



# مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

نصف سنوية

العدد الخمسون

أكتوبر ٢٠١٨

مجلة كلية الآداب.. مج ١، ع ١ (أكتوبر ١٩٩١م).  
بنها : كلية الآداب . جامعة بنها، ١٩٩١م  
مج؛ ٢٤ سم.  
مرتان سنويا (١٩٩١) وأربعة مرات سنويا (أكتوبر ٢٠١١) ومرتان سنويا (٢٠١٧)  
١ . العلوم الاجتماعية . دوريات . ٢ . العلوم الإنسانية . دوريات.

مجلة كلية الآداب جامعة بنها  
مجلة دورية محكمة  
العدد الخمسون  
الشهر : أكتوبر ٢٠١٨  
عميد الكلية ورئيس التحرير : أ.د/ عبير فتح الله الرباط  
نائب رئيس التحرير : أ.د/ عربى عبدالعزيز الطوخى  
الإشراف العام : أ.د/ عبدالقادر البحراوى  
المدير التنفيذى : د/ أيمن القرنفلى  
مديرا التحرير : د/ عادل نبيل الشحات  
د/ محسن عابد محمد السعدنى  
سكرتير التحرير : أ/ إسماعيل عبد اللاه  
رقم الإيداع ٦٣٦١ : ٦٣٦٣ لسنة ١٩٩١  
1687-2525: ISSN

المجلة مكشفة من خلال اتحاد المكتبات الجامعية المصرية  
ومكشفة ومتاحة على قواعد بيانات دار المنظومة على الرابط:

<http://www.mandumah.com>

ومكشفة ومتاحة على بنك المعرفة على الرابط:

<http://jfab.journals.ekb.eg>

# هئية تحرير المجله

عميد الكلية ورئيس مجلس الإدارة  
ورئيس التحرير

أ.د/ عير فتح الله الرباط

نائب رئيس التحرير

أ.د/ عربي عبدالعزيز الطوخي

الإشراف العام

أ.د/ عبدالقادر البحراوي

المدير التنفيذي

د/ أمين القرنفيلي

مدير تحرير المجله

د/ عادل نبيل

مدير تحرير المجله

د/ محسن عابد السعدني

سكرتير التحرير

أ/ إسماعيل عبد اللاه

# ***Quelques écrivains et la danse***

***Recherche présentée par  
Maha Ibrahim Salama  
Maître de conférences  
Faculté de Jeunes Filles  
Université Ain shams***



Dans les émotions vives, l'homme ne saurait demeurer en repos. Il lui faut des moyens extraordinaires pour exprimer ses sentiments. Les paroles deviennent alors plus accentuées, les mouvements plus vifs et plus marqués. Ce n'est pas son langage habituel mais la danse fut inventée lorsqu'un intérêt commun inspira le même sentiment et la même expression à plusieurs individus. Nous la rencontrerons chez un grand nombre d'écrivains de la Renaissance jusqu'au XXI<sup>ème</sup> siècle.

La danse est donc un geste instinctif de l'homme ; elle se présente comme l'expression naturellement violente ou douce des mouvements de l'âme dont elle fut une des premières manifestations. La danse n'est d'abord qu'une expression vive de joie et de reconnaissance, une évolution à pas réglés. Elle est à la fois un jeu et un enjeu. Jeu mondain, jubilatoire et séducteur, où il convient de paraître pour intégrer une société dans laquelle le ridicule naît du faux pas et jeu dramatique où le corps, les pieds et les mains ont leur propre langage pour raconter des histoires.

La danse a un rôle que nous pouvons le plus évidemment qualifier de « divin ». Elle est la messe de tous les peuples primitifs. La danse folklorique représente un patrimoine de traditions millénaires et regroupe les danses tribales, rituelles, sacrées, religieuses des anciens. Les vraies racines de la danse se trouvent-elle dans le folklore ?! L'on rencontre une variété de danses raffinées ou vulgaires : soit la danse classique, soit la danse rythmique, le jazz, le tango, la valse, l'humble danse, le ballet de cour et la danse dégénérée du bal moderne, elles expérimentent toutes des états d'âme qui parcourent le monde universel.

D'un continent à l'autre, d'un pays à l'autre, la danse permet vraisemblablement une ouverture sur le monde. D'origine germanique (*Tanz*), le mot danse est attesté dès le Moyen Âge.

