

**LE CORPS DANSANT: LES IMAGES DU CORPS DANS LES
SCÈNES DE BAL**

**THE DANCING BODY: IMAGES OF THE BODY IN DANCE
SCENES**

**O CORPO DANÇANTE: AS IMAGENS DO CORPO EM CENAS DE
BAILE**

Cláudia Helena DAHER¹

Résumé

La danse démarre, les couples se forment : le bal va commencer. Le corps se met en mouvement et attire des regards les plus divers: regards de curiosité, de volupté, de cupidité, de jalousie, d'admiration. Thème souvent privilégié par la littérature, le bal favorise la création de scènes fortes et belles, sur le mode émotif ou dramatique. Dans cet article, l'objet de notre analyse sera l'image du corps à partir de scènes de danse, en nous appuyant sur les théories de l'Imaginaire. A partir d'exemples littéraires, extraits de textes de la littérature française et portugaise, on illustrera quatre modèles différents d'images de corps : le corps caché, le corps qui séduit, le corps figé et le corps anthropophage.

Mots-clés : images du corps; scènes de bal; littérature française et portugaise.

Abstract

The dance starts, couples are formed: the ball is about to begin. The body is in motion and draws attention for a variety of reasons: looks of curiosity, lust, greed, jealousy, admiration. A theme often favored in literature, the ball supports the creation of intense and beautiful scenes in an emotional or dramatic way. In this article, the purpose of our analysis will be the image of the body in dance scenes, analysis based on the theories of the Imaginary. Using literary examples, excerpts from the French and Portuguese literature, four different models of body images will be exemplified: the hidden body, the seducing body, the static body and the anthropophagic body.

Keywords: images of the body; dance scenes; French and Portuguese literature.

Resumo

A dança inicia-se, formam-se os pares: o baile vai começar. O corpo põe-se em movimento e atrai olhares dos mais diversos gêneros: curiosidade, volúpia, cobiça, ciúme, admiração. Tema bastante privilegiado pela literatura, o baile favorece a criação de cenas fortes e belas, seja sob um tom emotivo ou dramático. Neste artigo, o foco de nossa análise situa-se nas imagens do corpo a partir de cenas de dança, tendo as noções sobre o Imaginário como teoria de apoio. A partir de exemplos literários, retirados de textos da literatura francesa e portuguesa, ilustraremos quatro modelos

¹ claudaaher@gmail.com, Université Stendhal Grenoble 3 (France) & Universidade Federal do Paraná (Brésil).

diferentes de imagens de corpos: o corpo escondido, o corpo que seduz, o corpo estático e o corpo antropofágico.

Palavras-chave: imagens do corpo; cenas de baile; literatura francesa e portuguesa.

Introduction

La danse a toujours été présente dans les manifestations humaines, soit sous forme de pratiques individuelles, soit dans des cérémonies collectives – rituels, fêtes, célébrations ou bals. Nancy Midol et Dominique Praud¹ affirment que dans toutes les civilisations, la danse constitue une partie importante dans la construction de l’imaginaire, singulier ou pluriel. Selon Alain Montandon² la danse était pratiquée depuis longtemps, mais c’est après la Révolution Française qu’elle acquiert de nouvelles dimensions et devient la nouvelle mode de la société. Au XIX^e siècle, le bal devient très populaire en Europe. Plusieurs auteurs emploient le mot « dansomanie » pour caractériser la fièvre de danse qui envahit la société à cette période.

Fête d’une nuit qui peut marquer le parcours d’une vie, le bal constitue l’endroit pour les rencontres, les espoirs, les promesses, les vertiges amoureux et les premiers émois. Le bal est aussi un endroit d’apparat, où peuvent survenir intrigues et conflits.

