

LES SAUVAGEONNES ÉPILEPTIQUES ET LE CORPS RACIALISÉ : DE POLAIRE À JOSÉPHINE BAKER. INTERSECTIONS DU GENRE ET DE LA RACE OU LE SPECTACLE DU CORPS EXOTIQUE

Mihaela Gabriela STANICA
UNIVERSITE DE BUCAREST

La figure de la danseuse exotique en France s'inscrit dans une longue tradition représentationnelle marquée par la transformation du corps de l'Autre exotique en spectacle. Il s'agit d'une tradition qui remonte à la manipulation du corps de Saartjie Baartman (également connue comme Sarah Baartman) transformée en support visuel matérialisant la différence raciale qui serait inscrite dans la sphère somatique et aux Expositions universelles qui mettaient en scène le même corps exotique fabriqué à travers des mécanismes performatifs. Saartjie Baartman a été exhibée sur la scène des foires, des spectacles de cabaret et sur celle des cabinets des scientifiques (tels que Georges Cuvier ou Geoffroy Saint-Hilaire) pour que son corps puisse être cartographié, fragmenté et disséqué, réduit à des lieux de corps que le regard médical avait investis d'une sexualité excessive pour illustrer la différence anatomique entre les races et confirmer de la sorte les théories darwiniennes. C'est ainsi que sous le regard de Georges Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire, les fesses hypertrophiées, les seins et le visage de Saartjie Baartman deviennent le chaînon manquant entre le monde des humains et celui des bêtes, la preuve anatomique de l'altérité corporelle de la femme noire, tout en validant la théorie évolutionniste. La manière dont les différents regards s'approprient le corps de l'individu Saartjie Baartman transformé en Vénus Hottentote, nous laisse découvrir le processus de production du corps exotique, imbu de primitivisme et de sexualité, transformé dans un argument scientifique du discours racial ou, ce que Sharpley-Whiting désigne comme « a definitive moment in the history of sexual science as it intersects with race, a moment when science and ideology merged and a black woman's body mediated the tenuous relationship between the two » (SHARPLEY-WHITING, 1999 : 17). Dans le même temps, si la transformation en spectacle de Saartjie Baartman peut être envisagée comme « the first major ethnological exhibition of the 19th Century » (STROTHER, 1999 : 37), la mise en scène performative du corps des « indigènes » sur la scène des Expositions universelles participe à la création de tout un imaginaire exotique en rendant possible « le passage d'un racisme scientifique à un racisme populaire en diffusant auprès du grand public les théories anthropologiques sur l'inégalité des races » (DÉCORET-AHIHA, 2004 : 25).

Le spectateur découvre un corps fabriqué de toutes pièces comme le démontrent les nombreuses études qui cherchent à investiguer les conditions de production du corps exotique dans une zone interstitielle et normativisante à la fois, où le genre et la race s'articulent pour produire le corps de la sauvageonne apprivoisée : la scène française de café-concert ou de music-hall.

Ce sont bien les mécanismes cognitifs et les stratégies représentationnelles employés au niveau de cet espace performatif que cette recherche se propose d'explorer, un espace qui va nous permettre de suivre une mise en scène du corps exotique soumis à des répétitions, des reprises, des réactualisations et des réinterprétations destinées à déstructurer la matière dont les corps individuels sont faits pour les reconstruire et les réinscrire dans un réseau de typologies. Anne Décoret-Ahiha,

souligne la possibilité d'étudier les danses exotiques comme une mise en scène d'un spectacle ethnographique sous-tendu par l'idéologie coloniale, étant donné que « l'imaginaire exotique dont elles étaient le fruit ainsi que les conceptions de l'Autre qu'elles véhiculaient participaient à l'époque coloniale » (DÉCORET-AHIHA, 2004 : 16). Défaire le corps pour pouvoir mieux le fabriquer sur scène où il est censé reconforter tout un imaginaire racial devient une des démarches normativisantes essentielles à travers lesquelles on choisit de gérer depuis la Belle Époque jusqu'aux Années folles le rapport avec le corps inquiétant et fascinant à la fois, le corps de celui ou de celle qu'on a l'habitude de désigner comme « sauvage ».

Cette démarche se propose donc de suivre les aventures et les mésaventures sur la scène française de ces deux figures imprégnées autant d'exotisme que d'hybridité raciale et de genre, une hybridité qui semble mettre en question les rassurantes théories de la classification et de la hiérarchisation raciale de l'époque : il s'agit de Polaire « vibrante sauvageonne indomptée » (CHEVALIER, 1904 : 323) et « chanteuse névrosée des cafés-concerts » de la Belle Époque (PAILLARD, 1903 : s.p.) et de Joséphine Baker, « la sauvagesse civilisée » (LEGRAND-CHABRIER, 1933 : 17), « divinité lubrique et farouche » (LEVINSON, 1926 : 3), vedette des scènes de music-hall des Années folles. La double postulation des corps envisagés autant comme des corps imprégnés d'un exotisme somatique garantissant la hiérarchie raciale que d'une hybridité raciale, culturelle et de genre, pourrait nous fournir les outils essentiels pour mieux comprendre les stratégies représentationnelles par lesquelles le corps, la race et le genre sont fabriqués dans cette période qui s'étend de la Belle Époque jusqu'aux Années folles. La mise en scène des corps palimpseste de Polaire et de Joséphine Baker qui s'inscrivent dans un dialogue intertextuel des représentations de la Vénus noire nous permettrait donc de dévoiler les ficelles culturelles et les articulations cognitives à l'œuvre derrière la performance de la féminité et de la race, et de découvrir, à travers ce miroitement réciproque, la force subversive de ces pratiques discursives. Le concept opératoire de performativité discursive (« discursive performativity ») envisagé par Judith Butler comme dénonçant le manque de substance de la réalité du genre étant donné que la performativité « appears to produce that which it names, to enact its own referent, to name and to do, to name and to make » (BUTLER, 1993 : 107) sera mis en relation avec celui d'imitation coloniale (« colonial mimicry ») associé par Homi K. Bhabha à un processus subversif de désarticulation de la notion de race : « Mimicry conceals no presence or identity behind its mask. The menace of mimicry is its double vision which, in disclosing the ambivalence of colonial discourse, also disrupts its authority » (BHABHA, 1994 : 88).

Le plus souvent les Années folles sont envisagées comme un creuset de la modernité en réunissant des transgressions de toutes sortes et annonçant les mutations paradigmatiques qui rendront possible l'avènement d'une modernité traduite par la dénonciation des classifications identitaires binaires, strictement délimitées au niveau des catégories figées, et l'instauration d'une sorte de zone de continuité identitaire, une fluidité corporelle qui nous rappelle la manière dont le corps métis était représenté dans cette période de l'entre-deux-guerres. Ce qu'on ne souligne jamais suffisamment c'est que les Années folles ne sont que l'aboutissement d'une démarche de longue durée qui remonte à la Belle Époque où l'on retrouve les germes de ces mutations paradigmatiques. On assiste dans cette période de transition historique et culturelle à des changements de paradigme qui vont de pair avec ce processus de mutation subi par le corps dont l'intelligibilité est construite et reconstruite en fonction des savoirs qui fabriquent l'image de ce monde.

