justice pour le poème *Une Fille*. Cette censure est alors recherchée par les jeunes auteurs. En effet, faire scandale, c'est se faire connaître, et les jeunes générations de naturalistes et de symbolistes l'ont bien compris et en jouent. Pour autant, les mêmes auteurs qui se montrent sensibles aux personnages de prostituées dont ils racontent la vie ne les considèrent qu'avec mépris et dégoût dans leur correspondance.

Le traitement que font les naturalistes de la prostituée rompt avec l'idéalisme romantique. Pour eux, nulle rédemption possible pour la « fille boueuse ». Dans *Nana* de Zola, l'héroïne, mauvaise actrice puis courtisane, connaît une déchéance fatale, allégorie de la course au plaisir qui dégrade la société du Second Empire. Ces auteurs proposent des récits à la troisième personne du singulier, une organisation textuelle en épisodes et des personnages individualisés dont l'histoire vise à dénoncer une société corrompue par l'américanisation⁷⁰.

Après la courtisane idéalisée des romantiques et la fille boueuse des naturalistes, les symbolistes proposent une image plus complexe et ambivalente de la prostituée, entre pitoyable, attendrissante et inquiétante. Notons que chez ces derniers, la fille n'aime pas, pas plus qu'elle n'est aimée. Dans *À Rebours* (1884), écrit par Huysmans après sa conversion catholique, les filles de joie servent de tentation destinée à faire du jeune Auguste Langlois un assassin. Cela reflète l'association récurrente du sexe à l'animosité et aux bas instincts dans cette société qui hiérarchise le corps et l'esprit⁷¹.

La littérature de la Belle Époque traduit les nouvelles formes de prostitution. La demi-mondaine devient un personnage récurrent, certains auteurs allant jusqu'à

⁷⁰ DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 140-162.

⁷¹ DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 115-140.

assimiler prostituée et danseuse, comme Pierre Louÿs qui la désigne comme « joueuse de flûte » dans *Les Chansons de Bilitis* (1894).

La fille insoumise inspire les peintres, qui inspirent les écrivains. Ainsi Maurice Barrès utilise-t-il *La Petite Danseuse de quatorze ans* de Degas pour imaginer l'héroïne du *Jardin de Bérénice* (1891) avant qu'elle ne tombe dans la prostitution. Elle se dote par la suite d'une aura de sainteté lorsqu'elle apparaît sous forme spectrale au narrateur pour lui révéler une vérité salvatrice. Ce lien entre prostituée et sainte est également exploité par Léon Bloy. Dans *L'Exégèse des lieux communs* (1913), les filles apparaissent comme amORAles mais emplies de compassion pour les plus humbles. Leur physique, caractérisé par la maigreur et la pâleur, reflète dès lors leur pureté native.

Un thème commun à tous ces courants littéraires est la dégradation du corps prostitué, punition physique de l'immoralité. Chez Dumas, la putréfaction du corps représente le châtement de la corruption. Chez Zola, elle est l'issue fatale du personnage de la prostituée. Dans « La Vengeance d'une Femme » (*Les diaboliques*, 1874), Barbey d'Aurevilly décrit crûment les symptômes de la syphilis, séquelles physiques de la prostitution. Systématiquement, la fille meurt jeune, condamnée par sa nature charnelle.

Les naturalistes ont recours au registre de la putréfaction, rappelant le thème médiéval du *memento mori*. Les symbolistes utilisent plutôt le thème du spectre. Tous ces auteurs partagent une esthétique morbide ou macabre qui traduit la persistance de condamnations religieuses très anciennes⁷².

La danseuse apparaît comme le point de convergence de deux inspirations littéraire fin de siècle : la danse et la prostitution. Par sa double profession d'artiste et de courtisane, elle devient un personnage incontournable dans les textes de l'époque, quels que soient leur genre et leur esthétique.

⁷² DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 163-183.

5. ÉTAT DE L'ART

Deux chercheurs se sont principalement intéressés au rapport entre danse et littérature en France entre 1870 et 1914. Il s'agit de Guy Ducrey et Hélène Laplace-Claverie. Leurs travaux constituent la principale base théorique de l'analyse qui suivra.

Professeur de littérature comparée à l'Université de Strasbourg, Guy Ducrey étudie les textes littéraires des XIX^e et XX^e siècles dans le but de les faire dialoguer avec les arts du spectacle tels que le théâtre, l'opéra, la pantomime et la danse. Pour ce faire, il confronte analyses poétique et littéraire, histoire et histoire de l'art. Ses recherches ne se bornent pas aux textes français mais s'étendent aux littératures allemande, autrichienne et anglaise. Il s'intéresse au double mouvement de contamination des arts littéraire et chorégraphique à l'époque fin de siècle : la place des arts de la scène dans les œuvres des écrivains, d'une part, et l'appropriation des œuvres littéraires par les arts du spectacle, d'autre part.

Dans *Corps et Graphies, Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*⁷³, Guy Ducrey analyse minutieusement les différents traitements de la danseuse et de l'art chorégraphique chez les auteurs fin de siècle, en resituant l'esthétique française dans les champs européen et international. Les trois premiers chapitres sont consacrés aux représentations décadentes de la danseuse, placées sous le signe de la destruction, du morcellement et du réalisme trivial. Le quatrième chapitre se consacre ensuite au traitement symboliste du thème chorégraphique, caractérisé par un idéalisme opposé aux trivialités réalistes. Consacré à Loïe Fuller, le sixième chapitre illustre la prégnance de la danseuse américaine dans l'imaginaire fin de siècle et le bouleversement qu'elle a entraîné quant aux représentations littéraires de la danseuse, tous mouvements littéraires confondus. Enfin, le dernier chapitre revient sur la crise du dicible qui frappe la fin du XIX^e siècle et l'avance comme hypothèse explicative du succès des arts muets et de la danse chez les littérateurs de l'époque.

Guy Ducrey publie ensuite un second ouvrage voué au dialogue entre texte et geste à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*⁷⁴, qui s'articule en trois parties. La première partie s'intéresse au rapport de fascination que les écrivains de l'époque entretiennent avec la danse, perçue comme

⁷³ DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., 1996.

⁷⁴ DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, op. cit., 2010.

« langage dégagé des contraintes du texte »⁷⁵. La seconde partie s'emploie à expliquer la pensée des écrivains sur leur propre art et à dégager les innovations littéraires induites par le spectacle du geste, notamment la manière de restituer le silence et le mouvement. Alors que ces deux premières parties s'appliquent à étudier l'alliance entre récit et spectacle, la dernière envisage ce qui les sépare, à savoir la transposition des textes mis en scène et la trahison ou l'affranchissement qu'elle induit.

Hélène Laplace-Claverie est, quant à elle, professeure de littérature française à l'Université de Pau et membre du Centre de Recherche Poétique, Historique, Littéraire et Linguistique. Cette spécialiste du livret de ballet et de la féerie aux XIX^e et XX^e siècles a pour particularité d'étudier des textes réputés non littéraires. Ce faisant, elle dépasse la dichotomie entre le geste et le mot en les envisageant comme interdépendants au sein de l'œuvre, se rapprochant de l'ambition première des auteurs. En considérant non seulement le texte mais aussi la musique, le décor, les accessoires et le mouvement, sa méthode s'appuie sur le postulat suivant : « Il existe un spectacle de la parole, comme à l'inverse une poésie de la scène »⁷⁶.

En 1999, elle obtient le titre de Docteur en littérature française suite à la défense d'une thèse dirigée par Michel Autrand : *Écrire pour la danse, Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau, 1870-1914*⁷⁷, qui s'articule en trois parties. L'auteur commence par définir les différents types de textes qui gravitent autour de la création d'un ballet en soulignant leur importance pour la recherche littéraire, avant de proposer un inventaire des librettistes puis une synthèse du champ de la création chorégraphique couvrant la période étudiée. Une fois le contexte artistique exposé, la seconde partie présente une méthode d'analyse des livrets de ballet en proposant une rhétorique propre à l'écriture librettique. Elle s'intéresse d'abord au sujet du ballet ou l'*inventio*, puis à sa mise en forme générale avec la *dispositio*, avant de terminer par la mise en texte de l'*elocutio*. Enfin, la troisième et dernière partie est consacrée aux formes littérisées et illustrées des livrets de ballet et s'intéresse notamment au cas des ballets-contes de Jean Lorrain.

Ces travaux sont particulièrement précieux pour comprendre les contextes littéraire et chorégraphique de l'époque à laquelle écrit Jean Lorrain, mais aussi pour

⁷⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 2010, p. 16.

⁷⁶ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *La page et la scène. Pour une approche littéraire du spectaculaire (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Université Paris 3-Sorbonne, 2007, p. 9.

⁷⁷ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, *op. cit.*, 2001.

envisager les textes de l'auteur qui abordent la thématique chorégraphique. D'une part, l'étude de cette dernière réalisée par Guy Ducrey dans un vaste panel d'auteurs fin de siècle nous servira de référence théorique afin d'analyser finement le traitement des motifs de la danse et de la danseuse chez Jean Lorrain et nous permettra de situer l'auteur dans le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle. D'autre part, l'attention portée à la transcription chorégraphique par Hélène Laplace-Claverie nous permettra d'envisager plus spécifiquement la représentation textuelle du mouvement dans notre corpus.

6. LE TRAITEMENT POÉTIQUE DE LA DANSEUSE ET DE LA DANSE CHEZ JEAN LORRAIN

En 1885, Lorrain publie son troisième recueil poétique : *Modernités*⁷⁸. Composé de six parties, cet ouvrage rend compte par la satire du dégoût de l'auteur pour la société moderne qui soumet toute chose, l'art y compris, au désir et au commerce. Cette prostitution systématique de l'art et de la beauté salit la littérature comme elle salit la danse. Victime du mépris de ses contemporains, le poète s'en isole et trouve en la danseuse, autre personnage marginal, un alter ego féminin. Ainsi, la danseuse et la danse sont des motifs récurrents et centraux dans ce recueil. Pour aborder ce thème chorégraphique, Lorrain utilise sa connaissance du milieu du spectacle et laisse filtrer dans ses poèmes nombre d'indices sur le ballet et ses différents acteurs.

L'isolement, le refus de la société et le mépris de la foule sont caractéristiques du Parnasse. Effectivement, le retranchement des poètes parnassiens dans le culte esthétique de l'art pour l'art s'apparente à une réaction d'orgueil face à un public jugé inintelligent et cruellement avide des souffrances d'autrui⁷⁹. Cependant, l'identification à la danseuse dans sa dimension marginale est un trait symboliste. En effet, dans une société où art et spectacle ne sont que marchandises, les poètes symbolistes s'emparent de cette figure pour analyser le rapport de l'art à la vie moderne⁸⁰. La question de l'affiliation de Lorrain et de son recueil à l'un et/ou l'autre de ces courants poétiques peut dès lors être posée.

6.1. JEAN LORRAIN, ENTRE PARNASSE ET DÉCADENCE

Dans la rubrique « Une femme par jour » de *L'Écho de Paris* datée du 19 novembre 1890, Jean Lorrain écrit :

Pauvre Zara ! le temps est déjà loin où, remarquée à Nice par un poète parnassien aujourd'hui disparu, elle se voyait presque consacrée dans un sonnet qui fit prime au palais d'hiver⁸¹.

⁷⁸ LORRAIN Jean, *Modernités*, Paris, E. Giraud & Cie, 1885, réimprimé par Hachette Livre et la BNF.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763343w>

Sauf mention contraire, c'est à cette édition que se référera à partir de maintenant le présent travail.

⁷⁹ MORTELETTE Yann, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, pp. 7-39.

⁸⁰ FABBRI Véronique, *Paul Valéry, le poème et la danse, op. cit.*, 2009, pp. 34-40.

⁸¹ LORRAIN Jean, « Celle qui a connu Alexis », dans DESBRUÈRE Michel, éd., *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1983, p. 172.

Suite à quoi il cite son poème « Altesse », publié dans *Modernités*. L'auteur se définit donc lui-même comme un poète parnassien. Son appartenance au Parnasse avait déjà été défendue par François Coppée en 1882 lors de la parution du premier recueil poétique de l'auteur, *Le Sang des dieux*, dédié à Leconte de Lisle⁸².

Initié à la poésie de Leconte de Lisle par l'intermédiaire de Judith Gauthier durant l'été 1873, le jeune Paul Duval cultive un intérêt croissant pour le Parnasse qui s'intensifie avec la rencontre d'Augusta Holmès, pianiste et amie du mouvement, en 1878. Nombre de ses premiers poèmes sont d'ailleurs dédiés à des Parnassiens comme Leconte de Lisle, Banville, Armand Silvestre, Heredia, Sully Prudhomme, Coppée ou Mendès, peut-être en partie par opportunisme et par désir de reconnaissance. Ce n'est cependant pas le cas de ses recueils les plus originaux. En effet, les poèmes de *Modernités* sont, pour la plupart, dédiés à des peintres ou personnalités publiques proches de Lorrain.

Du point de vue de la forme, ses poèmes sont fidèles à la versification régulière et à l'idéal formel du Parnasse, malgré l'avènement du symbolisme. Lorrain privilégie les mètres pairs, en particulier l'alexandrin et l'octosyllabe, recherche les rimes rares et préfère les sonnets aux formes longues.

Il doit également au Parnasse certaines inspirations thématiques : l'atmosphère antique, la mythologie grecque, les légendes et noms archaïques, ainsi que la reprise de certains motifs issus de poèmes parnassiens comme le « Vase brisé » de Prudhomme, « Les Rêves morts » de Leconte de Lisle ou la « Symphonie en blanc majeur » de Théophile Gautier. Ces récurrences thématiques traduisent les inspirations de l'auteur.

Un autre trait parnassien caractéristique de Lorrain serait sa méfiance vis-à-vis du lyrisme personnel. Aussi la dépersonnalisation est-elle pour lui une tentative salutaire pour échapper à une intériorité souffrante. Cette fuite s'opère hors de sa personnalité mais aussi hors de son époque, ce qui explique son goût parnassien pour le primitivisme et son caractère résolument antimoderne⁸³.

En outre, si Marquèze-Pouey reconnaît la participation de Jean Lorrain au renouveau poétique qui bouleverse la littérature fin de siècle, il est selon lui

⁸² COPPÉE François, « Revue dramatique », dans *La Patrie*, 2 octobre 1882, p. 2, cité par MORTELETTE Yann, « Jean Lorrain et la poésie parnassienne », dans WALBECQ Éric et DE PALACIO Jean, dir., *Jean Lorrain, « produit d'extrême civilisation »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, pp. 245-259 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://books.openedition.org/purh/1259?lang=fr>

⁸³ MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

difficilement classable dans la catégorie des décadents. Sa fidélité à l'esthétique parnassienne, son exigence formelle et son culte de la beauté sont pour lui autant d'arguments propres à contester son appartenance à ce qu'il qualifie de décadisme⁸⁴.

Le poète Jean Lorrain serait donc parnassien. Pourtant, certains éléments concourent à l'envisager comme décadent.

D'abord, Marquèze-Pouey admet dans la conclusion de son ouvrage sur le mouvement décadent que nombre des poètes dont il traite n'ont pas totalement renié l'idéal parnassien⁸⁵. Sa proximité avec ce courant poétique ne suffit donc pas à l'exclure de la mouvance décadente.

Ensuite, les contemporains de Lorrain ne sont pas aussi catégoriques quant à sa classification poétique. Au début du siècle, dans son *Rapport sur le mouvement poétique français*, Catulle Mendès qualifie Lorrain de « Parnassien négligé » avant d'indiquer qu'il « a trop souvent combattu au côté des symbolistes pour [qu'il] ne lui donne pas le plaisir de le classer parmi eux »⁸⁶. Henri de Régnier lui reconnaît, quant à lui, un rôle de « précurseur à sa façon », le présentant comme « un des liens entre le Parnasse et le Symbolisme »⁸⁷. Si les critiques littéraires ne sont pas unanimes sur son appartenance esthétique, le caractère résolument moderne de ses œuvres est déjà souligné du vivant de l'auteur. En effet, Anatole France loue sa qualité de poète parnassien et son mysticisme très moderne⁸⁸. Marquèze-Pouey souligne lui-même une modernité similaire à celle qui définit les décadents en invoquant sa mélancolie des vieilles choses, son penchant pour les personnages marginaux, ainsi que son intérêt verlainien pour les scènes sanglantes du XVIII^e siècle et le mysticisme raffiné des légendes du Moyen Âge⁸⁹.

Par ailleurs, en tant que critique littéraire, Jean Lorrain décèle lui-même chez plusieurs Parnassiens des éléments qui annoncent le mouvement décadent. Aussi envisage-t-il Catulle Mendès comme spécialiste de la perversité féminine et est-il

⁸⁴ MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, *op. cit.*, 1986, pp. 77-104.

⁸⁵ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 260-280.

⁸⁶ MENDÈS Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 171 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205134m/f177.item>

⁸⁷ DE RÉGNIER Henri, « manuscrit autographe signé d'un compte rendu de L'Ombre ardente, 1897 », dans *Lettres et manuscrits autographes. Documents historiques*, catalogue de la vente PIASA, n° 271, Paris, Hôtel Drouot, 6 et 7 mars 2007, p. 74, cité par MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

⁸⁸ NORMANDY Georges, *Jean Lorrain*, *op. cit.*, 1927, pp. 103-154.

⁸⁹ MARQUÈZE-POUEY Louis, *op. cit.*, 1986, pp. 77-104.

particulièrement sensible au goût de la cruauté sombre de Leconte de Lisle et à l'esthétisation de la médiocrité chez François Coppée.

En outre, en 1889, Lorrain qualifie Leconte de Lisle de « plus grand poète de notre siècle depuis la mort du divin Hugo »⁹⁰. Trois années plus tard, dans le cadre d'une enquête de la revue *L'Ermitage*, il se déclare adepte de Baudelaire. Les goûts poétiques de Lorrain confirment donc son évolution et sa position médiane entre mouvements parnassien et décadent.

Jean Lorrain semble ainsi se situer à mi-chemin entre deux mouvements. En analysant le traitement que fait l'auteur de la danse et de la danseuse dans le recueil *Modernités*, nous nous intéresserons à nouveau à cette classification et tenterons de confirmer ou infirmer cette hypothèse.

6.2. LA DANSEUSE : PERSONNAGE TYPE DE LA MODERNITÉ

6.2.1. LA TENDANCE AUX GÉNÉRALITÉS

Avec le fatalisme qui le caractérise, Lorrain brosse dans *Modernités* le tableau pessimiste d'une société corrompue dans laquelle l'art et la pureté sont constamment foulés au pied par une humanité cruelle et perverse. Pour ce faire, il aligne une série de portraits de personnages qui occupent chacun un rôle révélateur et actif dans le spectacle de la vie moderne, dans le décor du Paris décadent.

Pour désigner les acteurs sociaux qui font l'objet de ses poèmes, l'auteur utilise divers moyens qui tendent tous à la dépersonnalisation. Il ne s'attarde pas sur les spécificités personnelles mais opère des généralités. Ainsi, il envisage des groupes plutôt que des individus. En témoignent l'usage fréquent du pluriel pour « les vieux messieurs aux mains errantes » ou les « machinistes de décors » (« Figurantes »), l'ensemble que forme « tout le corps de ballet » (« Étoiles »), et le groupe « des petits messieurs blonds » introduit par un déterminant indéfini (« Pécopins »).

Lorsque le poète ne désigne pas le groupe social comme regroupement de personnages semblables, il en propose un élément représentatif dont les caractéristiques valent pour l'ensemble du groupe et qui personnifie ce dernier : un personnage type. Cette généralité est plus d'une fois signalée dès le titre par l'usage du singulier. C'est le

⁹⁰ LORRAIN Jean, « Le Théâtre de Leconte de Lisle », dans *L'Évènement*, 18 avril 1889, p. 1, cité par MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

cas du « Poète de Lesbos »⁹¹ qui représente les poètes de la « Décadence », de « la marquise » et du « poète blond » représentant la mécène et le « Débutant », ainsi que « le danseur Ganymède » qui incarne l'« Acrobate ».

Lorrain accorde une importance particulière aux vêtements, accessoires et coiffures, attributs esthétiques caractéristiques du type de personnage dépeint. Aussi l'acteur social n'apparaît-il jamais sans son costume, comme « Le groom en culotte de peau / Et le vieux Monsieur en chapeau » (« Modernités ») ou la petite noblesse d'hommes « Haut cravatés de blanc, corrects et bien coiffés » (« Pécopins »). L'« oripeau / De danseuse » (« Danseuse ») est constitué de « folles jupes » (« Modernités »), plus particulièrement d'un « tutu » (« Hérodias »), de matières légères et transparentes, puisqu'il s'agit de « tutus transparents sous les jupes de tulles » (« Étoiles »), d'« écume de gaze » (« Danseuse ») ou « gaze(s) d'argent » (« Débutante » et « Mori »). À cette « jupe de gaze » (« Miss Miser ») « Tout en tulle » (« Salomé »), le costume de danseuse adjoint les « corsets » ainsi qu'un « fin maillot » (« Salomé ») ou « maillot éclatant » (« Étoiles »). Tantôt « de soie » (« Modernités »), tantôt « blanc brodé de lys » (« Acrobate »), ce vêtement, qui caractérise les artistes dont l'instrument de travail est le corps, est partagé par l'acrobate et le lutteur. En tant qu'artiste de scène, la danseuse revêt également « Le fard » (« Miss Miser ») et apparaît « poudrerisée » (« Modernités »). Enfin, elle est reconnaissable par sa coiffure fétiche : de « gros chignons rouges » (« Modernités ») ou « chignons allumés, comme autant de points d'or » (« Étoiles »).

Plus qu'un simple ornement distinctif, le vêtement est un travesti : il définit la perception que la société a du personnage, dissimule sa nature derrière son rôle. Grâce à lui, les petits nobles venus s'encanailler « le long des grands cafés » passent pour respectables, puisque « Paris les a crus ce soir à l'Opéra », simplement car « Ils étaient en habits » (« Pécopins »). Dans le poème « Hérodias », qui compare métaphoriquement Paris à un ballet cruel, le duc revêt les caractéristiques morales de la danseuse antique Salomé en lui empruntant le « tutu rose » et d'autres attributs adjoints de coutume à la reine juive, comme nous le détaillerons plus tard dans cette analyse.

Dans la poésie de Lorrain, l'habit fait le moine, si bien que, à maintes occasions, le personnage type est personnifié par l'un de ses attributs, par l'usage de synecdoques particularisantes. Le public de l'Opéra se trouve notamment incarné par

⁹¹ Par souci de fidélité au texte original, nous avons décidé de conserver les majuscules de débuts de vers dans les citations. Les changements de ligne seront, quant à eux, indiqués par une barre oblique.

« des gommeux » (« Hérodias »), « les gilets en cœur » (« Étoiles ») ou « la livrée en extase » (« Danseuse »). Le corps de la danseuse disparaît alors derrière ses « robes transparentes » (« Figurantes ») et « folles jupes » (« Modernités »). Ce costume peut également donner lieu à d'autres figures de style, comme dans « Étoiles » où les tutus sont comparés à « des bulles » en vertu de leur légèreté et de leur transparence.

Sur scène, la danseuse est supplantée par son costume, mais aussi par son rôle. C'est le cas dans les poèmes « Débutante » et « Danseuse », qui réduisent les ballerines à leurs personnages de « Titania la fée » et de « petit duc ». Ces derniers traduisent en outre deux éléments caractéristiques du ballet fin de siècle, à savoir l'intérêt thématique pour l'antique et le merveilleux, ainsi que le rayonnement croissant de la danseuse qui évince le danseur, même dans les rôles masculins.

