

B) La Babylone des temps modernes

Il est essentiel à notre propos de nous arrêter quelques instants sur ce début du XX^e siècle où est amorcé un processus de libération des corps et des sexes sur fond d'affaire Dreyfus, de dissensions idéologiques, de débat sur la Laïcité, de nationalisme ambiant. Dans son *Anthologie historique des lectures érotiques*, Pauvert oppose volontiers l'« Ordre moral » qui survient à l'issue de la Seconde Guerre mondiale à cette époque mythique où tout semblait permis. L'opposition est bien entendu un peu caricaturale et repose sur l'image mythique d'une ancienne France, au mode de vie encore épargné des prochains traumatismes, dont la spécificité en matière amoureuse serait alors enviée dans le monde entier. On ne peut cependant nier la vitalité d'un début de XX^e siècle où les avants-gardes littéraires s'engagent dans les batailles politiques, où l'entrée des femmes dans la République des Lettres impressionne suffisamment la critique pour que l'expression « femme-auteur » soit retenue par le magazine *La Vie heureuse*¹ et où la responsabilité d'une inflation érographique sans précédent n'est pas imputable à des auteurs marginaux et sans talent littéraire mais à des écrivains et des poètes pour lesquels la promotion du second rayon est devenu un enjeu. Y a-t-il de la place pour des érographes féminines au sein de cette vie littéraire mouvementée ? Les « femmes-auteurs » définissent-elles toujours l'amour comme un sentiment, à l'image de la « pas jeune Pusice-Euprécie de Saint-Jurieu » du *Surmâle* ?²

1. Une effervescence érotique

Ce n'est pas un hasard si la dynamique de libération sexuelle qui se met en place au cours des années soixante et culmine au milieu de la décennie suivante se réclame³, après le XVIII^e siècle libertin, du climat hédoniste de la Belle Époque. Comme le souligne Régine Deforges en 1970, « ce qu'on appelle une "révolution sexuelle" a d'abord consisté à remettre les pays scandinaves de 1960 au niveau de tolérance de la France de 1890 »⁴. De même, en 1978, une revue est créée, *Fascination*, afin de revisiter et de réévaluer les figures emblématiques, les manifestations culturelles, les œuvres marquantes de cette période,

¹ Géraldi Leroy/Julie Bertrand-Sabiani, « Les femmes et la littérature », *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998, p. 266.

² Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Paris, Les Mille et une nuits, 1996, p. 9 (1^{ère} éd. Éditions de la Revue Blanche, 1902).

³ Cf. Parties III et IV du présent travail.

⁴ Régine Deforges, préface à Jacques Bonhomme, *L'Art érotique*, Paris, L'Or du temps, 1970.

considérée volontiers comme un âge d'or de la licence⁵.

a) La capitale de tous les plaisirs

Au début du XX^e siècle, Paris apparaît aux yeux des visiteurs étrangers qui s'y pressent comme la capitale de tous les plaisirs :

« La civilisation d'Occident a connu son apogée, en France, entre 1900 et 1925, dans la liberté, la liberté de toutes les libertés, sous le signe de l'esprit et du plaisir qui nous valait la prospérité la plus inouïe »⁶.

Les trois décennies qui coïncident avec l'essor de ce qu'on a appelé le Modern' Style⁷ (1880-1910) oscillent entre une vision ignoble et une vision sublime du corps érotique que les deux pôles du naturalisme et du symbolisme se chargent de mettre en scène. Tandis que le mariage offre des possibilités limitées d'épanouissement sexuel, la prostitution permet à une clientèle bourgeoise de goûter à une licence que la morale conjugale réprouve :

« La prostitution est officielle et florissante. Paris compte à la fin du XIX^e siècle 75 maisons de tolérance et 150 établissements de “massages”, “lingeries”, “estampes japonaises” ainsi qu'un certain nombre de cabinets de “livres rares” »⁸.