La démarche taxinomique déployée lors de cette période afin réaliser un véritable inventaire des pathologies tout comme les discours médicaux prononcés vers la fin du XIXe siècle sur la scène de la Salpêtrière où l'on négocie à travers une mise en scène du corps savamment dirigée par Charcot et ses disciples, les frontières du normal et du pathologique, semblent cantonner l'intelligibilité corporelle dans la sphère du visible normatif. Georges Didi-Huberman va placer son analyse de l'hystérie sous le signe de la performativité du corps pathologique qui est construit tel quel par le regard des médecins car « c'est ainsi que la clinique de l'hystérie devient spectacle, invention de l'hystérie » (DIDI-HUBERMAN, 1982 : 5). Toutefois, c'est à travers les mêmes discours qu'on va assister, au tournant du siècle, à un déplacement de l'hystérie dans une dimension qui transgresse le somatique tout en mettant en question les principes de l'intelligibilité visuelle des corps : la dimension neurologique¹. La coexistence, pour une courte période des deux paradigmes expliquant l'hystérie (celle somatique placée sous le signe de l'intelligibilité visuelle et celle neurologique annonçant la mise entre parenthèses de la dimension biologique) représente, en fait, une période de négociations du modèle d'intelligibilité corporelle et de ce qui va être envisagé comme pathologique : un modèle somatique dont l'intelligibilité passe par la peau (c'est au niveau du corps qu'on va inscrire, exposer et matérialiser dans la sphère du visible les marqueurs de l'hétéronormativité de genre et de race) et un modèle neurologique qui déstructure le cadre de cette intelligibilité visuelle du somatique et semble annoncer et dévoiler les mécanismes qui président à la production performative du pathologique.

C'est bien cette paradoxale coexistence paradigmatique qui pourrait nous expliquer les différents mécanismes et stratégies de représentations qui interviennent dans la permanente (dé)construction des corps exotiques de Polaire et de Joséphine Baker depuis la Belle Époque jusqu'aux Années folles. En effet, les deux figures sur lesquelles cette analyse s'appuie sont celles de Polaire², la chanteuse épileptique d'origine française dont le corps semble être imprégné par l'exotisme de l'Algérie où elle était née, vedette de la scène parisienne de la Belle Époque, et

¹ C'est dans cette période qu'on assiste à une délocalisation de l'hystérie étant donné que celle-ci cesse d'être l'apanage du corps féminin (le corps féminin n'est plus cartographié pour qu'on puisse localiser le siège de la maladie dans l'utérus), tout comme elle cesse d'être identifiable à travers des marqueurs somatiques. On commence à étudier des cas d'hystérie masculine qui serait toutefois explicable et localisable à travers ce que les discours médicaux désignent comme une zone pseudo-ovarienne. Freud va reprendre et nuancer la notion de lésion dynamique fonctionnelle utilisée initialement par Charcot, pour démontrer que « l'hystérie se comporte dans ses paralysies et autres manifestations comme si l'anatomie n'existait pas » (FREUD, 1893 : 11). Dans son *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, d'après l'enseignement de la Salpêtrière, « Hystérie normale », Gilles de la Tourette introduit la notion de « zones hyperstatiques » (TOURETTE, 1891 : 229), des zones caractérisées par une sensibilité excessive qui font plus que réaliser une fragmentation corporelle car elles vont se superposer à la fonction, en servant de la sorte à inscrire une fonction neurologique dans la dimension somatique. Il s'agit, finalement d'une manière de placer l'hystérie à mi-chemin entre le paradigme neurologique et celui somatique.

² De son vrai nom Émilie Marie Bouchaud, Polaire, chanteuse et actrice d'origine française, est née en 1874 en Algérie où elle va passer son enfance. Après son arrivée à Paris en 1890, elle connaît le succès sur les scènes parisiennes de café-concert de la Belle Époque en incarnant le type de la Chanteuse épileptique. L'extravagance de sa performance sur scène alliée à l'exotisme physique et comportemental qu'on lui attribua, l'ont transformée en une véritable vedette du café-concert et ont attiré l'attention des artistes comme Toulouse-Lautrec, Jean Sala, Jean Lorraine, Maurice Chevalier. En se liant d'amitié avec le couple Colette-Willy, Polaire fait son début sur la scène théâtrale en 1902 dans *Claudine à Paris*, en incarnant le personnage Claudine de la célèbre série des Claudine créée par le couple Colette-Willy. Polaire réussit à se construire une carrière au théâtre doublée par des rôles occasionnels dans l'industrie cinématographique, mais après la Première Guerre Mondiale, elle se concentre uniquement sur le théâtre. Polaire est morte en 1939 après avoir publié, en 1933, son livre autobiographique *Polaire par elle-même*.

Joséphine Baker³, l'« idole exotique » (Le CŒUR, 1928 : 2) des Années Folles, la « sauvageonne » qui va devenir l'hybride « Créole » surtout après son rôle dans l'opéra d'Offenbach, celle qui, adorée ou détestée par le public parisien, répandit la hantise des pulsions ataviques incontrôlables associées au jazz et annonçant la fin de la civilisation européenne. Ces deux personnages et la manière dont ils réactualisent et mettent en scène le code narratif du corps sauvage, code narratif qui va être associé à celui de l'hystérie (comme Rae Beth Gordon le montre dans ses amples recherches consacrées au phénomène des danses exotiques sur la scène française dont nous citons les études « Why the French love Jerry Louis. From Cabaret to early cinema », 2002, « Dances with Darwin, 1875-1910 : Vernacular modernity in France », 2008 ou l'article de 2010, « Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk ») nous permettront de surprendre les différentes couches épistémiques qui se superposent, s'enchevêtrent et se reconfigurent constamment afin de rendre possible autant la construction sur scène du corps exotique que son fonctionnement en parallèle avec l'inclassable corps hybride.

À regarder les nombreux articles de presse rédigés par des journalistes comme Sylviac, Maillard, Chevalier, Levinson, Rouveyre, Deroyer, Gale, Reuillard, Régnier et d'autres encore dont les textes feront l'objet des analyses ultérieures, on remarque une tendance qu'on peut retrouver dans la plupart de ces discours. Chaque fois qu'on décrit les performances sur scène de ces deux personnages, on procède à une construction performative de ces corps comme des corps exotiques, imprégnés de primitivisme et placés dans la sphère du visible normatif. Autrement dit, pour que ces corps puissent être classifiés en tant que tels – des corps placés sous le signe de l'altérité – il faut pouvoir matérialiser et exposer la différence raciale fondée sur des particularités morphologiques et transformée en une sorte de code narratif de l'altérité corporelle. Ce type de représentation du corps exotique s'inscrit, d'ailleurs, dans la tradition iconographique instaurée par la manipulation de Saartjie Baartman – corps utilisé dans le discours de Georges Cuvier qui va publier les résultats de ses recherches en 1817 sous le titre «Extraits d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote », afin de légitimer la hiérarchie raciale à travers l'argument biologique et confirmant de la sorte la théorie darwinienne de l'évolution. Si la création de la Vénus hottentote à partir du corps de Saartjie Baartman représente, selon T. Denean Sharpley-Whiting, un épisode clé dans l'histoire de la science de la sexualité étant donné qu'il expose la manière dont la sexualité et la race s'articulent,