Selon l'Encyclopaedia Universalis, la danse, dans son acception générale, « est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique. Qu'elle soit spontanée ou organisée, la danse est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée, et peut éventuellement s'accompagner d'une mimique destinée à la rendre plus intelligible. Elle a pour instrument, parfois exclusif, le corps qui engendre sa propre rythmique. (...) La danse apparaît comme le reflet de la civilisation, des croyances comme la psychologie de ceux qui l'élaborent. Tout groupe humain, tout individu se définit par la façon dont il danse, ou dont il apprécie telle manière de danser. »<sup>1</sup>

Longtemps, c'est la prononciation qui en déterminera l'orthographe quand les poètes de la Pléiade ont proposé le mot *dance* pour le faire rimer avec le mot *cadence*. À partir de la Renaissance, son évolution sémantique se fait par qualification. Après avoir été un terme générique désignant aussi bien la danse scénique que celle de divertissement, il devient spécifique. C'est le XVII<sup>ème</sup> siècle : le siècle du ballet de cour par excellence, puis de l'opéra-ballet et de la comédie-ballet. Dès lors, il faut distinguer *la basse danse*<sup>2</sup> ou la danse ordinaire ou commune qui ne comporte que des pas simples et qui, à la portée du plus grand nombre, convient au bal. C'est aussi la *danse baroque*, appelée à l'époque *Belle danse*.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'expression *belle danse*, qui reprend les caractéristiques de l'art classique comme ordre, symétrie, rigueur, majesté et noblesse, cède la place à *danse noble*. Ensuite, la *danse théâtrale* suppose une représentation scénique constituée d'une intrigue et d'un dénouement. Elle est le contraire de la *danse simple*. Au XIX<sup>ème</sup> siècle s'impose *le ballet romantique*.

Dès la fin du siècle, la danse connaît en France l'influence de diverses danses étrangères provenant du continent américain.

Bien souvent, lorsque nous parlons de danse, nous imaginons les danses en couple qui sont aussi nommées de différentes manières : danses à deux, danses de salon, danses de société ou encore danses sociales. Par définition, elles se pratiquent par deux partenaires contrairement à la danse individuelle ou danse en solo effectuée par une seule personne.

La danse a inspiré la littérature et la littérature a inspiré la danse. Pour aborder ce lien, nous allons assister à plusieurs représentations de danse en couple et individuelle dans *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, *Le Corridor de la Tentation ou La danse dans Zadig* écrit par Voltaire, *Notre Dame de Paris* et *La Fête chez Thérèse* de Victor Hugo et dans *Nana* de Zola.

*La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette est publié en 1678 pendant le règne de Louis XIV. Ce roi met tout en œuvre pour favoriser le développement de la musique et de la danse en créant l'Académie royale de danse en 1661. Environ 10 ans plus tard, c'est la fondation de l'Opéra ; nous assistons alors à la naissance de la danse de théâtre. Louis XIV danse depuis son adolescence les premiers rôles des ballets créés à sa cour, il est surnommé LE ROI SOLEIL à la suite de la représentation en 1653 du *Ballet Royal de la Nuit* où il joue le rôle du Roi Soleil. Il excellait dans les danses graves qui convenaient à sa majesté.

Cependant, bien que le roman soit écrit pendant ce siècle, la narratrice fait revivre la cour des Valois et l'histoire se déroule entre le mois d'octobre 1558 et celui de novembre 1559, sous le règne du roi Henri II puis de son successeur François II.



La scène célèbre et capitale de ce roman est « le bal » qui constitue l'espace romanesque privilégié de la rencontre amoureuse entre Mme de Clèves et M. de Nemours. C'est une scène plus exactement de reconnaissance. Dans moins de deux pages et dès la première phrase, la romancière nous indique dans quelles circonstances et dans quel cadre ces deux personnages se sont rencontrés :

« Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. »<sup>3</sup>

Mme de Clèves et M. de Nemours se rencontrent pour la première fois non seulement à la cour mais encore en plein milieu d'une manifestation particulièrement importante et brillante : les fiançailles de la fille cadette du roi. En fait, Mme de la Fayette n'a donné aucune description de la salle où le bal avait lieu parce qu'elle n'avait qu'un seul empressement, c'est que le bal commençait avant que M. de Nemours n'apparaisse. Elle a aussi pris soin de nous apprendre que Mme de Clèves a passé toute la journée à se parer mais sans donner la moindre indication sur le résultat de ces préparatifs. Elle nous a laissé toute la liberté pour imaginer la toilette de l'héroïne, elle dit seulement :

« Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure. »<sup>4</sup>

La scène commence par un bruit comme un signal pour attirer notre attention sur l'arrivée du héros :

« ... le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. »<sup>5</sup>

Pour que M. de Nemours puisse danser avec Mme de Clèves sans avoir été présenté, il fallait que le roi s'en mêle et au lieu de le désigner par son nom, il a utilisé une périphrase et l'a désigné comme celui qui vient d'arriver :

« Mme de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. »<sup>6</sup>

L'héroïne ne saura donc pas avec qui elle danse mais elle ne doutera pas que c'est M. de Nemours puisqu'elle a utilisé l'adverbe « d'abord » qui a le sens de « aussitôt » :

« Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. »<sup>7</sup>

Mme de la Fayette n'a pas oublié de souligner la beauté du héros pour qu'il soit digne de la beauté de notre héroïne et pour que les deux personnages soient les plus beaux, les plus en vue et les plus fascinants du bal :

« Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement. »<sup>8</sup>

M. de Nemours est frappé par la vue de Mme de Clèves mais il ne peut cacher son admiration que d'une manière expressive en utilisant le pluriel dans « des marques de son admiration ». Et, comme celle du héros, cette admiration s'est exprimée par le « murmure de louanges » de toute la cour qui s'est élevée autour d'eux lorsqu'ils ont commencé à danser ensemble et qu'ils ont formé un couple exceptionnel. Cette scène de coup de foudre conduit à la naissance de sentiments amoureux entre les deux protagonistes.