L'érotisme se manifeste en littérature à travers une librairie légère et polissonne, une production clandestine⁹ où figurent des ouvrages ouvertement obscènes, des catalogues d'« art érotique », des traités d'éducation sexuelle, des manuels de galanterie mais aussi des « romans de l'amour moderne » publiés officiellement et qui témoignent d'un tournant dans les sensibilités. Ils attestent l'omniprésence d'un *Éros* tour à tour pervers, grivois, bon enfant, obscène, idéalisé. Les publications clandestines, qui concernent généralement les livres les plus sexuellement explicites, voisinent avec une production galante officielle. Malgré cette tolérance générale, plusieurs livres sont condamnés pour outrage aux bonnes mœurs dont des érotiques clandestins et des ouvrages anticléricaux. Par exemple, *La Maîtresse du Prince Jean*

⁵ *Fascination*, « Le musée secret de l'érotisme », Paris, 1978, n°1 (Jean-Pierre Bouyxou, rédacteur en chef).

⁶ Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi*, Paris, Éditions Charles Fremanger, 1954, p. 15.

⁷ Patrick Waldberg, *Éros Modern' style*, Paris, Pauvert, 1964, p. 10.

⁸ Jean-Jacques Pauvert, « de Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain », *op. cit.*, p. 44.

⁹ Cette production clandestine atteint son apogée en 1907 avec 24 éditions originales de romans, 32 réimpressions soit un chiffre total de 57 publications dont *Les Onze Mille Verges ou les Amours d'un hospodar* d'Apollinaire.

de Willy, livre léger, donne lieu à un procès avant même que le livre ne soit publié¹⁰. Plaidé par Maître Paul-Boncourt pour qui le qualificatif d'obscène est devenu en 1903 moins légitime en raison de « tout ce qui s'est dit, tout ce qui s'est écrit »¹¹ antérieurement, le procès se termine par un acquittement. Depuis la loi du 29 juillet 1881, complétée par celle du 2 août 1882, la censure s'exerce moins sévèrement à l'égard du livre. En effet, ces lois confirment la compétence de la cour d'Assises, ce qui signifie que les livres sont jugés par un jury censé représenter la société du temps alors que la mise en vente, l'exposition et l'affichage d'autres types d'imprimés telle que par exemple la presse, sont passibles de la correctionnelle. Cette effervescence érotique se manifeste également par le biais du nouvel art cinématographique. Parallèlement à l'inflation d'écrits « érotiques » et de films galants officiels où l'évocation sexuelle est plus ou moins anodine, ces années cruciales marquent l'avènement en France¹² du film pornographique clandestin dont la confection remonte aux origines du cinéma.

b) Redécouverte des classiques du second rayon

Précurseur d'une modernité poétique en phase avec les avant-gardes artistiques de son temps, Apollinaire est également reconnu aujourd'hui comme un « pornographe à part entière »¹³ dont la vive passion pour la littérature érographique permit non seulement à ses contemporains de redécouvrir une riche tradition grivoise et libertine mais aussi d'être confrontés à l'un des premiers « roman(s) de l'amour moderne écrit(s) dans une forme parfaitement littéraire »¹⁴ : *Les Onze Mille Verges ou les Amours d'un hospodar*. En 1909, Apollinaire commence à collaborer aux collections des « Maîtres de l'amour » et du « Coffret du bibliophile » de la Bibliothèque des Curieux avec *L'Œuvre du marquis de Sade*¹⁵. Jusqu'à la fin de 1913, il publie 28 volumes comprenant des études sur l'Arétin, Mirabeau, Nerciat, Sade, etc. En présentant au grand jour « une collection unique des œuvres les plus remarquables des littératures anciennes et modernes traitant des choses de l'amour »¹⁶,

¹⁰ Willy, *La maîtresse du Prince Jean*, (avec plaidoirie de M^e Paul Boncour), Paris, Albin Michel, 1903.