6.2.2. DU CIEL À LA FANGE : LA DOUBLE IMAGE DE LA DANSEUSE

Au fil des poèmes et portraits de *Modernités*, la danseuse se démarque des autres personnages types par une double image. Elle apparaît d'abord comme un être d'une extrême pureté, représentation héritée du ballet romantique et incarnée par la Giselle du ballet de Gautier qui reste prégnante dans l'imaginaire fin de siècle. En adéquation avec son costume léger et transparent, son physique « Délicat, mince », « frêle » (« Danseuse ») voire « maigre » (« Miss Miser ») traduit son caractère « craintif » (« Étoiles »), « sage et vierge encore » (« Débutante ») donc juvénile, de même que son teint « blême » (« Mori ») et sa chevelure « blonde » (« Débutante »).

La pureté qui auréolait la danseuse romantique devient, à la fin du XIX^e siècle, la cible des auteurs décadents qui, par un recours à des procédés naturalistes, prennent plaisir à la déconstruire⁹². Lorrain est de ceux qui s'attaquent poétiquement à cette idéalisation : en révélant l'envers du décor, il expose et dénonce la femme réelle qui se cache derrière les artifices de la scène. Prenons pour exemple « Modernités », long poème situé au début du recueil et qui s'ouvre sur ces vers :

Modernité, Modernité !
A travers les cris, les huées
L'impudeur des prostituées
Resplendit dans l'éternité.

Ce quatrain fait écho au tercet final d'un poème publié en 1862 par son modèle parnassien :

⁹² DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., 1996, pp. 13-26.

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal,
Avec tes histrions et tes prostituées⁹³.

Dans « Les Montreurs », titre repris par Lorrain pour la première partie de son recueil, Leconte de Lisle affiche son mépris pour la plèbe carnassière, mépris que Jean Lorrain partage et étend à tous les acteurs de la vie moderne.

Le premier quatrain de « Modernités », repris en tout quatre fois dans le poème, en énonce le thème : la prostitution donnée en spectacle. Il révèle ainsi la seconde facette de la danseuse, la femme réelle qu'elle devient une fois le spectacle terminé : une prostituée.

Pour identifier la danseuse à la prostituée, le poète opère un échange de caractéristiques. D'abord, les danseuses sont qualifiées de « roses mousseuses » qui réfèrent aux tutus dont elles partagent la couleur, le volume et la légèreté. Cette image de la femme-fleur, dont le tutu est la corolle et les jambes sont la tige, est une métaphore typique de la ballerine chez les auteurs fin de siècle. Plus loin dans le poème, la figure « fleurs de chair » est révélatrice d'une tendance de l'époque à ramener la danseuse à sa matérialité charnelle. Lexicalement, lorsqu'il s'agit de spectacle chorégraphique, la chair supplante le corps⁹⁴. Cette métaphore a donc pour effet de transformer son référent en morceau de viande à consommer, et d'initier un rapprochement entre danseuse et prostituée. L'assimilation de l'une à l'autre devient ensuite totale, puisque c'est aux prostituées que s'adresse le vers « Fleurissez, roses des trottoirs ». La métaphore naturelle de la fleur a donc progressivement changé de comparé : en passant de la danseuse à la prostituée, l'image florale identifie poétiquement la première à la seconde.

Par ailleurs, le poème s'attaque à l'image idéalisée de la danseuse par la corruption d'une seconde métaphore propre au ballet, héritée des auteurs grecs et latins, qui compare la danseuse à une étoile, le corps de ballet aux constellations et l'espace scénique au cosmos⁹⁵. Cette figure devenue catachrétique, à l'origine du titre du poème « Étoiles », identifie les danseuses de « Modernités » aux « Étoiles des ciels étoilés ». Par la redondance, qui tend vers l'hyperbole, et le cynisme des vers suivants, les danseuses sont tournées en dérision. En effet, elles côtoient les clowns, avec une

⁹³ LECONTE DE LISLE Charles-Marie, « Les Montreurs », dans *Poèmes Barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1862 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54323169.texteImage?fbclid=IwAR0ygz9KfzasCvqicz2RnpHzqcv6UiRayvnEjEvmM73L6sUrGmhuGQQTYS>

⁹⁴ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-354.

⁹⁵ DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, *op. cit.*, 2010, pp. 125-238.

promiscuité telle que les « crins d'or » des premières sont mêlés aux « rouses perruques fantasques » des seconds. Cette association traduit le peu de considération accordée par le poète à la danse qu'il assimile à un spectacle grotesque. La métaphore cosmique est reprise dans les vers suivants :

Allumez le ciel qui s'enflamme,
Emplissez-le de chairs de femme,
Soyez les astres et l'enfer,
Des firmaments des nuits d'hiver.

Les « ciels étoilés » ont laissé place à un paysage apocalyptique, très fin de siècle, dont l'embrasement est dû aux danseuses. Si la métaphore filée les assimile toujours à des « astres », elles induisent à présent « l'enfer ». En substituant aux valeurs du ciel celles de l'enfer, le poème inverse l'image de la danseuse-étoile qui troque sa connotation de rêve contre celle du cauchemar, et en la réduisant à nouveau à sa matérialité charnelle, il lui fait quitter la rêverie pour l'ancrer dans le réel.

Celle qui représentait la pureté idéale est devenue incarnation de la dépravation, dans une dimension charnelle omniprésente dans « Modernités », comme en témoignent les vers suivants :

Triomphantes d'être enfin nues,
Surgissez, épaules connues
Sous le blême et limpide éclair
Des bijoux, et vous, fleurs de chair,

Ce passage dévoile la réelle nature du spectacle qui se joue : une exhibition de corps dénudés. Tout comme les lutteurs qui font l'objet d'un autre huitain, ou comme l'acrobate auquel est consacré un autre poème, la danseuse n'attire pas tant le public par sa discipline que par sa plastique. En effet, la personnification des épaules « Triomphantes d'être enfin nues » traduit, par l'utilisation de l'adverbe « enfin », l'attente du public de voir se découvrir le corps, pendant que le qualificatif « connues » explique cette attente par le caractère habituel de cette exhibition. Mais la prédominance du caractère sexuel dans le spectacle ne s'arrête pas là :

Et du coin de vos genoux roses,
Montrés dans d'énervantes poses,
Fouaillez du désir qui mord
Le boucher et le fils de Lord.

C'est maintenant au tour des « genoux roses » d'être exhibés. Selon Guy Ducrey, le découpage du corps de la danseuse est récurrent dans la littérature fin de siècle et s'explique par l'usage d'un accessoire caractéristique du public des ballets de

l'époque : la lorgnette. Ce petit appareil optique, qui transforme le spectateur en voyeur, réduit et parcellise le champ de vision de ce dernier, lui offrant une perception fragmentaire du corps de la danseuse⁹⁶. Il peut alors se concentrer sur des morceaux de choix, à l'instar de ce poème qui a déjà opté pour les épaules et les genoux. Le corps masculin connaît un découpage similaire dans le poème « Acrobate », faisant alors étalage du « torse large et mâle » de l'athlète. Il en va de même pour le poème « Danseuse » qui s'arrête sur « sa taille » puis « son pied », ou « Miss Miser » qui opte pour « sa cuisse et ses genoux ». Dans les poèmes de Jean Lorrain, les « chairs de femme » sont présentées morceau par morceau, comme sur l'étalage d'un boucher, prêtes à être consommées par le désir du public.

Car l'intérêt de la représentation est à présent clairement énoncé : il s'agit bien du désir. Cette érotisation du spectacle était annoncée dès l'ouverture du recueil, par le procédé du découpage du corps en morceaux, dans le poème « Parade » :

« Messieurs, voyez mes bras ! »

« Monsieur, voyez mes reins »

« Madame, voyez mon... »

Dans « Modernités », le désir est utilisé par les danseuses pour « Fouaille[r] » le public masculin. Comparée à la morsure d'un fouet, l'attrance charnelle apparaît animale, une connotation qui va de pair avec le désir sexuel dans la littérature de l'époque et qui revient régulièrement dans la poésie de Lorrain, comme nous le verrons par la suite. De tous les poèmes de *Modernités* qui abordent la danseuse, le plus représentatif de cette érotisation du ballet est sans nul doute « Étoiles ». Dans ce dernier, la métaphore cosmique du corps est sans cesse détournée pour ramener le spectacle à sa dimension sexuelle. Ainsi la métaphore d'« une étoile rose au fond des crépuscules » ne réfère plus à la danseuse mais uniquement à son sexe, cet « inconnu tentant » que les spectateurs cherchent à apercevoir « sous les jupes de tulles » et « les tutus transparents » qui « S'entre-bâillent ». Les derniers vers d'« Étoiles » sont encore plus révélateurs :

Déjà le lourd rideau se lève avec un râle
Et les gilets en cœur, clair-semés dans la salle,
Brusquement redressés sous le rut qui les mord,
Serrent d'instinct les dents sous leur moustache pâle.

Dans ceux-ci, tout ce qui touche au ballet est imprégné de désir sexuel : du lever de rideau, métaphore de l'excitation masculine, aux spectateurs mordus, comme

⁹⁶ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-354.

dans « Modernités », par « le rut », terme qui assimile le désir à une pulsion animale que l'on retrouve dans « instinct » au vers suivant. Ainsi, la crispation du désir qui est au centre de ce poème marque le rapport réel entre spectateur et danseuse : un rapport de désir à son objet.

Le poème « Figurantes » est tout aussi révélateur. Dès le titre, la ballerine est reléguée au statut d'élément de décor, fonction qu'elle occupe effectivement dans les spectacles lyriques du XIX^e siècle à l'Opéra. Le poème énonce ensuite l'apport scénographique des figurantes :

Avec des poses attirantes,
Mêlée aux tons criards des ors,
Resplendit au fond des décors
La nudité des figurantes.
[...]
Et les tuniques enivrantes
De Peau d'âne et d'Excelsior,
Sertissant au fond du décor
La nudité des figurantes.

Loin de briller par sa danse, la ballerine est privée de mouvement puisqu'elle se contente d'exhiber son corps dans « des poses attirantes », qui font écho aux « énervantes poses » précédemment énoncées dans « Modernités ». Tout ce qu'elle a à offrir en spectacle, c'est sa nudité. Même son costume a pour fonction de mettre en valeur ce corps, comparé métaphoriquement à un joyau. La réaction du public à cette vision est la suivante :

Les vieux messieurs aux mains errantes,
Serrent leurs voisins plus fort,
Quand sur le truc au lent effort
Passent les robes transparentes
[...]
Les serrures récalcitrantes
Des plus célèbres coffres-forts
Ont des bâillements de trésors
Devant leurs mines implorantes ;

À l'Opéra, on ne rencontre pas un spectateur venu porter un jugement esthétique sur une performance artistique, mais un voyeur venu éveiller un désir destiné à être assouvi contre rémunération après la représentation.

L'exposition du corps dénudé et l'éveil du désir masculin qui en découle sont de nouvelles caractéristiques qui lient la danseuse à la prostituée. Mais l'identification des deux figures ne s'arrête pas là, puisque la seconde se dote à plusieurs reprises des attributs caractéristiques de la première, comme dans ces vers de « Modernités » :

Gonzesses aux gros chignons rouges,
Qui dansez dans l'ombre des bouges,
Aux bras suants des gars nerveux,
Éparpillez vos clairs cheveux ;

La prostituée se pare de l'emblématique chignon de la ballerine, devenu « gros » et « rouge ». Le pillage des caractéristiques de la danseuse culmine avec le vol de son activité, celle supposée définir son essence même, puisque la prostituée « danse ». En effet cette danse, refusée à la danseuse sur scène où elle n'effectue que des « poses », est effectuée par la prostituée « dans l'ombre des bouges », où le désir est assouvi et où le véritable spectacle a lieu.

La danseuse se voit en échange hériter des signes distinctifs d'ordinaire caractéristiques de la prostituée. En effet, la fille boueuse entache la blanche image de pureté de la danseuse, comme le montre le « fin maillot taché de boue » de la ballerine du poème « Salomé » ou l'atmosphère « du brouillard sale » de « Miss Miser ». L'analyse des champs sémantiques montre également que la danseuse côtoie régulièrement celui du commerce. Citons comme exemples les danseuses prostituées qui « Marchand[ent] ferme [leurs] jeunesses » (« Modernités »), les « bâillements de trésors » (« Figurantes ») ou le « louis d'or » attribué à trois reprises à la danseuse dans « Salomé ». Seuls échappent à ce rapport pécuniaire les « machinistes de décors » qui sont les « Amants aimés des figurantes » (« Figurantes »), traduisant la sympathie de l'auteur pour les classes modestes, les seules capables d'honnêteté.

Le personnage type de la danseuse se distingue des autres du recueil par sa double facette, mais aussi par ce que celle-ci lui octroie et qui est refusé aux autres rôles sociaux : une évolution. Lorsqu'elle quitte la scène, la ballerine devient prostituée. Comme indiqué dans « Pécopins », « Opéra dit danseuse, / Loge, entrée au foyer, souper et cætera ». Ce poème propose une toponymie des lieux qui induisent la métamorphose de la ballerine, puisque celui-ci débute dès l'entrée en loge, se poursuit par « la sortie / Des théâtres » pour arriver « le long des grands cafés » où sont « rangés » les spectateurs, devenus clients en même temps que la danseuse est devenue prostituée. C'est enfin dans la rue qu'aboutit le cheminement de la danseuse. Ce lieu privilégié du commerce de la prostituée, déjà présent dans la métaphore « roses des trottoirs » de « Modernités », sert également de décor à deux poèmes issus de la partie « Corps de ballet ». Nous retrouvons ainsi la danseuse de « Mori » « dans l'ombre au pied d'un réverbère », et celle de « Miss Miser » dans « Paris l'hiver, le soir... au fond du brouillard sale, / Où le gaz allumé fait autant de points roux ».

6.2.3. LA DANSE : MOTIF POÉTIQUE D'UNE RÉFLEXION SUR L'ART ET LA MORT

De la scène à la rue, de la ballerine à la prostituée, la danseuse connaît une inexorable attraction vers le bas. Cette chute est représentée poétiquement par le champ sémantique de la pesanteur qui caractérise le corps réel de la femme en opposition au corps idéalisé de la ballerine⁹⁷. On la retrouve dans « Modernités » avec « Roulant de chutes en culbutes », dans « Figurantes » avec « D'autant de chutes font des rentes », ou dans « Mori » avec la comparaison « on eût dit de la neige animée en tombant ». Ce mouvement s'oppose à l'élévation qui caractérise normalement la danseuse occidentale. Il induit donc une perte de ce qui définit la danseuse sur scène, qui n'est qu'un des dommages infligés par le poète à cette dernière une fois sortie de scène.

Le poème « Miss Miser » prend pour thème cette déchéance en personnifiant « la Misère » par une danseuse prostituée :

Maigre et la gorge offerte avec des grands yeux fous
Resplendit la Misère, hétaïre spectrale.

En descendant dans la rue, la danseuse connaît une dégradation mentale, comme l'induit le qualificatif « fous », ainsi qu'un affaiblissement physique, esquissé par le qualificatif « Maigre » qui, derrière le corps, laisse entrevoir le squelette. Cette dégradation physique est détaillée dans les vers suivants :

Ses bras nus sont bleuis de baisers et de coups,
Et tandis qu'elle étrangle un affreux chant qui râle,
Sous sa jupe de gaze enroulée en spirale
Elle montre aux passants sa cuisse et ses genoux.

Le fard s'écaille et coule aux deux coins de ses lèvres
Et, sous le froid qui mord, grelottante de fièvres,
Elle essuie en pleurant son épaule en sueur.

La prostituée porte les vestiges des artifices de la scène : la « jupe de gaze » et « Le fard ». Le corps qui faisait la gloire de la danseuse, toujours présenté partie par partie, n'est plus que ruine et souffrance. Il en va de même pour ses mouvements dans le dernier tercet :

Ses pieds gonflés et gourds retombent sans cadence,
Et sous le Jablockhof à la blême lueur
Le clubman applaudit la Volupté, qui danse.

⁹⁷ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 27-116.

Par sa danse, la ballerine déchue passe ici d'objet du désir à représentation du désir. Mais du mouvement de « la frêle danseuse adorable [...] en danse » dont le « pied en cadence / Retomb[ait] sur la pointe » (« Danseuse »), il ne reste que le misérable vestige, cruellement applaudi par les spectateurs et acteurs de cette déchéance.

Ce poème opère une réflexion sur la danse en tant que discipline artistique du mouvement qui, par définition, s'inscrit dans le présent. Comme l'explique Guy Ducrey, le motif de la ballerine déchue, dégradée par la vieillesse ou la maladie, se prête particulièrement à l'esthétique morbide des écrivains fin de siècle qui s'interrogent sur le caractère éphémère de la beauté. En envisageant la danseuse à rebours, via les vestiges de sa jeunesse glorieuse, ils amputent le modèle traditionnel de grandeur et décadence de la première partie pour se concentrer sur la seconde. Friands de réalisme, ils détaillent dans leurs textes le mal qui ronge l'ancienne ballerine et qui la prive de son outil de travail, pour s'interroger sur ce qui subsiste de son corps et de son art⁹⁸. La réponse fournie par Jean Lorrain dans « Miss Miser » est sans équivoque : après qu'on lui ait retiré ce qui faisait son prestige, la danseuse n'est plus que prostituée.

La Misère personnifiée dans ce poème apparaît en outre « spectrale », ce qui préfigure l'issue fatale de sa dégradation. En vertu du lien entre danseuse et prostituée dans l'imaginaire fin de siècle, elle entretient dans les textes une affinité récurrente avec la maladie ainsi qu'avec la mort syphilitique. Jean Lorrain en offre un premier exemple poétique avec la ballerine déchue qui incarne le spectre de la jeunesse dans « Miss Miser », mais aussi avec le poème « Mori » qui le suit directement dans le recueil :

Sous les flocons de givre et le baiser lunaire
De la nuit, où fuyaient des quais ouatés de blanc,
Frêle, à peine esquissée en un contour tremblant,
Elle dansait dans l'ombre au pied d'un réverbère.

Tout en gaze d'argent, si blême et si légère,
Qu'on eût dit de la neige animée en tombant,
Et qui dansait pour plaire à l'enfant, sur un banc
Oublié dans ce coin de Paris solitaire.

La nature exacte du sujet est occultée par l'utilisation du pronom personnel « elle ». Si elle n'est clairement mentionnée que dans l'ultime mot du poème, la mort est pourtant connotée dès les premiers vers par les champs sémantiques du froid (souligné en bleu) et de l'obscurité (souligné en gris). Un troisième champ sémantique

⁹⁸ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

se conjugue aux deux premiers dans leur fonction de préfiguration de la mort : celui de la danseuse (souligné en rouge).

Toujours selon Guy Ducrey, certains écrivains fin de siècle poussent l'assimilation de la danseuse à la mort jusqu'à faire de la première une allégorie de la seconde, reprenant le motif médiéval de la Mort danseuse. Le premier à ouvrir la voie à la poétique macabre de la danseuse est Félicien Rops. Dans sa planche *La Mort qui danse* (1865), il réunit en une figure de danseuse plusieurs hantises de l'époque liées à la féminité : la prostitution, la maladie dangereuse et la mort. Cette image est abondamment reprise par les écrivains qui voient alors danser sur les scènes de cabarets l'incarnation de la mort syphilitique promise par la prostituée⁹⁹.

Le poème « Mori » est l'un de ces textes inspirés de l'œuvre de Rops, comme le suggère le vers « à peine esquissée en un contour tremblant » qui évoque le dessin. Sur la base de la description physique faite de la danseuse, Guy Ducrey y voit une autre incarnation de la mort syphilitique¹⁰⁰. Notre analyse tend cependant à contester cette interprétation. En effet, placé à la suite de « Miss Miser », ce poème semble marquer une généralisation de l'allégorie de la mort, débarrassée de toute connotation sexuelle. D'une part, si la danse de « Miss Miser » avait pour but d'éveiller le désir des « passants » et du « clubman », celle de « Mori » s'adresse à un enfant. D'autre part, le regard porté sur elle change du tout au tout :

Le nourrisson, pauvre être aux lèvres violettes,
Râlait, quand l'ayant pris entre ses mains squelettes,
La danseuse chanta : « Do, do, do, l'enfant dort. »

Et dans cette berceuse aveugle et sans prunelle,
Pâle, ayant reconnu la nourrice éternelle,
Je saluais très bas la danseuse la Mort.

La danseuse spectrale n'évoque plus seulement la mort syphilitique, elle incarne la Mort, éternelle et universelle. De « Miss Miser » à « Mori », elle perd son assimilation à la prostituée et, dans le même temps, troque les valeurs négatives qui lui étaient assignées contre de nouvelles valeurs positives. Par exemple, la danseuse du premier poème est d'aspect « maigre » et « étrangle un affreux chant qui râle », alors que celle du second est « blême et légère » et « chanta : “ Do, do, do, l'enfant dort. ” », une « berceuse ». De plus, le jugement du narrateur quant à la danse de « Miss Miser » est dépréciatif, comme l'illustre le choix des termes de la description de « Ses pieds

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 151-152.

gonflés et gourds » qui « retombent sans cadence ». À l'inverse, la danse de la seconde est « salu[ée] très bas » par le narrateur.

La subjectivité de l'auteur transparait dans ces deux textes. Le premier laisse en effet filtrer son jugement négatif à l'égard de la danseuse prostituée par le traitement cruel qu'il lui inflige. En revanche, le second lui attribue le jugement laudatif du narrateur par l'utilisation du pronom « je ». Ainsi, ces deux poèmes mis côte à côte traduisent une ambiguïté du jugement esthétique de Lorrain à l'égard de la danse : s'il n'affiche que pitié pour « la Volupté, qui danse », danseuse incarnant la prostitution, il admire « la danseuse la Mort ». Le traitement poétique qu'il fait de l'art chorégraphique représente donc une attitude ambivalente à son égard.

6.2.4. LA DANSEUSE : INCARNATION D'UNE FÉMINITÉ DÉVORANTE

Dans la poésie de Lorrain, prostituée est synonyme de déchéance et de jugement dépréciatif. Pourtant, si la danseuse le devient, c'est avant tout sous l'action perverse et cruelle du public dont le regard dénude et découpe un corps initialement pur. À la pureté juvénile de la danseuse en représentation, les poèmes opposent d'ailleurs plus d'une fois la vieillesse libidineuse du public. Aussi ce dernier est-il souvent composé de « vieux, qu'a grisés votre odeur » (« Modernités »), de « vieux messieurs aux mains errantes » (« Figurantes ») dont l'âge peut être deviné sur la base de la « moustache pâle » (« Étoiles »).

En outre, le recueil construit un rapprochement poétique entre le désir du public et la faim. Par cette métaphore, la poésie de Lorrain confère au spectateur le caractère carnassier et cruel d'un prédateur et à la danseuse le caractère faible et blessé d'une proie. Ainsi, les spectateurs d'« Étoiles » « serrent d'instinct les dents », la danseuse de « Débutante » est un « sanglant trophée » et les « rouges rubis » de « Danseuse » « semblent du sang humain / Sur son sein droit et plat, offert comme une cible ».

Le sonnet « Pécopins » rend compte de cet aspect comestible par une métaphore culinaire du désir. Il met en scène les spectateurs de l'Opéra après la représentation, dans les « grands cafés » où ils « prennent leur chocolat... » Comme souvent chez Jean Lorrain, les points de suspension révèlent et soulignent le caractère sexuel de la scène qui se joue, la primauté à accorder au sens second érotique.

Jeunes forçats du Pschutt, aucun d'eux n'a dîné
Mais chacun a le col étroit du boudiné,
La cravate neigeuse et de lys d'or fleurie,

Il est difficile de ne pas voir dans ces vers, consacrés à la faim et l'habit, la description peu implicite de l'excitation sexuelle masculine. Et la métaphore filée se poursuit :

Pour calmer l'estomac révolté qui se venge,
Ils souperont dans l'ombre en rentrant d'une orange,
Mais Paris les a crus ce soir à l'Opéra :
Ils étaient en habits. [...]