Dans la littérature, les scènes de danse constituent un thème très privilégié. Renée Bonneau³ soutient que le bal favorise la création des scènes fortes et belles, sur le mode émotif ou dramatique. Par conséquent, la littérature fait du bal une étape de l’itinéraire sentimental des personnages, moment de découverte, de séduction, de la naissance d’une passion, parfois aussi de désillusion et d’abandon. Les salons de bal sont un passage obligatoire pour les héros des grands romans du XIX^e siècle.

Trois contes du XIX^e siècle constituent le corpus de cette analyse, deux en langue française et un en langue portugaise. Dans ces trois contes, il y a une scène de danse - soit dans un bal, soit dans un festin - qui déclenche un changement ou une prise de conscience chez les personnages.

¹ Midol, N., Praud, D. « Danser pour interpréter le monde en soi », *Le corps dansant*, Corps : revue interdisciplinaire, Dilecta, Paris, octobre 2009, p.11.

² Montandon, A. (éd.), *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*, H. Champion, Paris, 2000, p. 14.

³ Bonneau, R., *Carnet de bals : les grandes scènes de bal dans la littérature*, Larousse, Paris, 2000, p. 6.

Notre centre d'intérêt se situe dans les représentations et images du corps identifiées dans ces scènes. On considère que le corps humain constitue un phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires. Selon David Le Breton le corps « est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulier d'un acteur. A travers lui, l'homme s'approprie la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté »¹.

Prenant en compte que le corps n'est pas simplement une donnée biologique – et que sur lui s'appliquent des mises en pratique, autant d'usages sociaux orientés par des normes et des représentations – on analysera les images corporelles suivantes :

- Le corps caché derrière un masque – Nouvelle « Le Masque » de Guy de Maupassant.
- Le corps qui séduit - conte « Hérodiade » de Gustave Flaubert.
- Le corps figé suivi du corps objet d'un acte de cannibalisme – nouvelle « Os Canibais » d'Alvaro do Carvalho.

Le corps caché

Guy de Maupassant a publié plusieurs contes et nouvelles, qui ont séduit les lecteurs des quotidiens et des périodiques du XIX^e siècle. Le conte et la nouvelle, des récits relativement brefs, répondent à certaines caractéristiques: le resserrement de l'aventure, la stylisation des personnages, l'économie des descriptions. En ce peu d'espace, il doit cependant soutenir l'intérêt du lecteur, ce que Maupassant réalise avec habileté. Selon Maupassant, pour produire un bon conte, il faut concentrer les trois qualités qui font l'écrivain : « l'imagination, l'observation, la couleur »².

Le masque, nouvelle de Guy de Maupassant, publiée en 1889, propose une réflexion sur l'attachement à la beauté du corps avec une inacceptation du vieillissement.

Dans un bal costumé de Montmartre, à Paris, une étrange figure danse avec un effort convaincu, mais maladroit, avec un emportement

¹ Le Breton, D., *La sociologie du corps*, 7ed, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 3.

² D'après : Forestier, L., « Les contes, entre éclairs et brouillard », *Le Magazine Littéraire*, n° 512, octobre 2011, p. 74.

comique. Cette figure, qui attire l'attention des autres danseurs, s'agite avec tant d'enthousiasme qu'à un moment de frénésie, elle tombe au milieu du salon. Un médecin vient au secours et enlève, avec difficulté, le masque qui lui couvre le visage et le cou. On découvre, avec étonnement, que derrière le beau masque souriant il y a la tête d'un vieil homme pâle, maigre et ridé :

On regardait, couché sur des chaises de paille, ce triste visage aux yeux fermés, barbouillé de poils blancs, les uns longs, tombant du front sur la face, les autres courts, poussés sur les joues et le menton, et, à côté de cette pauvre tête, ce petit, ce joli masque verni, ce masque frais qui souriait toujours.¹

Le médecin accompagne l'homme jusque chez lui et vient à connaître un peu de sa vie. Selon sa femme, pareille aventure lui était déjà arrivée plusieurs fois.