³ Joséphine Baker (née Freda Josephine McDonald), chanteuse, danseuse et actrice franco-américaine d'origine afro-américaine, espagnole et amérindienne, est un emblème des Années folles fortement marquées par l'effervescence et les transgressions des avant-gardes, par l'art « nègre », par le charleston et par le jazz. Elle s'implique dans la Résistance française pendant la Deuxième guerre mondiale, et reçoit en 1946 la médaille de la Résistance française et les insignes de Chevalier de la Légion d'honneur et la Croix de guerre par le décret du 9 décembre 1957. Joséphine Baker s'engage aussi dans la lutte antiraciste en militant pour les droits civiques des Afro-américains et adopte 12 enfants de nationalités et religions différentes en créant ce qu'elle désignait comme sa tribu « arc-en-ciel ». Née au Missouri, aux États-Unis en 1906, elle arrive à Paris en 1925 où elle devient vite vedette des spectacles de music-hall en débutant sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées dans la *Revue Nègre* où elle va interpréter le célèbre tableau intitulé *Danse sauvage*. Incarnant l'Autre exotique, à la fois fascinant et répugnant, abhorré et adulé, Joséphine Baker deviendra vite la muse des surréalistes et des cubistes, des peintres et des écrivains, en inspirant des artistes comme Paul Colin, Pablo Picasso, Man Ray, Jean Cocteau ou Paul Morand. Mais elle ne se limitera pas au rôle de vedette de music-hall, elle sera également célèbre pour sa carrière musicale et cinématographique dont on peut suivre les hauts et les bas dans les récits autobiographiques comme *Les mémoires de Joséphine Baker* (livre écrit en collaboration avec Marcel Sauvage, illustré par des dessins inédits de Paul Colin et publié en 1927), ou *Joséphine* (écrit en collaboration avec Jo Bouillon, son quatrième mari, et publié en 1976). Joséphine Baker est morte en 1975 et est enterrée avec les honneurs militaires. Le 30 novembre 2021, l'artiste fera son entrée au Panthéon en devenant la première femme noire à y reposer.

la façon dont la science et l'idéologie se superposent au niveau d'un corps féminin qui va assurer une sorte de transfert paradigmatique (SHARPLEY-WHITING, 1999). Il sera donc intéressant d'analyser la manière dont Polaire et Joséphine Baker intègrent ce code narratif de la Vénus hottentote.

Polaire entre la sauvageonne et l'épileptique

En effet, pour revenir aux représentations de Polaire et de Joséphine Baker, on observe que dans les discours des journalistes comme Maillard, Miller, Legrand-Chabrier, Houville, Bussy, Candide, Chevalier ou d'autres dont on va découvrir les articles tout le long de cette étude, on s'approprié leurs corps pour les intégrer dans cet imaginaire de la différence raciale traduite comme autant de particularités anatomiques (censées renforcer les frontières entre le Noir primitif et l'Occidental blanc). Ces particularités anatomiques vont être placées sous le signe de l'excès : un excès morphologique, inscrit dans la biologie qui rend ce corps facilement identifiable comme corps autre par le regard de l'Occidental. Le corps du sauvage doit être essentiellement excessif, un lieu de la démesure et de la déviation, réceptacle des paradoxes et de l'inintelligibilité pour que le corps blanc puisse préserver le privilège de l'équilibre et de l'harmonie anatomique. Autrement dit, pour que le modèle du corps blanc binaire puisse garder sa centralité, il faut inscrire l'exotisme dans la chair et l'investir des valences pathologiques.

Dans le cas des descriptions de Polaire, on observe un véritable effort pour fabriquer un corps qu'on investit de toutes sortes de marqueurs de cette différence morphologique. Elle est décrite, à tour de rôle ou même simultanément, comme « la femme la plus laide du monde » à l'occasion de son voyage aux États-Unis (SIMONE D'AX, 1910 : 493), « d'une laideur troublante de l'obélisque égyptien » (CHEVALIER, 1903 : 139), comme la femme au tour de taille le plus petit au monde (une taille de quarante-deux centimètres), « taille de serpent » (COLETTE, 1935 : 7), « capable d'énalouser une abeille » (WILLY, 1903 : 13), « coupée en deux par une ceinture-bracelet » (COLETTE, 1939 : 2), à la « la taille la plus fine, les chevilles les plus petites, le plus grand talent » (DE BUSSY, 1928 : 29), « reine des Papous » (SYLVIAC, 1917 : 25), comme « l'artiste la plus excentrique du monde » (« Service Télégraphique. Mlle Polaire ascensionne », 1913 : 2.), ou encore comme « le diable au corps » (MAILLARD, 1900 : 4).

Multiplier les particularités morphologiques de ce corps et insister sur leur caractère excessif (qu'il s'agisse d'un excès de laideur, de beauté, de minceur, d'excentricité ou, même d'une sexualité envisagée comme déviante, donc, pathologique) correspond à un véritable impératif d'inscrire et de matérialiser les signes de l'altérité au niveau de la surface corporelle. Obtenir une cartographie de la dimension somatique signifie découper et identifier ces lieux de corps recelant et exposant les signes de l'altérité. Pour que cette altérité soit visuellement identifiable, il faut pouvoir la retrouver, transposée dans une série de particularités dont le caractère excessif justifie et renforce encore une fois la frontière entre les races et instaure un système de différenciation fondé sur la binarité pathologie/normalité.

Dans sa conférence sur La stéatopygie des Hottentotes du Jardin d'Acclimatation, Paul Topinard présente la race boshimane comme « l'une des plus curieuses dont s'occupe l'anthropologie » (TOPINARD, 1889 : 195) sans oublier de souligner la position qu'elle occupe dans la hiérarchie raciale où elle est envisagée « comme l'une des plus inférieures de l'humanité » (TOPINARD, 1889 : 195). Selon Paul Topinard, le corps de la femme boshimane est placé sous le

signe de l'excès morphologique qui dénonce sa nature pathologique : « la stéatopygie se présente comme une exagération monstrueuse des fesses » (TOPINARD, 1889 : 195), particularité morphologique qu'il décrit comme une « exagération grotesque de ce que les anciens sculpteurs, trop réalistes, indiquaient dans leurs figures destinées à exprimer la luxure ou la maternité » (TOPINARD, 1889 : 196).

C'est le même scénario représentationnel qu'on va employer pour décrire le corps de Polaire quand on multiplie les marqueurs de la particularité anatomique et de l'excès morphologique dans un effort de rendre visible et donc contrôlable l'exotisme du personnage mais, surtout, dans un effort de fabriquer ce corps comme essentiellement autre. Ce processus de production et d'inscription des signes de l'altérité morphologique sur le corps de Polaire devient d'autant plus intéressant si l'on considère que ces particularités morphologiques qui vont la transformer dans le « phénomène Polaire » ne sont aucunement justifiés par le corps « réel » de l'individu (dont le vrai nom était Émilie Marie Bouchaud) avant de se laisser transformer dans le phénomène Polaire. D'ailleurs, il arrive parfois à Polaire de marquer ses distances par rapport à cette production fantasmagorique de son corps exotique et de dénoncer son caractère invraisemblable. Confrontée aux affiches qui la présentent comme la femme la plus laide du monde, Polaire dénonce ce clivage entre ce corps qu'on lui construit et le corps qu'elle assume :

Devant moi, immense, démesuré, emplissant tout un pan de mur, une affiche – je ne sais pas quel monstre à tête vaguement humaine, je ne sais quelle figure d'Apocalypse, requérait mon regard. J'ajoute à ma confusion que je discernai, dans l'apparente vision, ma propre ressemblance. Une invraisemblable légende, annonçant ma venue, stigmatisait cette horreur (POLAIRE citée par D'AX, 1910 : 493).

On retrouve le même type de réaction dans ses propos relatés par Rastignac : « Je ne fus point moins estomaquée lorsque j'aperçus sur les murs ce qui passait pour mon portrait : d'affreuses affiches où Polaire apparaissait avec les avantages de Jeanne Bloch et une tignasse rouge. C'était cela la femme la plus laide du monde » (RASTIGNAC, 1910 : 690).