Continuant la comparaison du désir à la faim, le poème en dévoile l'origine : le spectacle donné à l'Opéra. Effectivement, tant à l'Opéra qu'au music-hall, les représentations scéniques de l'époque ont une fonction apéritive¹⁰¹. La performance des danseuses est ainsi réduite à l'état d'amuse-bouche, d'exhibition destinée à éveiller un appétit sexuel qui sera assouvi une fois les lumières éteintes et « la sortie / Des théâtres » franchie.

[...] Opéra dit danseuse
Loge, entrée au foyer, souper et cætera
Et leur joie, étant bête, en est délicateuse.

Le programme de la soirée est annoncé et c'est la danseuse qui est au menu. Après avoir sélectionné sur scène les morceaux à privilégier, les spectateurs pourront assouvir leur désir en loge. Le qualificatif « bête » apporte à leur satisfaction une connotation animale, mais le sens de « débile » les rétrograde avec dérision du statut de prédateur à celui de proie. En effet, celle pour qui leur joie est « délicateuse » est la danseuse qui consomme finalement ceux qui pensaient la consommer, se vengeant d'un public qui ne porte sur elle qu'un regard misogyne.

La dualité de la danseuse prostituée fait d'elle un personnage dangereux dont l'arme est la séduction. C'est pourquoi la littérature fin de siècle associe constamment la danseuse à la figure mythique de Salomé qui, par sa danse, séduit son oncle Hérode Antipas avant de lui demander la tête de Jean-Baptiste qu'elle offrit à sa mère Hérodiade sur un plateau¹⁰². Si elle apparaît dans les Évangiles de Marc et de Mathieu, elle n'y occupe qu'un rôle mineur et son nom est mentionné pour la première fois par l'historiographe Flavius Josèphe dans ses *Antiquités hébraïques*, au I^{er} siècle ACN. Dès

¹⁰¹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-354.

¹⁰² ADLER Laure et LÉCOSSE Élisabeth, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2015, p. 75.

la période médiévale, elle apparaît dans les représentations du martyr de Saint Jean-Baptiste, comme instrument de la vengeance d'Hérodiade (ou Hérodiad). Au XX^e siècle, elle quitte la figuration de peinture religieuse et s'empare du devant de la scène en devenant le sujet de portraits visant à représenter la féminité perverse et séductrice, évinçant sa mère dans le rôle de femme fatale¹⁰³.

La popularité de ce thème chez les auteurs de l'époque s'explique en partie par la fascination exercée par deux tableaux présentés au Salon de 1876 : *Salomé dansant devant Hérode* et *l'Apparition* de Gustave Moreau, artiste que Jean Lorrain admire tout particulièrement. Ces peintures donnent à voir une incarnation de la femme fatale, dont la douceur des traits contraste avec la cruauté de l'acte¹⁰⁴, faisant de Salomé l'ancêtre antique de la danseuse moderne dans l'imaginaire des artistes. Autour de 1900, ces derniers se voient comme des Romains dans une société en décadence et trouvent dans l'Antiquité tardive un idéal de beauté à ressusciter. Ils utilisent alors la fille d'Hérodiade comme représentation de la fin des temps et de l'art, dont ils ne s'affranchiront qu'à partir des années 1920¹⁰⁵.

En 1885, pour le cabaret du Chat Noir, l'illustrateur Adolphe Léon Willette en fait un vitrail, *Le Veau d'or ou Te deum laudamus*, représentant une Salomé en danseuse de ballet et dont Lorrain rend compte dans le poème « Salomé ». Dans ce dernier, il dresse le portrait d'une féminité carnassière, d'autant plus dangereuse qu'elle est dissimulée derrière une apparence pure. Par des oppositions sémantiques, elle est dépeinte comme un être double : « légère et féroce », « d'un air délicat » avec « sur sa lèvre un rire scélérat ». Mais ce poème apporte une autre nuance au personnage de la danseuse.

En effet, Salomé bénéficie des champs sémantiques de la ballerine (« tulle », « légère », « Opéra », « très blanche », « jupe étoilée », « fin maillot »), de la prostituée (« louis d'or », « taché de boue », « fille et sœur de la mort »), et de la bestialité (« féroce », « crins d'or fauve »). Cette connotation animale renvoie à la dimension primaire, instinctive du désir sexuel, mais aussi à la dimension cruelle de la femme fatale personnifiée par Salomé. La danseuse antique est ainsi prétexte au développement poétique de ce que Guy Ducrey qualifie de « *topos* de la "féminité dévorante" »¹⁰⁶. Son

¹⁰³ GRANDORDY Béatrice, *La Femme Fatale, Ses origines et sa parentèle dans la modernité*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 71-79.

¹⁰⁴ ADLER Laure et LÉCOSSE Élisabeth, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

¹⁰⁶ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 243.

costume restituée à lui seul toute la complexité de ce personnage puisque « son fin maillot » est « taché de boue / Et de sang », entachant poétiquement l'image pure de la danseuse par son caractère charnel et cruel. Car dans la littérature fin de siècle, le rouge sang symbolise la féminité décadente, thème transversal dans ce recueil qui est, par ailleurs, représenté typographiquement par la couleur de l'encre d'impression¹⁰⁷.

Dans la littérature de l'époque, les danses ont pour but de perdre l'homme. L'art chorégraphique est celui de la femme fatale incarnée par Salomé. La filiation établie entre la ballerine moderne et cette dernière par les auteurs fin de siècle leur sert de prétexte pour punir la danseuse dans leurs textes¹⁰⁸. La cruauté imputée à la danseuse par l'héritage de Salomé justifie donc le traitement que lui inflige le poète dans le poème suivant, « Miss Miser ».

6.2.5. DANSEUSE ET POÈTE : VICTIMES ET ACTEURS DE LA DÉCADENCE

La danseuse n'est pas la seule à souffrir du regard obscène porté par le public sur son corps. Il semble en effet que son statut d'objet de désir soit partagé par l'acrobate. Dans le poème homonyme, il apparaît comme une version masculine de la danseuse. D'abord, il est explicitement décrit comme « danseur » et pratique un mouvement sémantiquement érotisé, puisqu'il « se cambre », rappelant « les reins cambrés » des ballerines du corps de ballet dans « Étoiles ». Il partage également le costume de la ballerine, le « maillot blanc » qui permet aux spectateurs d'ausculter son corps. Car c'est également la plastique de l'acrobate qui motive le public, comme le souligne la comparaison à « Ganymède », amant de Zeus connu pour sa beauté. Cette comparaison induit en outre une ambiguïté du désir sexuel qui se poursuit dans les vers suivants :

Il promène insolent son regard clair et pâle
De la rousse *Épinglée* au suave *Aminci*.
De laquelle et duquel hélas n'est-il ici
L'amant ou le rival heureux ?

Ce passage laisse planer le doute sur l'identité de celui ou celle dont l'acrobate est le rival et de celui ou celle dont il est l'amant. De plus, c'est l'ensemble du public, hommes et femmes confondus, qui acclame le corps de l'artiste à la fin du poème. La

¹⁰⁷ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 81.

¹⁰⁸ DUCREY Guy, *op. cit.*, 2010, pp. 21-124.

limite entre les genres se révèle donc floue lorsque le désir est dirigé vers l'acrobate qui apparaît comme l'homologue mâle de la danseuse que peut s'offrir le public masculin homosexuel, dont Lorrain fait partie.

Par ailleurs, les spectateurs du cirque, « Impurs et gommeux, foule embaumée et laide », sont semblables à ceux de l'Opéra : d'une part, ils sont dépeints par le narrateur avec le même jugement dépréciatif. D'autre part, ils portent sur la performance scénique le même regard de voyeurs, comme indiqué par le découpage du corps pour en isoler le « torse large et mâle » dont la seule exhibition suffit à déclencher « les joyeux hurras [...] dans la salle ». Avant même la mise en mouvement de l'acrobate, l'attente et le regard du public le prostituent, devançant ce qui arrivera en coulisse. Ce faisant, le poète impute en partie au public la responsabilité de la prostitution de l'artiste.

Dans « Débutante », la responsabilité de la danseuse dans son inexorable chute vers la prostitution est encore amoindrie. Alors que les deux quatrains qui introduisent le poème peignent le tableau enchanteur de la scène lorsque « L'acte second commence », l'ultime sizain dévoile l'horreur de ce qui se trame déjà en coulisse et la raison de la prostitution :

Sous ses gazes d'argent Titania la fée
Songe à sa renommée, à l'aurore étouffée,
Si, sage et vierge encore, elle n'est pas ce soir,
D'abord au grand critique assis là pour la voir,
Ensuite au directeur, enfin, sanglant trophée,
A l'auteur... et le temps lui manque, ô désespoir !

Par une incursion dans la pensée de la danseuse, le poème révèle la terrible réalité qui se joue en même temps que le ballet. Avant d'avoir quitté la scène, avant même d'avoir initié un mouvement, la danseuse sait que son triomphe ne dépendra pas de sa performance sur scène mais bien de celle qu'elle donnera en coulisse. Lorrain, qui fréquente alors assidûment les lieux de divertissement et connaît bien le monde du spectacle, cite à rebours trois acteurs dont la danseuse doit acheter les faveurs pour réussir en tant qu'artiste : l'auteur qui peut choisir les danseuses auxquelles il destine ses pièces, le directeur de théâtre qui l'engage, et le critique dont le jugement déterminera l'opinion publique.

Le poème s'attaque à l'hypocrisie du spectacle en modifiant de manière irréversible la vision du lecteur. En effet, le regard porté sur l'envers du décor corrompt celui porté sur scène et change la représentation noble du ballet romantique en art

dégradé. Détruite par l'exposition de la réalité décadente, l'illusion onirique ne prendra plus, le lecteur ne pourra plus se laisser duper par les artifices de la scène lorsqu'il sera à nouveau spectateur.

Cette prostitution forcée, tribut indispensable à la renommée, est l'apanage de tout artiste, dont le poète. C'est ce qu'illustre la comparaison de ce dernier avec la danseuse dans « Débutant », texte qui prend pour objet les débuts d'un poète et dont le titre ne diffère de celui de « Débutante » que par le genre.

« Adorable, charmant, modeste... et tant d'esprit !
« Son volume... un chef-d'œuvre... et ses vers... un miracle.
« De l'âme de la femme il est le seul oracle,
« Seul il nous a compris, si jeune !.. et c'est écrit

« A ravir » et, les bras et la gorge en spectacle
Exhibés, la marquise, un peu mûre (on la prit
Un soir pour son cocher) se pâme et s'attendrit
Sur les vers et l'auteur, qu'elle met au pinacle.

Les premières louanges de la marquise s'adressent à l'homme et non à l'artiste. L'art n'a donc qu'un rôle secondaire dans son appréciation. De plus, l'ambiguïté non dissimulée de « son volume », dont les points de suspension soulignent la connotation sexuelle, indique clairement la nature de l'intérêt porté par la dame au poète.

Ce rapport est ensuite confirmé dans le second quatrain. D'abord, le poète est caractérisé par sa jeunesse et la marquise par sa maturité, ce qui rapproche le premier de la position de la danseuse et la seconde de celle du public. Ensuite, le poème découpe le corps de la marquise dont il isole deux morceaux : « les bras » et « la gorge ». Pourtant, ici, ce n'est pas le regard d'un voyeur lubrique qui applique ce découpage mais bien la volonté de la marquise de se donner « en spectacle ». Ce personnage conjugue donc des caractéristiques de la danseuse et du spectateur.

Il est vrai que la dame a plus de cinquante ans,
Mais elle est très-très riche et ses succès... d'antans
Lui valent un salon plein de... reconnaissance...

Et le poète blond, qui l'adore et l'encense,
Sait que les vieux chevrons posent... les débutants
Puis ? ... la maîtresse utile... est celle qui finance.

La typographie révèle une nouvelle fois la nature sexuelle des exploits passés de la marquise. Ses « vieux chevrons », à comprendre dans le sens de décorations militaires, elle les doit à ses années de service, car elle a elle-même été débutante. C'est pourquoi elle conjugue les traits d'artiste et de spectateur : parce qu'elle a été le premier, elle est devenue le second.

Le dialogue entre « Débutante » et « Débutant » illustre, par une inversion des sexes et des rôles, le cercle vicieux de la société moderne qui change les artistes jeunes et purs en spectateurs vieux et obsédés par le vice. En effet, la vieille marquise est une ancienne débutante qui prostitue le jeune poète. Ce débutant deviendra auteur, semblable à celui qui retire sa pureté à la danseuse dans « Débutante ». Le Paris moderne transforme les victimes en acteurs de la décadence. Par ce procédé, Jean Lorrain dénonce, avec le fatalisme qui le caractérise, la perversité d'une modernité qui prostitue l'art et le change en vice.

Cette inversion des sexes se retrouve également dans « Hérodiad » qui, situé à la fin de la partie « Corps de ballet », fait écho au poème « Salomé » qui en marquait l'ouverture.

Portant dans ses bras nus, comme un sanglant trophée,
Une tête de femme aux yeux blancs et collés,
Flambe et luit au milieu des gommeux assemblés,
Le duc Hérodiad, atroce coryphée.

Le rôle de Salomé est ici repris par un homme et sa victime est une femme. Il y a donc une inversion des genres dans les rôles de la tradition antique. En outre, son rang et celui de ses comparses, un « duc » entouré de « gommeux », inversent les rôles du spectacle : les spectateurs deviennent acteurs. Et la nature de ce spectacle se précise dans les vers suivants :

Sous de faux cheveux roux, de rubis constellés,
Il danse en tutu rose un pas troublant de fée,
Applaudi de la tourbe heureuse et bien coiffée
Des banquiers délicats et des ducs épinglés.

Il s'agit d'un ballet dans lequel le duc joue le rôle de la danseuse, dont il reçoit les attributs, et où le groupe de banquiers et de ducs assume la fonction ambiguë et double de public, puisqu'il applaudit, et de corps de ballet, puisqu'il partage l'espace du duc-danseuse. Ce public partage par ailleurs le vice la prostituée puisqu'en le qualifiant de « tourbe » le poète le rapproche de la fille boueuse. Joué par des hommes, c'est toujours l'aspect dépravé et pervers qui prime dans le spectacle, qui se révèle être une métaphore :

Or, tandis qu'il triomphe au bruit rageur du sistre
Dans Paris qui s'amuse une ville sinistre
Transparaît lentement sous les lustres en feux,
Jérusalem infâme aux monuments boueux,
Cité de pharisiens, changés en fils de cuistre,
Où le Temple est à vendre aux vices qui sont dieux.

Le comparé de cette métaphore du spectacle est Paris. Par son rôle de danseuse et son caractère antique, la figure inversée de Salomé permet au poète d'introduire une double métaphore de la Ville Lumière : la première la comparant à un ballet et la seconde à Jérusalem. Caractérisée par une poésie crépusculaire de fin du monde typiquement décadente, cette ville antique est imprégnée par le vice jusque dans son architecture car la boue a sali jusqu'à ses monuments. La figure de Salomé sert donc de motif à la métaphore qui identifie Paris à un ballet, et cette métaphore chorégraphique sert à son tour de motif à la métaphore qui identifie Paris à Jérusalem, les villes moderne et antique étant rendues similaires par la nature viciée des spectacles qui s'y jouent.

Le rapport d'inversion que l'on retrouve dans « Débutant » et « Hérodiad » traduit un cycle éternel dans lequel hommes et femmes se pervertissent l'un l'autre. Il représente un spectacle cruel où chaque sexe occupe tour à tour le rôle de victime puis de bourreau, l'éternel pas de deux de la décadence dont l'homme et la femme sont à la fois danseurs et spectateurs.

Par ailleurs, bien qu'il la dénonce et n'affiche pour elle que mépris, le poète semble s'intégrer malgré lui dans cette société moderne décadente. C'est ce qui transparaît dans le poème « Éternité » qui marque la fin de la représentation poétique :

Évanouis les gais fantômes,
Comme un blond tourbillon d'atomes
Evoqués l'espace d'un soir
Au-dessus de Paris sinistre,
Où mon vers rageur comme un sistre,
Les a fait tordre et se mouvoir !

Le spectacle de la vie moderne sur fond de Paris décadent qui était mis en vers par le poète touche alors à son terme. L'apparent amusement avec lequel les différents personnages ont été présentés n'était qu'une mise en scène, une illusion poétique semblable à l'illusion scénique, construite par le poète qui livre ensuite le sens profond de son recueil :

C'est en vain que j'ai voulu rire.
Ma joie était une satire :
Le rêve ardent, que je rêvais,
M'a laissé du sang sur la joue
Et j'ai répandu de la boue
Dans l'humble verre, où je buvais,

Par l'utilisation peu parnassienne de la première personne du singulier, le poète révèle la nature satirique de ses textes, trait typiquement décadent. Si le ton adopté était

celui de la dérision, ce n'était que pour dissimuler son dégoût et son désespoir vis-à-vis de la réalité de son époque. Par cette parade poétique, il participe également à la décadence de l'art : de même que la danseuse prostituée ou Paris, sa parole est vectrice de « boue », viciée. Il reprend ensuite le refrain de « Modernités », non sans opérer quelques adaptations intéressantes :

Modernité, Modernité
Sous le sarcasme et la huée
La nudité prostituée
Saigne au fond de l'éternité.

L'impudeur resplendissante fait place à la nudité blessée. Bien qu'il dresse avec une certaine complaisance la satire des vices de son époque, Lorrain, dont l'inspiration poétique est en partie parnassienne, reste préoccupé de pureté¹⁰⁹. Il reconnaît sa part de responsabilité dans la décadence : par la dérision dont il fait preuve, il écorche l'art poétique, comme le public blesse l'art chorégraphique et comme la modernité détruit inlassablement toute forme d'art.

6.3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE : DANSE ET DÉCADENCE POÉTIQUE

L'analyse de ce recueil apparaît comme particulièrement riche. D'abord, elle fait apparaître qu'il est révélateur de nombreux aspects de la réalité de la danseuse dans la société parisienne fin de siècle. Au travers des poèmes abordant la ballerine transparaissent des indices quant aux inspirations thématiques du ballet mais aussi concernant sa réalisation technique, comme l'avènement de la machinerie de décors ou l'étalage complet des accessoires de la ballerine. Nous y trouvons également des éléments propres à la situation socio-économique du milieu chorégraphique, dont la fonction de figuration de la ballerine à l'Opéra, la prise d'importance de la danseuse au détriment du danseur, ou la répartition des rôles dans l'élaboration et la réception d'un ballet.

Par ailleurs, l'intertextualité qui traverse la poésie de Lorrain montre la prégnance du personnage de la danseuse dans l'imaginaire des artistes fin de siècle. Les références aux œuvres de Moreau, Rops et Willette rendent compte de la fascination exercée par la danse et son interprète sur les artistes de l'époque. Ces derniers partagent en outre avec notre auteur une affinité très décadente avec le fatalisme, l'esthétique

¹⁰⁹ MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

morbide, le raffinement extrême et la résurrection de figures antiques, moyen d'échapper à un présent décevant par la fuite dans un passé révolu¹¹⁰.

De plus, le traitement poétique de la danseuse effectué par Lorrain traduit son sentiment, et le sentiment de l'époque fin de siècle, à l'égard de l'art chorégraphique. En effet, l'interchangeabilité de la danseuse et de la prostituée, l'assimilation de l'une à l'autre dans les poèmes, traduit une perte de l'aura artistique de la ballerine romantique. Par un constant retour au désir, le statut d'artiste est refusé à la danseuse prostituée. Cette double image, perpétuellement représentée par des oppositions sémantiques comme le haut et le bas, la légèreté et la pesanteur, ou la brillance et la saleté, réduit la danse à un simple attribut pervertible, au même titre que l'habit et la coiffure. À la fin du XIX^e siècle, la danse est prétexte à exhiber la femme à une époque qui condamne cette exhibition. Il n'est dès lors pas question d'art en chorégraphie.

Il faut dire que, dans *Modernités*, l'attention est portée sur la danseuse en tant qu'acteur social et non sur la danse. Comme la plupart des auteurs de son époque, Lorrain accorde quantitativement bien plus d'intérêt à l'activité de la danseuse hors scène qu'à sa performance lors du spectacle. Il s'agirait selon Ducrey d'un subterfuge opéré par les écrivains pour contourner la difficulté d'écrire le mouvement¹¹¹.

Par ailleurs, le traitement poétique de la danseuse par Jean Lorrain permet de le situer avec plus de précision dans le paysage poétique fin de siècle. Effectivement, la précédente analyse tend à le définir comme poète décadent.

Pour commencer, Yann Mortelette relève chez Lorrain une réticence parnassienne au lyrisme personnel. À la douleur montrée, il préfère selon lui la souffrance cachée¹¹². Cependant, le poète affiche plus d'une fois sa subjectivité, comme le montre le recours à la première personne du singulier dans les poèmes « Mori » et « Éternité ». Dans ce dernier, il révèle également la dérision typiquement décadente qui imprègne son écriture.

En outre, la double image de la danseuse dans *Modernités* a pour effet de déconstruire l'image de pureté héritée de *Giselle*. Or, la perversion des mythes est un trait définitoire du mouvement décadent¹¹³. Par divers moyens poétiques, comme la subversion infligée aux figures de style supposées louer la danseuse, ou le recours

¹¹⁰ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

¹¹¹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-354.

¹¹² MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

¹¹³ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

constant au registre de la matérialité charnelle, Lorrain démonte le mythe de la danseuse romantique.

Envisageons ensuite la définition métaphorique que propose Paul Bourget de la décadence :

Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée [...] Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence¹¹⁴.

Selon Guy Ducrey, le découpage du corps de la danseuse en morceaux indépendants opéré dans les textes n'est pas uniquement le reflet du travail d'assouplissement de la ballerine : il s'agit d'une représentation littéraire de la théorie de Bourget. La poétique du démantèlement serait la participation des auteurs décadents, dont Jean Lorrain, à la dislocation de la danseuse dans une société obsédée par la désintégration. Elle s'explique par une volonté misogyne d'attaquer le corps féminin, à une époque qui envisage le féminisme comme une menace pour l'ordre social¹¹⁵.

De plus, la désintégration que connaît le corps de la danseuse, notamment dans la partie « Corps de ballet », oscille entre dégradation naturaliste du corps et recours au motif spectral symboliste. Ce traitement particulier de la prostituée se trouve être caractéristique des décadents¹¹⁶.

Dans le recueil, notre auteur propose en outre sa propre définition de la poésie décadente. Dans « Décadence », le « Poète de Lesbos » est décrit comme ceci :

Grand rôdeur de cuvette et rôdeur avec art,
Il excelle à poudrer d'un givre d'or la fange
Et l'eau des mauvais lieux, et praline à l'orange
Des poèmes douteux, qu'on goûte au boulevard.

Le poète décadent utilise sa plume pour élever le réel au rang d'art. C'est ce que fait Lorrain dans ce recueil. Par la forme récurrente du sonnet, avec laquelle il prend quelques libertés pour respecter la syntaxe, et la fidélité à l'octosyllabe et à l'alexandrin,

¹¹⁴ BOURGET Paul, « Charles Baudelaire », dans *Essais de Psychologie contemporaine*, Tome I, Paris, Librairie Plon, 1920, pp. 19-20 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057659/f4.item.texteImage>

¹¹⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 333-334.

¹¹⁶ DOTTIN-ORSINI Mireille, GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, 2017, pp. 163-183.

il fait couler la matière moderne qu'il récolte soir après soir durant ses excursions nocturnes dans le moule parnassien de la beauté formelle.