Jeune, il était beau et attirant, un homme conquérant, admiré par toutes les femmes. Il aimait aller aux bals, être regardé et se sentir désiré. Son corps a vieilli et ne lui permet plus de faire les mêmes activités qu'autrefois. Il ne peut pas admettre ce changement, il veut toujours sentir qu'il est capable d'attirer les femmes. Il continue d'aller aux bals, malgré son âge avancé, en cachant sa décrépitude avec un masque.

Sa femme connaît son mari depuis quarante ans et souffre en silence. Malgré tout, elle est toujours amoureuse et dans l'attente de son homme. Elle avait l'espoir qu'en vieillissant il serait entièrement à elle, néanmoins, il n'a pas changé ses attitudes :

Il me revient au matin dans un état qu'on ne se figure pas. Voyez-vous, c'est le regret qui le conduit là et qui lui fait mettre une figure de carton sur la sienne. Oui, le regret de n'être plus ce qu'il a été, et puis de n'avoir plus ses succès !²

Le regret et la recherche du corps qu'il a perdu, caractérisent cet homme. Il était très fier de sa beauté pendant sa jeunesse : « Il aimait se vanter des femmes comme un paon qui fait la roue. Il en était arrivé à croire que toutes le regardaient et le voulaient »³.

¹ Maupassant, G. de, « Le Masque », In : *La parure et autres scènes de la vie parisienne*, Flammarion, Paris, 2006, p. 64.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 66.

L'utilisation du masque est expliquée par son épouse comme une tactique de séduction :

*Parlons-en, pour qu'on le croie jeune sous son masque, pour que les femmes le prennent encore pour un godelureau et lui disent des cochonneries dans l'oreille, pour se frotter à leur peau, à toutes leurs sales peaux avec leurs odeurs et leurs poudres et leurs pommades...*¹

Le masque permet à cet homme de cacher son véritable corps et d'aller danser aux bals - quelque chose qu'il ne ferait pas s'il devrait montrer son vrai visage. Emparé de cet ornement il a le courage de se montrer à la société, car derrière le masque tous ses malheurs se cachent. Thilda Herbillon-Moubayed² souligne que le costume n'exprime pas forcément un mode d'être ou de vécu ; le costume peut être utilisé au service d'un certain « paraître », plutôt que pour exprimer l'existentialité de l'être.

Pour le personnage de ce conte, il est difficile d'accepter que son corps a vieilli. Ce comportement amène ce vieil homme à se mettre dans une situation ridicule devant la société. Le masque cache sa véritable apparence et, ainsi, le vieillard croit plaire aux femmes et tromper les hommes, en faisant semblant d'être encore jeune. Tout ce qu'il obtient, à la fin, c'est la pitié de certaines personnes sensibles à sa triste situation.

Le masque, avec sa capacité de cacher ou de substituer une forme, peut produire des puissants effets esthétiques ou dramatiques selon *Le dictionnaire de l'image* :

*Le masque, éventuellement associé à un costume, fait du sujet qui le porte une image, une représentation grotesque, inquiétante, séduisante, prestigieuse ou misérable. Le masque montre, exhibe une forme, pour se substituer à une autre, ou pour la cacher.*³

Le mot masque, d'ailleurs, est étymologiquement un des sens premier du mot personne. Goffman⁴ affirme que nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. Le corps est le lieu où la personne se forme : « le corps, dans sa morphologie, ses attitudes, ses usages et ses représentations qui régissent la façon d'appréhender des faits aussi différents que la santé, la

¹ *Ibid*, p. 62.

² Herbillon-Moubayed, T., *La danse, conscience du vivant : étude anthropologique et esthétique*, L'Harmattan, Paris/Torino, 2006, p. 159.

³ Juhel, F. (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Librairie Vuibert, Paris, 2006, p. 222.

⁴ D'après : Detrez, C., *La construction sociale du corps*, Seuil, Paris, 2002, p. 222.

vieillesse, les soins quotidiens d'hygiène ou de beauté ou la mort, entre autres, est le lieu où se formule la personne»¹.

