

« Miroir tragique, miroir comique : lire la danse », *Sociopoétique de la danse*, Alain Montandon dir., Paris, Anthropos, 1998, pp. 315-331.

MIROIR TRAGIQUE, MIROIR COMIQUE : LIRE LA DANSE

Corinne SAMINADAYAR

POUR DES RAISONS MULTIPLES, qui tiennent tant à la prégnance d'un lieu commun littéraire qu'aux exigences du réalisme, la scène de bal constitue une séquence quasiment obligatoire dans bien des romans du XIX^e siècle : "Aller au théâtre comme assister à un bal constituent deux des plaisirs, par excellence, de la vie mondaine, et deux des scènes obligées de tout roman qui les prend comme sujet¹." Le bal s'affiche comme lieu rituel d'une théâtralité sociale, où tout se fait langage — d'où l'importance du bijou comme symbole et comme preuve (les ferrets de la Reine chez A. Dumas, les diamants de M^{me} de Restaud chez Balzac doivent être portés lors d'un grand bal). Cependant, dans ces récits de bal parfois fort longs et circonstanciés, une place relativement réduite se trouve réservée aux scènes de danse proprement dites : à part dans certains cas bien particuliers, comme le premier bal pour une jeune fille (ou une jeune femme, comme Emma Bovary à la Vaubyessard), la scène de "première vue" et de coup de foudre², ou enfin le manège

1. C. Becker, *Genèse, structure et style de La Curée*, "Histoire et roman", éditions SEDES, Paris, p. 75.

2. Voir J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981; cf. en particulier l'analyse de la scène des *Filles du feu* où le poète et Adrienne s'embrassent quasi rituellement à l'occasion d'une figure de danse dans un bal campagnard (p. 132-133), ainsi que l'étude de la rencontre qui met en présence M^{me} de Clèves et M. de Nemours, là encore dans un espace social très contraignant (p. 104-106).

amoureux¹, la danse s'inscrit très souvent dans une ellipse du récit, reléguée dans des subordonnées brèves et rien moins que descriptives : "Pendant la première contredanse", "Il s'était promis, en dansant..."².

Ce relatif désintérêt peut s'expliquer par le fait que le bal, rituel social extrêmement codifié, se présente comme un système de signes parfaitement transparent pour l'ensemble de la société mondaine : il ne peut y avoir là de mystère ou de secret que pour un non-initié (on notera, par exemple, l'éminente aptitude à l'"herméneutique sociale" que manifestent les membres de l'aristocratie invités au bal de César Birotteau³), à moins que les déguisements n'introduisent un double jeu purement ludique. C'est pourquoi la scène de bal peut servir, dans l'économie d'un roman, soit à l'exposition⁴ (l'ouverture de *Splendeurs et misères des courtisanes*), soit à l'expérimentation d'un "savoir-vivre" du héros. Ainsi Rastignac, après son premier bal, doit recevoir des éclaircissements de la part de Vautrin, qui lui sert d'interprète : "Il ne faut pas coudre deux idées pour voir clair là-dedans. Cela vous prouve, mon jeune étudiant, que, pendant que votre comtesse riait, dansait, faisait ses singeries, balançait ses fleurs de pêcher, et pinçait sa robe, elle était dans ses petits souliers, en pensant à ses lettres de change protestées⁵." Au contraire, à la fin de l'œuvre, le jeune homme est "dans les coulisses" de la dernière soirée donnée par M^{me} de Bauséant avant son départ en Normandie, et ne se trompe plus sur les passions que masquent les quadrilles mondains dans les salons. Or, dans aucune de ces situations, la danse

1. Lequel peut prendre des formes multiples, mettant en jeu le rapport entre danseurs et spectateurs : ainsi, un jeune homme peut valser avec une inconnue pour provoquer la jalousie de sa maîtresse et la reconquérir (voir la nouvelle de Zola, *Le Carnet de bal*).