Il s'agit donc d'un corps monstrueux, improbable, réunissant toute une série de particularités qui ne font que déréaliser le corps de l'individu Polaire pour fabriquer le code narratif de la Vénus hottentote. Cette production fictionnelle de la sauvageonne Polaire sous la forme d'un corps fonctionnant comme une sorte d'écran de l'exotisme devient évidente dans la représentation iconographique et discursive réalisée par le caricaturiste Sem : « Une cannibale crépue, une vraie, celle-là, le corps étranglé, presque coupé en deux par un carcan, le nez traversé d'un anneau, la bouche sanglante fendue jusqu'aux oreilles » (SEM, 1914 : s.p.).

La description de Sem semble fonctionner comme une cartographie parfaite de ce corps qui va être fragmenté dans autant de zones envisagées comme réceptacles de l'exotisme somatique. Paradoxalement, au fur et à mesure qu'on s'efforce de matérialiser ces signes de la différence somatique, l'individu Polaire s'efface, en se dématérialisant progressivement derrière ce découpage normativisant et l'inscription de l'exotisme dans la chair d'Émilie Marie Bouchaud. Même si Polaire ne dénonce pas explicitement la violence de cette manière à travers laquelle on dématérialise son corps par la représentation, elle souligne toutefois le caractère performatif de ce processus qui se répand comme une épidémie dans les discours des journalistes pour créer le phénomène Polaire :

Je ne tardai pas à exciter la verve des humoristes. Sem, que tous ses confrères imitèrent bientôt, me représentait avec un anneau dans le nez et des boucles noires de négresse. Toujours la même erreur sur mes cheveux : ils n'étaient nullement noirs ni crépus et je n'y obtenais des boucles qu'à l'aide de rubans roulés très serrés autour, un peu à la façon de ce que font les Mauresques pour leurs petites filles. Aggravant la roserie, Sem ornait mon corps de rotundités à faire pâlir la Vénus hottentote ! Il paraît que c'est là le tribut à la gloire... Grand merci !... (POLAIRE, 1933 : 38)

Devant cette dénonciation de la fictionnalisation de son corps à travers son exotisation, on peut toutefois se demander pourquoi cet impératif de l'exotisme imprègne les représentations de Polaire. Pourquoi finir par placer le corps de Polaire sous le signe de la Vénus hottentote dans le contexte où son physique ne semble pas justifier ce type de code représentationnel ? À remonter le fil de la biographie de Polaire, on pourrait avancer une première hypothèse : celle selon laquelle cette altérité qui marque son schéma corporel serait explicable par les fantasmes alimentés par son enfance en Algérie, enfance qui va la placer sous le signe de l'entre-deux culturel et somatique car, pour citer René Wisner, « Mademoiselle Polaire est un peu algérienne » (WISNER, 1920 : 11). D'ailleurs, c'est une image partiellement construite par Polaire elle-même à travers son choix de se présenter sous la forme suivante : « Je vins au monde en Algérie [...]. Cependant, je n'ai pas la nature indolente de la Mauresque et je n'aime pas la vie contemplative. J'ai seulement de l'Orientale le teint bistré, la peau mate et les grands yeux, vous savez, les yeux de gazelle » (POLAIRE, 1903 : 3).

Française et Algérienne, partagée entre deux mondes et deux cultures, dans cet entre-deux qui la voue à une hybridité culturelle doublée par une hybridité corporelle, Polaire choisit de revendiquer un exotisme somatique repérable au niveau visuel à travers une série de marqueurs inscrits dans la dimension biologique : le teint bistré, la peau mate, les yeux de gazelle. Même si elle va rejeter certains marqueurs retrouvables dans le code narratif de la Vénus hottentote (les cheveux crépus de la sauvageonne, l'hypertrophie de certaines parties corporelles), Polaire insiste toutefois sur une certaine altérité qui lui serait propre. On ne peut s'empêcher de se demander pourquoi insister sur ces marques biologiques de l'exotisme dans ce contexte où l'on a affaire plutôt à quelqu'un placée dans la sphère de l'hybridité corporelle et culturelle ? Si l'hybridité signifie la possibilité de transgresser les frontières catégorielles grâce à une biologie fluide, choisir de se présenter comme exotique ne représente pas un figement physique dans une catégorie raciale stable ? Finalement, si l'on peut parler de l'existence d'une certaine tension entre les dimensions exotique et hybride, alors, comment cette tension va-t-elle influencer la manière dont le corps de Polaire et celui de Joséphine Baker un peu plus tard, vont être représentés ?

Le rapport entre l'exotisme somatisé et l'hybridité qui menace de brouiller les frontières biologiques et de déstabiliser de la sorte la hiérarchie raciale fondée sur la stricte délimitation catégorielle et sur l'inscription des signes de l'altérité raciale dans la sphère du visible, traverse cette période qui s'étend de la Belle Époque aux Années folles en rendant possible la coexistence de deux modèles qui semblent négocier les frontières du corps moderne. L'hybridité corporelle et culturelle va prendre la forme du métissage qui, par l'indétermination raciale dont il devient le vecteur, semble annoncer ce que Maurice Muret désigne comme *Le crépuscule des nations blanches* (MURET, 1925), processus envisagé comme le « grignotement de la race blanche » (MURET, 1925 : 74) et comme « l'ascension de la race noire » (MURET, 1925 : 67). Dans ce

contexte, on pourrait s'attendre à ce que les personnes hybrides qui répandent ce trouble de l'entre-deux soient soumises à un processus de normativisation et qu'on cherche des stratégies représentationnelles et cognitives pour pouvoir installer une fois pour toutes le corps instable du métis dans une catégorie fixe.

En fait, on va avancer l'hypothèse que si dans le cas de Polaire, tout comme dans le cas de Joséphine Baker, on insiste sur cette inscription de l'exotisme dans le somatique, c'est parce qu'on veut pallier à ce danger qui est représenté par le métissage et le type de modèle corporel qu'il véhicule. Le corps métis présenté dans les discours des scientifiques comme essentiellement instable – René Martial affirme que « le métis est instable par nature » (MARTIAL, 1939 : 518), menace de transgresser constamment les frontières raciales inscrites dans le somatique et d'instaurer un modèle corporel qui échapperait à cette sphère de l'intelligibilité visuelle. Par conséquent, représenter les corps hybrides comme marqués et surtout dominés par un exotisme somatique qu'on voudrait présenter comme incontestable, signifie leur faire subir un processus de normativisation et rétablir les cases brouillées par ce personnage dont la fluidité dénonce l'artificialité de ce système taxinomique.

Joséphine Baker en dialogue avec la *Vénus hottentote*

C'est toujours à mi-chemin entre un exotisme inscrit dans la dimension somatique et l'hybridité qu'on va placer le corps d'une autre vedette de la scène française des Années folles : Joséphine Baker. Venant des États-Unis, Joséphine Baker, la danseuse dont l'origine espagnole, afro-américaine et amérindienne la voue au métissage et que Pawlowski décrit comme « étrange et splendide animal sauvage, croisement, paraît-il, d'un Espagnol et d'une Nègresse » (PAWLOWSKI, 1930 : 4b), émerge sur la scène française en 1925 quand, vêtue de son célèbre pagne de bananes et exposant ses seins nus, elle danse sur des rythmes de charleston et devient la vedette de la Revue Nègre. Tout comme Polaire, elle va mettre en scène le spectacle du corps sauvage en affichant les signes d'un exotisme qui semble marquer son schéma corporel en dénonçant, encore une fois, le clivage entre son corps racialisé et le modèle du corps blanc. C'est toujours le code narratif de la même Vénus hottentote qu'on identifie dans les multiples mises en scène du corps fantasmatique de Joséphine Baker, un corps envisagé comme réceptacle de l'exotisme. Il s'agit toujours de construire sur scène un corps censé illustrer la différence raciale, un corps décrit par Mae G. Henderson sous la forme suivante : « fashioned largely according to french notions of what constituted authentic blackness, synonymous with French notions of primitivism » (HENDERSON, 2014 : 189).