L'image du corps qui excelle dans ce conte est celle d'un corps soucieux de l'apparence, qui se cache dans l'espoir de pouvoir encore séduire. La séduction est le fantasme qui l'accompagne dans sa vie. On verra par la suite une image du pouvoir attractif du corps, représentée par le mythe de Salomé. Dans ce conte, comme dans *Le Masque*, l'idée de séduction est intimement liée à la jeunesse. Dans le conte de Flaubert, le personnage de Hérodiad sait qu'elle n'est plus capable de séduire, pour cette raison elle fait danser sa jeune fille.

Le corps qui séduit

L'image du corps qui séduit sera celle qui figure dans le conte *Hérodiad*, de Gustave Flaubert. *Hérodiad* est le troisième des *Trois Contes*, publié en 1877. Celui-ci fait une relecture de l'épisode biblique de la mort de saint Jean-Baptiste, raconté dans les Évangiles de saint Matthieu et saint Marc. Dans un festin, offert à l'occasion de son anniversaire, le tétarque Hérode Antipas est fasciné par la beauté et la sensualité de la danse de Salomé. Sa faiblesse devant cette femme va lui coûter cher : à la fin de la danse, elle lui demande la tête de Jean-Baptiste.

Comme le titre l'indique, le conte de Flaubert met en évidence le rôle du personnage d'Hérodiad, mère de Salomé. Il montre que la fille est un simple instrument que sa mère utilise pour parvenir à ses fins. C'est l'ambition et le manque de scrupule d'Hérodiad que Flaubert fait remarquer. Hérodiad rêve du pouvoir, d'être une grande souveraine. Pour satisfaire son ambition, elle avait déjà séduit Hérode auparavant, quittant son mari et sa fille à Rome. Elle n'hésite pas à le séduire de nouveau par l'intermédiaire de sa fille, Salomé, pour obtenir ce qu'elle désire : l'élimination de Jean-Baptiste – apprécié par le peuple et vu par certains comme un saint.

La critique s'accorde à reconnaître, selon Luce Czyba², que le mythe de Salomé a pour fonction « d'exprimer la peur (masculine) éprouvée devant le pouvoir de la séduction des femmes mise au service de leur cruauté ». L'imaginaire derrière cet épisode raconté par Flaubert

¹ *Ibid.*

² Czyba, L., « Flaubert et le mythe d'Hérodiad-Salomé », In : Houriez, J. (dir.), *Littérales : Mythe et Littérature*, Annales littérales de l'Université de Franche-Comté, [Besançon], 1997, p. 82.

est celui de la puissance de la séduction féminine, synonyme de castration et de mort pour le sujet masculin. La manière dont Flaubert raconte la réaction du tétrarque Hérode devant la tête de Jean-Baptiste, laisse voir que lui aussi, d'une certaine façon, a « perdu sa tête », c'est-à-dire, sa raison – il s'est laissé séduire et se voit obligé de pratiquer une action malgré lui.

Les flambeaux s'éteignaient. Les convives partirent, et il ne resta plus dans la salle qu'Antipas, les mains contre ses tempes, et regardant toujours la tête coupée¹.

Czyba² caractérise Hérodiadès comme une mauvaise mère et une mère maquerelle. Elle se sert du corps de sa propre fille pour séduire le Tétrarque. Jean-Baptiste, ayant dénoncé devant toute la société la situation illégitime dans laquelle elle vit avec Hérode Antipas, devient la cible de sa haine. Il menace ses plans de grandeur et pouvoir et, pour cette raison, elle souhaite sa mort.

Le festin d'anniversaire d'Hérode a lieu dans la troisième partie du conte. L'apparition de Salomé se trouve à la fin : quand les hommes sont déjà rassasiés de nourriture, il y a l'ouverture à un nouvel appétit, le sexuel, comme souligne Czyba : « le plaisir érotique prolonge et complète celui de l'oralité gourmande, comme si la femme figurait aussi au menu des mets à consommer »³.