Cependant, la trivialité des thèmes des poèmes décadents, dont l'adjectif « douteux » traduit une réception mitigée du public lettré, a pour effet de pervertir l'art poétique. Cette définition concorde avec l'interprétation de Yann Mortelette. Selon lui, « toute décadence suppose un état de perfection antérieur, dont elle n'est que la dégradation ou la perversion »¹¹⁷. La tendance formelle parnassienne de Lorrain est donc la dimension idéale pervertie par l'auteur, ce qui fait de lui un décadent.

Lorrain conclut sa description par ces vers :

Mais il se connaît trop et, plein de défiance,
Professe le mépris de tout talent naissant
Et le culte des morts, qu'il pille en conscience.

Sa poésie est traversée de liens intertextuels, d'influences d'œuvres littéraires antérieures. Citons comme exemples la reprise des vers de Leconte de Lisle et la métaphore du « Clown ébloui tombé du faite » empruntée à Banville dans « Modernités »¹¹⁸. En comparant cette intertextualité à un pillage de tombe, Lorrain fait du poète décadent un être amoral, dont il partage les caractéristiques, comme avoué dans « Éternité ».

Mais ce poète est également l'oracle du sort que réserve la société moderne aux jeunes talents : le mépris. Or, dans *Modernités*, et plus particulièrement dans « Débutant » et « Débutante », cette blessure infligée à l'art concerne tant l'activité du poète que celle de la danseuse. Quelle que soit sa nature, l'art ne peut qu'être corrompu par les vices modernes : la vénalité et le sexe. Aussi la danseuse est-elle inlassablement vouée à être prostituée par les hommes, et le poète par les femmes. Par ailleurs, en utilisant la première comme alter ego féminin du second, Lorrain tisse une équivalence entre poésie et danse sur le plan artistique, hissant implicitement cette dernière au rang d'art chorégraphique.

En effet, le statut artistique, qui semblait être refusé à la danseuse prostituée, est accordé à la danse à plusieurs reprises, de manière tacite, comme dans le poème « Mori » dans lequel la danse fait accéder la ballerine au rang d'allégorie. Le questionnement sur la caducité de l'art et de la beauté initié dans « Miss Miser » pourrait dès lors être interprété comme une projection des angoisses du poète

¹¹⁷ MORTELETTE Yann, *op. cit.*, 2009, pp. 245-259.

¹¹⁸ *Ibid.*

concernant sa propre pratique artistique. En outre, le personnage type de la danseuse constitue à lui seul le symbole de la Décadence. Remarquable par le syncrétisme qu'il fait de la grâce, la cruauté, la perversité, la misère, la volupté et la mort, il préfigure le pouvoir d'abstraction que les symbolistes reconnaîtront à l'art chorégraphique.

Ainsi, le regard que porte Jean Lorrain sur la danse est empreint de contradictions : entre louange et condamnation, valorisation et dégoût, intérêt et mépris, il reflète la fascination de la littérature de l'époque pour les arts du spectacle, sans cesse en prise entre admiration et mauvaise conscience.

7. LE TRAITEMENT ROMANESQUE DE LA DANSEUSE ET DE LA DANSE CHEZ JEAN LORRAIN

7.1. *MONSIEUR DE PHOCAS*¹¹⁹ : ROMAN DE LA DÉCADENCE ET CHEF D'ŒUVRE DE JEAN LORRAIN

L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau illustre la décadence en littérature par deux romans : *À Rebours* de Huysmans, et *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, paru entre juin et août 1899 dans *Le Journal* puis publié chez Paul Ollendorff en 1901. Ces œuvres maîtresses rendent compte de l'atmosphère délétère et de l'importance de la peinture dans cette écriture. Elles mettent également en scène l'archétype du héros décadent¹²⁰, un « aristocrate esthète et névrosé qui s'isole du monde contemporain »¹²¹.

Le roman de Lorrain contient en effet toutes les caractéristiques du roman décadent. D'abord, l'introspection, traduite par la forme du journal intime, ainsi que le thème même de la névrose dont souffre le narrateur seront des sujets privilégiés des symbolistes¹²². Qui plus est, cette forme textuelle fragmentaire et la publication du roman sous forme de feuilleton dans un périodique évoquent l'indépendance de la partie par rapport au tout dont Bourget fait la définition de la décadence¹²³. De plus, la maladie du duc de Fréneuse, personnage principal, est « une chose bleue et verte » (*MP*, p. 55). Dans le roman, ces couleurs sont régulièrement associées au saphir et à l'émeraude et renvoient symboliquement à la cruauté et à la luxure, pulsions primitives et animales et préoccupations typiquement décadentes¹²⁴ déjà centrales dans *Modernités*. Ce mal dont souffre le duc, Lorrain le cristallise dans la figure d'Astarté. La déesse syrienne qui est « le Démon de la luxure et aussi le Démon de la mer » (*MP*, pp. 55-56) lui chuchote à l'oreille et lui apparaît même en vision dans le dernier chapitre.

¹¹⁹ LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001.

Sauf mention contraire, c'est à cette édition, notée *MP*, que se référera à partir de maintenant le présent travail.

¹²⁰ GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau*, *op. cit.*, 2013, p. 41.

¹²¹ ARON Paul et al., dir., *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, 2014, p. 176.

¹²² GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *op. cit.*, 2013, pp. 16-19.

¹²³ Voir p. 65.

¹²⁴ GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *op. cit.*, 2013, p. 19.

En outre, l'ambition de l'auteur est de dresser le « Bottin des grands vices parisiens et des femmes damnées »¹²⁵. Lorsqu'il écrit ce texte, il vit à Paris et fréquente l'élite des arts et des lettres qu'il cible dans ses chroniques et dont il s'inspire pour créer ses personnages romanesques. *Monsieur de Phocas* se donne donc à lire comme un roman à clefs que les lecteurs de l'époque n'ont que peu de mal à identifier.

Parmi les nombreuses personnalités à reconnaître, une danseuse des Folies Bergère présente des similitudes avec le personnage d'Izé Kranile : Liane de Pougy. Très liée à Lorrain, elle acquiert la notoriété en 1896 en jouant les premiers rôles de deux de ses ballets : *Rêve de Noël* et *l'Araignée d'or*. Outre la concordance de leurs modes de vie de demi-mondaines entretenues par des amants dans toute l'Europe, la similarité entre la rencontre d'Izé et du duc et celle de Liane de Pougy et de Jean Lorrain pourrait induire une parenté entre les danseuses, mais aussi entre l'auteur et son héros.

Le référent réel à l'origine d'Izé se révèle cependant être une autre danseuse des Folies Bergère : Odette Valéry, née Marpha de Vasiliadis. D'une part, elle partage les origines étrangères de Kranile. En effet, le personnage de Tramsel indique que « la nouvelle danseuse des Folies [est] Une Grecque [...] qu'[il] croi[t] juive d'Orient » (*MP*, pp. 77-78). D'autre part, la vedette de music-hall témoigne de sa présence dans l'œuvre de Lorrain en 1908 :

Un seul – il est vrai – entrevit mon tempérament, comprit ma mentalité, faite de contrastes, et écrivit même à mon sujet quelques livres.

Il s'appelait Jean Lorrain et son observation délicate, éprise de l'étrange, amusée du paradoxe, soucieuse de complications cérébrales, avait été intéressée par moi – passionnément, disait-il¹²⁶.

Ensuite, le personnage principal, le duc de Fréneuse ou Monsieur de Phocas, semble partager avec Lorrain de nombreux points communs dont leur origine normande, l'activité d'écriture, la fréquentation de lieux de spectacles, la fascination pour les œuvres d'art et leur volonté de fuir un Paris où ils se sentent malades. L'auteur se défend toutefois de toute dimension autobiographique. Cette identification de l'auteur au héros par ses contemporains, qui tient notamment au procédé d'écriture du journal intime à la première personne du singulier, n'est pas la seule proposée, car un autre

¹²⁵ Précision apportée par la notice qui accompagnait le roman envoyé à la presse en juillet 1901, cité par ZINK Hélène, « Dossier », dans LORRAIN Jean, *op. cit.*, 2001, p. 316.

¹²⁶ *Fantasio*, n° 45, 1^{er} juin 1908, cité par ZINK Hélène, *op. cit.*, 2001, p. 323.

notable de l'époque prête ses traits au personnage. Il s'agit du comte Robert de Montesquiou qui lui avait inspiré le héros de *Haricot Vert*, nouvelle publiée en 1892 et reprise dans *Un Démoniaque*, la longue nouvelle à l'origine du roman qui nous intéresse. Le comte est cependant le référent d'un autre personnage, Aimery de Muzarett¹²⁷. Le duc de Fréneuse serait donc davantage une construction syncrétique de plusieurs décadents qu'un personnage à clef à proprement parler.

S'il est possible de voir en Fréneuse le reflet de plusieurs auteurs décadents et en Kranile celui de plusieurs danseuses demi-mondaines, c'est aussi parce que les personnages de *Monsieur de Phocas* sont mis en scène de manière caricaturale. Avec la démesure qui le caractérise, Lorrain décrit leurs vices à l'extrême. Ils peuvent dès lors apparaître comme une exagération fictionnelle de tel ou tel individu réel partageant le rôle social dont ils incarnent le type. Ainsi, dans le roman comme en poésie, Lorrain met en scène des personnages types.

Par ailleurs, si l'étude génétique des textes de Lorrain livre certaines clefs d'identification des personnages, elle met également l'accent sur un procédé d'écriture qui fait la particularité de l'auteur : l'intertextualité.

D'une part, comme *Modernités*, *Monsieur de Phocas* contient de nombreuses références à des textes antérieurs. Tout au long de son journal, le duc réfère à vingt-trois noms de poètes et romanciers ainsi qu'à divers passages, titres et personnages d'œuvres littéraires. Que ce soit par citation, allusion, référence ou parodie, il fait la part belle à la participation de ses contemporains, ce qui lui vaut même quelques accusations de plagiat¹²⁸.

D'autre part, ce sont ses propres nouvelles et chroniques que Lorrain utilise comme matériau de base pour son roman. Prenons pour exemple le passage dans lequel le duc parle de ses différentes conquêtes :

Rats d'Opéra, lys du Rat Mort, mondaines frêles aux museaux de rongeurs, j'ai eu dans ma vie des ballerines impubères, des duchesses émaciées, douloureuses et toujours lasses, des mélomanes et des morphinées, des banquières juives aux yeux plus en cavernes que ceux des rôdeurs de banlieue, des figurantes de music-hall qui, à souper, versaient de la créosote dans leur Roederer ; et j'ai même eu des insexuées de tables d'hôte de Montmartre et jusqu'à de fâcheuses androgynes. Comme un snob et comme un mufler, j'ai aimé les petites

¹²⁷ ZINK Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 315-326.

¹²⁸ ZINK Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 303-314.

filles anguleuses, effarantes et macabres, le ragoût de phénol et de piment des chloroses fardées et des invraisemblables minceurs. (MP, p. 65)

Pour écrire cet extrait, l'auteur a puisé dans un ancien compte-rendu d'exposition publié dans *Le Journal* en 1899 et dont il se sert comme d'un réservoir lexical. Par la reprise de mots-clefs (soulignés dans le texte), cet extrait donne vie aux aquarelles de la série *Bals, Bars, Théâtres, Maisons closes* de Bottini. Selon Hélène Zink, le remaniement de ses textes par Lorrain s'explique par le désir d'assumer sa production passée ou d'en souligner l'actualité¹²⁹.

Plus qu'une simple habitude, l'intertextualité et l'intratextualité forment une méthode scripturaire propre à Jean Lorrain, consistant en une refonte systématique de ses textes antérieurs agrémentés de références à ses contemporains et modèles, et dont *Monsieur de Phocas* est le produit le plus élaboré et abouti.

7.2. AVANT LA SCÈNE : LA DANSEUSE FATALE ET GYNANDRE

Dans la société fin de siècle, la femme gagne en indépendance et voit son rôle social redéfini. Dans une société reposant sur l'ordre patriarcal, cette émancipation du sexe faible déstabilise et effraie. Éclot alors dans la littérature un fantasme qui se répand dès le milieu du XIX^e siècle en Europe : celui de la femme fatale.

Elle émerge d'une analyse rétrospective des portraits féminins dressés dans les œuvres de l'époque. Ce sujet de représentation artistique s'immisce dans tous les domaines, du théâtre aux arts plastiques en passant par la littérature, pour atteindre son plein épanouissement à la Belle Époque. Elle apparaît alors de manière récurrente, voire redondante et envahissante, dans les œuvres artistiques et littéraires, comme en témoigne l'engouement pour le personnage de Salomé. Il ne s'agit pas d'une découverte, mais bien de l'invention d'une société à un moment particulier de son développement.

Si physiquement la femme fatale a fière allure, elle se révèle funeste. Pour donner forme, iconographique ou littéraire, à ce concept, les artistes s'inspirent de prototypes de la dangerosité féminine issus de la Haute Antiquité qu'ils vont chercher dans la mythologie, la Bible ou l'histoire ancienne. Vénus Anadyomène, Cléopâtre,

¹²⁹ ZINK Hélène, *op. cit.*, 2001, pp. 287-301.

Salomé, Ève et Marie-Madeleine deviennent dès lors les images ancestrales dont la femme moderne serait l'héritière¹³⁰.

Au XIX^e siècle, la femme fatale se dote de divers attributs qui la rendent d'emblée reconnaissable. Dans les représentations picturales, les parures clinquantes, le bonnet phrygien, la chevelure de boucles abondantes, le maquillage accentué, la représentation d'une jambe nue, d'une plante vénéneuse ou encore d'un animal, comme un félin ou un serpent, permettent d'identifier physiquement la dangerosité du sujet féminin¹³¹. Chez Jean Lorrain, les attributs de la femme fatale sont ceux de Salomé, qui en est le prototype. Ainsi, lorsqu'Izé Kranile est comparée à « un grand lis » (*MP*, p. 81), ce n'est pas sans rappeler la fleur tenue par la danseuse dans le tableau de Gustave Moreau.

La danse, arme de séduction utilisée par Salomé pour mener à bien ses cruels dessins, devient également chez Lorrain une caractéristique permettant d'identifier la femme fatale. Par la filiation établie entre Salomé et ses homologues fin de siècle, les attributs de la danseuse moderne deviennent ceux de la femme fatale. Ainsi, Willie la mime se retrouve dotée des « gazes » et de l'esthétique pure et juvénile de la ballerine, comme l'indique « sa fragilité blonde » (*MP*, p. 75). De plus, sa « bouche rose » (*MP*, p. 75) est semblable au « triangle rose » (*MP*, p. 82) du sourire de la danseuse de music-hall Izé Kranile. Dans la littérature décadente, la bouche rouge est un symbole de séduction et de cruauté féminine¹³². Chez Jean Lorrain, il s'agit aussi et surtout d'une métaphore du sexe féminin. Par ailleurs, les lieux et personnes que Willie fréquente, « une danseuse du Moulin-Rouge » dans « les cabarets de femmes, à Montmartre » (*MP*, p. 75), sont des indices supplémentaires permettant d'identifier sa nature de dangereuse courtisane.

En outre, dans la littérature fin de siècle, la femme fatale est régulièrement représentée avec une allure masculine afin de projeter sur son physique le rôle dominateur, normalement réservé à l'homme, qu'elle assume dans le jeu d'amour ou de séduction. L'androgynie de la femme, aussi dite gynandre, est donc caractéristique de la séductrice qui, consciente de ses charmes, en use pour brouiller les règles du jeu de l'amour et les tourner à son avantage. Elle est représentée textuellement par une dualité

¹³⁰ GRANDORDY Béatrice, *La Femme Fatale, Ses origines et sa parentèle dans la modernité*, op. cit., pp. 71-79.

¹³¹ GRANDORDY Béatrice, op. cit., 2013, pp. 176-189.

¹³² DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., 1996, pp. 221-354.

des attributs physiques¹³³, comme celle repérable dans la description d'Izé. En effet, la coprésence de connotations masculines et féminines dans son anatomie « un peu monstrueuse » fait d'elle « une fille [...] double » qui mélange la virilité de « son torse [...] celui d'un acrobate, souple, mince et musclé » et la féminité de « ses hanches, sa croupe, [...] tout à fait extraordinaires » (*MP*, p. 78).

Si l'androgynie d'Izé traduit une puissance toute en formes voluptueuses et une perversion sexuelle, celle de Willie renvoie davantage à la pureté et à la fragilité infantile. En effet, la mime est décrite comme « délicatement blanche, d'un blanc de glaïeul, avec ses bras fuselés, son presque pas de hanches, son ventre plat et ses petits seins toujours émus », physique que le narrateur compare à « l'anatomie d'un gosse » (*MP*, p. 74). Cette pâleur et cette absence de formes caractérisent l'androgynie adolescente qui, contrairement à celle de la femme fatale, a fonction d'indiquer une pureté initiale, physique et morale, que les décadents pervertissent par le désir, ressenti ou suscité. Elle est également caractéristique des héros masculins dandies et esthètes, tels que le duc de Fréneuse qui se présente sous le pseudonyme de Monsieur de Phocas :

M. de Phocas était un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, à la face exsangue et extraordinairement vieille [...] J'avais déjà vu ce frêle et blanc poignet de fin race [...] Délicieusement pâle et transparente, main de princesse et de courtisane [...] (*MP*, pp. 49-51)

La description du duc donne un effet d'étrangeté, avec une touche malsaine induite par le vieillissement prématuré. Son physique augure son attrait pour les plaisirs déviés et la fatalité du désir¹³⁴, penchant luxurieux qu'il partage avec Izé et Willie.

À l'origine, le mythe de l'androgynie représente l'unité initiale du monde à laquelle succéda la bipolarité des sexes. Au XIX^e siècle, cette différenciation sexuelle est perçue comme la dégradation de l'unité première, état privilégié qu'il s'agit de reconstruire par l'effacement de la limite entre homme et femme¹³⁵. En mettant en scène des figures au genre ambigu, mais aussi en appliquant une androgynie normalement masculine à un personnage féminin, Lorrain floute la dichotomie des genres, rassemblés indistinctement sous la funeste bannière de la dépravation sexuelle. Dans *Monsieur de Phocas*, le physique de la courtisane gynandre annonce tantôt une sensualité

¹³³ MONNEYRON Frédéric, *L'androgynie décadent, Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, pp. 38-52.

¹³⁴ MONNEYRON Frédéric, *op. cit.*, 1996, pp. 16-38

¹³⁵ MONNEYRON Frédéric, *op. cit.*, 1996, pp. 7-11.

gourmande, tantôt une perversion sexuelle, typique de la femme fatale dont toute la propension à la luxure sera dévoilée par la danse.

7.3. SUR SCÈNE : LA DANSEUSE EN MOUVEMENT

7.3.1. DANSE OCCIDENTALE : ENTRE ARTS CHORÉGRAPHIQUE, PICTURAL ET LITTÉRAIRE

La représentation chorégraphique en littérature est un défi que peu d'auteurs tentent réellement de relever, préférant prendre pour objet de discours la danseuse plutôt que la danse, abordée avec réserve et difficulté. Lorrain se risque pourtant plus d'une fois à décrire la danseuse en mouvement dans *Monsieur de Phocas*, à commencer par la prestation d'Izé Kranile, danseuse de music-hall :

– Une [grande](#) fleur qui danserait...

Ce Tramsel avait raison : cette fille est un [long](#) calice de chair étrangement mouvant sur des hanches renflées comme un ciboire, car j'ai été voir danser cette Izé Kranile... [...] [Droite](#) et cambrée, le buste comme assis sur une croupe [lourde](#) et géminée tel un beau fruit, une coupable croupe de luxure, la jambe [effilée](#), le genou rond, anormale, imprévue, hallucinante de forme et d'arabesque avec la perpétuelle avancée de ses deux seins bombés et tendus, comme [jaillis](#) de ses hanches à la rencontre du désir, ses torsions de hanches et les brusques renversements de tout son torse, soudain [sombé](#) comme une [grande](#) fleur sous la pluie [...] et elle [tombait](#) et [retombait](#) sur ses jambes, [pliante](#), et semblait [remorquer](#) plus qu'elle ne les esquissait, les gestes symboliques de ses deux beaux bras morts. **Puis, le vertige du gouffre la reprenait, et comme une possédée, elle [pointait](#) sur elle-même, [dressée de l'orteil à la nuque](#), tel un épi de ténèbres et de chair.** (MP, p. 79)

Comme dans *Modernités*, l'auteur énumère les parties du corps sujettes au désir : les hanches, le buste, la croupe, la jambe, le genou, les seins. Le corps est ramené à sa matérialité charnelle : une chair à consommer, comme l'induit la comparaison du buste à « un beau fruit ». Cette figure de style qui joint au corps féminin une connotation comestible est expliquée dans le roman *Monsieur de Bougrelon* : « J'ai toujours, moi, considéré la femme comme un fruit. Fi des fades comparaisons de fleurs : la fleur se cueille, le fruit se mange »¹³⁶. La métaphore florale a ainsi plusieurs effets. En plus de faire écho à la représentation symboliste de la femme moderne comme « fleur

¹³⁶ LORRAIN Jean, *Monsieur de Bougrelon*, Frontignan, Éditions Le Chat Rouge, 2014, p. 99.

vénérianne »¹³⁷, empoisonnée, susceptible de transmettre des maladies par le sexe¹³⁸, elle impliquerait une forme de beauté naturelle capable d'éveiller chez le spectateur un désir auquel la métaphore fructifère ajoute le désir charnel. La danseuse est donc à admirer comme une fleur, puis à consommer comme un fruit.

En outre, le découpage du corps en morceaux est présenté par Guy Ducrey comme un moyen d'éviter la description du mouvement. Si ce dernier reconnaît la présence d'indicateurs chorégraphiques, il les juge néanmoins superficiels et négligeables dans l'écriture de Lorrain qui présente la danseuse en scène sous le mode décadent de la collection¹³⁹. Ce passage se révèle pourtant intéressant d'un point de vue chorégraphique. En effet, en ouvrant la description de la danseuse en scène par la métaphore florale, l'auteur identifie d'emblée la verticalité caractéristique de la danse occidentale via la comparaison du corps à une tige. La posture, d'une importance primordiale en danse classique puisqu'elle détermine l'ensemble du travail du corps et du mouvement, est centrale dans cette représentation de la ballerine en scène. Outre le maintien général du corps, le texte rend compte de la montée sur pointe, propre à la danse classique féminine depuis le début du XIX^e siècle.

De plus, si la danseuse est perpétuellement ramenée à sa matérialité charnelle et au statut d'objet de désir par le regard du spectateur, la chorégraphie n'est pas absente de la description de sa performance puisqu'elle pratique la torsion et le renversement. Ces mouvements, qui se prêtent *a priori* peu à la posture tout en allongement et en verticalité de la danseuse classique, traduisent l'innovation chorégraphique en vogue dans les music-halls de la Belle Époque.

C'est parce qu'il s'applique à décrire cette verticalité et cette élévation que l'auteur peut ensuite les déconstruire. En effet, au champ sémantique de l'élévation (souligné en bleu), s'oppose celui de la pesanteur (souligné en rouge). D'une part, cette attraction vers le bas marque la dérision avec laquelle le narrateur envisage la danseuse « la plus maladroite qu'[il] ai[t] encore vue dans un corps de ballet » (*MP*, p. 79). D'autre part, elle annonce la chute métaphorique à venir du personnage d'Izé, sa déchéance sociale.

¹³⁷ FERRETY Victoria, « Salomé et la figure féminine chez Jean Lorrain », dans *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Vol.11, 2015 [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5038135.pdf>

¹³⁸ GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *op. cit.*, p. 72.

¹³⁹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 222-354.