2. Balzac, *Le Père Goriot*, édition GF, 1966, p. 51.

3. Balzac, *César Birotteau*, Livre de Poche, p. 174-175.

4. "Le salon est, certainement, le meilleur endroit où placer un "portrait" de personnage : jeu des portraits, présentation de x à y, annonce du nom par le domestique à l'entrée du personnage, cancans rétablissant la fiche biographique du passé du personnage..." (P. Hamon, *Du Descriptif*, 1981, 3^e édition, Hachette, p. 189).

5. Balzac, *Le Père Goriot*, édition GF, p. 62 ; Rastignac, lui, n'avait vu au bal qu'une charmante danseuse pleine d'insouciance : "Il faudrait que vous l'eussiez vue, il est impossible de peindre une femme animée par la danse [...] Elle dansait toutes les contredanses [...] Si une créature a été heureuse hier, c'était bien elle. On a bien raison de dire qu'il n'y a rien de plus beau que frégate à la voile, cheval au galop et femme qui danse." (p. 59-60).

en tant que telle ne joue un rôle important : elle a une simple fonction de parade destinée à cacher impénétrablement les secrets du cœur ; elle n'est révélatrice que lorsqu'elle met en valeur un "écart" par rapport à la norme sociale (Scarlett O'Hara valsant en grand deuil), ou souligne un manque flagrant d'intégration à "bonne société" (la mère Vingtras, dans *L'Enfant*, scandalise tous les invités au bal du proviseur en dansant une lourde bourrée paysanne¹). Aussi la danse en elle-même se trouve-t-elle fréquemment réduite dans le récit à la portion congrue ("Les quadrilles n'étaient pas nombreux, et les danseurs, à la manière nonchalante dont ils traînaient leurs escarpins, semblaient s'acquitter d'un devoir²"), voire complètement passée sous silence (le Bal du Ministère dans *La Curée*³).

Pourtant le bal, en tant justement qu'espace de l'hypocrisie sociale, constitue aussi, à l'inverse de la transparence propre à la ritualisation mondaine, le lieu privilégié où peut s'exercer une herméneutique subtile ; il s'agit de "lever le voile", d'analyser l'écart entre une mise en scène spectaculaire et la réalité des êtres : les amis de M^{me} de Bauséant viennent à son dernier bal pour admirer sa performance d'actrice⁴. Mais, là encore, ce travail interprétatif exclut presque toujours la danse. En effet, c'est généralement en marge des salons d'apparat que s'opère la mise à nu des appétits : la goinfrerie des invités de Saccard dans *La Curée* révèle, au buffet, la brutale réalité du Second Empire (p. 558) ; dans *Pot-Bouille*, les signes du pourrissement moral de la bourgeoisie sont relégués loin des regards : lors d'une soirée mondaine, la jeune Berthe manque de se faire violer lorsque "en dansant, [elle est passée] dans le petit salon" (p. 36), et, au moment du bal qui suit son mariage, une discrète petite pièce abrite, à l'écart des danseurs, le scandale de la maladie nerveuse (p. 154). Il arrive même que tout soit joué avant l'ouverture du bal : à la fin

1. J. Vallès, *L'Enfant*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 307-308 ; la mère Vingtras révèle ses origines populaires d'abord par son ignorance des règles qui président aux danses de salon ("Elle embrouille le quadrille, marche sur quelques pieds..."), puis par la bourrée auvergnate qu'elle exécute devant un public médusé.

2. *L'Éducation sentimentale*, GF, 1985, p. 216.

3. Zola, *La Curée*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 475 ; toutes les citations des Rougon-Macquart seront désormais empruntées à cette édition.

4. "Les plus insensibles l'admirent, comme les jeunes Romains applaudissaient le gladiateur qui savait sourire en expirant" (*Le Père Goriot*, p. 229).

de *Bel-Ami*, chez les Walter, ce sont les conversations privées qui, avant même la première danse, ont décidé du dénouement.