¹¹ *Ibid.*

¹² Parmi les principaux pays producteurs de films pornographiques clandestins de l'époque, figurent la France, l'Autriche, l'Espagne, les USA, l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, l'Amérique du Sud et le Japon.

¹³ « Dossier « Guillaume Apollinaire, poète, prosateur, pornographe », *Magazine littéraire*, novembre 1996, p. 19.

¹⁴ Notice du catalogue clandestin de 1906-1907.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *L'œuvre du Marquis de Sade*, « Introduction, Essai bibliographique et Notes », Éditions de la Bibliothèque des Curieux, 1909.

¹⁶ Michel Décaudin, « Préface », *Les Diables amoureux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 10.

Apollinaire réhabilite des chefs d'œuvre inconnus ou oubliés de la littérature, volontiers discrédités par les contemporains et la postérité en raison de leur caractère dit « obscène ». À travers la redécouverte de conteurs grivois du XVI^e siècle et d'écrivains licencieux du XVIII^e siècle, Apollinaire présente à ses lecteurs une certaine conception de l'amour physique, indissociable de la naissance d'une modernité où les rapports entre les sexes se trouvent moins contraints.

Tandis qu'à la même époque, Edmond Rostand (dont le *Cyrano* est l'un des avatars, selon Claude Elsen, du mythe de l'amour-passion, ce qui n'est pas anodin¹⁷) fait de l'auteur des *Ragionamenti* un « pornographe » pourri de débauches¹⁸, Apollinaire loue la saine obscénité de ce dernier. À l'étiquette péjorative de « débauché », il substitue une dénomination qui prête au conteur italien une valeur d'exemplarité dans le domaine amoureux : « maître de l'amour occidental »¹⁹. Pourtant, l'Arétin, même s'il a connu à deux reprises « le véritable amour qui est passionné »²⁰ a surtout mis en avant l'amour sexuel notamment par le biais de la courtisane qu'il a exaltée contrairement à l'humaniste espagnol Francisco Delicado, autre figure du XVI^e siècle, qui fait « un étalage malpropre des laideurs féminines »²¹ dans l'univers sordide de la prostitution romaine. Ces deux esprits débridés de la Renaissance ont néanmoins en commun de témoigner d'une réalité prosaïque en réaction contre les univers idéalisés, privés de chair, des romans de chevalerie, d'où une liberté de ton et d'esprit qui séduit Apollinaire. De même, l'érotisme dont Apollinaire est le médiateur prend la forme libertine d'un XVIII^e siècle raffiné où des écrivains licencieux, en diffusant le culte de la chair en Europe, « répandait en même temps le goût de la liberté »²² : Nerciat, Mirabeau et Sade.

Au début du XX^e siècle, tandis que l'orientation prise par la *scientia sexualis* amène à faire de l'instinct sexuel la mesure de toute chose, Sade suscite l'intérêt des scientifiques et des romanciers en raison du caractère précurseur de sa démarche. En 1904, un psychiatre allemand, D^r Eugen Duehren (Iwan Bloch), publie simultanément à Berlin et à Paris, *Le Marquis de Sade et son temps*²³. Il fait de l'œuvre sadienne un document exemplaire sur les perversions sexuelles, « un objet de l'histoire et de la civilisation autant que la science

¹⁷ Claude Elsen, *Homo eroticus*, Paris, Gallimard, 1953, p. 29-34.

¹⁸ Discours d'Edmond Rostand à l'Académie Française du 4 juin 1903

¹⁹ Apollinaire, « Le Divin Arétin », *Les Diables amoureux*, op. cit., p. 50.

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ Apollinaire, « Le Vicaire du Val de Cabezuela », *Ibid.*, p. 38.

²² Apollinaire, « Le Chevalier Andrea de Nerciat », *Ibid.* p. 176.