Le roi et les reines n'ont pas réalisé immédiatement que Mme de Clèves et M. de Nemours ne s'étaient jamais vus puisque le temps du verbe utilisé est le passé simple « se

souvinrent » et ils vont les faire venir sans leur laisser le temps de se parler afin de pouvoir vérifier qu'ils se sont bien reconnus alors qu'ils ne s'étaient jamais vus.

Après avoir utilisé le style indirect pour les propos du roi et des reines, Mme de la Fayette a ensuite utilisé le style direct pour nous faire entendre les propos de M. de Nemours, de Mme de Clèves et de la reine Dauphine qui servent d'intermédiaire entre les deux héros pour qu'une conversation soit possible :

« Pour moi, Madame, dit M. de Nemours, je n'ai pas d'incertitude ; mais comme Mme de Clèves n'a pas les mêmes raisons pour deviner qui je suis que celles que j'ai pour la reconnaître, je voudrais que Votre Majesté eût la bonté de lui apprendre mon nom. »<sup>9</sup>

En utilisant « je n'ai pas d'incertitude », notre héros montre qu'il a deviné et qu'il est sûr d'avoir deviné juste. Il ajoute aussi que Mme de Clèves n'a sans doute pas deviné qui il était. En parlant « des raisons » qu'il a de reconnaître celle-ci, M. de Nemours fait allusion à son exceptionnelle beauté à laquelle il rend ainsi hommage. A son tour, il demande à la reine Dauphine de le présenter à sa cavalière.

Mme de La Fayette a tout fait pour donner à cette scène un caractère exceptionnel. Elle symbolise la danse comme un outil de séduction : d'abord parce que Mme de Clèves danse avec grâce met en avant sa sensualité et son charme, puis parce que cette danse à deux a créé des liens, en permettant un rapprochement et un contact physiques. Cette scène montre aussi les prémices d'une passion, passion fatale, condamnée d'avance parce que l'héroïne est mariée et qu'elle n'est plus libre de son sort.

Même après la mort de son mari consumé par la douleur et par la jalousie, persuadé d'être trompé par sa femme, Mme de Clèves se retire au couvent et refuse tout contact avec M. de Nemours. Nous pouvons dire que cette danse a détruit l'âme de Mme de Clèves, dénouement malheureux comme dans les pièces classiques.

Passons d'un récit psychologique et classique de l'Occident vers un conte de l'Orient qui traite le même sujet de la danse mais dans un autre contexte : trouver un trésorier honnête ou un bon ministre des finances pour un roi en Asie. Ce passage est intitulé *Le Corridor de la tentation* ou *La Danse* et il est extrait de *Zadig* écrit par Voltaire en 1747.

Le roi Nabussan était un des meilleurs rois de l'Asie mais il était toujours volé et trompé par ses administrateurs. Il a confié ce problème à un sage, Zadig, pour lui demander conseil et lui trouver un trésorier honnête. Alors, le sage a inventé un stratagème en organisant un grand bal où tous les candidats devraient se rendre en « habits de soie légère » et celui qui danserait avec le plus de grâce serait l'honnête homme cherché.

Le suspens vient de la simplicité de l'expression d'annoncer une façon insolite de recruter un ministre des finances. De même l'utilisation de l'impératif et du futur simple montre qu'il est sûr du résultat :

« - Laissez-moi faire, dit Zadig, vous gagnerez à cette épreuve plus que vous ne pensez. »<sup>10</sup>

D'un ton humoristique, Zadig a publié l'annonce en employant des termes tels que « le haut receveur des deniers de Sa gracieuse Majesté Nabussan »<sup>11</sup>, en utilisant l'anagramme dans « fils de Nussanab » et en désignant la date « le premier de la lune du Crocodile ».

Tout était préparé pour le bal « dans l'antichambre du roi » et il y avait des violons dans un salon voisin mais la porte de ce salon était fermée. Pour que les 64 candidats entrent, ils devaient traverser un corridor assez obscur où tous les trésors du roi étaient étalés. Ce corridor est appelé « le corridor de la tentation » :

« Un huissier vint chercher et introduire chaque candidat, l'un après l'autre, par ce passage dans lequel on le laissait seul quelques minutes. »<sup>12</sup>

Au milieu de l'obscurité, les voleurs se sont « bourré d'écus » et de pierres précieuses dans leurs poches, dans leurs ceintures et même dans leurs chaussures. En arrivant dans le salon, le bal commença et le roi donna l'ordre de les faire danser. L'utilisation de « Sa Majesté » ainsi que le verbe « ordonna » marque la souveraineté du prince. Et à l'aide d'un rythme ternaire, le narrateur montre la pesanteur de la danse des candidats :