Ainsi, le drame se déroule le plus souvent *autour* des danseurs, et non parmi eux¹ — rien de plus révélateur à cet égard que le dispositif mis en œuvre par Stendhal dans la grande scène de bal de *Lucien Leuwen*. La danse y apparaît comme moment inessentiel, neutre et vide : "Tout à coup M^{me} de Chasteller se repentit d'être restée si longtemps à parler avec Lucien [...] Pour sortir de cette position embarrassante, elle accepta une contredanse que Lucien la pria de danser avec lui²." Par un effet de renversement révélateur, ce sont les valseurs qui se font spectateurs-voyeurs, occupés à épier le dialogue entre le héros et Bathilde, qui redoute "les conjectures que pouvaient former les danseurs qui, suivant les figures du cotillon, passaient sans cesse devant eux³".

Dans une scène de bal, la danse en elle-même représente donc un support dramatique d'un intérêt assez mince. Et pourtant, force est de constater que, si les romanciers s'étendent peu sur les héros en train de danser, ils les montrent fréquemment occupés à *regarder* le bal. On peut dès lors se demander quel est l'intérêt de ce type de dispositif : puisque le drame proprement dit se noue ailleurs, puisque le "récit" marque une sorte de pause descriptive en cette occasion, que *lit* le héros dans la danse des autres ?

D'emblée, le bal s'affirme comme le théâtre de prédilection où une société met fastueusement en scène sa propre image ; il s'agit au XIX^e siècle d'un véritable rituel d'autocélébration : "Les journaux qui rendent compte des bals donnés à la cour et à la ville en parlent en termes de spectacle [...] C'est un spectacle pour les gens de la rue : les badauds s'attroupent pour voir passer ceux qui vont au bal. Un spectacle aussi à l'intérieur même du groupe : on se réunit entre soi⁴."

1. Les invités le savent bien, qui bien souvent occupent leur soirée à fureter dans les pièces attenantes à la salle du bal, comme le fait Renée Saccard à un bal d'actrices (p. 444 ; Frédéric Moreau en fait autant chez Rosanette, p. 172).

2. Stendhal, *Lucien Leuwen*, Le Livre de Poche, p. 192.

3. Stendhal, *Lucien Leuwen*, p. 197. Les danseurs n'ignorent pas que le drame se déroule loin de la piste ; aussi n'hésitent-ils pas à la quitter pour assister à la crise : "Plusieurs femmes [...] quittèrent le bal, et toutes à la fois firent irruption." (p. 206).

4. Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante*, Fayard, 1990, p. 127.

Cette fonction essentiellement spectaculaire s'exprime le plus souvent, dans l'espace romanesque, par un système de double public. Donner un bal, c'est d'abord s'afficher aux yeux de l'ensemble de la société ; ainsi, dans les avant-textes de *Madame Bovary*, le récit soulignait la présence d'un public paysan lors de la réception à la Vaubyessard : "C'étaient les gens du village [...] Ils étaient là depuis le commencement de la soirée, rangés devant toutes les fenêtres éclairées, et à travers les rideaux de mousseline regardaient tourner les ombres¹." Cette dimension théâtrale peut même servir sciemment d'appui à une stratégie politique ; dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le grand bal de la Préfecture est conçu pour que, du dehors, chacun puisse assister aux splendeurs de la Fête Impériale : "Le flamboiement des six fenêtres éclairait la place de la Préfecture, où plus de deux mille curieux se pressaient, le nez en l'air, pour voir les danses [...] De l'autre côté de la place [...] à une des croisées de l'Hôtel de Paris, [des femmes] restaient là, regardant la fête, accoudées à la barre d'appui comme à la rampe d'une loge" (p. 264). Certains détails d'architecture reflètent d'ailleurs cette conception : l'hôtel Saccard ouvre sur le parc Monceau de gigantesques vitrines où les passants peuvent contempler l'intérieur des salons (p. 332)².