²³ Dr Eugène Duehren, *Le Marquis de Sade et son temps*, Paris, Michalon, 1901 in Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, « De Sade à Victoria 1791-1904 », Paris, Stock/Splengler, 1995, p. 969.

médicale »²⁴. Dans le même temps, quelques romanciers, lecteurs de Swinburne, de Pétrus Borel et de Huysmans, transforment Sade en personnage romanesque, en dandy pervers qui, sous un vernis poli, s'avère extrêmement cruel. Seul Apollinaire rétablit à l'époque l'humanité de Sade en reconnaissant notamment son goût pour la poésie (le lyrisme de Pétrarque par exemple²⁵) mais aussi en expliquant sa « débauche » par « un chagrin d'amour »²⁶. À la légende noire qui nous offre l'image d'un débauché infréquentable et au cas pathologique qui intrigue la science médicale, Apollinaire substitue un portrait psychologique, à dimension humaine, où sont valorisés le savoir immense et le courage de « l'esprit le plus libre qui ait jamais existé »²⁷. En effet, le portrait met en évidence le goût passionné de Sade pour une vie sans entraves ainsi que le caractère prophétique des idées que l'écrivain défend à travers notamment le couple antinomique Justine/Juliette. En effet, selon Apollinaire, la libération de la femme passe par une libération sexuelle annoncée par la libertine Juliette. Contrairement à « l'ancienne femme, asservie, misérable et moins qu'humaine » dont Justine est le symbole anachronique, Juliette est le prototype de la « femme nouvelle (...) qui se dégage de l'humanité, qui aura des ailes et qui renouvellera l'univers »²⁸. Examinant les diverses opinions émises sur Sade, Apollinaire privilégie les propos du Docteur Duehren qui a énoncé la fonction pédagogique des ouvrages sadiens en ces termes :

« Ils nous montrent tout ce qui dans la vie, se trouve en étroite connexité avec l'instinct sexuel qui, comme l'a reconnu le marquis de Sade avec une perspicacité indéniable, influe sur la presque totalité des rapports humains d'une manière quelconque »²⁹.

Loin d'infirmier cette approche scientifique de l'œuvre sadienne, Apollinaire reconnaît à la suite d'Iwan Bloch que Sade a créé la psychopathologie sexuelle cent ans avant la science médicale, d'où la valeur démonstrative de l'œuvre d'un homme extraordinaire, et non « abominable », trop longtemps nié alors qu'« il pourrait bien dominer le XX^e siècle »³⁰.

La liberté d'esprit que défend Apollinaire à travers les conteurs réputés licencieux du XVI^e siècle, les écrivains libertins contemporains de Crébillon le fils ainsi que Sade, va de

²⁴ Cité par Apollinaire, *op. cit.*, p. 256.

²⁵ « Le Marquis de Sade était sensible à la poésie, et l'on trouvera dans *Les Crimes de l'amour* des témoignages de son goût pour le lyrisme de Pétrarque ». Apollinaire, « Le Divin Marquis », *Les Diables amoureux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 238.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 257.

²⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹ *Ibid.*, p. 256.

³⁰ *Ibid.*, p. 257.

pair avec la défense d'une liberté d'expression entière concernant la désignation des réalités sexuelles. Si Apollinaire est charmé par la délicatesse des petits maîtres libertins du XVIII^e siècle, il apprécie tout particulièrement l'obscénité pure. Le refus de choisir entre deux approches discursives, la licencieuse et l'obscène, se retrouve dans l'œuvre inavouée, sinon à un cercle d'amis proches, des *Onze Mille Verges* où la préciosité de certaines tournures se mêle aux mots crus, d'où une alliance des contraires, du « charmant » et de « l'épouvantable » qui suscite moins l'excitation qu'un rire libérateur. Le sentiment d'horreur que pourrait générer le sadisme des personnages s'en trouve ainsi désamorcé. Le maniement de plusieurs niveaux de vocabulaire et l'humour qui en résulte font de ce récit fantaisiste une synthèse étonnante de la cruauté sadienne et de la veine rabelaisienne. Si la cruauté associée aux jeux de l'amour est un trait sadien, l'humour que génère la truculence de certaines expressions au cœur même de l'évocation de l'acte sexuel rappelle l'obscénité des « maîtres de l'amour » du XVI^e siècle dont Rabelais subit l'influence. Selon Michel Décaudin, cet humour empêche le livre d'être « érotique » car l'obscénité consiste ici en une caricature des valeurs érotiques (postures, situations grotesques) qui empêche aussi bien le sentiment d'effroi que le trouble sensuel : « les combinaisons des corps sont décrites avec une exagération qui les rend caricaturales, ou ramenées à des précisions comiques »³¹.