La fin de cet extrait (indiquée en gras) apporte une nuance supplémentaire à la description de la danse. Dans ce moment de bascule, le corps de la danseuse, décrit précédemment comme lourd et mort, s'anime comme s'il était possédé par une entité autre, indépendamment de la volonté d'Izé. Le regard de l'esthète opère une dissociation entre la danseuse et sa danse. Un autre passage du roman permet d'éclaircir l'interprétation à faire de ce moment de la représentation :

– Claudius a, comme moi, la curiosité des music-halls et des bals publics. Le corps humain, dont la laideur aussi l'attriste et l'irrite, quand par hasard il se meut en beauté, devient pour lui une source de joies indicibles ; la pureté des formes, leur souplesse et leur vigueur, lui aussi, l'apaisent et le rassèrent. (*MP*, p. 110)

La danse permet donc, l'espace d'un instant, d'atteindre le Beau. Le travail de la danseuse n'est pas reconnu, puisque ce moment fugace est le fruit du hasard. Lorrain accorde le statut d'art à la danse, tout en refusant le statut d'artiste à la danseuse. Si le duc porte sur Izé le regard de désir habituel du spectateur, il porte sur sa danse un regard d'esthète, et c'est une autre figure féminine qui apparaît sur scène :

Salomé ! Salomé ! la Salomé de Gustave Moreau et de Gustave Flaubert, c'est son immémoriale image que j'évoquais immédiate, le soir où Kranile jaillit sur scène, lancée en avant comme une balle, et comme une balle rebondissant dans sa nudité de stryge aggravée de voiles noirs. (*MP*, p. 80)

Par la danse, Izé s'est métamorphosée sur scène en « la créature de perdition exécrée des prophètes » (*MP*, p. 80). La femme de chair destinée à être prostituée en coulisse s'efface derrière le mouvement pour incarner la figure antique de la femme fatale qui obsède les artistes décadents. Effectivement, selon Ducrey, « l'écriture fin-de-siècle de la danseuse ne serait jamais, en somme, que *saloméenne* »¹⁴⁰. Là où l'art pictural recomposait l'image de la reine juive dans le tableau de Moreau, l'art chorégraphique, capable de transfigurer la danseuse, la ressuscite dans un moment de beauté éphémère.

Une autre danseuse, qui incarne aussi la femme fatale mais en revêt d'autres caractéristiques, apparaît dans le récit. Il s'agit de la vision onirique produite par l'opium, qui « n'était pas de l'opium mais du haschisch » (*MP*, p. 182) dans l'atelier d'Ethal.

Et sur cette scène improvisée un être de rêve, une blancheur jaillissait, un floconnement de tulle ou de neige, quelque chose d'impalpable et

¹⁴⁰ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 331.

d'argenté ; et cette chose, tourbillonnante et frêle, qui bondissait et voltigeait délicatement sous la lune, dans l'ennui de ce coin d'atelier désert, était une gracile nudité de danseuse.

Comme un flocon d'hiver, elle tournoyait dans l'air muet, et le taqueté de ses jetés-battus animait seul l'affreux silence. Sans le bruissement soyeux du tulle, elle eût été surnaturelle, surnaturelle de maigreur : ses jambes d'une minceur de tiges, la saillie d'os de sa poitrine, sa pâleur bleuie par la lune, sa taille effroyablement fragile faisaient d'elle une fleur fantomale, fantomale et perverse, d'une joliesse funèbre ; le décor de cheminées et de toits parisiens achevait la vision. [...] Sa face camuse et pourtant délicate avait le charme affreux d'une tête de mort [...] Oh ! les ombres portées de ses omoplates ! Comme le squelette transparissait sous la platitude de ses seins ! (MP, p. 162)

La vision de cette ballerine semble rendre vivant le tableau *La danseuse dans l'atelier du photographe* de Degas, peint en 1875. Elle garde la dimension de luxure inhérente à la danseuse de la Belle Époque, puisqu'elle est décrite comme « gracile nudité » et comme « perverse ». Cependant, sa description s'éloigne du caractère consommable qui ponctuait la description d'Izé et sa beauté froide connote d'autres aspects inhérents à la danseuse chez Lorrain. D'abord, sa blancheur et sa légèreté renvoient à l'image immatérielle de la ballerine, la Giselle de Gauthier. L'auteur en décrit la chorégraphie par des verbes d'action qui évoquent la pirouette, et va même jusqu'à insérer un terme technique propre à la danse classique : « jetés-battus ». Ensuite, si le champ sémantique du froid peut référer à la froide inaccessibilité de la femme fatale, il s'intègre également au champ sémantique de la mort. En effet, c'est « Mori », l'allégorie de la Mort de *Modernités*, qui apparaît devant les yeux du duc sous les traits et les gestes d'une ballerine. En témoigne l'esthétique morbide de la description chorégraphique, comme l'apparition du squelette sous le corps frêle et la peau blanche. Nous retrouvons donc ici l'association décadente de la danse à la mort, héritée du *momento mori* médiéval.

Les danses d'Izé Kranile et de la ballerine de rêve s'inscrivent toutes deux dans un lien d'intertextualité artistique pour opérer une fuite dans le passé caractéristique de la littérature décadente. D'une part, Izé est transfigurée par sa danse en Salomé antique, donnant vie au tableau de Moreau. D'autre part, la ballerine spectrale est une projection mentale de « Mori », allégorie médiévale de la Mort dansante, qui donne vie au poème de Lorrain et au tableau de Degas. Dans les deux cas, la danse est associée à l'illusion, car Kranile détruira la vision saloméenne par le retour à la réalité en coulisse, et la ballerine de rêve s'évaporerait en même temps que les effets de la drogue. Ce faisant, Lorrain illustre le caractère éphémère de l'art chorégraphique qui, s'il peut atteindre un

degré de beauté apte à rendre jaloux peintres et écrivains, est voué à disparaître une fois la représentation terminée.

7.3.2. DANSES EXOTIQUE ET PRIMITIVE

L'épisode de la fumerie d'opium met également en scène deux danseuses javanaises, autre fantasme fin de siècle. Les expositions universelles de 1889 et 1900 ont proposé, à des fins de propagande coloniale, des spectacles de danses exotiques sur le Champ de Mars. Dans une volonté de fuir l'ici et le maintenant d'une modernité décevante, les auteurs en nourrissent *a posteriori* leurs romans, opérant un déplacement du fantasme du primitif des Indiens d'Amérique aux danseuses étrangères¹⁴¹. Jean Lorrain, qui leur dédie plusieurs chroniques, est de ces auteurs fascinés par ces spectacles. Parmi les cabarets exotiques, les quatre danseuses du kampong javanais ont particulièrement fait sensation, si bien qu'elles figurent au programme des deux expositions¹⁴².

Contrairement au personnage d'Izé qui impacte l'évolution psychologique du duc, les Javanaises d'Ethal semblent davantage envisagées comme des objets placés dans l'atelier du peintre que comme de réels personnages. *A priori* tout juste bonnes narrativement à servir thé et opium et à dévêtir les invités, elles sont à la fois modèles d'artiste, danseuses et marchandises. Une invitée va jusqu'à « tât[er] le grain de leur peau, soupes[er] leurs colliers, tel un collectionneur en train de détailler quelque bibelot rare » avant de demander au peintre de les lui « prêter une journée ou deux, le temps de trois séances » (*MP*, pp. 157-158). Ce mépris s'explique par le racisme de la société de l'époque, teinté de colonialisme, d'orgueil national et de misogynie fin de siècle, qui s'actualise par une réification des danseuses exotiques en objets de décoration, éloignés de la personne et, *a fortiori*, de l'artiste.

Dépourvues des codes et du vocabulaire de la danse classique, leur danse et sa description représentent un défi littéraire de description du mouvement auquel Lorrain se livre dans l'extrait suivant :

C'était [...] les oscillations sur place, les piétinements rythmés et les longs contournements de mains comme désossées et mortes, des deux idoles javanaises. [...] elles froissaient fiévreusement la laine du tapis sous le martellement de leurs talons ; leurs genoux luisaient ainsi que leurs cuisses minces dans l'envol de gazes transparentes. D'étranges

¹⁴¹ DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, op. cit., 2010, pp. 95-106.

¹⁴² LORRAIN Jean, op. cit., 2001, note de bas de page de l'éditeur, p. 161.

diadèmes maintenant les coiffaient [...] qui faisaient leurs faces triangulaires et redoutables, et, tandis qu'elles s'agitaient en silence dans une lente et cadencée ondulation de tout leur corps, les pectoraux de coquillages glissaient doucement de leurs torsos, et les anneaux de jade le long de leurs bras nus : les deux idoles se dévêtaient. [...] et maintenant, toutes minces dans leur nudité irritée terminée en pointe et comme dardée par le cône de leurs diadèmes, on eut dit, dans les vapeurs bleuâtres, la danse délicieuse et lugubre de deux longs serpents noirs. (*MP*, p. 161)

Si Lorrain s'applique à décrire les costumes indonésiens des danseuses, dont les bijoux en coquillages, leurs voiles de « gazes transparentes » ne sont pas sans rappeler l'oripeau habituel des ballerines de l'époque. Plus que le vêtement lui-même, c'est sa perte qui semble caractériser la danse des Javanaises. En effet, alors que la danseuse de music-hall se déshabille en loge, les danseuses exotiques franchissent une étape supplémentaire dans l'exhibition en intégrant l'effeuillage à leur chorégraphie. Leur danse est donc décrite comme particulièrement érotique.

Pour Guy Ducrey, le pouvoir de fascination exercé par les danseuses étrangères, perçues comme curiosités exotiques, les érige en incarnation de la féminité dangereuse, forme de reconnaissance qui contrebalancerait une perte de légitimité artistique¹⁴³. Effectivement, de la femme fatale, elles présentent plusieurs attributs tels que l'association au serpent, la danse et l'androgynie, car les danseuses sont « deux Javanaises ou deux Javanais (le sexe est si ambigu dans cette race) » (*MP*, p. 155).

Pour ce qui est de la nature du mouvement, la danse étrangère se distingue de la danse occidentale. Là où la plume de Lorrain détermine la danse classique par la verticalité, l'élévation, la légèreté et le tournoiement, elle caractérise la danse exotique par la sinuosité, la percussion et la pesanteur. Selon Ducrey, les auteurs utilisent l'attraction vers le sol de ces danses pour les opposer à la danse classique et leur refuser le statut d'art chorégraphique, la valeur esthétique du rapport entre danseuse et sol devant attendre le travail de Mary Wigman au XX^e siècle pour être reconnue¹⁴⁴. Cependant, dans l'écriture de Lorrain, la pesanteur, synonyme de maladresse et de dérision lorsqu'il est question de danse classique, ne semble pas dépréciative dans la description de la danse javanaise. Sa valeur apparaît descriptive et, conjuguée à la sinuosité, elle sert de motif à la comparaison des danseuses avec des serpents. Cette dernière renforce par ailleurs le caractère terrible des Javanaises par le lien entre serpent

¹⁴³ DUCREY GUY, *op. cit.*, 2010, pp. 95-106.

¹⁴⁴ *Ibid.*

et venin, proche du poison qu'est l'opium apporté plus tôt par les danseuses, et la connotation biblique jointe au reptile.

D'après Guy Ducrey, cette scène réduit la danse à une « activité accessoire et luxurieuse »¹⁴⁵. À nouveau, cette affirmation est à nuancer, car si la danse est effectivement luxurieuse, elle n'est pas tout à fait accessoire. Effectivement, plus que le simple éveil du désir, la chorégraphie combinée aux effets de la drogue a un effet hypnotique sur le narrateur :

Tout à coup, elles se prenaient à la taille, tournoyaient étroitement enlacées, ne faisaient plus qu'un seul corps à deux têtes et puis soudain s'évaporaient... Oui, s'évaporaient comme une fumée, et en même temps une grande lueur entraînait dans le hall. (*MP*, p. 162)

Par le tournoiement, la danse exotique acquiert une fonction narrative. Elle marque le basculement mental du narrateur d'un univers à un autre : de la réalité au rêve, ou plutôt au cauchemar, puisqu'il se retrouve au milieu de ce que le titre du chapitre précédent annonce être « le sabbat » (*MP*, p. 153). Du sabbat, le portail lexical du CNRTL donne la définition suivante :

OCCULT. Assemblée nocturne de sorciers et de sorcières, tenue dans un lieu désert souvent élevé, dans laquelle le culte rendu au diable, les danses et les orgies rappellent ceux de l'antiquité païenne¹⁴⁶.

D'après le dictionnaire *Littre*, il s'agit d'une « dérivation injurieuse du sens de sabbat, à cause de l'opinion populaire qui, condamnant les Juifs, assimila leur fête à une réunion de sorciers »¹⁴⁷. L'association au Judaïsme, déjà présente dans la performance scénique d'Izé qui, par l'association à la reine juive Salomé, « personnifiait l'âme du sabbat » (*MP*, p. 80), reflète l'antisémitisme grandissant de la Belle Époque.

L'assemblée du sabbat, décrite comme « l'épouvante et la chevauchée opprimante des plus effrénés cauchemars, toute une série de monstres et d'avatars grouillant dans l'ombre » (*MP*, p. 165), fait réapparaître les danseuses javanaises sous une forme monstrifiée dans le rôle des sorcières :

Et, soudain, dans l'ombre devenue verdâtre, je voyais ricaner les faces singulièrement gonflées des deux Javanaises. Elles flottaient sans corps comme deux vessies transparentes et vernies [...] Les deux vessies riaient, tandis qu'approchées de mon visage, quatre mains

¹⁴⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 2010, pp. 232-233.

¹⁴⁶ « Sabbat », dans *Portail lexical*, CNRTL [consulté en ligne le 13/05/2022]. .

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/sabbat>

¹⁴⁷ « Sabbat », dans *Le Littré* [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <https://www.littre.org/definition/sabbat>

molles et exsangues menaçaient mes yeux de leurs ongles aigus
irradiés en griffes dans de longs étuis d'or. (MP, pp. 166-167)

Au travers de son œuvre, Jean Lorrain a plus d'une fois recours au sabbat comme motif chorégraphique. La description qu'il en donne dans *Monsieur de Phocas* est similaire en de nombreux points à celle que l'on retrouve dans « La Princesse au Sabbat » (1895) et « La Princesse aux Miroirs » (1899), contes rassemblés dans le recueil *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*¹⁴⁸ et dont il se sert en 1899 pour écrire le livret du ballet *La Princesse au Sabbat*¹⁴⁹.

En outre, dans cette assemblée onirique païenne et démoniaque, le tournoiement est omniprésent et entraîne tous les acteurs en présence. En effet, les Javanaises « tournoyaient étroitement enlacées » (MP, p. 162), la ballerine de rêve « tournoyait dans l'air muet » (MP, p. 162) et le narrateur « tournoyai[t] ahuri au-dessus de déserts et de fleuves » (MP, p. 165). Comme nous le verrons au chapitre suivant, la giration est centrale dans la chorégraphie de Loïe Fuller qui, selon Lorrain, est capable d'entraîner le spectateur dans un monde onirique. En comparant Izé en scène à une fleur de lys, l'auteur fait d'ailleurs référence à la *Danse du lys* (1897) de l'Américaine qui lui a inspiré cette image. Pourtant, le mouvement giratoire lié à l'onirisme apparaît dans l'œuvre de Lorrain plusieurs années avant l'arrivée de Loïe Fuller à Paris.

En effet, on le retrouve dans les didascalies chorégraphiques du « charme fait de danse »¹⁵⁰ du magicien Myrdhinn, supposé plonger dans un sommeil éternel la fée Viviane dans la pièce éponyme écrite en 1885 :

Il tourne lentement en tournant sur lui-même autour de la touffe de fleurs où repose Viviane. — Trois cercles très lents, accompagnés de gestes très lents au troisième cercle, la touffe de fleurs est lumineuse¹⁵¹.

Dans l'analyse du vocabulaire chorégraphique des livrets de ballet écrits entre 1870 et 1914, Hélène Laplace-Claverie émet la conclusion suivante : « Très sensible aux mouvements de giration, Lorrain abuse en particulier des verbes “tourbillonner”, “tournoyer”, “virevolter”, etc., qu'il répète à l'envi dès qu'il souhaite évoquer une

¹⁴⁸ LORRAIN Jean, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Séguiet, coll. « Bibliothèque Décadente », 1993. Sauf mention contraire, c'est à cette édition, notée *PII*, que se référera à partir de maintenant le présent travail.

¹⁴⁹ Voir tableau comparatif en annexe p. 115.

¹⁵⁰ LORRAIN Jean, *Viviane : conte en 1 acte*, E. Giraud & Cie, 1885, réimprimé par Hachette Livre et la BNF, p. 12.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k816115/f6.texteImage>

¹⁵¹ LORRAIN Jean, *Viviane, op. cit.*, 1885, p. 25.

gestuelle pleine de vivacité »¹⁵². Il semblerait toutefois qu'il ne s'agisse pas de l'unique fonction du tournoiement chez l'auteur. En effet, comme en témoigne l'accent mis sur la lenteur dans cet extrait, le mouvement circulaire n'a pas pour fonction de rendre compte d'une quelconque vivacité. Il vise ici à inscrire la chorégraphie dans une dimension rituelle, fonction primitive de la danse.

Dans *Monsieur de Phocas* comme dans les contes de « La Princesse au Sabbat » et « La Princesse aux Miroirs », le tournoiement incarne le mouvement ancestral du sabbat et entraîne un étourdissement. Comme le décrit le duc : « C'étaient des vertiges et des vertiges » (*MP*, p. 165). La perte des repères spatiaux s'accompagne d'une perte de connaissance chez les spectateurs victimes de la « ronde du Sabbat » (« La Princesse aux Miroirs », *PII*, p. 83). La fonction narrative d'introduction du spectateur dans l'univers inconscient du rêve évoque la dimension spirituelle primitive de la danse. Ainsi, « la princesse Ilsée s'éveille avec un grand cri » (« La Princesse au Sabbat », *PII*, p. 60), « La princesse Illys se réveilla à l'aube » (« La Princesse aux Miroirs », *PII*, p. 84) et le duc de Fréneuse s'exclame : « Ce fut le réveil !... enfin ! » (*MP*, p. 167).

Par ses connotations primitive et païenne, ainsi que par le mouvement caractéristique du tournoiement, le motif du sabbat rend compte, dans une époque où la danse n'est plus que divertissement, de sa première fonction connue : la fonction spirituelle de dissociation du corps et de l'esprit. Ce faisant, Lorrain opère, par le prisme chorégraphique, une fuite dans le temps et l'espace typiquement décadente.

Une question toutefois se pose : lorsqu'il écrit, l'auteur a-t-il conscience de cette réactualisation de la fonction initiale de la danse ? Avancer que Jean Lorrain ait eu une connaissance approfondie de l'histoire de la danse serait hasardeux. En effet, la grotte des Trois-Frères, dont les illustrations préhistoriques représentent le tournoiement, ne sera découverte qu'en 1914, huit ans après sa mort. Il ne peut donc pas avoir été inspiré par le fait d'actualité que représente cette découverte. En revanche, il est possible que cette ancienne fonction chorégraphique, qui perdura jusqu'à l'époque médiévale, ait été transmise par la tradition orale, via les contes et légendes relayés au fil des générations jusqu'à bercer l'enfance du jeune Paul Duval. Lorrain aurait ensuite trouvé en la danse de Fuller l'actualisation moderne de cette fonction primitive populaire.

¹⁵² LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, op. cit., 2001, p. 241.

7.4. APRÈS LA SCÈNE : ÉTUDE TOPOGRAPHIQUE DE LA DANSEUSE

La littérature fin de siècle connaît un amoindrissement de l'action au profit de la description du décor. Les personnages errent alors dans les lieux emplis de signes dont la richesse des descriptions sert à pallier la pauvreté narrative. Selon Guy Ducrey, « Les lieux sont tout, les événements presque rien »¹⁵³. La danseuse plus que tout autre personnage subit l'influence des lieux qu'elle fréquente une fois sortie de scène.

D'abord, la coulisse prend le pas sur la scène. Elle représente un passage entre scène et salle, que le spectateur peut emprunter, et floute la limite entre deux univers : celui de la représentation et celui de la réalité. Elle apparaît alors comme espace de métamorphose où la danseuse redevient femme, et où le désir spirituel devient désir charnel. Par la rencontre entre le duc de Fréneuse et Izé Kranile dans sa loge des Folies Bergère, Lorrain représente cet aspect sensible, charnel et dégradé de la coulisse.

Oh ! l'odeur entêtante et dont je suffoquais presque, odeur de sexe, de fard, de sueur, et de veloutine, et de bête fauve aussi, qu'exhalait cette loge. [...] C'est pour ses yeux que j'étais allé vers elle, et toute la nuit je n'eus qu'une hantise : son odeur âcre d'eau de toilette et de chair moite, et la tache de rouille de ses aisselles, ses aisselles du même roux mordoré et dur que ses cheveux. (*MP*, p. 81)

La traque qui avait commencé dans la salle se poursuit en loge, où la danseuse devient accessible. Dans la mythologie de la femme fatale, ce petit espace peut également être interprété comme l'antre de la bête. Il induit une proximité qui ouvre la description visuelle à un autre sens : l'odorat. Évoquant métaphoriquement le caractère bestial du désir d'un prédateur humain l'odeur de sa proie, cette description olfactive de la danseuse s'inscrit par ailleurs dans une préoccupation des auteurs de l'époque de restituer le parfum moderne de l'artiste en loge. À lui seul, il rend compte de la métamorphose de la danseuse en prostituée, entre sueur, résultant de l'effort fourni sur scène et annonçant celui du sexe, et fard, reste d'artifice de la scène.

Le maquillage n'est pas le seul vestige de la scène qui traduit la déchéance de la danseuse en femme et restitue une atmosphère sordide. C'est également le cas du costume :

Elle ôtait son maillot ; la trousse de satin noir à lanières de tulle et de jais qui, cinq minutes auparavant, faisait d'elle une fleur aux ténébreux pétales, gisait comme un haillon sur une chaise ; et, la gorge

¹⁵³ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 29.

nue, toute chaude et mouillée, Kranile assise en garçon tendait ses deux jambes écartées à son habilleuse, à genoux devant elle, en train de faire glisser péniblement les mailles de soie collées à la peau... Le temps pour Forie de prononcer mon nom, celui pour la danseuse de jeter un tulle sur ses épaules [...] (MP, p. 81)

Les visiteurs surprennent l'artiste qui ne les attend pas. Ils assistent alors en voyeurs à une scène qui relève de l'intime. Degas, peintre suprême de la ballerine de la Belle Époque, a fait de la nudité surprise l'objet de plusieurs tableaux qui offrent une vision fragmentaire de la coulisse. Cette discontinuité visuelle fonctionne comme représentation picturale d'un certain regard porté sur l'envers du décor : là où tout est montré, exhibé sur scène, tout n'est qu'entrevu en coulisse. De la même manière, la description de Lorrain oppose au tableau clair et entier présenté sur scène des fragments visuels en désordre dans la loge.

Par la poétique du déshabillage en loge, cet extrait illustre le dépouillement de la danseuse dont le corps se retrouve à demi-nu. Elle n'est alors plus vêtue que de « mailles de soie collées à la peau » qu'il s'agit de « faire glisser ». En dévoilant ce qu'il a pour fonction de cacher, le vêtement souligne l'exhibition et l'impudeur d'Izé.

Ce fantasme du corps de la danseuse en loge, dont le vestige d'habit ne fait que souligner la nudité et le caractère exhibé, est initié par Baudelaire dans *La Fanfarlo* en 1847. Ce texte pose les bases de l'esthétique de la loge fin de siècle comme lieu de laisser-aller et de positions impudiques de la danseuse métamorphosée en femme. Dans cet espace de transition entre milieux artistique et naturel, le demi-nu est un état, qui rend visibles les formes de la femme, mais aussi un moment transitoire entre habillement et nudité. Comme la beauté sur scène, le demi-nu est fugace et traduit le caractère vif de la modernité dont la littérature ne retient que l'indécence. Ainsi, le déshabillé apparaît comme le nu moderne.