La présentation de la danseuse se fait d'abord par son costume, qui cache certaines parties du corps, en révélant d'autres, dans un jeu qui consiste à dissimuler dans le but de mieux provoquer le regard du désir :

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri⁴.

Salomé commence ensuite à danser. Tout son corps se met en mouvement dans un spectacle d'irrésistible attrait érotique. Le lecteur suit le regard du narrateur qui décrit les parties du corps :

¹ Flaubert, G., « Hérodiadès », In : *Trois Contes*, Maynial, É. (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1960, p. 202.

² Czyba, L., *op.cit.*, p. 82.

³ *Ibid*, p. 91.

⁴ Flaubert, G., *op.cit.*, p.195-196.

[...] ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours [...] Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas [...]. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc¹.

Les mots qui décrivent le corps de Salomé aident à créer l'image de la femme comme un objet consommable. La vision partielle des détails de son corps, comme serait la vision d'un voyeur, ne retient du corps féminin que ce qui est propre à susciter les fantasmes masculins.

Il y a une claire association entre la description de la danse de Salomé et celle de Ruchiouk-Hanem, la danseuse que Flaubert a vue en Egypte, lors de son voyage en Orient, en 1850². Cette image correspond à tout l'imaginaire de la femme orientale créée à la fin du XIX^e siècle : une figure exotique, qui éveille chez les hommes la promesse exacerbée du plaisir érotique.

C'est avec son corps, son vêtement et ses mouvements sensuels que Salomé attire l'attention de tous les convives. Elle est convoitée, pas seulement par Hérode Antipas, le destinataire véritable de la danse, mais par tout le public masculin présent au festin. Ce regard collectif ne fait qu'accroître l'érotisme et le pouvoir de séduction :

[...] et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avars publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise³.

Salomé joue le rôle de celle que sa mère n'est plus. Elle est la simple exécutante alors qu'Hérodiade, du haut de sa tribune d'or, dirige le spectacle, puis en réclame le prix. Le prix demandé sera la tête de Jean-Baptiste, ce qu'Hérode ne pourra pas refuser, après avoir succombé aux pieds de la danseuse devant tous les invités.

L'image du corps dans ce conte résume le corps féminin dangereux, la femme fatale qui séduit et devant laquelle l'homme est hypnotisé, capable de perdre la raison et de faire les pires extravagances.

¹ *Ibid*, p. 196, 198-199.

² Cf. Flaubert, G., *Voyage en Égypte*, Biasi, P.-M. (éd.), Bernard Grasset, Paris, 1991, p. 280-290.

³ Flaubert, G., « Hérodiade », *op. cit.*, p. 197-198.

Le mythe de Salomé a inspiré de nombreux artistes : plusieurs peintres, musiciens et écrivains ont chanté la beauté et la sensualité de cette jeune fille.

L'image corporelle qui sera analysée par la suite représente un corps qui, contrairement à toute attente, est inanimé, sans vie. Dans l'atmosphère du bal, ce corps mystérieux cause une admiration générale, les femmes le désirent. Mais, dans l'intimité conjugale, il sera la cause d'une tragédie, qui finira par une fantastique scène de cannibalisme.

Le corps figé et métamorphosé

Os Canibais, conte qui sera analysé ensuite, a été écrit à Coimbra, en 1866, par Álvaro do Carvalho. Le seul livre de *Contes* de cet auteur, publié à titre posthume, présente des aspects liés au fantastique, un genre assez rare dans l'histoire de la littérature portugaise. Carvalho fréquentait le cours de Droit à Coimbra, quand il est décédé, en 1868, à l'âge de 24 ans.