« Jamais on ne dansa plus pesamment et avec moins de grâce ; ils avaient tous la tête baissée, les reins courbés, les mains collées à leurs côtés ? »<sup>13</sup>

L'indignation vertueuse de Zadig s'est exprimée tout naturellement par l'exclamation dite tout bas « Quels fripons ! ». Des soixante quatre candidats, un seul restait agile, dansait librement et avec légèreté :

« Un seul d'entre eux formait des pas avec agilité, la tête haute, le regard assuré, les bras étendus, le corps droit, le jarret ferme. »<sup>14</sup>

L'attitude du danseur avec cette accumulation d'expressions marquent la facilité de la danse et une fois la danse terminée, Zadig répète très haut « l'honnête homme ! Le brave homme ! »<sup>15</sup>, ce qui exprime son enthousiasme. Le roi embrasse ce bon danseur, le déclare trésorier, et tous les autres sont punis.

Une bonne conclusion d'un conte qui donne une leçon morale sur l'honnêteté.

Nous passons ensuite au XIX<sup>ème</sup> siècle chez un poète/prosateur, Victor Hugo, qui aborde tous les genres : poésie, théâtre et romans. En 1831, il a publié *Notre Dame de Paris* qui présente le type modèle des danseuses du Moyen Âge : Esméralda. Ensuite, il a donné *La Fête chez Thérèse*, le XXII<sup>ème</sup> poème de la partie *Autrefois* du recueil *Les Contemplations* paru en 1856.

Dans *Notre Dame de Paris*, nous assistons à un type de danse très particulier, celle de l'héroïne Esméralda. Cette histoire a comme cadre temporel le règne de Louis XI. C'est dans le troisième chapitre du Second Livre intitulé *Besos Para Golpes* qu'Esméralda commence à danser. La danse se passe dans une rue populaire. Une foule s'entasse et encercle cette jeune danseuse :

« Dans un vaste espace laissé libre entre la foule et le feu, une jeune fille dansait. »<sup>16</sup>

Cette bohémienne danse avec une sublime légèreté qui pousse Gringoire à hésiter entre la considérer comme « un être humain », « une fée » ou « un ange ». L'utilisation de l'expression théologique « éblouissante vision » souligne et saisit la représentation divine de la danse. Cette apparition est renforcée par le rôle important de la lumière et de ses variations tout au long du récit :

« ... l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie ; le feu de joie l'éclairait d'une lumière crue et rouge qui tremblait toute vive sur le cercle des visages de la foule, sur le front brun de la jeune fille, et au fond de la place jetait un blême reflet mêlé aux vacillations de leurs ombres, d'un côté sur la vieille façade noire et ridée de la Maison-aux-Piliers, de l'autre sur le bras de pierre du gibet. »<sup>17</sup>

D'abord, le narrateur commence par le portrait physique de la « salamandre » ou d'Esméralda :

« Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. (...) En ce moment, une des nattes de la chevelure de la salamandre se détacha, et une pièce de cuivre jaune qui y était attachée roula à terre.»<sup>18</sup>

Ensuite, il passe à la description précise et détaillée de sa danse de séduction exprimant en quelque sorte la conception esthétique de Victor Hugo:

« Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. Autour d'elle, tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. (...) Elle se remit à danser ; elle prit à terre deux épées dont elle appuya la pointe sur son front, et qu'elle fit tourner dans un sens tandis qu'elle tournait dans l'autre. C'était en effet tout bonnement une bohémienne. »<sup>19</sup>

Hugo analyse les pas successifs de la danseuse avec ses gestes et ses mouvements : « dansait », « tournait » et « tourbillonnait ». Les spectateurs semblent paralysés par son agilité, ils ont les « regards fixes », les « bouches ouvertes », c'est probablement une admiration et une contemplation.

La danse d'Esméralda sur le parvis est « un tableau-comble »<sup>20</sup> car elle captive tous les regards et suscite une émotion forte chez eux. Sa danse trouve un effet sur quelques hommes comme le poète Pierre Gringoire, le prêtre Claude Frolo et le sonneur de cloches Quasimodo. Cependant, elle est indifférente à tous sauf au bel homme Phoebus. Alors, la danse, distinguée par la virtuosité et la séduction, met en œuvre et sollicite tout à la fois l'esprit et les sens en mêlant le sublime et le grotesque.

Quant à *La Fête chez Thérèse*, il s'agit d'un ballet pantomime en deux actes. La mise en scène de ce poème est un véritable enchantement : le décor, le mobilier, les accessoires, les costumes sont d'une rigoureuse exactitude. C'est une transfiguration d'un bal costumé donné par Mme Biard<sup>21</sup> au printemps de 1843 et où Hugo se perd en une rêverie sentimentale et poétique annonçant *les Fêtes Galantes* dans leur décor extérieur et leurs sentiments intimes.