De plus, l'extrait précédemment cité de *Monsieur de Phocas*, qui, selon la lecture de Guy Ducrey, apparaît comme une adaptation décadente de la rencontre entre la Fanfarlo et le romantique Samuel Cramer, développe une esthétique de l'ajouré¹⁵⁴. En effet, les « mailles de soie » et le « tulle [jeté] sur ses épaules » couvrent Izé et la découvrent à la fois. La matérialité même du textile est ambiguë, tout comme le demi-nu. Par ailleurs, ce qui faisait le triomphe de l'image de la ballerine en scène n'est plus qu'un « haillon » gisant sur un meuble. Par la connotation cruelle et bestiale, l'ajouré apparaît alors déchiré, déchiqueté. L'auteur induit une fracture entre scène et loge : par

¹⁵⁴ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 27-116.

un lien métonymique entre la danseuse et son costume, le haillon représente la mort de l'image idéale, de l'illusion et de la beauté. Lorrain poursuit dans ce roman le questionnement sur la danse initié dans *Modernités* : une fois la représentation terminée, que reste-t-il d'un art du mouvement inscrit dans l'instantanéité ? Chez Lorrain, en prose narrative comme en poésie, il est détruit, étouffé par l'atmosphère sensuelle de la loge.

« La loge est le lieu où la femme-fleur s'étirole, déchiquetée par les assauts du désir charnel, qui fait pâture de tout – costume, matières, positions – pour distinguer partout le sexe féminin. »¹⁵⁵ Effectivement, les connotations animales de l'ajouré-déchiqueté renvoient à la cruauté mais aussi au désir et au sexe féminin, représenté métaphoriquement par la description de la bouche d'Izé :

Ces deux jours-là, je les vécus, vrillé dans le désir unique de revoir le petit triangle rose de la bouche d'Izé, la fleur de chair délicate impudiquement ouverte sur ses petites dents courtes, le dessin délicieux de ses lèvres écartées sur un éclair d'émail... (*MP*, p. 82)

Comme dans *Modernités*, le choix typographique des points de suspension trahit le caractère allusif de la description. De même que l'« étoile rose au fond des crépuscules » du poème « Étoiles », « le petit triangle rose » et la « fleur de chair délicate impudiquement ouverte » renvoient métaphoriquement au sexe féminin. En loge, il apparaît partout, des fibres du tissu au visage de l'artiste, et est induit par une dialectique du caché et de l'exhibé. L'affleurement du sexe au visage est caractéristique de la littérature décadente qui fait de la bouche rouge un symbole de séduction et de cruauté imprimé sur la figure de la femme fatale, qui ressort d'autant plus sur le visage pâle et poudré de la ballerine chez Jean Lorrain¹⁵⁶.

Le passage par la loge et le demi-nu marque donc une première étape de déchéance décadente de la danseuse vers la prostituée, de l'impalpable Salomé de Moreau vers une Izé Kranile tout en chair, de l'image idéale à la femme sensuelle. Après quoi, c'est dans un cabinet particulier de restaurant que le duc de Fréneuse retrouve Izé qui tente d'attiser son désir par la jalousie lors d'un repas équivoque :

Ça avait commencé par des serremments de main et des coups de genou sous la table : ils en étaient maintenant aux baisers ; baisers dans le cou, baisers sur les joues et baisers sur la bouche en mangeant ; et Forie, qui s'étranglait, congestionné, les bras de la douce enfant autour du cou, ses lèvres sur ses lèvres ! [...] Et très énervée (car il lui

¹⁵⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 62.

¹⁵⁶ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 242-243.

résistait), entêtée dans son système, elle l'embrassait à bouche *que veux-tu, en veux-tu* sur une bouchée de filet portugaise, *en veux-tu* sur une queue de langouste : baisers à la sauce crevette et baisers à la mayonnaise, c'était même assez répugnant, et le peintre faisait une tête !

Au dessert, elle s'est installée sur ses genoux et délicatement lui a mis des fraises dans la bouche ; elle lui fit même boire du champagne dans sa coupe en y trempant sa langue avant [...] (*MP*, pp. 83-84)

Dans cet espace fréquemment utilisé comme étape intermédiaire entre coulisse et chambre dans la littérature fin de siècle, Lorrain décrit, de l'entrée au dessert, un repas qui mélange salive, nourriture et attouchements. Par la métaphore culinaire, déjà exploitée dans le poème « Pécopins », il assimile plaisir de la gastronomie et plaisir charnel tout en conservant le caractère bestial de la femme fatale qui consomme son repas tel un fauve lascif. De la femme fatale, Izé présente en outre le caractère castrateur puisqu'elle « a raconté partout que [le duc] étai[t] impuissant » (*MP*, p. 46). Elle est d'avance punie pour sa cruauté, car, à nouveau, cette scène tourne la danseuse en dérision, ses efforts fournis lors de ce dîner n'ayant pour effet que de rendre l'invité malade, ce qui esquisse au passage par le mal gastrique les maux sexuellement transmissibles par la prostituée qu'elle est vouée à devenir.

C'est enfin dans une maison close qu'aboutit le cheminement d'Izé Kranile dans les lieux du Paris moderne. La déchéance sociale qui finit par faire d'elle une prostituée est d'abord restituée par la reprise de la métaphore culinaire, car Izé est « devenue le plat du jour de Jane de Morelles » (*MP*, p. 190), expression qui désigne une travailleuse du sexe qui ne craint pas le dur labeur et que l'on sert sous n'importe quel nom aux étrangers de passage¹⁵⁷. La bête fauve figure à présent au menu, prête à être consommée par le désir et la cruauté des hommes. La métaphore filée du sourire sexuel rend également compte de la déchéance du personnage :

Izé Kranile était toujours jolie. [...] mais une expression d'infinie lassitude vannait et tirait son visage ; le petit sourire triangulaire de sa bouche flottait maintenant, détendu, malgré l'effort à retrousser les lèvres. Kranile était fanochée, éreintée par la noce et l'horrible vie où elle était descendue. (*MP*, pp. 192-193)

La description de la dégradation de la bouche renvoie à la dégradation du sexe de la prostituée. Comme dans *Modernités*, la fatale « Salomé fumante de fard et de sueur » (*MP*, p. 192) est punie pour sa lubricité et sa cruauté en devenant l'objet de

¹⁵⁷ VIRMAÎTRE Charles, *Trottoirs et lupanars*, Paris, H. Parrot, 1893, p. 81 [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54328072.texteImage>

celles de ses clients. La description reprend ensuite les thèmes de la dégradation et de la déchirure :

« Qu'est-ce que cela ? » m'écriai-je tout à coup, en désignant sur sa poitrine des rougeurs et des taches violâtres qui, partout, la marbraient. On eût dit des meurtrissures, des coups d'ongles et même des bleus où le sang extravasé serait venu mourir. [...] « – Et ça, sont-ce des jeux de manants ? faisait-elle en montrant orgueilleusement trois petites taches rouges sur son sein gauche. [...] c'est une fantaisie de vingt-cinq louis la tache [...] c'est une brûlure de cigarette. [...] »
(*MP*, p. 193)

Après le tissu en loge, c'est au tour de la peau même de la danseuse d'être déchirée. La déchéance du costume, rayonnant sur scène, haillon en loge, annonçait celle de l'artiste en prostituée. Plus que ses oripeaux, c'est son corps, l'instrument de l'art chorégraphique, qui est irréversiblement dégradé¹⁵⁸.

Par ailleurs, si elle a conservé certains attraits physiques, puisqu'elle est « toujours jolie », Izé a perdu ce qui la rendait réellement dangereuse : son indépendance et son pouvoir. C'est là toute la différence entre une insoumise et une employée de maison close, et ce qui faisait d'elle une femme fatale. Le traitement infligé à Izé apparaît donc comme le reflet misogynne d'une crainte de la société patriarcale fin de siècle : celle de l'émancipation de la femme.

« Où j'avais laissé une étoile de music-hall, je retrouvais une fille de barrière » (*MP*, p. 192) : la métamorphose d'Izé semble complète et irréversible. Il en va de même pour toutes les danseuses chez Jean Lorrain. Car Kranile n'est pas le seul personnage à incarner le motif de la ballerine déchue dans ce roman. C'est également la position de la duchesse d'Althorneyshare, invitée à la fumerie d'opium dans l'atelier d'Ethal. La désignation « étoile de music-hall », qui indiquait le point culminant de la courbe sociale de Kranile, semble moins flatteuse quand elle s'applique à la duchesse. Lorsque Lorrain la décrit, « ancienne danseuse » (*MP*, p. 141) est synonyme de prostituée parvenue, car « on les épouse maintenant » (*MP*, p. 196). La seule échappatoire permettant à la ballerine d'éviter le tragique destin des maisons closes est donc le mariage. Quoi qu'il arrive, elle est vouée à perdre son indépendance qu'elle cède à un époux, dans le meilleur des cas, ou à une mère maquerelle, dans le pire. Quand il est question du passé de la duchesse, l'auteur précise qu'elle était « étoile de music-hall, car elle n'était même pas à l'Opéra » (*MP*, p. 141), ce qui révèle une certaine hiérarchie sociale entre les danseuses de revue de cabaret et les danseuses de ballet de l'Opéra.

¹⁵⁸ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 27-116.

[...] tout, dans cette femme, doit lui faire horreur et sa vieillesse et son passé, mais Aliette Montaud a été délicieusement belle, une des remueuses de cœurs et de millions d'il y a trente ans, et la princesse de Seiryman, qui le sait, cherche et regrette dans cette ruine l'adorable instrument qui n'est plus, mais qui y fut, de volupté et de désirs. (*MP*, pp. 151-152)

Comme celui d'Izé, le corps de la duchesse a connu des ravages irréversibles. À la différence de Kranile, ils ne sont pas dus à la cruauté des hommes mais à un bourreau contre lequel la protection d'un riche époux ne peut rien : le temps. La vision du duc lors de la fumerie d'opium aggrave encore la dégradation du corps :

Et elle aussi verdissait sous son fard ; toute la purulence des corps, entassés là, suintait en lueur humide le long de sa peau flasque ; sa pourriture phosphorait. Hiératique et bouffe sous ses diamants devenus livides, elle semblait brodée d'émeraudes : une déesse verte, et dans sa face couleur de ciguë les yeux seuls demeurés blancs luisaient. (*MP*, p. 164)

Cet extrait présente une autre cause de dégradation de la danseuse : la drogue. Lorsqu'il ne subit pas les assauts cruels des clients, le corps de la danseuse connaît ceux du temps et des substances nocives, au point d'être gagné par la pourriture, métaphore du vice. Sous la plume misogyne et l'esthétique morbide de Lorrain, le corps qui faisait triompher la ballerine sur scène devient donc soit une marchandise de chair à torturer en maison close, soit un cadavre dont la mort gagne même les bijoux. Il n'y a donc pas de rédemption possible pour la danseuse ou la fille insoumise dans l'œuvre du décadent.

7.5. LE SILENCE EN RÉPONSE À LA CRISE DU VERBE

Guy Ducrey explique que, dans la littérature fin de siècle, le métier de danseur est fréquemment associé à la bêtise¹⁵⁹. En effet, dans *Monsieur de Phocas*, la danseuse se caractérise par de faibles ressources pécuniaires et sociales, mais aussi intellectuelles. Si le manque des deux premières peut être comblé par la protection d'un homme puissant, ce n'est pas le cas des dernières. Ce jugement posé sur l'artiste de music-hall s'actualise chez Jean Lorrain par le mépris affiché du narrateur, comme lorsqu'il fait référence aux tentatives d'Izé pour le rendre jaloux lors du dîner avec Forie :

Depuis, j'eus souvent pitié d'elle en songeant à l'inutilité de ses ruses et au mal qu'elle avait dû se donner pour échafauder la comédie de ce morne soir. [...] Oh ! la lamentable aventure de ce dîner, je ne puis m'empêcher maintenant d'en sourire ! (*MP*, p. 82)

¹⁵⁹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-254.

La dérision avec laquelle est envisagée la danseuse est due à sa bêtise et semble également liée à ses origines sociales. En effet, le dégoût du duc envers la société est d’abord dirigé contre le public de basse extraction, « les filles des rues, les miséreux et les voyous » (*MP*, p. 110), dont les danseuses demi-mondaines qui tentent d’utiliser leur heure de gloire pour gravir quelques échelons sociaux. L’origine modeste d’Izé transparait dans ses actes, par un manque de convenance, mais aussi dans ses mots. Aussi le duc qualifie-t-il la parole d’Izé d’« affreux argot » (*MP*, p. 84) qu’il restitue lors de la rencontre dans la maison close :

« – Ah ! c’est vous. Comme on se retrouve ! en v’là une rencontre ! Asseyez-vous. Vous faites donc la fête ? À cette heure-ci, sans y être forcés ! Faut-il que vous en ayez, du vice ! Alors, ça ne **bichait**¹⁶⁰ pas, à côté ? Morelles a voulu vous placer ses petites, ses petites du Midi, des marcheuses de la Gaîté-Rochechouart. On n’en a pas voulu aux Folies-Bergère. Vous ne montez jamais dans ces quartiers-là, vous autres, et on vous colle ça comme des primeurs. [...] En v’là une **pante**¹⁶¹ ! I’voulait que je mette mon costume du deux dans la *Princesse Angora*, et tous mes diamants, peut-être, encore... “Et ça, est-ce du **toc**¹⁶² ? ” lui ai-je dit en lui montrant mes **gigots**¹⁶³. » (*MP*, p. 192)

Par le discours direct, Lorrain retranscrit le parler vulgaire de la danseuse, reflet de ses origines sociales et de sa déchéance. Pour ce faire, il restitue le registre oral familier phonétiquement, par des élisions (soulignées en rouge), et syntaxiquement, par l’emploi du pronom « on » en lieu et place de la première ou de la troisième personne du pluriel (souligné en vert), ou encore par la multiplication d’adverbes et de pronoms de renforcement (soulignés en bleu) induisant une redondance sémantique. Plus clairement encore, c’est le lexique familier et argotique (indiqué en gras) qui renvoie au caractère vulgaire du parler d’Izé. Ce dernier apparaît d’autant plus bas qu’il contraste avec le langage littéraire précieux et recherché employé tout au long du roman par le narrateur lettré et cultivé.

¹⁶⁰ TLFi : « *Pop., fam.* Aller bien, être en voie de réussite, s’accorder ensemble » [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3258793665;>

¹⁶¹ TLFi : « *Argot.* Individu niais, facile à duper » [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3258793665;>

¹⁶² TLFi : « *Familier.* Imitation sans valeur d’une matière ou d’un objet précieux » [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?58;s=3258793665;r=4;nat=;sol=2;>

¹⁶³ TLFi : « *Pop.* Cuisse, jambe d’une personne » [consulté en ligne le 13/05/2022].

URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?89;s=3258793665;r=5;nat=;sol=0;>

L'intérêt croissant pour l'argot et le langage particulier des artistes, Guy Ducrey l'explique par la crise du verbe qui frappe les auteurs au tournant du siècle. Dans une ère apocalyptique, ces derniers remettent en question les possibilités et l'utilité de la parole et de l'écriture. Ce qu'il qualifie de « maladie littéraire et langagière de l'homme moderne » ou « mal d'extrême civilisation » s'actualise par un rejet de l'excès de livres et de mots, perçus comme vecteurs de mensonges et de vices, et une recherche de pureté dans la blancheur en opposition à l'écrit et du silence en opposition à la parole. Il synthétise ce sentiment dans la devise « la parole tue »¹⁶⁴.

D'une part, cette remise en question du langage lettré engendre un intérêt des auteurs pour les langages autres, marginaux, et les langages monstres, au sens de mélanges linguistiques¹⁶⁵. C'est ce qu'explore Lorrain en insérant l'argot des artistes, une tare langagière, dans son œuvre littéraire. L'hybridation langagière dans *Monsieur de Phocas* en fait une œuvre monstre qui, via la corruption du langage littéraire par le parler ordurier, illustre la corruption de l'écrivain par la modernité.

D'autre part, dans un contexte où la parole proliférante est tenue pour responsable de la décadence, les écrivains aspirent au silence. La danse, art de l'expression silencieuse du mouvement, apparaît dès lors comme un terrain fertile au développement d'une réflexion sur un langage poétique autre. Les auteurs trouvent en l'art chorégraphique une nouvelle forme d'écriture inscrite dans l'instantanéité et vouée à disparaître aussitôt, une « écriture merveilleuse et immédiatement significative »¹⁶⁶ dont le corps de la danseuse serait la page blanche, silencieuse. La simplicité primaire, l'expressivité et l'esthétique du langage chorégraphique lui confèrent dès lors une nouvelle force poétique¹⁶⁷. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette recherche de la poésie sans paroles fera de Loïe Fuller la muse suprême des symbolistes.

Chez Lorrain, le silence est la condition *sine qua non* de l'accession de la danse au statut d'art. Lui seul permet l'éclosion de la beauté par le langage du corps et, sitôt que la danseuse ouvre la bouche, l'esthétique impalpable du mouvement silencieux est détruite par la matérialité douée de parole. Ainsi, une fois « Le rideau baissé » et ses premiers mots prononcés, le duc voit tomber le masque d'Izé Kranile : « Et elle tournait

¹⁶⁴ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 540-553.

¹⁶⁵ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 27-116.

¹⁶⁶ MALLARMÉ Stéphane, « Lettre à Vittorio Pica », dans *Correspondances*, MONDOR Henri et AUSTIN Lloyd James, éd., Vol. III (1886-1889), Paris, Gallimard, 1969, p. 83.

¹⁶⁷ Ducrey Guy, *op. cit.*, 2010, pp. 540-553.

vers moi sa tête de gamin vicieux, sa tête de stryge redevenue cyniquement levantine » (*MP*, pp. 80-81). Lorsqu'il la rencontre chez Madame Morelles, il assimile son langage à un flot nauséabond :

[...] et l'ordure continuait à couler de ses lèvres. Comme elle était devenue crapuleuse ! De quel bas-fond avait-elle rapporté cette voix enrouée et cette mimique de faubourg ? (*MP*, p. 192)

Par cette figure de style, le langage de la danseuse se dote d'une connotation infecte. Le son même de la voix augure l'abjection, puisque « L'enrouement de sa voix semblait répandu sur toute sa personne » (*MP*, p. 193). Le caractère ordurier de la parole se propage dans le corps d'Izé et gagne même le narrateur :

C'était l'heure où Paris s'allume. Toute la boue de la ville coulait vers la débauche, et j'avais toute cette boue dans le cœur. [...] et nous finîmes au Moulin Rouge. [...] Partout le spectre d'Izé m'obsédait ; à travers toutes les filles rencontrées, c'était la même lassitude éreintée et morne, les mêmes ordures débitées au passage pour allumer la salauderie des hommes, la même crapulerie dans la voix et le geste. (*MP*, p. 194)

La boue et l'ordure qui, comme analysé précédemment dans *Modernités*, renvoient métaphoriquement au vice chez Jean Lorrain, se répandent dans la ville et les êtres comme une maladie. Nous retrouvons ici la corruption du regard du spectateur dont la vision de la femme en coulisse modifie irrémédiablement l'image de la danseuse sur scène. Une fois infecté, le duc ne peut plus se laisser duper par les artifices de la scène et l'illusion fugitive de beauté offerte par la danse. C'est donc la parole d'Izé qui a asséné le coup fatal à l'illusion silencieuse du spectacle.

Comme énoncé par Guy Ducrey, la nature silencieuse de l'art chorégraphique le rend révélateur de la décadence littéraire puisqu'il rappelle sans cesse ses limites à la littérature. En découle un rapport ambivalent des auteurs à la danse¹⁶⁸, repérable dans *Monsieur de Phocas*. En effet, bien qu'il soit admiré et recherché, le silence est également teinté d'angoisse : les Javanaises exécutent leur danse dans « une atmosphère muette et lourde » (*MP*, p. 161) et si la ballerine de rêve apparaît dans le décor d'« un fantastique et silencieux Paris », c'est pour « anim[er] [...] l'affreux silence » (*MP*, p. 162). Le silence nécessaire à la ballerine pour faire de son mouvement un art est donc à la fois un objet de fascination et de crainte. Le sentiment ambigu dont l'auteur témoigne vis-à-vis du silence reflète ses inquiétudes quant au devenir de son propre art

¹⁶⁸ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 221-354.

littéraire. Si la danse permet d'accéder à la beauté sans le poids néfaste de la parole, elle constitue dès lors une menace pour la littérature.

7.6. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE : DANSE ET DÉCADENCE LITTÉRAIRE

Par le traitement qu'il fait des motifs de la danse et de la danseuse, Jean Lorrain rend compte dans *Monsieur de Phocas* de nombreux éléments de la réalité sociale et technique qui entoure le spectacle dansé à la Belle Époque.

D'abord, comme dans *Modernités*, il illustre le mode de vie particulier des danseuses entretenues par de riches admirateurs. En revanche, l'analyse du roman fait émerger différents statuts chez les courtisanes insoumises du Paris de 1900. Si l'étoile de cabaret est plus élevée socialement que la prostituée de maison close, elle l'est en revanche moins que la ballerine de l'Opéra, qui apparaît comme la maîtresse de l'aristocrate là où l'autre n'est que celle du bourgeois.

Ensuite, selon Guy Ducrey, la comparaison à des œuvres picturales et l'exil dans les lieux du Paris moderne, qu'il qualifie d'« espaces marginaux du désir », sont des subterfuges narratifs destinés à contourner la difficulté de dire le mouvement, la littérature de l'époque laissant peu de place à la danseuse contemporaine¹⁶⁹. Si cela semblait être le cas dans *Modernités*, Lorrain se confronte en revanche plus d'une fois au défi de la représentation chorégraphique dans ce roman. Via la description du mouvement, il montre les différences posturales et gestuelles entre danse occidentale, caractérisée par l'élévation du saut et de la montée sur pointe, et danse exotique, caractérisée par le rapport au sol, la percussion et la sinuosité. Par la fonction narrative de dissociation entre corps et esprit qu'il confère au tournoiement dans le sabbat, l'auteur traduit également la prégnance de la fonction spirituelle primitive de la danse dans l'imaginaire populaire et sa persistance au travers des époques.

L'analyse du traitement romanesque de la danse et de la danseuse chez Jean Lorrain est également révélatrice d'une méthode scripturaire et des intérêts artistiques propres à l'auteur. D'une part, la généalogie des versions préliminaires du roman et la reprise du motif du sabbat révèlent la tendance quasi systématique de Lorrain à réutiliser ses récits antérieurs comme matière première thématique et textuelle. D'autre

¹⁶⁹ *Ibid.*

part, l'attention portée aux descriptions chorégraphiques et les références à différentes œuvres iconographiques traduisent un intérêt marqué du chroniqueur parisien pour les arts de toutes natures et de tous types, des tableaux des plus éminents peintres aux spectacles de boulevard des expositions universelles.