Un triangle amoureux composé par la jeune Margarida, le vicomte d'Aveleda et D. João forme le nœud de ce drame romantique qui aura une surprenante fin fantastique. Le conte commence par une scène de bal, dans laquelle un jeune du nom de D. João voit Margarida pour la première fois et tombe amoureux d'elle. Son amour, néanmoins, n'aura pas de réciproque, car la demoiselle cultive une admiration pour le mystérieux vicomte d'Aveleda. L'entrée du vicomte dans le bal est un événement qui provoque l'étonnement de tous les présents : la danse s'interrompt, les messieurs se groupent à l'entrée du salon, les dames sont perturbées. Sur cette figure énigmatique on connaît très peu de choses : « ce que l'on savait c'est qu'il était venu d'Amérique, et qu'il était bien aimé des savants et des gens raisonnables »¹.

Margarida s'approche du vicomte et avoue son admiration pour lui. Tout d'abord, le vicomte refuse l'amour de la belle demoiselle, mais il finit par accepter le mariage. Pendant la nuit de noces, toutefois, Margarida découvre, surprise, que le corps du vicomte est complètement faux et statique : ses membres sont faits de prothèses inanimées. Quand Margarida le touche, elle sent l'aspect dur et froid de l'ivoire et a l'impression de toucher une statue. La découverte la bouleverse : elle se suicide, en se jetant par la fenêtre et conduit l'époux à cette même fin

¹ « [...] só se sabia ao certo que viera da América, e que era benquistado dos doutos e dos sensatos ». Carvalho, A. do, *Os Canibais*, Alma Azul, Coimbra, 2004, p. 9. (Toutes les traductions sont de l'auteur).

tragique – le vicomte se jette sur le feu de la cheminée et se laisse brûler. Le lendemain, le père et les frères de Margarida entrent dans la chambre et ne trouvent personne, seulement un morceau de viande grillée dans la cheminée. En croyant qu’il s’agit d’une surprise faite par le vicomte ils mangent la viande.

L’image du corps dans ce conte présente quelque chose de nouveau pour l’époque : la substitution des parties du corps par des prothèses. Cela sera la cause de la tragédie qui s’abat sur le couple dans la nuit de noces. Le même homme qui représentait la beauté et l’élégance, dans le bal, devient un monstre aux yeux de Margarida dès qu’elle touche ses membres froids et sans vie. En ce moment, le vicomte essaie de la convaincre qu’il est le même homme à qui elle avait promis l’amour éternel. Il la supplie de ne pas prendre en compte son apparence et lui rappelle ses promesses :

Que devient le courage que tu m’avais promis? Ainsi sont toutes les femmes. Amante, tu me suivais jusqu’au cimetière; épouse, mes caresses t’épouvantent, parce que tu ne trouves pas de chaleur dans mes membres, parce que je suis une statue. Et la tête, qui autrefois a suscité des vers qui t’ont enchantés, c’est la même que tu repousses maintenant. Et ces lèvres, qui ont fait naître tant de désirs de baisers, parmi des secrets, pour les multiplier dans tes rêves et pour, une fois réveillée, les multiplier plus encore, ces lèvres-là sont les miennes. Je suis toujours celui que j’étais, si on m’accorde l’espoir de ton amour. Que te manque-il, femme ? Me voici à toi¹.

Certains indices sur les membres du vicomte sont donnés dès la scène du bal qui ouvre le récit. Quand le vicomte entre dans le salon, l’admiration lors de son entrée est accompagnée d’une étrangeté. Dans ses mouvements on remarquait «un effort dissimulé : il semblait un mouvement mécanique, automatique. Et ses pas sonnaient au sol, malgré les tapis raffinés, avec un bruit extraordinaire »².

¹ « *Que é da coragem que me prometias? São todas assim as mulheres. Amante, seguias-me ao cemitério; esposa, horrorizas-te de meus afagos, porque não me encontras calor nos membros, porque sou uma estátua. E a cabeça, que harmonizou estrofes que te embriagaram, é esta mesma que agora repeles. E os lábios, que avivaram nos teus ânsias de beijos com segredos que tu decoravas, para os repetir sonhando, para acordar repetindo-os, são os meus. Eu sou ainda o mesmo que era, se me derem a perdida esperança do teu amor. Que te falta, mulher? Aqui me tens*». Ibid, p. 57.