Ce spectacle du corps exotique suscite autant la fascination que des réactions presque viscérales de rejet de la part de ceux qui associent cette vague incontrôlable du primitivisme incarné par Joséphine Baker à la chute de la civilisation européenne dont la fin serait annoncée par une véritable épidémie des rythmes noirs. Joséphine Baker deviendrait donc le vecteur de dissolution de la civilisation européenne et de triomphe de la barbarie. C'est bien ce rôle destructurant qu'André Levinson lui attribue à travers la description suivante : elle « exprime supérieurement une manière d'être inférieure ; image suprême de l'animalité triomphante, elle trotte à quatre pattes et fait moduler sa croupe sur les décombres de la civilisation » (LEVINSON, 1926 : 3).

On retrouve donc dans ces représentations qui s'emparent du corps de Joséphine Baker une réactualisation du code narratif de la Vénus hottentote, une stratégie représentationnelle à travers

laquelle on cherche à produire, par un mécanisme performatif, le corps de la sauvageonne comme parfaite illustration de ce primitivisme inscrit dans la chair qui légitimerait, encore une fois, le discours racial prônant la supériorité et la centralité du corps blanc. Michel Deroyer la présente comme « amusement pittoresque pour nos yeux [...] » (DEROYER, 1930 : 1) et continue sa description dans les termes suivants : « Ses balbutiements, ses gestes d'animal naïf, ses sauts et ses saccades, on ne peut pas s'intéresser longtemps à cela, voyons... Peut-on comparer une singesse à une belle pouliche... [...] je suis comme les Américains, les nègres me semblent comme des humains de seconde zone » (DEROYER, 1930 : 1).

Pour que les nègres puissent être placés dans cette catégorie d'infériorité raciale, il faut que la différence morphologique soit bien visible ; selon un scénario utilisé déjà dans le cas de Saartjie Baartman, on va creuser un gouffre entre celle qui incarne les signes du primitivisme et la race humaine. On retrouve, dans la description réalisée par André Rouveyre un discours presque identique à celui de Georges Cuvier qui avait cherché à rendre visibles ces lieux du corps légitimant la distance ontologique entre le corps primitif de la sauvageonne rangée dans la sphère de l'animalité et celui de la femme occidentale. Après un examen attentif du corps de Saartjie Baartman, le regard de Georges Cuvier s'arrêtait sur ses fesses dont la dimension excessive semblait justifier sa parenté anatomique avec les singes puisqu'elles « offrent une ressemblance frappante avec celles qui surviennent aux femelles des mandrills, des papions et qui prennent à certaines époques de leur vie un accroissement vraiment monstrueux » (CUIVIER, 1817 : 268-269) alors que « ses mouvements avaient quelque chose de brusque et de capricieux qui rappelait ceux du singe » (CUIVIER, 1817 : 263). Suivant le sillon tracé par le discours de Georges Cuvier, André Rouveyre réalise la description suivante :

C'est toujours l'arrière qui s'agite furieusement [...]. Mais la partie antérieure du corps ne reste pas inactive, tandis que la partie supérieure mène un ébranlement vertical. L'ensemble, qui peut rappeler parfois la folie du pantin, est trop bête pour donner l'impression d'une marionnette. Cette fille a le génie de la gouaille du corps par le corps même. Ses mouvements, d'une surprenante cadence, fortement originale, vont à l'encontre des mouvements traditionnels de la race. [...] La Baker donne parfois l'impression d'un joli animal, par exemple lorsqu'elle se met à quatre pattes comme une guenon comme une gentille guenon, d'ailleurs point trop mordante. L'expression de son visage est peu suggestive. Sourire plutôt stéréotypé de la fille heureuse du succès et du gain. Il y paraît aussi vraie ou factice la joie animale de dépenser son ardeur. Quand, par moments, la contraction va jusqu'au rire, elle a une grimace agréablement simiesque, due notamment à la prééminence des mâchoires (ROUYEYRE, 1926 : 412).

Les particularités anatomiques et les marques de l'excès somatique que nous avons identifiées dans le cas des représentations du corps de Polaire, sont encore plus visibles dans le cas de cette série de représentations de Joséphine Baker étant donné que ce sont les signes d'une animalité incontestable et même contagieuse qu'on cherche à repérer dans les mouvements de son corps rapproché de celui d'une « gentille guenon » (n'oublions pas que c'est une version apprivoisée du sauvage primitif qui monte sur scène pour confirmer le succès de la mission civilisatrice française) en proie à sa nature instinctive, à son « ardeur » qui finit par illustrer les « mouvements traditionnels de la race » sous la forme de l'« agitation furieuse ».

C'est bien sur cette « agitation furieuse » qu'on va s'arrêter pour mieux comprendre le réseau de paradigmes à l'œuvre dans ce processus complexe de représentations des corps problématiques de celles que Rae Beth Gordon désigne comme des danseuses « hystéro-épileptiques » à cause de la superposition paradigmatique qu'elles incarnent. Cette agitation

furieuse peut être envisagée comme étant spécifique au paradigme hystéro-épileptique, l'autre code narratif qui intervient pour rendre possible la construction de l'intelligibilité corporelle dans le cas de Polaire et de Joséphine Baker.

En effet, on ne peut s'empêcher de constater que ce code narratif de la sauvageonne devient visible surtout à travers une série de postures qui sont envisagées par Rae Beth Gordon comme relevant d'un autre code, celui de l'hystérie. Dans la personne de Polaire la sauvageonne et l'hystérique se superposent dans les articles qui lui sont consacrés :

Ce n'était pas une gommeuse comme toutes les autres, racontent-ils, c'était une sauvagesse, une crinière toute noire sous laquelle il y avait du salpêtre. Et elle gigotait, et elle se trémoussait, fallait voir ça ! On aurait dit un grain de poivre qui était mû par une pile électrique (WISNER, 1920 : 9).

On va découvrir des descriptions dont la terminologie semble être empruntée à un discours clinique : contractures, dislocations, trémoussements, convulsions, ce sont des termes que les journalistes comme Gale, Levinson, Alby ou De Broise emploient souvent pour décrire autant les danseuses exotiques que les chanteuses épileptiques. Polaire, elle est présentée par Martin Gale comme une parfaite illustration de la condition pathologique des corps des hystériques qui faisaient l'objet du regard et des discours normativisants des médecins de la Salpêtrière :

Les médecins aliénistes devraient fréquenter assidument les cafés-concerts il y a, par exemple Mlle Polaire qui doit être un sujet remarquable. Elle se livre en scène à toutes les simagrées de l'amour qui rit et qui pleure. Mlle Polaire le sphinx de l'hystérie ; cher à de Rochas, mérite mieux qu'un simple regard. Cette petite personne est un des phénomènes les plus complets que nous possédions ; ses yeux qui feraient le tour de sa taille, sa bouche lascive et tordue, ses tressautements, tout concourt à en faire une curiosité ; Elle a l'air d'une guêpe trouvée dans un sarcophage égyptien. Elle vaut une séance à la Salpêtrière et il faut aller l'entendre chanter Hildebrand – les médecins surtout (GALE, 1899 : 2).