Ce qui est considéré comme le premier catalogue de l'Enfer est le résultat d'une collaboration réussie entre Apollinaire, Fleuret et Perceau. Il s'agit là encore de revaloriser le domaine érographique. Ce projet permet de libérer en la mettant au jour une section spécialisée de la Bibliothèque Nationale longtemps interdite en raison de son parfum de soufre. En effet, en février 1913, est publiée au Mercure de France une bibliographie (et iconographie) descriptive, critique et raisonnée, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, portant sur environ 900 volumes, depuis les romans légers jusqu'aux livres dépassant « les bornes de l'extrême licence »³² :

« Embryonnaire sous l'Ancien Régime, il (l'Enfer) a reçu son nom sous la Monarchie de Juillet, sa numérotation et son catalogue sous la Troisième République. Bref, une genèse en paliers »³³.

La démarche d'Apollinaire est fondamentale pour la mise en « visibilité » d'une littérature

³¹ Michel Décaudin, préface aux *Onze Mille Verges*, *op. cit.*, p. 11.

³² Marie-Françoise Quignard, « Érotisme et pornographie », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°7, janvier 2001, p. 20.

³³ « L'Enfer vu d'ici » in *La lettre et le texte : trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1987, p. 421. Précédemment publié dans *La Revue de la Bibliothèque Nationale*, n°14, 1984.

érogaphique classique à une époque où la *scientia sexualis* s’empare du thème sexuel et le transforme en « honteux objet de curiosité », en « sujet d’observations médicales et rétrospectives »³⁴. En effet, son travail de redécouverte permet la mise au jour d’un univers référentiel, d’un *corpus* d’œuvres qui, non seulement rend compte de l’existence d’un patrimoine négligé à tort, mais aussi d’un espace vivant en prise directe avec une modernité en marche, soucieuse de restituer un rapport plus authentique au corps et de libérer les énergies sexuelles réprimées. Surtout, en avance sur son époque, Apollinaire prône, à partir de la référence sadienne, la libération sexuelle de la femme. Condition première d’une libération féminine générale, il énonce ici une thèse qui ne sera développée que bien plus tard lorsque le combat féministe, nous le verrons, quittera le champ d’action politique pour aborder la question sexuelle. Pour le moment, la société de la Belle Époque s’érotise grâce aux prestations scéniques des artistes femmes et seules quelques-unes d’entre elles osent embrasser une carrière littéraire, sans néanmoins bouleverser la hiérarchie sexuelle des genres littéraires. Car si « penseuses, amazones, journalistes et bas-bleus envahissent le champ littéraire », leur désir de reconnaissance exclut des partis pris trop audacieux :

« Le plus souvent, en effet, leurs initiatives sont assorties de tant de bons sentiments et de précautions oratoires que les académiciens eux-mêmes ne trouvent qu’à les louer »³⁵.