Mais le plaisir mondain de la danse suppose aussi une autre forme de public, cette fois interne ; les salles de bal sont entourées de sièges sur lesquels les invités viennent prendre place, comme la banquette où Emma, à la Vaubyessard, va s'installer en attendant sa première contredanse³. Nombre de personnages romanesques hantent d'ailleurs les bals simplement "pour voir", comme Frédéric Moreau qui traverse toutes les soirées de *L'Éducation sentimentale* avec la même attitude de spectateur détaché qu'il affiche chez Rosanette : "Frédéric, s'étant rangé contre le mur, regarda le quadrille [...]. Il resta debout à contempler les quadrilles" (p. 171 sq.).

Ce jeu de regards suffit à faire de la salle de danse un espace théâtral au sens plein du terme ; mais cet effet se trouve corroboré

1. G. Leleu, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, Conard, 1936, tome I.

2. Sur cette question, voir C. Becker, "Illusion et réalité : la métaphore théâtrale dans *La Curée*", *La Curée : la Vie à outrance*, SEDES, Paris, 1987.

3. Flaubert, *Madame Bovary*, GF, 1986, p. 110.

lorsque s'y ajoute un rapport de contiguïté, quand la soirée s'ouvre par une pièce de théâtre ou des tableaux vivants, joués par les mêmes personnes qui participeront au bal (cette pratique connut une vogue très importante au siècle dernier¹). Nombre d'indices soulignent le rapport analogique entre les deux modes de représentation.

Tout d'abord, l'espace de la danse, comme celui du spectacle, se caractérise par un jeu de lumières artificielles ; le plus souvent, le bal se déroule de nuit, mais même en plein jour, de tels effets d'éclairage apparaissent comme une nécessité ; la très mondaine Juliette Deberle, lorsqu'elle organise un bal d'enfants en début d'après-midi, ne s'y trompe pas : "On avait fermé les persiennes et tiré soigneusement les rideaux, pas une lueur du ciel louche ne filtrait." (*Une Page d'amour*, p. 889). En outre, les mêmes draperies rouges encadrent la scène et les salles où l'on danse ; ainsi, lors de la grande fête de la Mi-Carême chez les Saccard, on peut rapprocher le "théâtre improvisé, une estrade que cachaient deux larges rideaux de velours rouge à franges d'or" (p. 538) de l'ameublement du grand salon : "Les tentures rouges brunissaient de leurs reflets l'or des meubles et du plafond²" (p. 554). Quelquefois, le même rideau dévoile successivement la scène théâtrale et la scène mondaine : derrière un unique rideau rouge, les jeunes invités de M^{me} Deberle découvrent successivement un théâtre de marionnettes, le "spectacle magique" d'un goûter fabuleux, et la salle de bal où ils pourront danser (p. 893-896). Significativement, ce sont aussi les mêmes sièges qui servent à regarder le spectacle et les danseurs.

Le parallélisme s'accroît lorsqu'il s'agit d'une soirée costumée : le bal travesti devient le prolongement de la pièce jouée. Dans *La Curée*, les dames portent, pour la soirée de la Mi-Carême, les parures qu'elles arboraient lors du second des tableaux vivants, consacré à "la grotte de Plutus" ; d'ailleurs, le décor théâtral ("ce tas d'or", p. 549) reflète celui du salon d'apparat ("le ruis-

1. Voir A. Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 298.

2. L'assimilation de la salle à une scène théâtrale se trouve dans le roman préparée de longue main, dès la première description de l'hôtel Saccard où se trouvent mentionnés "les rideaux de soie rouge drapés aux fenêtres du rez-de-chaussée" (p. 332) ; les Dambreuse, eux aussi, ont paré leur grand salon de rideaux nacarat.

sellement d'or du salon¹", p. 539), et la même valse ondoyante accompagne "Les Amours du beau Narcisse" et les danses qui suivront². Lors du bal d'enfants chez les Deberle, les rapports se trouvent tressés de manière plus subtile ; en effet, le théâtre de marionnettes présente les aventures de Polichinelle, dont la fantaisie brutale ne peut guère trouver d'équivalent sur la scène mondaine. Néanmoins, la description des petits invités s'attarde sur "trois Arlequins, quatre Polichinelles, un Figaro" (p. 891), tous personnages qui appartiennent justement à la grande tradition de la comédie.