² « *um esforço dissimulado: parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído*». Ibid, p. 9.

L'image que Margarida a de son fiancé ne correspond pas à celle qu'elle attendait. L'illusion créée à l'occasion du bal se défait quand les fiancés se retrouvent dans l'intimité. Margarida voit son prince charmant comme il est vraiment. Le choc sera trop grand pour cette « Cendrillon ». Ne supportant pas une telle déception, elle préfère mourir.

L'anthropophagie

Au-delà de cette notion de corps figé, un autre aspect du corps est souligné dans ce conte : il présente une fin extraordinaire, quand la famille de la fiancée mange littéralement le corps du vicomte après la métamorphose subie sous l'effet du feu par le héros.

La fin tragique et inattendue de ce héros rejoint la position de Jean Marigny¹ selon laquelle le conte fantastique – à l'inverse d'autres littératures de l'irréel comme le conte de fées, l'épopée héroïque, voire la science-fiction – n'est jamais heureux. L'auteur souligne l'étrangeté du corps dans certains contes fantastiques :

Il [le conte fantastique] s'inscrit dans une perspective très sombre, héritée du roman gothique anglais, et il est destiné à provoquer chez le lecteur un sentiment de malaise, de terreur, voire de dégoût. Le corps, qui est ce que nous croyons connaître le mieux, y est singulièrement malmené. Soumis à d'inquiétantes métamorphoses, il devient un objet étranger, monstrueux qui ne peut inspirer que la frayeur et la répulsion².

La consommation de la viande humaine, qui pourrait être vue comme un sacrilège, inquiète le père et les frères de Margarida. Mais, après un moment de dégoût et de repentir à cause de l'acte réalisé, ils se rappellent que le vicomte n'a pas d'héritiers ; toute sa fortune, donc, sera pour eux. Ils décident d'oublier la fin funeste du vicomte et acceptent l'argent avec joie. L'intérêt se montre plus fort que la pudeur et, à la fin, en mangeant le vicomte ils ont également « mangé » son argent.

Au plan de l'imaginaire, il y a beaucoup de fantaisies par rapport au cannibalisme. L'anthropologie montre que le cannibalisme était un rite présent dans plusieurs civilisations. Elle est dans le récit de voyageurs qui ont décrit les rituels des Amérindiens, par exemple. La pratique anthropophagique constituait le moment culminant du procès

¹ Marigny, J., « Les métamorphoses du corps dans la littérature fantastique », In : Fintz, C. (dir.), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris, 2008.

² *Ibid*, p. 145.

culturel des groupes Tupis qui trouvaient dans la guerre et dans le rituel d'exécution des prisonniers l'objectif et le motif fondamental de l'identité culturelle. Manger un ennemi permettait non seulement de bénéficier de ses forces et de son courage, mais c'était également un rite initiatique : seulement ceux qui avaient tué un ennemi pouvaient se marier et avoir des enfants, selon Adone Agnolin¹.

De ce point de vue, tout ce conte devient un grand rituel qui démarre avec un bal et finit par un banquet. Même involontaire, l'acte d'anthropophagie permet une ascension sociale de la part de ceux qui ont mangé de cette viande. Ils profitent des bénéfices laissés par le vicomte, et cela les exempte de la culpabilité de l'avoir mangé.

Les deux facettes du corps présentes dans le conte *Os Canibais* – le corps figé et le corps métamorphosé – nous donnent une image inquiétante, comme il arrive souvent dans le genre fantastique, où « notre propre corps qui est ce que nous avons de plus précieux et de plus intime, devient un de ces objets étrangers [...] qui nous angoissent et qui nous fascinent »².