2. Érotisation des mœurs : la part des femmes

Dans le champ littéraire du début du XX^e siècle, les auteures ne se manifestent pas encore comme des érogaphes mais s’affirment comme des romancières à part entière et des poètes. La mise en scène de la sexualité féminine passe encore par le filtre d’une fantasmagorie masculine d’autant plus sollicitée que le corps féminin subit une érotisation sans précédent à la faveur des arts de la scène. Si cela n’exclut ni « le talent » ni « l’intelligence »³⁶, le rôle attribué aux femmes est d’incarner la volupté et non de la dire, assignation traditionnelle que Colette met à mal.

a) Le corps dénudé

³⁴ Apollinaire, « Le Chevalier Andrea de Nerciati », *op. cit.*, p. 176.

³⁵ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, « Les femmes et la littérature », *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998, p. 271.

³⁶ Sylvain Bonmariage, Willy, *Colette et moi*, Éditions Charles Frémanger, 1954, p. 15.

Thèmes centraux du discours érographique, la nudité et le vêtement sont les éléments complémentaires qui se trouvent à la Belle Époque surinvestis. Si la nudité féminine s'exhibe peu à peu sur scène et entre progressivement dans les mœurs, le vêtement contraint durement les femmes dans la vie quotidienne en même temps que son jeu avec la nudité permet dans certaines circonstances une érotisation du corps féminin.

Conformément à une longue tradition culturelle, la nudité féminine est privilégiée au nom de sa beauté jugée supérieure. Mais dans les années 1880, simultanément en Europe et aux USA, sont également photographiés les premiers nus masculins. En raison de l'interdit moral qui pèse sur la fascination phallique, les photographes ont recours à une censure consciente ou inconsciente afin d'éviter l'obscénité que la vision du membre masculin peut susciter, d'où un certain nombre de ruses esthétiques qui consistent à cacher la partie la plus saillante de l'anatomie des modèles. Si l'intention artistique est l'intention affichée dans le cas du corps nu féminin, l'alibi le plus couramment utilisé pour montrer le corps de l'homme demeure l'argument scientifique, comme le montrent les photos anthropométriques de l'époque.

À la faveur d'un parcours ascendant que favorisent plusieurs pionnières³⁷ et que médiatisent plusieurs scandales, le nu érotique passe de l'atelier de peinture au théâtre. Ce n'est plus le corps figé, prenant la pose, des peintres et des sculpteurs qui suscite désormais l'intérêt mais un corps en mouvement, occupant sciemment l'espace. Il évolue non seulement dans des revues de music-hall mais aussi dans des pièces symbolistes ou naturalistes. Ainsi, des intermèdes où se produisent des danseuses nues agrémentent des pièces de théâtre au sein des établissements les plus sérieux et les plus réputés. Des spectacles à sketches et des pantomimes sont spécialement créés pour introduire une nudité qui se présente néanmoins rarement de façon intégrale. La parure de bijoux, le voile léger, la gaze transparente, le maillot, la robe déchirée habillent la nudité brute de la danseuse, de la comédienne, de la figurante. Nimbée d'irréalité, la nudité est travaillée par l'artifice : « il faut au nu des prétextes antiques, héroïques, ou l'éclairage de feux du Bengale du conte de fées ou de l'allégorie » afin de l'anoblir et d'éviter toute évocation scabreuse³⁸. Par exemple, lors de la première apparition sur scène d'un nu, c'est-à-dire dans le *Faust* de Marlowe, représenté en 1891 au théâtre des Arts, la figurante qui interprète la « Luxure » n'est pas complètement nue. Une simple étoffe recouvre ses reins ainsi qu'un voile derrière le dos, ce qui provoque l'indignation de Francisque Sarcey. L'impact du scandale est d'autant plus fort lorsque la nudité est intégrée à une dynamique où la femme par la danse, le chant ou par la gestuelle s'expose non seulement

³⁷ Citons par exemple Colette Andris, « la danseuse nue », Colette, Gaby Desly, Suzanne Desprès, etc.