Cette fête fait allusion au patrimoine national de 1840 comme disait André Messager<sup>22</sup> :

« Ce qui nous séduit, c'est que *La Fête chez Thérèse* est un ballet d'un genre tout nouveau à l'Opéra, c'est une chose intime, évoquant la vie et les costumes de 1840. »<sup>23</sup>

Cet univers de rêve se passe à midi, en plein air, dans un jardin « charmant », au printemps et à claire-voie :

« C'était au mois d'avril, et dans une journée  
Si douce, qu'on eût dit qu'amour l'eût faite exprès. »<sup>24</sup>

Le nom de la danseuse est donné dès le début du 4<sup>ème</sup> vers : « Thérèse » et son charme est souligné ensuite par des adjectifs et des déterminatifs :

« Quand elle ne serait que Thérèse la blonde ;  
Cette belle Thérèse, aux yeux de diamant, »<sup>25</sup>



Ce poème s'inspire d'une des toiles de Watteau intitulée *Les Fêtes galantes*, il exploite deux modalités d'énonciation différentes : l'énonciation dominée par un « nous » problématique qui passe indifféremment du « je » au « on » sans oublier un « moi » détaché :

« Nous avait conviés dans son jardin charmant.  
On était peu nombreux. Le choix faisait la fête. »<sup>26</sup>

Ce dernier vers montre le petit nombre des invités choisis. Le vers suivant contient une forme antithétique « tous ensemble » et la notation « chacun tête à tête » révèle que chacun des invités a la liberté de s'égarer et de former un couple avec n'importe qui. Les noms, empruntés au monde romanesque, les rôles et les costumes suggèrent un univers de rêve et de plaisir :

« C'étaient les fiers seigneurs et les rares beautés,  
Les Amyntas<sup>27</sup> rêvant des Léonores,  
Les marquises riant avec les monsignores. »<sup>28</sup>

Tous les participants à cette fête sont des personnages de l'ancien temps, des figures issues de la *Commedia dell'Arte*<sup>29</sup> venues donner un spectacle comme « Pulcinella<sup>30</sup> », « Arlequin »<sup>31</sup>, « Trivelin »<sup>32</sup>, « Colombine »<sup>33</sup>, « Pantalon »<sup>34</sup>, « Scaramouche »<sup>35</sup> :

« Le blanc Pulcinella sonnait de la trompette.  
Deux faunes soutenaient le manteau d'Arlequin ;  
Trivelin leur riait au nez comme un faquin. »<sup>36</sup>

Nous retrouvons dans cette scène des personnifications de la nature, une nature propice aux sentiments et aux illusions :

« Le soleil tenait lieu de lustre ; la saison  
Avait brodé de fleurs un immense gazon,  
Vert tapis déroulé sous maint groupe folâtre.  
Rangés des deux cotés de l'agreste théâtre,  
Les vrais arbres du parc, les sorbiers, les lilas,  
Les ébéniers qu'avril charge de falbalas,  
De leur sève embaumée exhalant les délices,

Semblaient se divertir à faire les coulisses, »<sup>37</sup>

Si une place particulière est réservée à la danse, celle-ci est toujours soutenue par la musique. Divers instruments musicaux sont adaptés au concert comme « la trompette » et « le violon » :

« Et, pour nous voir, ouvrant leurs fleurs comme des yeux,  
Joignaient aux violons leur murmure joyeux ;  
Si bien qu'à ce concert gracieux et classique,  
La nature mêlait un peu de sa musique. »<sup>38</sup>

En effet, Le terme *musikë* d'où dérive le mot musique recouvre chez les anciens grecs le sens global de chanter, réciter de la poésie, mouvoir le corps, danser et manipuler des instruments<sup>39</sup>. La combinaison de la musique avec la danse, avec le geste et le mot, dévoile la danse comme une activité musico-expressive du corps humain, et comme une pantomime, dans laquelle cette activité devient compréhensible. Le point de rencontre entre danse, texte et musique est le rythme qui est défini par Platon comme « l'ordre du mouvement ». La musique et la danse ont un très fort ascendant sur nos facultés intellectuelles ; la musique, dit d'Alembert, « tantôt douce et insinuante, tantôt folâtre et gaie, tantôt simple et naïve, tantôt, enfin, sublime et pathétique, tour à tour nous charme, nous élève et nous déchire »<sup>40</sup>.

Par la suite, le poète met l'accent sur la position de Thérèse et souligne son épanouissement, sa beauté en la comparant avec les roses et en décrivant l'attitude du paon :

« Thérèse était assise à l'ombre d'un buisson :  
Les roses pâlissaient à côté de sa joue,  
Et, la voyant si belle, un paon faisait la roue. »<sup>41</sup>

La fin du poème coïncide avec la tombée de la nuit. L'emploi du passé simple et l'énumération des termes de l'obscurité comme « nuit », « s'éteignirent », « assombris », « ténébreux » marquent la souffrance et la mélancolie du poète.