Victoria Ferrey avance que Lorrain utilise la danseuse comme simple médium pour introduire la figure de Salomé en tant que personnification et représentation iconographique de la femme fatale dans le but de dépersonnaliser la femme moderne et opérer une réflexion sur l'art¹⁷⁰. En effet, en mettant en scène de manière caricaturale le personnage type de la danseuse et en la supplantant sur scène par le prototype de la femme fatale qu'est Salomé, l'auteur opère une généralisation. Cependant, limiter l'écriture de Lorrain à cette volonté de dépersonnalisation semble assez réducteur car cela revient à négliger le fait que *Monsieur de Phocas* est un roman à clefs. Le recours à la figure antique apparaît effectivement comme l'un des divers indices permettant d'identifier Odette Valéry qui confesse en 1908 l'amusement quelque peu cruel qu'elle trouve dans le jeu de séduction :

Ce qu'il y a de certain, je le concède, c'est que rien ne m'amuse comme de me payer un peu la tête de ces gentils polichinelles que sont les hommes, de les allumer, de les pousser jusqu'au rouge vif, jusqu'à l'incandescence, et une fois qu'ils sont bien au point, de leur tirer ma révérence. [...] Que voulez-vous, il faut bien s'amuser un peu [...]¹⁷¹

La comparaison à Salomé et au tableau de Moreau permet d'illustrer le pouvoir de transfiguration de l'art chorégraphique, mais également de rendre compte de la personnalité de la courtisane qui prête ses traits à Izé.

Si Salomé, modèle de la dangerosité féminine, apparaît comme figure syncrétique des séductrices de toutes les époques, le personnage type de la femme fatale est assimilé à celui de la danseuse, elle-même incarnée par Izé Kranile, dont Odette Valéry est le référent réel. L'écriture de Lorrain opère donc un double mouvement. D'une part, le mouvement de généralisation dépersonnalise la danseuse pour en faire le symbole de la dangereuse féminité moderne. D'autre part, le mouvement d'individualisation permet d'identifier le référent réel du personnage fictif. Ce double mouvement, du particulier au général et du général au particulier, est représentatif de l'ambition de l'auteur décadent d'afficher son mépris pour la société et de la volonté du chroniqueur de cibler les personnalités publiques parisiennes. En cela réside l'originalité

¹⁷⁰ FERRETY Victoria, *op. cit.*, 2015.

¹⁷¹ *Fantasio*, n° 45, 1^{er} juin 1908, cité par ZINK Hélène, *op. cit.*, 2001, p. 323.

de l'œuvre du polygraphe qui a su, mieux que quiconque, dépeindre le vice moderne de ses contemporains.

En outre, la danseuse de *Monsieur de Phocas* cristallise toutes les peurs qui ébranlent la société décadente au tournant du siècle. D'abord, la dangerosité associée aux motifs de Salomé, des danseuses exotiques et du sabbat rendent compte d'un sentiment antisémite et xénophobe. Ensuite, le personnage type de la danseuse en tant qu'incarnation de la femme fatale est révélateur du sentiment de déséquilibre engendré par la montée du féminisme. Enfin, l'art chorégraphique muet et son aptitude à tout dire en silence font de la danseuse une menace pour la littérature dans une période où ses capacités poétiques et expressives sont remises en question. En réaction aux multiples dangers synthétisés par la danseuse, l'auteur lui inflige de multiples dégradations destinées à la faire tomber de son piédestal : ridiculisée, monstrifiée, vieillie, chosifiée, prostituée, dotée d'une parole ordurière,... elle est systématiquement privée de ce qui faisait sa beauté, son indépendance, son art, en résumé : son pouvoir. La déchéance de la danseuse chez Jean Lorrain apparaît donc comme une catharsis visant à exorciser un ensemble de craintes sociales et artistiques.

Par ailleurs, une évolution notable se dessine dans le jugement posé sur la danse dans *Modernités* et dans *Monsieur de Phocas*. D'abord, l'auteur semble accorder davantage d'attention à la description chorégraphique dans le roman que dans le recueil poétique. De plus, la danse, précédemment limitée à son pouvoir de séduction, acquiert une force poétique nouvelle. Là où son statut artistique n'était qu'implicitement reconnu par l'analogie entre poète et danseuse dans *Modernités*, il est clairement affiché dans ce roman qui ne dissimule pas un sentiment d'admiration vis-à-vis de l'esthétique chorégraphique. L'auteur va jusqu'à identifier la caractéristique qui pourrait faire triompher la danse sur la littérature : sa nature silencieuse. Enfin, la diversité des styles de danses représentés, du cabaret exotique au ballet de l'Opéra en passant par le music-hall, traduit un intérêt croissant de Lorrain pour les différentes formes de l'art chorégraphique.

Entre 1885 et 1901, la danse a donc nettement gagné en légitimité dans l'œuvre de Jean Lorrain. Cette évolution s'explique sans le moindre doute par l'arrivée à Paris en 1892 de celle qui fut la muse des écrivains de tous les horizons littéraires : Loïe Fuller.

8. LE TRAITEMENT JOURNALISTIQUE DE LA DANSEUSE ET DE LA DANSE CHEZ JEAN LORRAIN

8.1. LA RÉVOLUTION ARTISTIQUE DE « LA LOÏE »

Loïe Fuller se produit pour la première fois à Paris en 1892 avec sa *Danse serpentine*, chorégraphie dans laquelle elle fait tournoyer des voiles autour d'elle et qui lui vaut une renommée internationale.

Cette performance compte parmi les premiers spectacles dits de « danse pure », libres de toute ambition narrative. L'affranchissement de la danse par rapport au texte déterminera l'esthétique chorégraphique moderne du début du XX^e siècle, tant en danse classique, avec les Ballets russes, qu'en danse moderne, avec Mary Wigman¹⁷².

En pleine crise du verbe fin de siècle, les écrivains trouvent en son silence expressif une source d'inspiration poétique. Parmi eux, un poète cristallise mieux que quiconque cette pensée : Stéphane Mallarmé. Admirateur de Wagner et de Loïe Fuller, il part du postulat que tout est spectacle si on le regarde comme tel¹⁷³. La danseuse est pour lui une figure désincarnée qui écrit avec son corps :

[...] la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme [...] et qu'elle ne danse pas, suggérant [...] avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : le poème dégagé de tout appareil du scribe¹⁷⁴.

La danse pure, qui restitue la vérité unique de l'abstraction du mouvement visible bien qu'immatériel, sert de socle à la réflexion symboliste sur une poétique de l'allusion et de la suggestion, en rupture avec le parler commun commercial. Inversement, la pensée symboliste influence la carrière de l'Américaine qui, au fil des chorégraphies, explore de plus en plus finement les ressources de l'abstraction.

Mais les disciples de Mallarmé ne sont pas les seuls à lui porter un intérêt esthétique et littéraire. En effet, les naturalistes emploient leurs textes à la poursuivre en loge, et les décadents trouvent en sa danse une image apocalyptique qui inspire leur esthétique crépusculaire. Son influence, qui se répand dans tous les groupes littéraires

¹⁷² SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : Modalité et enjeux d'un dialogue renoué*, op. cit., 2015, pp. 4-12.

¹⁷³ GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, op. cit., 2002, p. 27.

¹⁷⁴ MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, 1922, p. 173.

de l'époque¹⁷⁵, s'explique par sa démarche artistique : la métamorphose. En devenant autre chose qu'une simple danseuse, elle devient un enjeu de réflexion artistique pour tous les types d'artistes du temps qui s'appliquent à interpréter, chacun à leur manière, le résultat de cette transformation. De sa révolution chorégraphique résulte donc une révolution littéraire, tant esthétique que technique, par la description textuelle du mouvement¹⁷⁶.

Grâce à Loïe Fuller, la danseuse, idéalisée par les romantiques puis méprisée par les auteurs fin de siècle, retrouve une aura de génie artistique chez les littérateurs de la Belle Époque qui la voient comme détentrice d'un langage poétique silencieux universel qui leur est inaccessible¹⁷⁷.

En 1897, après plusieurs années loin de la scène parisienne, elle revient aux Folies Bergère avec trois chorégraphies : la *Danse du firmament*, la *Danse du feu* et la *Danse du lys*. Le 29 octobre dans *Le Journal*, Jean Lorrain, redoutable journaliste transporté par ce spectacle, lui consacre une chronique dithyrambique sous le titre « La Loïe »¹⁷⁸.

8.2. L'ART CHORÉGRAPHIQUE : ARTICULATION, RÉCEPTION ET CONSÉCRATION

Dès la première ligne, Lorrain pose un verdict particulièrement élogieux sur le spectacle : « Enfin... Paris possède un spectacle d'art. » La danse de la Loïe est d'emblée reconnue comme un art chorégraphique dont il tente de saisir la nature : « Était-ce une danse, une projection de lumière, une évocation de quelque spirite ? » Par la description chorégraphique, le chroniqueur émet l'hypothèse selon laquelle l'art de Fuller résulterait de l'association d'une gestuelle et d'un dispositif technique particuliers, permettant une « magie de rythme et de clartés » :

Les teintes et les nuances s'éclairaient et s'éteignaient tour à tour,
développées tantôt spirales, puis soudain agitées comme des ailes ;
puis écroulées en capricieuses volutes [...]

¹⁷⁵ DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, op. cit., 2010, pp. 21-30.

¹⁷⁶ DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., 1996, pp. 431-530.

¹⁷⁷ DUCREY Guy, op. cit., 2010, pp. 21-30.

¹⁷⁸ LORRAIN Jean, « La Loïe », dans *Le Journal*, Paris, 29 octobre 1897, pp. 1-2 [consulté en ligne le 24/05/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7618447d/f1.item.zoom>

Sauf mention contraire, c'est de cette source que sont tirées les citations de la chronique analysée dans le présent chapitre.

Ainsi, les jeux de lumière permettent la création de couleurs, et la danse la création de formes. La lumière, rendue visible par le support du tissu, est la matière première que la danseuse modèle par ses mouvements à la manière d'un sculpteur.

La chronique aborde ensuite la réception critique du spectacle présenté comme une lueur d'espoir pour le public parisien décadent :

[...] cette vision qui déplace la foule, ce spectacle qu'acclame tous les soirs un public sans cesse renouvelé, ce public qu'on nous affirmait uniquement épris de dessous de donzelles et de couplets rosses, ce numéro qui fait salle comble, et si comble que tous les établissements concurrents annoncent aujourd'hui à leur programme un numéro similaire, ce sont les Folies-Bergère qui nous l'offrent [...]

Lorrain illustre ici un aspect de la révolution chorégraphique opérée par Loïe Fuller : alors que les spectacles de danse avaient pour unique vocation d'exhiber des corps féminins à l'intention d'un public libidineux comme celui de *Modernités*, la danse de la Loïe présente un intérêt artistique inédit et bien plus noble. Elle apparaît comme une rédemption possible pour le public qui, s'il est capable d'apprécier son art, n'est peut-être pas perdu.

En outre, ce passage est révélateur de la légitimité nouvelle accordée au music-hall dans le paysage culturel de la Belle Époque. Alors que l'Opéra s'embourbe dans des codes classiques rigides et ennuyeux, c'est dans ces salles de divertissement qu'émergent la nouveauté et l'innovation du spectacle vivant. Cette émulation artistique est étroitement liée à la concurrence économique entre les établissements qui donna lieu à une vague de plagiat que le chroniqueur dénonce comme « escroquerie » ou « contrefaçon déloyale et cynique, organisée impunément. » En effet, si Loïe Fuller est une artiste, elle reste pour lui une exception dans la masse boueuse des danseuses qui, lorsqu'elles tentent de la copier, ne peuvent qu'« enlaidi[r] une belle et noble image », ce que « le public, redescendu à niveau, applaudit bêtement, féroce. » Comme dans *Modernités*, Lorrain dénonce la propension de la société décadente à détruire tout art naissant. Et pour cause, si les « maladroits troupeaux de danseuses » peuvent aisément copier les moyens chimiques et électriques utilisés par l'Américaine, les faisant apparaître « en effet lumineuses », elles se révèlent incapables de restituer son mouvement chorégraphique, ne parvenant qu'à « se trémouss[er] lourdement » avec des « gestes [...] de lavandières ». Le dispositif technique apparaît donc comme nécessaire mais pas suffisant. Pour qu'il y ait art, il faut qu'il y ait danse.

8.3. CONCOURS D'ÉLOQUENCE : LA VICTOIRE DU SILENCE

Dès le premier paragraphe de son article, Lorrain fait contraster le silence du spectacle de la Loïe avec le bruit de la modernité. C'est en effet « Au milieu des veuleries du café-concert, de l'eau d'évier des pièces réalistes [...] à travers cette atmosphère de blanc gras [...] qui suinte et filtre, canaille et sale, des auteurs de Montmartre sur tous les beuglants de Paris » qu'émerge la vision à laquelle il voue une totale admiration. Par la métaphore de l'égout, le verbe adopte une connotation sale et ordurière que l'on retrouvera dans *Monsieur de Phocas*.

De plus, l'auteur lie à plusieurs reprises les arts chorégraphique et sculptural, par la comparaison de la danseuse à une « statue antique » et à une « Tanagra magique ». Conjugué à l'opposition du spectacle aux pièces réalistes, ce rapprochement entre danse et sculpture met en exergue l'opposition entre silence et parole tout en rendant compte de la rupture induite par la pionnière de la danse moderne avec la narration. En effet, à la différence des ballets de l'époque basés sur des livrets et un développement narratif, cette danse qu'il qualifie de « vision de pure esthétique » se donne à voir pour elle-même, ce qui lui confère une force expressive qui échappe au théâtre verbal narratif. Lorrain traduit ici le bouleversement fondamental opéré par Loïe Fuller : le passage de la narration à la signification.

Ensuite, au mal moderne qu'est le langage oral et dont l'écriture garde trace, la danse semble être l'inespéré remède, car « c'est si beau que la foule, stupéfiée, n'applaudit même pas. Elle s'efface et regarde, muette, comme devant l'Invisible ». La beauté du mouvement silencieux se révèle ainsi capable de guérir le public de la parole viciée dont il est infecté. La danse est donc un art salvateur, le possible salut de la société décadente et la solution à la crise du verbe.

Le chroniqueur franchit un cap supplémentaire dans la condamnation de la parole en comparant Loïe Fuller à Sarah Bernhardt :

« Mais jamais Sarah Bernhardt n'a donné cela, me chuchotait, jeudi soir, à l'oreille, un homme de lettres enthousiaste [...] ». Comme Sarah Bernhardt, la Loïe, par une suite d'attitudes et de poses, par une série de mouvements voulus et choisis, crée des harmonies et des images de beauté éternelle [...] ; comme Sarah Bernhardt, avec des draperies et la seule forme de son corps, la Loïe nous ressuscite en trois danses tous les mystères du paganisme et des antiques théogonies.

La muse américaine de l'art muet de la danse est ici comparée à la muse de la parole et ambassadrice de la culture française à l'étranger. Si un tel rapprochement peut

sembler a priori incongru, il a pour effet d'illustrer la dimension universelle du langage chorégraphique, son aptitude à tout dire.

Par cette attaque à peine dissimulée envers l'actrice qui a toujours refusé de jouer dans ses pièces, Lorrain fait triompher la danse sur la littérature. Tout d'abord, placer ce jugement dans la bouche d'un homme de lettres n'a pas pour seule fin de déléguer à un tiers la responsabilité de ses propos. Ce faisant, il attaque l'actrice sur son propre terrain : celui de la parole littéraire.

Par ailleurs les auteurs décadents sont, selon Guy Ducrey, de grands admirateurs des silences de Sarah Bernhardt. Ils prennent notamment sa défense lorsque la critique lui reproche le recours à la pantomime dans *La Tosca* de Victorien Sardou, moyen de rendre la pièce accessible au public étranger mais qui prive son personnage de toute profondeur psychologique. Dans les silences et la gestuelle de la tragédienne, les décadents retrouvent l'esthétique du théâtre antique dans lequel le geste détenait le monopole de la force expressive¹⁷⁹. Aussi, lorsqu'il feint de défendre Sarah Bernhardt en la plaçant sur un pied d'égalité avec Loïe Fuller, Lorrain ne fait référence qu'à sa gestuelle et non à sa parole. C'est donc grâce à l'éloquence du mouvement qu'une équivalence est possible entre les deux artistes et que l'actrice peut prétendre rivaliser avec la force expressive de la danseuse.

Lorrain place définitivement la danse au-dessus de la parole en concluant sa chronique par la transcription d'un cri d'admiration prétendument entendu lors de la première : « Mais c'est plus beau que Sarah Bernhardt ! » Par son seul langage corporel, une Américaine l'emporte expressivement sur la représentante internationale du verbe français. Cette victoire de la danseuse sur l'actrice représente celle de la danse sur la parole.

Le verbe déclamé n'est pas le seul à s'incliner devant la suprématie expressive de l'art chorégraphique de la Loïe dans cette chronique. Jean Lorrain, poète, romancier, dramaturge et chroniqueur, polygraphe rôdé à tous les types d'écriture, reconnaît ses propres limites : « ce que je n'ai pu dire et ce que je ne saurais rendre (cela, j'en ai la conscience) malgré mon désir, c'est le caractère sublime [...] de l'entrée de la Fuller dans cette Danse du Lys. » Après la parole dite, c'est au tour de la parole écrite, et donc de la littérature, de déclarer forfait face à la danse de Fuller. Cet aveu met fin à toute

¹⁷⁹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 2010, pp. 195-204.

rivalité entre langages chorégraphique et verbal sur les plans esthétique et expressif en concédant définitivement la victoire à la danse.

8.4. DE LA FEMME AU SYMBOLE

Jean Lorrain reprend dans cet article les deux métaphores de la danseuse les plus populaires pour rendre compte de l'unicité de Loïe Fuller.

D'une part, il applique la métaphore cosmique à la *Danse du firmament* qui donne à voir sur scène des « nuées bleues et vertes des irradiements d'astres et des clartés d'étoiles, [...] avec une telle symétrie et une telle précision dans le développement des profils et des formes que l'idée de figures cosmiques jaillit ». Seule en scène, la danseuse parvient à restituer ce qui requérait précédemment la coordination de tout un corps de ballet : les nuances et mouvements du cosmos.

D'autre part, il applique à la *Danse du lys* la célèbre métaphore florale, non pas pour illustrer la dangerosité féminine par le motif de la fleur vénérienne, mais à l'inverse pour dissocier l'artiste de toute matérialité physique et charnelle en faisant d'elle « une fleur de rêve » car, questionne-t-il, « pouvait-on donner le nom de femme à cette fumée d'étoffes longues et légères que le moindre mouvement soulevait en lumineuses nuées ». Toute la durée de la danse, Loïe Fuller, « devenue elle-même une grande fleur, une sorte de calice géant dont son buste serait le pistil », disparaît derrière la vision offerte par sa danse. Comme indiqué par la référence à sa première apparition à Paris, ce n'est qu'au terme du spectacle qu'émerge « au milieu de ce flot de vapeurs et de voiles, un buste de femme [...] la Loïe, brusquement apparue entre les pétales énormes d'une violette géante » pour saluer le public. Sur scène, la « femme-fleur » n'est que pure esthétique. Impalpable, la vision qu'elle offre au public est radicalement opposée au caractère sexuel dont l'auteur rend compte dans *Modernités* et préfigure l'illusion scénique de *Monsieur de Phocas*. Contrairement au cliché de la danseuse fin de siècle, Fuller est en outre présentée comme spirituelle et intelligente. Ainsi, Lorrain va jusqu'à l'imaginer en « chercheuse infatigable » qui a consacré « de studieuses soirées » à « étudier de nouveaux rythmes, de nouveaux mouvements » avec « une énergie savante ». Cet esprit est créateur d'art, contrairement aux danseuses du roman qui n'atteignent la beauté artistique que par hasard.

Par la reprise de ces deux lieux communs de l'imagerie chorégraphique fin de siècle, Lorrain rend compte de la capacité de métamorphose qu'a atteinte ce prodige du mouvement. Grâce à cela, la danseuse devient capable de ressusciter l'art antique :

Cette fresque de Pompéi animée, ces attitudes de femme-fleur et de femme-phalène déjà vues dans les bas-reliefs antiques, mais tout à coup ressurgies du fond des siècles de par une volonté artistique, c'était l'Amérique qui nous l'envoyait, c'était le Nouveau-Monde, le monde des téléphones, qui délégait à l'Ancien cette vision chimérique de jadis et d'au-delà, cette lumineuse et spectrale joueuse de flûte tirée des cendres de l'oubli [...]

En conjuguant art chorégraphique et technique moderne, Loïe Fuller, devenue universelle, transcende les époques. Comme avancé par Guy Ducrey, Lorrain utilise les fresques antiques comme comparant d'un spectacle moderne pour faire de la danseuse une synthèse du temps dans laquelle se rejoignent les contraires de l'antique et du moderne¹⁸⁰.

Devenue fleur dans la *Danse du lys*, elle devient flamme dans la *Danse du feu* dans laquelle elle tournoie sur une plaque de verre qui projette par le bas des lumières jaunes, oranges et rouges. L'aptitude de l'artiste à « saisi[r] et rend[re] les nuances et les formes [de la nature] » participe à la rendre universelle, mais aussi terrifiante :

La danse du feu !... Flammes, flammes, flammes, comme les affiches l'acclament et le proclament. Ici, nous entrons dans le domaine de la terreur : c'est une statue antique qui se dresse, incandescente [...] Modelée dans de la braise ardente, la Loïe Fuller ne brûle pas ; [...] elle est la flamme elle-même. [...] et c'est le Vésuve aussi et sa gueule entr'ouverte crachant le feu de la terre [...]

Loin de la chair consommable dont sont habituellement faites les danseuses chez Lorrain, le corps de la Loïe se confond avec la vision qu'elle crée jusqu'à en adopter la matérialité incandescente. En comparant l'artiste au volcan responsable de la destruction de Pompéi, il en fait le symbole même de la Décadence.

Comme l'explique Guy Ducrey, les décadents sont fascinés par la *Danse du feu* et particulièrement par son achèvement dans l'obscurité. L'extinction des lumières représente pour eux la mort absolue, la destruction de la flamme après la destruction par la flamme¹⁸¹. Lorsque Lorrain s'exclame « C'est beau comme une agonie », il applaudit la représentation chorégraphique de la décadence telle que définie par Verlaine : « l'art de mourir en beauté »¹⁸².

En outre, pour illustrer le caractère terrifiant, le chroniqueur compare également la danseuse à une « nudité immobile et pourtant souriante au milieu d'un

¹⁸⁰ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 117-220.

¹⁸¹ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 431-530.

¹⁸² Propos attribués à Verlaine dans RAYNAUD Ernest, « Les Poètes décadents », dans *La Plume*, Paris, juillet-décembre 1903, p. 635, cité par DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, p. 291.

brasier ». Par la métaphore de la sorcière riant sur le bûcher, Loïe Fuller, jusqu'alors dissociée de la femme dans cette chronique, incarne la féminité dangereuse. Par la suite, elle « se ren[d] au sabbat [...] opprimant, épouvantable comme un cauchemar de morphine ou d'éther ». Le chroniqueur pose ici les bases du motif de la danse du sabbat tel qu'il le réexploitera dans les contes de « La Princesse au Sabbat » et « La Princesse aux Miroirs » et dans *Monsieur de Phocas* : comme la drogue, la danse a le pouvoir de faire entrer le spectateur dans un univers onirique et terrifiant.

Opposée à la femme et à la danseuse moderne par son génie artistique, Loïe Fuller se révèle pourtant femme fatale, mais dans une dimension toute spirituelle. En effet son art imprévisible et silencieux, fatal à l'art littéraire, la rend à la fois sublime et terrifiante :

[...] vision antique, mais vision ressouvenue par un moderne
intoxiqué des poisons du jour, éthéromane ou damné de la morphine,
ce fantôme supplicié, voletant et rampant dans une mer de ténèbres,
réclame à la fois l'apothéose et le gibet.

Plus loin, par le recours au champ sémantique du monstrueux dans la comparaison de la danseuse à « une chauve-souris humaine », Lorrain associe Fuller au motif fin de siècle de la féminité vampirique. Il fait alors paraître sur scène la féminité fatale qui, selon Ducrey, était jusqu'alors limitée à la coulisse en littérature¹⁸³.