³⁸ Patrick Waldberg, *op. cit.*, p. 92.

comme un objet attractif mais aussi s'affirme comme un sujet pleinement conscient de ce qu'il dévoile. Les bustes dénudés des comédiennes de la pantomime *Griserie d'éther* (1908) heurtent d'autant plus les tenants de la morale qu'ils s'enlacent dans une gestuelle sensuelle qui mime les préliminaires d'un amour saphique. Associé à l'immobilité, le nu, même lorsqu'il est intégral, reste un nu artistique, c'est-à-dire un objet esthétique que l'on idéalise tandis que complice d'un vêtement qui met en valeur les parties dévoilées, le nu devient érotique et donc scandaleux car attestant la présence d'un corps non plus seulement objet mais également sujet, cherchant à exercer une stimulation directe sur le spectateur.

C'est pourquoi, la censure est infiniment plus sévère lorsqu'il s'agit de tableaux vivants où les corps nus sont mobiles. Par exemple, *Griserie d'éther* conduit son directeur à trois mois de prison et à deux cents francs d'amende et les deux comédiennes à un mois avec sursis et cinquante francs ! Source de scandale à ses débuts, le nu féminin finit par triompher et à s'imposer au bout de vingt ans sur les scènes, s'installant ainsi dans les mœurs et offrant au public leurs premières « stars »³⁹ féminines. Dans cette évolution, le French Cancan des music-hall parisiens joue un rôle majeur en associant la danse, la verve populaire, l'expressivité sensuelle et la vigueur physique de jeunes danseuses devenues mythiques telles que La Goulue ou Grille d'Égoût. Par le biais d'une érotisation progressive des prestations scéniques, ce type de spectacles, « ce délire des jambes »⁴⁰, conduit à son pendant américain : le strip-tease, effeuillage progressif que la narration érographique mobilise depuis le XIX^e siècle afin de ralentir l'action et de célébrer la beauté du corps féminin, « filon » que le cinéma exploite volontiers tout au long du XX^e siècle.

Cette omniprésence du nu féminin n'est compréhensible que si on rappelle que la contrainte vestimentaire oblige les femmes de la Belle Époque à de longues séances quotidiennes d'habillages et de déshabillages. Dans la vie de tous les jours, complètement vêtu, le corps de la femme n'a que son visage à offrir encore que celui-ci soit parfois estompé par une voilette. Le corset, le jupon, la jarretière, le pantalon, la robe, les gants, les manchons, les chapeaux composent l'attirail ordinaire de l'élégante fin de siècle, d'où le caractère spectaculaire du nu que les hommes viennent chercher par compensation à l'interdit pesant sur le corps féminin. Dans le même temps, ces entraves vestimentaires qui diffèrent la réalisation sexuelle du désir, rendant l'accès au corps féminin aussi problématique que les codes de

³⁹ Gaby Deslys, qui inaugura l'ère du music-hall à grand spectacle, fut la première en France à porter le titre de « star ».

⁴⁰ L'expression « Le cancan c'est le délire des jambes » est de la danseuse Rigolboche, de son vrai nom Marguerite Bedel. Elle est extraite de ses *Mémoires* : « Le cancan c'est le délire des jambes. C'est une furie qui n'a rien d'égal : mes bras ont le vertige, mes jambes sont folles... ». Aldja Cheraquaoui, « Les Folies du Music Hall : du french-cancan au strip-tease », *Fascination*, n°16, p. 23-28.

l'amour courtois, alimentent l'imaginaire érotique des spectateurs et, plus précisément, l'obsession fétichiste qui consiste en une cristallisation de la pulsion sexuelle sur l'apparence. Le nu constitue une soupape libératrice non seulement pour l'attitude voyeuriste mais aussi pour les artistes femmes qui redéfinissent ainsi un nouveau rapport au corps. L'avènement du nu érotique sur scène et son acceptation progressive par le public contribuent à fragiliser une conception ascétique fondée sur une conscience honteuse et malheureuse du corps, telle que l'iconographie chrétienne l'a véhiculée. Lui est substituée une positivité qui stimule aussi bien l'imaginaire d'autrui qu'elle favorise une certaine émancipation féminine puisque comme l'*Olympia* de Manet, le corps dénudé, objet du regard et du désir masculins, se présente dans sa vérité désirante :

« C'est déjà une nudité désirante, c'est déjà une nudité en situation de pratique érotique, qui se prête à tout le moins à l'exercice de l'exhibitionnisme et du voyeurisme »⁴¹.