Conclusion

Le bal est souvent lié à une atmosphère de joie et d'amusement. Néanmoins, ces exemples montrent, tout au contraire, des épisodes tragiques qui se succèdent à partir d'un bal ou d'un festin. Les fantômes normalement cachés apparaissent dans l'ambiance festive du bal et de la danse. Des sentiments tels que le désir, la séduction, la provocation, peuvent s'éveiller dans cette situation. C'est l'occasion pour l'exploration des multiples facettes du corps.

Le bal favorise également la création des nombreuses illusions : le vieillard crée l'illusion qu'il peut dissimuler sa vieillesse, Margarida crée l'illusion d'avoir rencontré son prince charmant. Hérode Antipas, hypnotisé par la danseuse, ne mesure pas la gravité de ses mots.

Cet aspect dramatique des scènes de bal est également remarqué par Renée Bonneau³. L'auteur affirme que si l'on s'intéresse au rôle des scènes de bal dans les romans, par rapport soit à l'histoire des héros soit à celle d'un groupe social, on sera étonné par le caractère négatif de plusieurs de ces scènes. La fête, prévue pour être un moment de joie et

¹ Agnolin, A., «Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá», *Revista de Antropologia*, vol. 45, n°1, São Paulo, 2002, p. 131-185.

² Marigny, J., *op. cit.*, p. 157.

³ Bonneau, R., *Carnet de bals...*, *op.cit.*, p. 204.

plaisir, devient également l'occasion de drames, transgressions et scandales. Le bal est l'endroit où les passions éclatent et où les affrontements acquièrent une dimension publique. C'est au bal que la société apparaît dans son rituel figé et laisse voir ce qu'elle a d'artificiel ou de corrompu.

Ces scènes littéraires mettent en évidence les aventures sexuelles, ainsi que les ascensions politiques et sociales désirées par l'homme et qui peuvent être déclenchées, dans une atmosphère festive, par le corps dansant.

Références bibliographiques

- Agnolin, A., « Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá », *Revista de Antropologia*, vol. 45, n°1, São Paulo, 2002, p. 131-185. Disponible en : <http://ref.scielo.org/k5j4gz>.
- Bonneau, R., *Carnet de bals : les grandes scènes de bal dans la littérature*, Larousse, Paris, 2000.
- Carvalho, A. do, *Os Canibais*, Alma Azul, Coimbra, 2004.
- Czyba, L., « Flaubert et le mythe d'Hérodiade-Salomé », In : Houriez, J. (dir.), *Littérales : Mythe et Littérature*, Annales littérales de l'Université de Franche-Comté, [Besançon], 1997, p. 81-93.
- Detrez, C., *La construction sociale du corps*, Seuil, Paris, 2002.
- Flaubert, G., « Hérodiade », In : *Trois Contes*, Maynial, É. (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1960.
- Flaubert, G., *Voyage en Égypte*, Biasi, P.-M. (éd), Bernard Grasset, Paris, 1991.
- Forestier, L., « Les contes, entre éclairs et brouillard », *Le Magazine Littéraire*, n° 512, octobre 2011, p. 74-76.
- Gasnault, F., *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Aubier, Paris, 1989.
- Herbillon-Moubayed, T., *La danse, conscience du vivant : étude anthropologique et esthétique*, L'Harmattan, Paris/Torino, 2006.
- Juhel, F. (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Librairie Vuibert, Paris, 2006.
- Le Breton, D., *La sociologie du corps*, 7ed, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- Midol, N., Praud, D., « Danser pour interpréter le monde en soi », *Le corps dansant*, Corps : revue interdisciplinaire, Dilecta, Paris, octobre 2009.
- Marigny, J., « Les métamorphoses du corps dans la littérature fantastique », In : Fintz, C. (dir.), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Maupassant, G. de, « Le Masque », In : *La parure et autres scènes de la vie parisienne*, Flammarion, Paris, 2006.
- Montandon, A. (éd.), *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*, H. Champion, Paris, 2000.