Ainsi, il apparaît que la rencontre avec Loïe Fuller soit à l'origine du changement de représentation de la danseuse chez Jean Lorrain entre 1885 et 1901. Si la danseuse de *Modernités* incarnait une dangerosité féminine charnelle, la Loïe est le symbole de la Décadence, celle des sociétés et celle de la littérature, que Jean Lorrain craint et admire tout à la fois. Ces deux représentations de la danseuse fatale, l'auteur les synthétise ensuite dans le traitement qu'il fait de la danse, entre exhibition sexuelle et esthétique visuelle, dans *Monsieur de Phocas*.

¹⁸³ DUCREY Guy, *op. cit.*, 1996, pp. 431-530.

9. CONCLUSION GÉNÉRALE

L'analyse du traitement thématique de la danse et de la danseuse dans l'œuvre de Jean Lorrain se révèle particulièrement riche, tant pour l'étude de l'auteur que pour celle de la danse au tournant du XX^e siècle et de sa place dans l'imaginaire littéraire décadent.

Premièrement, l'attention accordée à l'art chorégraphique dans les textes de l'auteur révèle l'intérêt, voire la fascination de ce dernier pour tous les types de spectacles dansés. Combinant un attrait esthétique d'écrivain pour la danse et un ancrage solide de journaliste dans l'actualité parisienne, Lorrain se révèle un fin connaisseur de la danse fin de siècle. Cela lui permet de rendre compte avec richesse et précision dans ses textes des différents aspects de l'art chorégraphique que sont les conditions de réalisation des spectacles, la place de la danseuse dans le paysage social et la révolution chorégraphique induite par l'émulation artistique et culturelle parisienne.

Pour commencer, par l'association de la danseuse à la prostitution dans *Modernités* puis dans *Monsieur de Phocas*, Lorrain lève le rideau sur le commerce du sexe orchestré en coulisse par les demi-mondaines. Exhibant leur plastique sur scène et en dehors, les étoiles de music-hall doivent leur ascension à leurs protecteurs et le statut de leurs protecteurs à leur ascension. C'est avec ambition et stratégie que ces femmes construisent leur carrière par l'art de la danse, mais surtout par celui de la séduction. Par la tendance à la généralisation, l'œuvre de Lorrain reflète une mutation sociale bien réelle de l'époque ainsi que la condamnation de cette dernière par la société : l'émancipation de la fille insoumise. En mettant en scène la danseuse prostituée et le public qui en est la clientèle, l'auteur dénonce l'hypocrisie de la société moderne qui condamne le vice mais l'entretient.

Par ailleurs, la description du mouvement à laquelle se livre Lorrain traduit l'émulation que connaît le milieu chorégraphique à cette époque. Au traditionnel ballet de l'Opéra, caractérisé par l'élévation de la ballerine sur pointe et la légèreté, s'ajoutent, via les nouveaux lieux d'innovation culturelle que sont les expositions universelles et les salles de music-hall, des danses exotiques et modernes. Étrangères aux codes de la danse classique, ces chorégraphies inspirées d'autres horizons temporels ou spatiaux explorent de nouvelles possibilités gestuelles, comme le rapport au sol et la sinuosité.

De plus, Lorrain retrace dans son œuvre l'émancipation progressive de la danse par rapport à la narration et à la littérature durant la Belle Époque. Depuis Noverre, la danse est assimilée à l'art dramatique en vertu de l'ambition narrative du ballet. Cette association est visible dans *Modernités* par l'assimilation des ballerines de « Débutante » et « Danseuse » à leurs rôles de Titania et de petit duc. Dans les années 1890, la révolution chorégraphique de Loïe Fuller fait rompre la danse avec la narration du théâtre pour la rapprocher davantage de la signification de la sculpture et de la peinture. Ainsi, la Loïe en mouvement est comparée à des sculptures antiques dans la chronique de 1897, et les danseuses de *Monsieur de Phocas* représentent en 1901 des tableaux de Gustave Moreau et Edgar Degas. Ce bouleversement sera déterminant pour l'esthétique chorégraphique du XX^e siècle, tant pour la danse moderne que pour les Ballets russes. Ces derniers préféreront notamment au découpage dramatique en scènes un découpage en tableaux, déjà opéré par Jean Lorrain en 1899 dans l'argument¹⁸⁴ et la partition¹⁸⁵ de son ballet-pantomime *La Princesse au Sabbat*.

La description de la danse dans l'œuvre de Lorrain rend compte d'une révolution du spectacle vivant d'un point de vue chorégraphique mais également scénographique. En effet, et particulièrement dans la chronique consacrée à Loïe Fuller, le chroniqueur reconnaît à la scénographie moderne une fonction centrale dans l'élaboration de l'esthétique artistique. Contrairement au génie chorégraphique, la mise en scène peut être copiée. Cependant, elle lui est d'une aide précieuse car c'est de leur harmonieuse union que naît la beauté sur scène. Pour Jean Lorrain, la scénographie ne fait pas l'art, mais elle y contribue.

Deuxièmement, l'analyse du thème chorégraphique chez cet auteur révèle une synthèse de traits esthétiques et thématiques issus de différents courants poétiques et littéraires chez un seul écrivain, et même au sein d'un même récit, considéré comme son chef d'œuvre romanesque : *Monsieur de Phocas*.

D'abord, comme observé dans l'analyse de *Modernités*, Lorrain présente des inspirations poétiques caractéristiques du Parnasse, tant stylistiques que thématiques. En

¹⁸⁴ LORRAIN Jean, *La Princesse au Sabbat*, argument inséré dans le programme de la représentation aux Folies Bergère, janvier 1899, retranscrit par LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Annexe I », dans *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, op. cit., 2001, pp. 448-451.

¹⁸⁵ LORRAIN Jean (scénario), GANNE Louis (musique), MARIQUITA (chorégraphie et mise en scène), *La Princesse au Sabbat, ballet en 3 tableaux*, Paris, Costallat & Cie, 1899, réimprimé par Forgotten Books.

URL : www.forgottenbooks.com

effet, à une certaine rigueur formelle du vers s'ajoute une conception cruelle et primaire de la société moderne qu'il s'agit de fuir pour des contrées éloignées temporellement et géographiquement. Aussi le cycle carnassier primitif représenté par la danseuse et le poète, tour à tour artiste et proie puis spectateur et prédateur dans *Modernités*, se retrouve-t-il dans *Monsieur de Phocas* où la danseuse fatale dévoreuse d'hommes devient victime de la luxure et de la cruauté dont elle était coupable.

Ensuite, comme pour la prostituée des naturalistes, il n'est pas de rédemption possible pour la danseuse de Lorrain. Par la chute de la muse hors scène, dans les lieux viciés de Paris, dans la maladie ou dans la vieillesse, il lui inflige une déchéance triviale qui est prétexte à l'exploration des bas-fonds et de personnages marginaux. Ainsi, dans *Monsieur de Phocas*, de la coulisse à la maison close, le décor et le corps d'Izé racontent son avilissement.

En outre, à la manière des symbolistes, il exploite la capacité d'abstraction de la danseuse en scène, transfigurée par le mouvement et par le dispositif scénique. Cette capacité de métamorphose métaphorique, déjà repérable dans l'allégorie dansante de la Mort du poème « Mori », se concrétise sur scène par la danse de Loïe Fuller dont Lorrain fait l'incarnation de la Décadence dans sa chronique. Il réutilise ensuite les images déjà exploitées dans ses textes poétiques et journalistiques pour construire la description chorégraphique dans son roman. Ainsi, Izé se meut en fleur de ténèbres pour donner à voir le péché sur scène, la ballerine onirique se révèle allégorie de la Mort et les Javanaises changées en serpents puis en sorcières incarnent le vice moderne.

Par ailleurs, les images de la danse et de la danseuse se révèlent caractéristiques de l'esthétique décadente. En faisant du personnage de la danseuse fatale le symbole de la modernité, Lorrain lui applique le traitement décadent de la tournure en dérision dans le but d'afficher son mépris pour cette société qu'il exécra. De manière récurrente, en poésie comme dans le roman, en scène comme en dehors, celle qui danse apparaît stupide, pesante et gauche, tournée en ridicule. Une danseuse réelle échappe pourtant à ce traitement : Loïe Fuller. En troquant le jugement critique de l'auteur contre sa totale admiration, elle semble être l'exception qui confirme la règle.

De plus, tout comme la drogue, la danse représente chez l'auteur une porte d'entrée vers un univers onirique anxiogène propice au développement de l'esthétique apocalyptique et morbide du mouvement décadent. Notamment exploité dans *Monsieur de Phocas* et dans « La Loïe », le motif du sabbat, lié à l'univers du rêve malsain suscité par la drogue, est prétexte aux divagations les plus cauchemardesques.

De l'imaginaire décadent, la danseuse incarne également la tendance à l'amalgame. Ainsi, pour restituer la vision offerte par « La Loïe » sur scène, Lorrain n'hésite pas à synchrétiser en une même figure des images naturelle, biblique et mythologique, faisant apparaître la danseuse comme universelle et éternelle. Il en va de même pour la description de la danse d'Izé dans le roman : fleur surprise par l'orage, incarnation de la Salomé antique, du tableau de Moreau et du conte de Flaubert, la danseuse transcende le temps et l'espace par la vérité unique d'un mouvement ancestral.

Ainsi, la coprésence de caractéristiques issues de plusieurs esthétiques littéraires illustre la position médiane qu'occupe Jean Lorrain en tant qu'auteur décadent, à la fois héritier du Parnasse influencé par le naturalisme et pionnier du symbolisme.

Troisièmement, la danseuse fascine les poètes de l'époque par ce que Véronique Fabbri qualifie de « visage de Janus », la qualité double d'un être idéalisé par la danse sur scène, puis prostitué en coulisse. Selon elle, « Jean Lorrain restitue admirablement ce double visage de la danseuse »¹⁸⁶. En effet, dans *Modernités* comme dans *Monsieur de Phocas*, l'auteur restitue sur scène l'aura blanche de la ballerine romantique qu'il déconstruit ensuite par la chute de la danseuse dans la prostitution. Pourtant, la dualité de la danseuse chez Jean Lorrain ne se limite pas à un héritage romantique passé au hachoir du pessimisme décadent. Par sa description double, c'est le regard que lui porte l'auteur qui se révèle double. Ainsi, elle cristallise à la fois le sentiment ambivalent de l'homme vis-à-vis de la femme, et celui de l'écrivain vis-à-vis de la danse car, chez Jean Lorrain, la danseuse est bien une femme qui danse.

Dans un premier temps, le personnage type de la danseuse fatale évoque la montée du féminisme à la Belle Époque. De son physique androgyne à son comportement castrateur, en passant par les connotations animales et carnassières qui lui sont textuellement appliquées, tout chez la danseuse traduit la prise de pouvoir de la femme et la crainte qu'elle induit dans la société patriarcale.

Dans un second temps, la danseuse fatale incarne la menace que constitue l'art chorégraphique pour la littérature. Alors que l'auteur reconnaissait déjà à la danse un certain pouvoir allégorique dans *Modernités* en 1885, elle devient l'art absolu avec la rencontre de Loïe Fuller dans les années 1890. Pour Lorrain comme pour l'ensemble des littérateurs, la révolution artistique de l'Américaine, remède à la décadence

¹⁸⁶ FABBRI Véronique, *Paul Valéry, le poème et la danse, op. cit.*, 2009, p. 41.

chorégraphique fin de siècle, constitue aussi la réponse à la crise du verbe. Sa qualité expressive silencieuse, qui en fait l'art poétique suprême, éveille alors chez l'auteur un sentiment d'admiration directement suivi d'un sentiment de crainte, puis de jalousie. En effet, Guy Ducrey pose la question suivante : pourquoi continuer à écrire lorsqu'il suffit de se rendre aux Folies Bergère pour apprécier l'incarnation poétique sur scène ?¹⁸⁷ En supplantant la littérature par un idéal silencieux qu'elle ne peut atteindre, c'est toute la raison d'être de l'art de la parole, orale comme écrite, que la danse remet en question. Dans « La Loïe », Lorrain est encore sous le charme du spectacle auquel il a assisté quelques jours plus tôt. Il y fait pourtant déjà entrer la dangerosité féminine, jusqu'alors réservée à la coulisse, sur scène. Quelques années plus tard, dans *Monsieur de Phocas*, Izé Kranile la donne à voir à la fois sur scène et en coulisse.

Dans *Modernités*, le poète se retrouve en la danseuse en vertu de la prostitution que fait la société moderne de son art et de sa pureté. Le mépris qu'il lui témoigne est dirigé contre la Femme, charnelle et séductrice, et non contre la danse. Avec Loïe Fuller, la danseuse passe de femme fatale à artiste fatale, au point qu'elle devient l'incarnation de la Décadence dans la chronique, puis le réceptacle de toutes les peurs de l'époque dans le roman. Le traitement de la danseuse dans *Monsieur de Phocas* catharsise dès lors les craintes de Jean Lorrain et de toute la société décadente. D'une part, l'alternance d'admiration et de mépris avec laquelle elle est envisagée illustre la réaction hypocrite d'une société misogyne à l'émancipation féminine, ainsi que le rapport complexe, teinté d'envie, qu'entretient l'auteur ouvertement homosexuel à la Femme, qui ne l'attire pas mais le fascine. D'autre part, celle qui incarne la Décadence connaît elle-même la décadence. La chute de la muse, toute puissante sur scène puis avilie en dehors, apparaît comme la vengeance d'un écrivain contre celle qui pourrait bien préfigurer la fin de son art.

En conclusion, danse et décadence se rencontrent dans tous les types d'écriture de Jean Lorrain et, par l'intermédiaire de Loïe Fuller, finissent par se confondre en la danseuse. Celle-ci floute alors toutes les limites : celles des genres, de la scène, du temps et de l'espace, jusqu'à décloisonner les différentes esthétiques littéraires. Par le traitement original que fait cet auteur polyvalent de ce motif complexe, il nous donne à voir toute la richesse des liens entre danse et littérature qui guideront chacune des deux disciplines vers l'étape suivante de leur histoire.

¹⁸⁷ DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., 1996, pp. 531-394.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

LORRAIN Jean, « Celle qui a connu Alexis », dans DESBRUÈRE Michel, éd., *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1983.

LORRAIN Jean, « La Loïe », dans *Le Journal*, Paris, 29 octobre 1897, pp. 1-2 [consulté en ligne le 24/05/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7618447d/f1.item.zoom>

LORRAIN Jean (scénario), GANNE Louis (musique), MARIQUITA (chorégraphie et mise en scène), *La Princesse au Sabbat, ballet en 3 tableaux*, Paris, Costallat & Cie, 1899, réimprimé par Forgotten Books.

URL : www.forgottenbooks.com

LORRAIN Jean, *Modernités*, Paris, E. Giraud & Cie, 1885, réimprimé par Hachette Livre et la BNF.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763343w>

LORRAIN Jean, *Monsieur de Bougrelon*, Frontignan, Éditions Le Chat Rouge, 2014.

LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001.

LORRAIN Jean, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1993.

LORRAIN Jean, *Viviane : conte en 1 acte*, E. Giraud & Cie, 1885, réimprimé par Hachette Livre et la BNF.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k816115/f6.texteImage>

SOURCES SECONDAIRES

ADLER Laure et LÉCOSSE Élisabeth, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2015.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, dir., *Le dictionnaire du littéraire*, Troisième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

BEAUDU Edouard, BOST Pierre, BAZE Robert, TEXCIER Jean, MÉRY Fernand, DUVAU Marcel, GILSON Paul et CHESNAIS Jacques, *Histoire du music-hall*, Paris, Éditions de Paris, 1954.

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, dir., *Histoire du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 2014.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BOURGET Paul, *Essais de Psychologie contemporaine*, Tome I, Paris, Librairie Plon, 1920 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057659/f4.item.texteImage>

COGEVAL Guy, dir., *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Flammarion, 2015.

D'ANTHONAY Thibaut, *Jean Lorrain. Barbare et esthète*, Paris, Plon, 1991.

D'ANTHONAY Thibaut, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005.

DOTTIN-ORSINI Mireille et GROJNOWSKI Daniel, *L'imaginaire de la prostitution, De la Bohème à la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2017.

DUCREY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

DUCREY Guy, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2010.

FABBRI Véronique, *Paul Valéry, le poème et la danse*, Paris, Hermann, 2009.

FERRETY Victoria, « Salomé et la figure féminine chez Jean Lorrain », dans *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Vol.11, 2015 [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5038135.pdf>

GENTY Gilles et HOUSSAIS Laurent, dir., *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau*, Paris, Flammarion, 2013.

GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002.

GRANDORDY Béatrice, *La Femme Fatale, Ses origines et sa parentèle dans la modernité*, Paris, L'Harmattan, 2013.

HUESCA Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *La page et la scène. Pour une approche littéraire du spectaculaire (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Université Paris 3-Sorbonne, 2007.

LECONTE DE LISLE Charles-Marie, « Les Montreurs », dans *Poèmes Barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1862 [consulté en ligne le 28/04/2022].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54323169.texteImage?fbclid=IwAR0ygz9KfzasCvqicze2RnpHzqcv6UiRayvnEjEvmM73L6sUrGmhuGQQTYs>

LE GENNEC François et ZMELTY Nicolas-Henri, dir., *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, Paris, L'Harmattan, 2013.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française* [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <https://www.littre.org>

LOBSTEIN Dominique et MADELINE Laurence, *L'Abcdaire de l'Impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondances*, MONDOR Henri et AUSTIN Lloyd James, éd., Vol. III (1886-1889), Paris, Gallimard, 1969.

- MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, 1922.
- MARQUÈZE-POUEY Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- MENDÈS Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903 [consulté en ligne le 28/04/2022].
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205134m/f177.item>
- MONNEYRON Frédéric, *L'androgynisme décadent, Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.
- MORTELETTE Yann, « Jean Lorrain et la poésie parnassienne », dans WALBECQ Éric et DE PALACIO Jean, dir., *Jean Lorrain, « produit d'extrême civilisation »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, pp. 245-259 [consulté en ligne le 28/04/2022].
URL : <https://books.openedition.org/purh/1259?lang=fr>
- MORTELETTE Yann, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.
- NORMANDY Georges, *Jean Lorrain*, Paris, V. Rasmussen, 1927.
- PIERREL Jean-Marie, dir., *Portail lexical*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <https://www.cnrtl.fr>
- SEVRAN Pascal, *Le Music Hall Français, de Mayol à Julien Clerc*, Paris, Olivier Orban, 1978.
- SOJCHER Jacques, dir., *Art nouveau, littérature et beaux-arts à la fin du 19^e*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- SOUDY Laura, *Littérature et danse contemporaine : Modalité et enjeux d'un dialogue renoué*, Thèse présentée et soutenue le 16 octobre 2015, Université de Pau et des Pays de l'Adour [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <http://www.theses.fr/2015PAUU1005/document>
- Trésor de la langue française informatisé, ATILF - CNRS & Université de Lorraine [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>
- TOMAZOVIC Dick, *Cours d'Esthétique du spectacle vivant*, Université de Liège, prise de notes de l'étudiante Axelle Renard, année académique 2015-2016.
- VIRMAÎTRE Charles, *Trottoirs et lupanars*, Paris, H. Parrot, 1893 [consulté en ligne le 13/05/2022].
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54328072.texteImage>
- WINOCK Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017.

ANNEXE

Tableau comparatif du traitement du thème du sabbat dans « La Princesse au Sabbat », « La Princesse aux Miroirs » et *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain :

| | « La Princesse au Sabbat » (<i>PII</i> , pp. 58-60) | « La Princesse aux Miroirs » (<i>PII</i> , pp. 83-84) | <i>Monsieur de Phocas</i> (pp. 165-167) |
|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Localisation spatio-temporelle | C'est, sous un ciel pluvieux qu'éclaire une lune verte, un vol éperdu de sorcières. [...] Au-dessous d'elle, dans les ravins, par les sentes des bois [...] | [...] à travers les roches et les précipices, les sommets et les vallées et Illys à moitié morte se sent flotter et voler avec elles, à travers l'espace, dans la nacre effrangée de vapeurs. Au-dessus des forêts de palmiers et par des cimes blanches de neige, la triple et quadruple et sextuple ronde du Sabbat l'emporte. | Et c'était une course éperdue à travers les espaces. [...] et je tournoyais ahuri au-dessus de déserts et de fleuves. [...] et c'était l'Inde légendaire et védique après l'Égypte mystérieuse [...] |
| Passivité de la victime | Et la princesse épantouflée et transie se sent enlever par les cheveux. [...] Un Hibou la frôle de ses ailes ; un singe à bec de poule virevolte autour de sa tête, un escarbot pétarade et fiente en passant. [...] c'est un acheminement de foule grouillante [...] un essaim de dindons ébouriffés l'enveloppe, une queue de rat l'effleure, un renard la flaire, une vipère ailée comme un coq la fouette, et, tenaillée par des griffes, baisée, | [...] et toute cette foule effrénée l'enveloppe, la saisit et l'entraîne [...] des hiboux frôlent Illys de leurs ailes, des singes la chatouillent, des boucs l'assaillent, une queue de rat l'effleure, des museaux la flairent, et tandis que la fouettent des vipères ailées comme des coqs, [...] | Je flottais, empoigné aux cheveux par une serre énergique et glacée [...] je ne sais quoi d'innombrable me frôlait, un obscur grouillement me montait aux jambes et au ventre, des souffles chauds m'horrifiaient, et puis, sous mes mains tâtonnantes, ce fut l'effroi de petits corps velus et gras, et tout cela remuait, virait sous moi, sur moi. Par moment, un vol d'ailes flasques me souffletait, et puis d'affreux baisers, des petites bouches pointues, |

| | | | |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | mordue, léchée et chevauchée par mille bêtes invisibles [...] | | où l'on sentait des dents, se posèrent sur mon cou, sur mes mains, sur mon visage. [...] les bêtes fétides se partageaient mon corps, violaient sournoisement toute ma nudité. |
| Sorcières et magiciennes | Jeunes et vieilles, maigres et grasses, laides et jolies, des nudités se cabrent, descendent en tourbillons, échevelées, hurlantes, et vont s'abattre là-bas sur la forêt ; [...] | Les magiciennes sont là, hurlantes et menaçantes, les griffes tendues vers elle, les yeux pleins de phosphore [...] Jeunes et vieilles, maigres et grasses, laides et jolies, mais toutes terrifiantes, des nudités se cabrent, descendent en trombe, remontent en jet, tourbillonnent, s'enlacent et fornicent | Il y en avait de brillantes et de radieuses, comme toutes jeunes ; d'autres étaient couvertes de lèpre et si vieilles qu'elles n'en avaient plus de visage [...] Et, soudain, dans l'ombre devenue verdâtre, je voyais ricaner les faces singulièrement gonflées des deux Javanaises. Elles flottaient sans corps comme deux vessies transparentes et vernies [...] Les deux vessies riaient, tandis qu'approchées de mon visage, quatre mains molles et exsangues menaçaient mes yeux de leurs ongles aigus irradiés en griffes dans de longs étuis d'or. |
| Dimension païenne / antireligieuse | [...] on dirait la ruée de tout un pays à quelque pèlerinage [...] | Un monstrueux corbeau l'a prise sous son aile ; il est mitré comme un évêque et chapé comme un prêtre à l'autel ; il tient dans une patte un grimoire où il marmotte en | [...] et, parmi ces idoles, priaient au clair de lune des fidèles agenouillés, et parmi ces dévots, il y avait aussi des bêtes. |

| | | | |
|--|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| | | croassant un horrible évangile. [...] et toute une escorte de moines sont des cigognes encapuchonnées, des cigognes qui psalmodient un psaume, démoniaques pénitents. | |
|--|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|