Ce n'est pas un hasard si, par exemple, la mise au jour des ressorts du désir féminin dans les œuvres de Colette coïncide avec le dévoilement scénique de son propre corps⁴², comme s'il y avait une unité de démarche entre la célébration voluptueuse de soi et la représentation du corps fictif en voie de libération de ses héroïnes :

« À la scène, Colette mime l'amour comme elle le fait dans le particulier. Sur le papier, elle le décrit comme elle le fait, simplement, sincèrement, sans artifices »⁴³.

Le milieu agité du music-hall, l'apparition du nu sur scène et l'importance de l'artifice dans la vie des femmes de la Belle Époque forment un système de suggestion permanente qui fournit à la littérature du temps son imagerie érotique. Les romanciers se complaisent à décrire les dessous de leurs personnages féminins qui « affolent un amant mieux que l'état impudique de la nudité »⁴⁴ tandis que d'autres auteurs éclipsent le corps réel de la femme au profit d'une fétichisation des dessous⁴⁵. Par son inaccessibilité, la femme fascine et effraie. Dans la fantasmagorie masculine, elle peut devenir également cette femme fatale qui exerce un pouvoir sur l'homme en se jouant de son désir ou en le soumettant à sa cruauté. Car le début du XX^e siècle ne renvoie pas seulement à l'âge d'or d'un *Éros* glorieux mais aussi à la

⁴¹ Gaëtan Brulotte, *Oeuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 442.

⁴² Deux performances théâtrales sont à signaler : *Rêve d'Égypte* en 1907 et *La Chair* en 1908.

⁴³ Sylvain Bonmariage, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ René Maizeroy, *L'Adorée*, Paris, Harard, 1887.

⁴⁵ Léo Trézenik, *Cocquebins*, Paris, Monnier, 1887.

vogue des récits sadomasochistes dont le plus connu est *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch. Si une conscience hédoniste du corps se fait jour à travers les prestations scéniques des danseuses de music-hall et des comédiennes, le corps engagé dans une pratique mortifiante n'est pas pour autant éclipsé, comme le montre l'essor de la littérature de flagellation. Comme le nu érotique, l'imagerie sadomasochiste constitue un défouloir à la volonté de domination et/ou de soumission des bourgeois encanaillés. Précédé de toute une tradition « artistico-littéraire » depuis le XVIII^e siècle, le sadomasochisme connaît un succès certain.

Aux diverses théâtralités de la Belle Époque, s'ajoute la mise en scène de l'hystérie qui offre une nouvelle appréhension de la féminité. La Salpêtrière où officie le docteur Charcot auprès de 5 000 femmes en proie à des crises convulsives au fort pouvoir de suggestion devient aussi connue que le Moulin-Rouge ! Car sous couvert d'objectivité scientifique, se dissimule un voyeurisme médical suspect qui amène les médecins à manipuler les corps des malades, à photographier sous tous les angles les attitudes passionnelles, à les mettre en scène. Considérée par Charcot comme une maladie neurologique, l'hystérie est chez Freud plus étroitement associée encore aux avatars du refoulement sexuel tandis que ce théâtre de la folie est considéré par les surréalistes comme une découverte poétique majeure :

« L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression »⁴⁶.

Elle fournit également à un certain nombre de critiques de l'écriture amoureuse féminine et, plus généralement du tempérament féminin, un qualificatif commode qui permet de condamner les excès d'une passion déraisonnable.

⁴⁶ Aragon, Breton, « Le Cinquantenaire de l'hystérie » (1878-1928), in *Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, p. 20-21.