Le départ des personnages est aussi souligné par trois verbes de mouvements : « se dispersa », « entraîna » et « s'en alla ». L'irréalité de la fête est enfin suggérée par le mot « songe » et l'adverbe « vaguement ». Voici Thérèse dansant, chantant et faisant du tambourin, c'était une danse théâtrale imaginaire.

En fait, la danse insiste sur les mouvements des bras ou des mains et des jambes ou des pieds comme le montre Élie Faure dans son livre *La Conquête* paru en 1917 :

« J'écris, et quelque part on danse ! (...) Je m'interroge et quelque part il y a des musiques qui ronflent, des pieds qui frappent en cadence, des bustes tordus sur des hanches et des bras levés comme des tiges avec des mains ouvertes qui ressemblent à des fleurs ! »<sup>42</sup>

Les écrivains et les poètes du XIX<sup>ème</sup> siècle sont des amis intimes avec les peintres : soit en reprenant le même sujet, soit en commentant les travaux de leurs peintres favoris. Zola père de l'école Naturaliste nous peint un modèle charmant d'une danseuse, *Nana*, selon le tableau de Manet intitulé *Nana* paru en 1877. Quelle ressemblance entre les deux Nana ?



*Nana*, Edouard Manet

Dans *Nana*, le neuvième volume de la série des *Rougon-Marcquart* écrit par Zola en 1880, il s'agit d'une danse théâtrale réelle exécutée sous le Second Empire. Avec ce roman, Zola voulait créer un personnage d'une belle courtisane, issue du peuple, à l'exemple des courtisanes parisiennes les plus célèbres du temps. Ce roman s'ouvre sur une représentation théâtrale à Paris au début de 1867 laquelle relate les dernières années du Second Empire jusqu'à la déclaration de la guerre par la Prusse en juillet 1870 sous Napoléon III.

A l'incipit du roman, le nom de Nana est inscrit et multiplié sur les affiches du théâtre des Variétés où va être jouée la pièce *La Blonde Vénus* :

« ... de hautes affiches jaunes s'étaient violemment, avec le nom de Nana en grosses lettres noires. »<sup>43</sup>

C'est la première fois qu'elle apparaît sur scène mais Nana est parfaitement à l'aise. Son apparition à l'entrée de la pelouse a provoqué une bousculade parmi la foule. L'accueil qu'elle rencontre ne la trouble pas le moins du monde. Tout en étant « très grande et très forte pour ses dix-huit ans », elle apparaît avec une tenue simple, une « tunique blanche de déesse », des « longs cheveux blonds dénoués sur les épaules », « une petite bouche rouge » et « des grands yeux, d'un bleu très claire ».

Son apparition tient plus d'un étalage de chair que d'un rôle. Nana, n'ayant d'ailleurs aucun talent, chante mal « comme une seringue » et bouge sans beaucoup de grâce, mais fait rire le public qu'elle excite. Elle offre sur scène un spectacle de son corps vêtu d'une gaze qui laisse voir sa nudité et qui provoque un silence haletant de fièvre dans la salle :

« Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé, très doux, chargé d'une sourde menace. »<sup>44</sup>

Dans cette description capitale, Nana porte un léger voile de gaze qui laisse deviner et dévoile la quasi-totalité de son corps. Puis, au cinquième chapitre, Zola termine la description de cette tenue quand Nana se prépare pour cet acte, elle porte aussi un maillot, et ce voile est en fait une tunique de gaze :

« Cependant, Nana passa un instant derrière le rideau pour enfile le maillot de Vénus... »<sup>45</sup>

Dans ces deux chapitres consacrés au théâtre, Nana n'est jamais nue, mais pourtant constamment ressentie comme telle, quand ce sont ses vêtements qui dessinent son corps. Même en mourant, à la fin du roman, l'héroïne demeure un corps de désir qui continue d'exciter les spectateurs.

En présentant Nana, Zola montre la toute-puissance de la chair, du corps de la femme qui ne sait pas chanter mais qui sait donner un coup de hanche et se dénuder, ce qui fascine et excite tous les assistants. Ensuite, il montre les réactions de ces derniers spectateurs. Le récit opère une gradation dans la mise en scène du corps féminin. Un tel dispositif scénique a convergé tous les regards sur la danseuse, ce qui correspond à une première mise en spectacle du corps de la femme. La danse même joue sur un dévoilement véhiculé par les différentes postures que la danseuse adopte ainsi que le mouvement de son cotillon. C'est une danse diabolique dans le Paris des lettres, de la finance et du plaisir. En se détruisant elle-même, Nana donne le coup de grâce à une société condamnée, détestée par Zola.