Quant à Joséphine Baker, les descriptions à travers lesquelles les journalistes s'approprient son corps (surtout dans la première partie de sa carrière, avant qu'elle devienne la Créole) semblent illustrer la même transposition du discours médical hystéro-épileptique sur la scène de music-hall. Ils parlent de « son superbe corps de divinité lubrique et farouche, ses danses sauvages qui sont un simulacre inouï de la luxure primitive [...] ses contorsions extraordinaires de hanches et de croupe (LEVINSON, 1926 : 3), du fait que « son corps d'un dessin pur, nerveux, s'agite d'un trémoussement comique. Elle gonfle les jours, écarte les narines, roule les yeux, choque les genoux, tape des mains » (ALBY, 1927 : 15), en présentant le rythme comme une sorte d'émanation directe de son corps décrit en termes de « trémoussement forcené, de ses dislocations téméraires, de ses mouvements "lancés" » (LEVINSON, 1927 : 116). D'ailleurs, c'est la Revue Nègre tout entière qui semble emprunter ce même code des mouvements hystéro-épileptiques :

Certes, la vision est pittoresque ; mais, je goûte peu le sens de l'horrible et j'ai l'impression devant cette exhibition d'être abasourdie de bruit, de grimaces et de contorsions faites sans rime ni raison. Si l'homme descend du singe, les acteurs de la Revue Nègre font tous leurs efforts afin que nous en soyons irrémédiablement persuadés (DE BROISE, 1925 : 12).

Dans les recherches consacrées à l'esthétique du café-concert français envisagé comme une transposition dans la culture populaire de la théorie évolutionniste darwinienne, Rae Beth Gordon explore ces convergences paradigmatiques des corps hystéro-épileptiques et des corps exotiques.

C'est à travers le paradigme de la théorie évolutionniste qui associe tant les impulsions que les mouvements excessifs – signes d'une nature instinctuelle incontrôlable, à un stade inférieur de l'évolution que Rae Beth Gordon s'explique la superposition paradigmatique du corps hystéro-épileptique et celui exotique sur la scène française : il s'agirait, dans les deux cas, de corps représentés à travers le même code en raison de leur statut commun : la dégénération pathologique qui justifierait leur marginalité. « The construction of a social imagery surrounding the Other, be they Black or hystero-epileptic, was indebted to the scientific theorization of a racial hierarchy as part of human evolution and to theories of degeneration » (GORDON, 2009 : 59). Il s'agirait, donc, d'un effort de penser l'altérité corporelle à travers sa transposition dans la sphère des déviations toujours placées en marge du tableau taxinomique, mais assimilables précisément parce qu'elles sont envisagées comme anomalies, comme des écarts par rapport à une norme qu'elle finissent par renforcer : « The constant references to epileptic gestures are, of course, an effort to comprehend the strangeness of black gestures by way of an already familiar strangeness and vocabulary » (GORDON, 2009 : 184).

Comment peut-on être hybride ? Le genre et la race en question...

Tout en suivant cette démarche ouverte par Rae Beth Gordon, nous proposons d'analyser cette superposition paradigmatique comme la nécessité d'affirmer la légitimité d'un modèle corporel dont l'intelligibilité serait conditionnée par son inscription dans la sphère du visible normatif. Il s'agirait, donc, autant dans le cas de l'hystérique que dans celui de la sauvageonne, d'un corps excessif dont les marqueurs pathologiques doivent être inscrits sur la surface du corps, dans la dimension biologique et identifiables en tant que tels par le regard normativisant. La nécessité de renforcer la légitimité de ce modèle corporel pourrait être comprise comme une sorte de réaction à cet autre modèle corporel répandu par le processus de métissage et rendu possible par l'émergence du paradigme neurologique : le modèle d'un corps hybride dont l'intelligibilité n'est plus construite par le regard car sa cohérence n'est plus conditionnée par la dimension somatique. Comme le code de l'hystéro-épilepsie féminine et celui de la sauvageonne fonctionnent à travers la somatisation de la différence, on pourrait considérer qu'ils représentent une solution représentationnelle au danger représenté par cet autre modèle corporel alternatif : le corps hybride. Autrement dit, on n'est pas sauvageonne épileptique, il faut le devenir afin de reléguer dans une zone d'opacité cognitive et somatique le modèle du corps hybride.

Comme le métissage et la transgression des frontières dépassent la dimension corporelle pour imprégner les comportements et les rôles sociaux, la tâche de maintenir l'ordre somatique et social devient encore plus ardue. Dans le cas de Polaire, le succès qu'elle aura dans sa condition d'actrice (n'oublions pas que la carrière de Polaire ne se limite pas aux scènes de café-concert, elle va également apparaître dans des pièces de théâtre et dans des films), les critiques vont essayer de l'expliquer non pas comme le résultat d'un travail laborieux, mais plutôt comme une sorte de conséquence directe découlant de sa nature primitive, une nature instinctuelle assurant la spontanéité de ses performances étant donné que « ses seuls maîtres furent ses instincts, ses impulsions, les frissons de son âme et de sa chair » (DE BUSSY, 1928 : 29). Dans la vision de Gabriel Reuillard, Polaire l'actrice n'est qu'une manifestation de Polaire la sauvageonne soumise à ses instincts qui nous fournissent la clé de son succès : « C'est une instinctive, donc une impulsive. Et son rôle n'est pas seulement dans sa tête. Il est aussi dans son cœur, dans ses nerfs et dans son sang. Elle le charrie avec elle, du fond noir des coulisses sur le plateau éblouissant » (REUILLARD, 1914 : 3). C'est la même position qu'on retrouve chez Paul Émile Chevalier qui

analyse les performances théâtrales de Polaire toujours selon le prisme de sa nature instinctuelle : « Avec son tempérament aussi bizarre que toute sa personne, Mlle Polaire interprète le personnage du seul instinct, risquant plusieurs mouvements heureux, trouvant quelques intonations curieusement vécues, manifestant surtout beaucoup de fâcheuses gaucheries dont le travail aurait sans doute facilement raison » (CHEVALIER, 1904 : 323).

Les rôles de Polaire, celle qui est « spirituellement un peu sauvageonne » (DE BUSSY, 1928 : 29) seraient donc une sorte d'émanation de sa nature primitive, une manifestation presque physiologique de son corps dominé par les impulsions. Encore une fois, en face d'une forme de transgression de l'ordre social (la sauvageonne épileptique aspirant à un rôle nouveau, celui d'actrice), on cherche à fournir une explication biologique et à intégrer dans une case somatique le comportement transgressif menaçant de déstabiliser ce qu'on considère comme l'ordre naturel et social du monde.

En ce qui concerne Joséphine Baker, on pourrait constater qu'apparemment cette instabilité corporelle de la métisse, correspondant également à une certaine fluidité des rôles sociaux qu'elle va assumer (tout comme dans le cas de Polaire, celle de la danseuse exotique n'est qu'une de ses facettes identitaires), n'est pas violemment rejetée dans les discours des journalistes qui soulignent sa double transformation (somatique et identitaire) et l'impossibilité de la distinguer des Parisiennes blanches. En effet, on affirme à propos de Joséphine Baker qu'« elle blanchit à vue d'œil et, comme elle ne fut jamais positivement noire, elle paraît plus blanche aujourd'hui que beaucoup de nos élégantes à leurs retour de midi » (PAWLOWSKI, 1930 : 4b). Comme les signes de la différence raciale ne sont plus inscrits à la surface d'un corps qui cesse d'être normativisé, l'instable corps de la métisse n'est plus identifiable en tant que tel et elle peut passer facilement pour une Parisienne. Les frontières assurant la stabilité des catégories raciales semblent s'effacer sous l'influence de ce facteur de contagion qu'est l'inclassable corps métis.