Ainsi la danse apparaît comme un avatar du spectacle théâtral, ce que souligne la mise à distance symbolique qu'opère Flaubert dans *Madame Bovary*. Emma, de retour à Tostes après la soirée magique du bal, contemple de sa fenêtre un joueur d'orgue ; or, celui-ci présente un minuscule théâtre de poupées qui reflète en miniature les aristocratiques invités du Marquis : "Une valse aussitôt commençait, et, sur l'orgue, dans un petit salon, des danseurs hauts comme le doigt, femmes en turban rose, Tyroliens en jaquette, singes en habits noirs, messieurs en culotte courte, tournaient entre les fauteuils, les canapés, les consoles". Ainsi se trouve suggérée une relecture de la scène à la Vaubyessard ; l'effet de miroir se trouve souligné par plusieurs détails : les turbans roses rappellent les "turbans rouges" des mères lors du bal (p. 85), et le tournoiement dans le minuscule salon évoque l'enivrante valse dansée par Emma : "Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris³" (p. 86).

Cette dimension théâtrale permet de comprendre l'intérêt que trouvent certains personnages romanesques à contempler les danses d'autrui ; il est plus étonnant de voir cet intérêt persister

1. De la même manière, les fleurs pourpres du tapis renvoient à la métaphore florale du troisième tableau vivant.

2. Avant l'ouverture du rideau, "la valse avait des enroulements capricieux, interminables" (p. 542) ; jusqu'à la fin de la soirée, Renée se trouve poursuivie par "la valse [aux] enroulements de couleuvre" (p. 570).

3. Sur le mode comique, la danse peut se transformer véritablement en spectacle grotesque ; au bal du Proviseur, le petit Jacques Vingtras est livré aux rires du public comme un véritable pantin (se trouve alors court-circuité le face à face marionnettes-danseurs) : "S'éloignant du galop une seconde, [ma mère] me saisit et m'attire dans le tourbillon. Le galop est fini que je saute encore, et elle a l'air d'un Savoyard qui fait danser une marionnette." (J. Vallès, *L'Enfant*, II, p. 307).

même lorsque tout semble s'opposer à la présence d'un public. Ainsi, dans les bastringues, les spectateurs ont souvent le plus grand mal à trouver où s'asseoir : dans *Germinal*, à la ducasse, "il n'y [a] pas de bancs autour du bal" (p. 1268), et dans le cabaret attendant, "il n'y [a] plus de chaise" (p. 1271) ; au "Grand Salon de la Folie", les héros sont fréquemment obligés de rester debout (*L'Assommoir*, p. 738). En outre, le spectacle de la danse se trouve dérobé aux regards par toutes sortes d'obstacles ; la foule qui se presse bouche la vue (*L'Assommoir*, p. 739), et une poussière dense obscurcit la salle : "Une poussière [...] alourdissait le flamboiement du gaz" (*L'Assommoir*, p. 739), "une fin de quadrille noyait le bal dans une poussière rousse [...] On ne voyait plus." (*Germinal*, p. 1268-1269). En somme, il n'y a rien à voir ; malgré tout, les héros s'obstinent à venir regarder les danses, et le récit souligne à plusieurs reprises ce goût pour un spectacle pourtant problématique¹.