En fait, Nana apporte en France une nouvelle danse ou une nouvelle façon de vivre comme fait la danseuse et la chorégraphe américaine Isadora Duncan en Amérique. Celle-ci apporte les premières bases de la danse moderne européenne à l'origine de la danse contemporaine. Elle veut par cette danse donner toute place à la beauté et à l'harmonie du corps osant apparaître presque nue, dissimulée seulement par quelques voiles. Portant seulement une tunique blanche transparente, dansant seule sur les symphonies de Beethoven, Schubert et Mendelssohn, Isadora devient rapidement le symbole de la liberté de l'esprit de son époque.

En fait, « la danse est au corps ce que la lecture est à l'esprit »<sup>46</sup>, la jouissance qu'elle nous donne mérite notre hommage et notre reconnaissance. Par où commence la danse ? Par où finit-elle ? Dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, diverses danses étrangères sont introduites en France : boston et cake-walk des Noirs américains, tango, fox-trot nord-américain, samba brésilienne, « block bottom » afro-américain, charleston, one-step d'origine américaine, rumba cubaine. Dès lors, la danse suit les modes vestimentaires et artistiques.

Les Ballets russes fondées par Serge de Diaghilev se sont répandus à travers le monde. Les films cinématographiques, les pièces de théâtre et les chansons sont souvent accompagnés de diverses danses. Faut-il chercher le nombre d'œuvres littéraires qui traitent le thème de la danse et ses conséquences : heureuse ou malheureuse ?



La princesse de Clèves



Esméralda







Nana

## Bibliographie

### Corpus :

LA FAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne) : *La Princesse de Clèves*, Editions Le Livre de Poche, Paris 1987, 305p.

VOLTAIRE : *Romans de Voltaire, Tome 1<sup>er</sup>, Chapitre XIV, La danse*, Editions P. Didot l'aîné, Paris, 1981, 416p.

HUGO (Victor) : *Les contemplations*, Editions Alphonse Lemerre, Paris 1875, 259p.

HUGO (Victor) : *Romans, Notre Dame de Paris*, Editions Du Seuil, Paris 1963, 425p.

ZOLA (Émile) : *Nana*, Editions Bibliothèque-Charpentier, 1892, 524p.

### Ouvrages généraux :

BERNARD (Marc) : *Zola*, Editions Seuil, Paris 1988, 188p.

BEZBAKH (Pierre) : *Histoire de la France contemporaine de 1914 à nos jours*, Editions Bordas, Paris 1990, 255p.

BLASIS (Carlos) : *Manuel complet de la danse*, Editions La Librairie Encyclopédique de Roret, Paris 1830, 24p.

CAHUSAC (Louis de) : *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse, Volume 1*, Editions Jean Neaulme, Netherlands 1754, 168p.

FAURE (Élie) : *La Conquête*, Editions Crès, 1917, 274p.

FAURE (Élie), DUNCAN (Isadora) : *La danse de l'avenir*, Editions Complexe, 2003, 157p.

GALLAY (Jules), DUMANOIR (Guillaume) : *Le mariage de la musique avec la danse*, Editions Librairie des bibliophiles, Paris 1870, 132p.

GOURDOUX-DAUX (J. H.) : *De l'Art de la Danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la jeunesse, 3<sup>ème</sup> édition revue, corrigée et augmentée*, Editions l'Auteur, Paris 1823, 166p.

GURAL-MIGDAL (Anna) : *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Editions Peter Lang, Bern 2004, 493p.

JOHNSON (Nelly) : *La petite histoire de la danse*, Editions NJART, Paris 2005, 95p.

LOUISON-LASSABLIERE (Marie-Joëlle) : *Etudes sur la danse, de la Renaissance au siècle des Lumières*, Editions L'Harmattan, Paris 2003, 330p.

MENIL (Félicien de) : *Histoire de la danse à travers les âges*, Editions MAXTOR, Paris, 2014, 362p.

SAEMMER (Alexandra), PATRICE (Stéphane) : *Les Lectures de Marguerite Duras*, Editions Presses Universitaires Lyon, 2005, 316p.

SAINT-MÉRY (Louis-Élie Moreau de) : *De la danse*, Editions Bodoni, Lyon 1801, 52p.

SCHOTT-BILLMANN (France) : *Le besoin de danser*, Editions Odile Jacob, Paris 2000, 238p.

VOYER (Simonne) : *La danse traditionnelle dans l'est du Canada : quadrilles et cotillons*, Editions Presses Université Laval, 1986, 509p.

WAEBER (Jacqueline) : *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Editions Peter Lang, 2009, 305p.

WERLEN (Denise) : *La Princesse de Clèves, Connaissance d'une œuvre*, Editions Bréal, Rome 1998, 124p.

### **Dictionnaires et Encyclopédies:**

DESRAT (Gustave) : *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique : depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Editions Librairies-imprimeries réunies, Paris 1895, 484p.

*Encyclopaedia Universalis, Corpus 5*, Editions Encyclopaedia Universalis France S. A, 1985, 1996P.