Toutefois, même si ce permanent va-et-vient entre la sauvageonne et la Parisienne, entre la danseuse exotique et la chanteuse pour laquelle Guitry adaptera l'opéra-comique d'Offenbach, *La Créole*, entre le corps blanc et le corps noir, peut se constituer en objet des discours sans être nécessairement sanctionné comme manifestation pathologique, on observe toutefois une démarche similaire à celle utilisée dans le cas de Polaire. Il s'agit de l'injonction de rester « exotique », de réintégrer et de renforcer de la sorte les catégories raciales que sa fluidité corporelle menaçait de déstabiliser : « Mais... mais... mais... ne vous parisianisez pas trop, Joséphine Baker. Ne sacrifiez pas votre originalité à des coquetteries de vedette ! » (HOUVILLE, 1932 : 5). Ne pas perdre son exotisme signifie garder ce qu'on avait l'habitude de désigner comme nature, malgré les apparences physiques qui peuvent être trompeuses car ce n'est plus par le regard qu'on construit l'intelligibilité corporelle. Ou, dans les termes de Rudbeck, « Joséphine Baker qui a réussi le paradoxe de devenir la plus parisienne des vedettes nues, en demeurant parfaitement exotique » (RUDBECK, 1933 : s.p.). D'ailleurs, l'impératif de préserver intacte la rigoureuse classification des cases biologiques et corporelles est bien évident dans les propos de André Rivollet : « Et si vraiment sa tête et sa chair primitive portent encore quelque vérité à nous apprendre, qu'elles nous importent sous forme de mélopée ou de sarabande – mais non pas par des chansons françaises » (RIVOLLET, 1935 : s.p.). Finalement, envisager Joséphine Baker à travers sa chair primitive signifie annuler la transgression somatique et sociale de celle qui s'était approprié les chansons françaises à la place du rythme noir et des dislocations corporelles. Joséphine Baker demeure parfaitement exotique

malgré un corps qui n'expose plus sa nature authentique. En fin de compte, Joséphine Baker n'est rien d'autre qu'une « demi-négrresse mal bâtie » (HAMEL, 1928 : s.p.).

Ce qui est intéressant à constater c'est que cette hybridité raciale dont Polaire et Joséphine Baker sont les vecteurs malgré toutes ces tentatives normativisantes est accompagnée par un autre type d'hybridité : celle de genre. Autant Polaire que Joséphine multiplient les travestis alors que leurs corps sont empreints de l'ambiguïté du genre en mettant ainsi en question le modèle de genre binaire. Le corps de Polaire va être décrit dans les termes suivant : « Tête de renard, ou de jeune éphèbe pervers » (REUILLARD, 1914 : 2), « sombre androgyne estampé d'un coup sec sur une des petites figures anguleuses, pointues et d'une laideur troublante de l'obélisque égyptien » (CHEVALIER, 1903 : 139), ou « corps grêle et inquiétant d'adolescent vicieux » (CANDIDE, 1909 : 2).

Quant à Joséphine Baker, celle qui est désignée comme « Vénus garçonnière » (R.-L. P., 1931 : s.p.), on affirme que « physiquement, Joséphine Baker semble un grand garçon sportif. Elle ne s'embarrasse ni de gentillesse ni de fanfreluches. Elle s'est évadée de la fragilité et de la grâce de son sexe » (MILLER, 1926 : 29). Et on se demande comment résoudre l'impasse catégorielle suscitée par ce personnage :

Vêtue de guenilles, tenant du Kangourou boxeur, de la femme caoutchouc et de la femelle de Tarzan [...] et du coureur cycliste. Joséphine Baker. Est-ce un homme ? Est-ce une femme ? Ses lèvres sont peintes en noir, sa peau est couleur de banane, ses cheveux déjà courts, sont collés sur sa tête comme si elle était coiffée de caviar, sa voix est suraiguë, elle est agitée d'un perpétuel tremblement, son corps se tortille comme celui d'un serpent ou plus exactement il semble être un saxophone en mouvement et les sons de l'orchestre ont l'air de sortir d'elle-même (RÉGNIER, 1925 : 1).

Pour fournir ensuite la réponse suivante : « ce n'est pas une femme, ce n'est pas une danseuse, c'est quelque chose d'extravagant et de fugitif comme la musique, l'ectoplasme, si l'on peut dire, de tous les sons que l'on entend (RÉGNIER, 1925 : 1).

Avant d'analyser les étapes déployées lors de cette description, il faut faire le constat suivant : comme on peut observer que l'hybridité raciale qui imprègne les corps de Polaire et de Joséphine Baker d'une ambiguïté diffuse est doublée par une hybridité de genre, on se demande si l'on peut formuler une hypothèse liée au rapport entre les deux types d'hybridité et les stratégies utilisées pour résoudre le dilemme cognitif et ontologique qu'elles suscitent. Le fragment suivant, centré sur la description de Polaire, pourrait nous aider à surprendre certains mécanismes normativisants à l'œuvre :

Elle n'était fardée que de son propre éclat intermittent, d'une lueur proche des larmes dans ses yeux sans bornes, d'un sourire douloureux, étiré, douloureux de toutes les vérités pathétiques qui démentait son diabolique sourire circonflexe, sa cheville irritante de chèvre, les sursauts d'une taille de serpent, et proclamaient lumineuses, humides, tendres, persuasives, que l'âme de Polaire s'était trompé de corps. Une telle erreur n'allait pas sans manifestations que l'on tenait pour comiques, par exemple une trépidation nerveuse, un sautilllement d'un pied à l'autre, comme si la terre eut brûlé les plantes agiles de Polaire (COLETTE, 1935 : 2).

Si l'âme de Polaire s'est trompée de corps, signalant le brouillage des races et des genres tout comme dans le cas de Joséphine Baker on parlait d'une « âme blanche qu'elle porte dans un corps noir » (VÉLAN, 1931 : 1), on peut observer que cette affirmation de leur ambiguïté

essentielle se réalise en deux étapes. Tout d'abord, cette ambiguïté corporelle semble engendrer toute une multiplication référentielle qui place ce corps problématique dans une sorte de dimension transhumaine : on évoque dans la description de Polaire la « cheville irritante de chèvre », « la taille de serpent », le sourire « diabolique ». C'est comme si l'on assistait à une hésitation descriptive devant ce corps qu'on a du mal à encadrer dans une des catégories du savoir. La solution en face de cette hésitation ? Dénoncer et donc rendre visible cette « erreur » qui est le brouillage des genres en inscrivant ses manifestations dans une dimension somatique placée sous le signe de la déviation et du pathologique : il s'agit toujours du paradigme de l'hystéro-épilepsie tel qu'on le retrouve dans la « trépidation nerveuse » et le « sautillerment d'un pied à l'autre ». Finalement, on assiste à la production du corps de la sauvageonne hystéro-épileptique comme une sorte de réaction normativisante en face de cette alternative au corps binaire : le corps réunissant les signes de l'insidieuse ambiguïté raciale et de genre.

Dans le cas de Joséphine Baker on se dirige vers une déréférentialisation complète étant donné que, après avoir avoisiné le serpent, le kangourou boxeur et la femelle de Tarzan (la multitude référentielle dénonce toujours une certaine impasse cognitive qu'on éprouve devant ce corps qui défie le découpage catégoriel), ce corps finit par transgresser les frontières du somatique, par se dématérialiser et pour être envisagé comme la manifestation du rythme africain car, dans la vision de Legrand-Chabrier, « elle est le music-hall tout entier à son corps attaché, elle en est le rythme essentiellement » (LEGRAND-CHABRIER, 1933 : 17). Toutefois, n'oublions pas qu'André Levinson envisageait ce même rythme dans sa dimension morphologique lorsqu'il parlait du rythme des mulâtresses et quarteronnes de la Revue nègre en termes de « phénomène physiologique [...] presque une sécrétion – au même point que leur hystérie sexuelle » (LEVINSON, 1927 : 116). La transgression somatique et culturelle proposée par Joséphine Baker serait-elle donc endiguée par ce processus à travers lequel on matérialise un principe musical en l'inscrivant profondément dans la biologie ?