**Sitographies :**

SELIM (May) : *La Danse de la peur*, article consulté en ligne le 15/1/2019 sur le lien suivant :

<http://hebdo.ahram.org.eg/NewsContent/1254/5/25/29904/La-danse-de-la-peur.aspx?fbclid=IwAR06v43M9E7ng1qYR6w8puMScPfb4NDGyWf89KS2-llM1YdFPT7rzsRH0Jg>

SELIM (May) : *Que tout le monde bouge*, article consulté en ligne le 15/1/2019 sur le lien suivant :

<http://hebdo.ahram.org.eg/NewsContent/1254/5/25/29903/Que-tout-le-monde-bouge.aspx?fbclid=IwAR2t5EfTqaywXtPgF2lWFFdfFp6jvSOpWqxNfK7maCxudEvRtp9H6Fz2MvA>

### Notes

<sup>1</sup> Encyclopaedia Universalis, Corpus 5, Editions Encyclopaedia Universalis France S. A, 1985, p.988

<sup>2</sup> La basse danse est une danse de couple, lente et majestueuse, plus vive et sautillante. Elle est apparue au XV<sup>ème</sup> siècle et a cessé d'être à la mode au XVII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>3</sup> LA FAYETTE (Madame de) : *La Princesse de Clèves, Tome 1*, Editions Le Livre de Poche, Paris 1987, p.38

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid, p.39

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> VOLTAIRE : Romans de Voltaire, Tome 1er, Chapitre XIV, La danse, Editions P. Didot l'aîné, Paris, 1981, p.81

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid, p.82

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> HUGO (Victor) : *Romans, Notre Dame de Paris*, Editions Du Seuil, Paris 1963, p.262

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Le tableau-comble organise l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale qui manifeste un comble de pathétique ou de sublime.

<sup>21</sup> Léonie Thévenot d'Aunet est une romancière, nouvelliste, dramaturge et exploratrice française. Elle s'est mariée avec le peintre François-Auguste Biard en 1840. Puis en 1843, elle a rencontré Hugo avec qui elle a eu une liaison qui a duré 7 ans et elle lui a inspiré de nombreuses poésies dans *Les Contemplations*.

<sup>22</sup> André Messager est un compositeur et chef d'orchestre français.

<sup>23</sup> CAMBRIDGE CORE: *Ballet at the Opéra and La Fête chez Thérèse*, article consulté en ligne le 12/11/2018 sur le site suivant : <https://www.cambridge.org/core/books/ballets-russes-and-beyond/ballet-at-the-opera-and-la-fete-chez-therese/C4334892FF811590113EC3551863B59C/core-reader#>

<sup>24</sup> HUGO (Victor) : *Les contemplations*, Editions Alphonse Lemerre, Paris 1875, p.65

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Amyntas : est un nom masculin d'origine grecque qui peut désigner plusieurs rois macédoniens : Amyntas 1<sup>er</sup>, Amyntas II Micros ...

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> La Commedia dell'Arte est un théâtre anti-littéraire: elle se joue non à partir d'un texte rédigé à l'avance, mais d'un simple canevas, d'un "scénario". Dans ce théâtre, la parole

n'est pas en définitive la ressource essentielle. C'est la "composition" de son personnage, son allure, son costume et sa façon de se tenir, qui décident du succès.

<sup>30</sup> Pulcinella est un personnage napolitain originaire de la Campanie. Ses caractéristiques physiques le rendent semblable à un coq: son nez est en forme de bec.

<sup>31</sup> Arlequin est un grand enfant sot, niais, balourd et gourmand. Il a l'instinct de l'animal, agile et poltron.

<sup>32</sup> Trivelin est l'un des types les plus célèbres de la Commedia dell'Arte, il représente un valet astucieux, intrigant, spirituel et rusé

<sup>33</sup> Colombine est une belle fille villageoise, confidente, humble servante, hardie, insolente et à l'esprit vif.

<sup>34</sup> Pantalone est un commerçant très riche qui vient de Venise. Il est avare, méfiant, prudent, parfois naïf. Il joue au jeune homme amoureux. Il est très rancunier. C'est un grand enfant de 100 ans.

<sup>35</sup> Scaramouche est un petit batailleur.

<sup>36</sup> Ibid, p.66

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Article consulté en ligne le 17/12/2018 sur le lien suivant: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/grece-antique-civilisation-theatre-et-musique/2-la-musique-grecque-antique/>

<sup>40</sup> BLAIS (M.) : *Manuel complet de la danse*, Editions La Librairie Encyclopédique de Roret, Paris 1830, p.2

<sup>41</sup> Ibid, p67

<sup>42</sup> FAURE (Élie) : *La Conquête*, Editions Crès, 1917, p.88

<sup>43</sup> ZOLA (Émile) : *Nana*, Editions Bibliothèque-Charpentier, 1892, p.3

<sup>44</sup> Ibid, pp.31-32

<sup>45</sup> Ibid, p.163

<sup>46</sup> GOURDOUX-DAUX (J. H.) : *De l'Art de la Danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la jeunesse*, 3<sup>ème</sup> édition revue, corrigée et augmentée, Editions l'Auteur, Paris 1823, p.19