Finalement, répondre à cette question signifie identifier la principale stratégie à l'œuvre dans le figement du corps fluide de la métisse au niveau d'une version biologique apprivoisée qui passe par une forme d'intelligibilité visuelle fondée sur la stricte répartition catégorielle et sur la création de frontières incontestables entre les races et les genres. Produire la version exotique et médicalisée du corps de la sauvageonne épileptique signifie reléguer dans une zone d'opacité ontologique cet autre modèle corporel, celui de l'inclassable métisse imprégnée d'hybridité. Toutefois, transformé dans une ombre du corps binaire blanc, ce corps ne cessera de négocier les frontières de l'intelligibilité en rendant possible la déstructuration de la pensée binaire.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBY, Marianne (1927), « Quelques instants avec Joséphine Baker », *Cinéa*, n° 95, 01/11.
- AX, Simone d' (1910), « Impressions d'Amérique », *Femina : publication bi-mensuelle illustrée*, n° 232, 15/09.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BROISE, Jeanne Renaut de (1906), « Chronique théâtrale », *La Revue des Beaux-Arts*, n° 441, 01/12.
- BUSSY, Charles de (1928), « Polaire », *La Femme de France*, n° 685, 24/06.
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, New York, Routledge.
- CANDIDE (1909), « Grand-Théâtre. Colette Villy dans Claudine », *Nîmes-journal : (Furet nîmois et Nîmois réunis)*, n° 1604, 01/05.
- CHEVALIER, Paul-Émile (1904), « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 03/05.
- CŒUR, René le (1926), « Une danseuse écrit ses souvenirs », *Le Petit Journal*, n° 23251, 13/09.
- COLETTE (1935), « Mes apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit », *Marianne*, n° 162, 27/11.
— (1939), « Une chronique de Colette. Cette femme-là était Polaire mais nous ne le savions pas », *Paris-Soir*, 16/10.
- CUVIER, Georges (1817), « Extraits d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote », *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, Belin.
- DEROYER, Michelle (1930), « Les Belles d'antan et celles d'aujourd'hui ; Cléo de Mérode et Joséphine Baker », *L'Africain*, n° 33, octobre.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'hystérie (Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière)*, Paris, Macula.
- FREUD, Sigmund (1893), *Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques*, Hérissé.
- GALE, Martin (1899), « Le Carnet des heures », *La Presse*, 28/11.
- GORDON, Rae Beth (2002), *Why the French love Jerry Louis. From Cabaret to early cinema*, Stanford University Press.
— (2008), *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular modernity in France*, Routledge.
— (2010), « Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk » in *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16.
- HAMEL, Maurice (1928), « À Mademoiselle Joséphine Baker », *La Rumeur*, 14/01.
- HENDERSON, Mae G. (2014), *Speaking in Tongues and Dancing Diaspora. Black Women Writing and Performing*, Oxford.
- HOUVILLE, Gérard (1932), « Chronique des théâtres de Paris. Casino de Paris : La Joie de Paris, revue à grand spectacle de M.M. Henri Varna, Lelièvre, Marc-Cab, Abatino et Dorin. Carte-postale, un acte en vers de Mme Marcelle Maurette », *Figaro*, n° 365, 30/12.
- LEGRAND-CHABRIER (1933), « La joie de Paris au Casino de Paris », *La Rampe*, n° 575, 01/01.
- LEVINSON, André (1926), « L'Année chorégraphique », *Le Temps*, n° 23742, 16/08.
— (1927), « Danses nègres », *L'Art vivant*, n° 49, 01/01.
- MAILLARD, Colin (1900), « Spectacles divers », *Gil Blas*, n° 7457, 18/04.
- MARTIAL, René (1939), « Étrangers et métis », *Mercure de France*, n° 990.
- MILLER, K.-K. Raymond (1926), « Joséphine Baker », *La Femme de France*, n° 606, décembre.
- MURET, Maurice (1925), *Le crépuscule des nations blanches*, Paris, Payot.
- P., R.-L. (1931), *Journal de Genève*, 24/01.

- PAILLARD, Louis (1903), « Chez “ Friquet”. Polaire et la pièce de Gyp – Projets de théâtres – Les petites confidences », *La Presse*, 26/11.
- PAWLOWSKI, D. de (1930), « La nouvelle revue du Casino de Paris. “Paris qui remue” », *Le Journal*, n° 13871, 09/10.
- POLAIRE (1903), « Ma vie », *Paris-Flirt ; Supplément de Paris vivant*, février.
— (1933), *Polaire par elle-même*, Paris, Éditions Eugène Figuière.
- RASTIGNAC (1910), « Mlle Polaire en Amérique », *Comœdia illustrée*, n° 23, 01/09.
- RÉGNIER, Pierre de (1925), « La Revue Nègre », *Candide*, novembre.
- REUILLARD, Gabriel (1914), « Polaire », *Les hommes du jour*, n° 337, 04/07.
- RIVOLLET, André (1935), *Du jazz-hot à « La Créole (conférence)*, 21/03.
- ROUVEYRE, André (1926), « Music-Halls. Jazz’s-band. Noirs. Joséphine Baker aux Folies Bergères », *Mercure de France*, 01/09.
- RUDBECK, I. de (1933), « Une demi-heure intime avec Joséphine Baker et sa panthère Chichita », *Marseille Matin*, 20/09.
- S.A. (1913), « Service Télégraphique. Mlle Polaire ascensionne », *Le Louëtto algérois. Journal satirique, humoristique et littéraire* n° 46, 11/10.
- SEM (Georges GOURSAT) (1914), *Le vrai et le faux chic*, Paris, Succès.
- SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean (1999), *Black Venus: sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French*, Durham, Duke University Press.
- SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean (1999), *Black Venus: sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French*. Durham, Duke University Press.
- STROTHER, Z.S. (1999), « Display of the Body Hottentot », in *Africans on stage; Studies in ethnological show business*, Bernth Lindfors (éd.), Bloomington, Indiana University Press.
- SYLVIAC (1917), « Théâtre de la Porte Saint-Martin : Montmartre ; pièce en quatre actes de M. Pierre Frondaie », *La Pomme cuite*, n° 14, 05/11.
- TOPINARD, Paul (1889), « La stéatopygie des Hottentotes du Jardin d’Acclimatation » in *Revue d’anthropologie*, n° 2, 15/03.
- TOURETTE, Gilles de (1891), *Traité clinique et thérapeutique de l’hystérie d’après l’enseignement de la Salpêtrière. Hystérie normale*, Paris, Plon Nourrit et Cie.
- VÉRAN, Jules (1931) « Joséphine Baker et la Croix », *COMEDIA*, n° 6830, 02/10.
- WILLY (1903), « Polaire jugée par Willy », *Paris-flirt : grand journal mondain*, février.
- WISNER, René (1920), « Au théâtre Montparnasse », *La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes*, 19/09.
- WOOD, Ean [2000] (2001), *La Folie Joséphine Baker*, Le Serpent à Plumes.

Pour citer cet article :

STANICA, Michaela Gabriela (2021), « Les sauvageonnes épileptiques et le corps racialisé : de Polaire à Joséphine Baker. Intersections du genre et de la race ou le spectacle du corps exotique », *Lectures du genre n° 15 : Performance et liberté - Babies, pets and poodles*, p. 32-46.