En tant que microcosme où tout se fait signe, le bal, et particulièrement le bal travesti, revêt souvent une valeur de mascarade sociale, conformément à un lieu commun fort ancien². Cette fonction métaphorique se trouve soulignée par le nom même de certaines danses, qui commémore tel ou tel événement marquant ; Larousse évoque avec nostalgie "ces riantes contredanses de l'autre siècle, dont les titres seuls suffiraient à faire l'histoire des événements, des ridicules, des modes, des engouements et des caprices de nos devanciers³". On ne saurait donc s'étonner de ce que le grand bal de la Mi-Carême, dans *La Curée*, brosse le tableau accablant de toute la société impériale. Zola avait d'ailleurs auparavant employé, à plusieurs reprises, cette image : dans *Une allégorie*, "le groupe de Carpeaux, *La Danse*, s'anime, donnant une image globale de la fête impériale⁴" ; en outre, dans *La Cloche* (13 février 1870), le journaliste écrivait : "Quelle curée que le Second Empire ! Dès le lendemain du Coup d'État, l'orchestre a

1. "[Gervaise et Coupeau] se payaient le bastringue pour leur plaisir, aimant regarder les danses" (*L'Assommoir*, p. 738) ; quant à Étienne Lantier, il se rend chez la veuve Désir bien qu'il n'ait pas de cavalière.

2. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : "Bal : se dit de certaines sociétés, et de la société en général".

3. *Ibid.* ; les exemples donnés parlent d'eux-mêmes : le Changez-moi ces têtes, la Virginie, l'Air inflammable...

4. R. Ripoll, *Mythe et réalité chez Zola*, Honoré Champion, 1981, p. 491. Ripoll analyse également un texte intitulé "La Fin de l'orgie" (p. 490).

battu les premières mesures de la valse, et vite le thème langoureux est devenu un galop diabolique."

Dans *La Curée*, la valeur symbolique de la danse s'exprime d'emblée à travers les costumes des invités, selon un principe de lecture bien établi dans le roman ; en effet, depuis le début de l'œuvre, le vêtement s'affirme comme authentique support de sens : c'est sur une robe de Renée que le titre se déploie en une sorte de mini-récit ("cette fameuse robe de satin vert buisson, sur laquelle était brodée toute une chasse au cerf, avec des attributs, des poires à poudre, des cors de chasse, des couteaux à larges lames", p. 494), et la parure de la nymphe Écho, lors des tableaux vivants, résume "toute une allégorie" (p. 544). Le costume démasque d'abord la réalité des êtres : si la jolie M^{me} Michelin est vêtue en almée, c'est justement parce qu'elle favorise la carrière de son mari par ses infinies complaisances. Mais surtout, le déguisement dévoile les dessous d'une société foncièrement corrompue : des femmes vêtues en or, en argent, en pierres précieuses (p. 555) mènent le bal, éclatante image de l'appât du gain qui caractérise le régime de Napoléon III. Quant à l'équivoque M^{me} Sidonie, elle symbolise, avec sa robe de magicienne, les faux prodiges que promettent les spéculateurs ; là encore, la métaphore est préparée de longue main : Saccard voyait dans le Paris crépusculaire une "cité des Mille et Une Nuits" (p. 388), à exploiter grâce à la "Compagnie générale des Mille et Une Nuits" (p. 418), et, lors des tableaux vivants, la grotte de Plutus, autre reflet du Second Empire, représentait l'ancre "où les califes des Mille et une Nuits avaient vidé leur trésor¹". Même le mythe candide et pur du Bon Sauvage se trouve perverti par l'usage qu'en font les reines de la société mondaine : Suzanne Haffner se rêve en "peau de bête" (p. 538), et Renée incarne une fausse Otaïtienne de Diderot (on trouvait déjà, dans *L'Éducation sentimentale*, "une grande blonde, marcheuse à l'Opéra, [qui] s'était mise en femme sauvage" au bal de Rosanette, p. 170). Finalement, "marcher à quatre pattes" devient... une simple figure de cotillon (p. 561), qui met en pleine lumière une bestialité mal dissimulée.

1. Sur la représentation du Second Empire comme un conte de fées dans *La Curée* et dans *L'Argent*, voir A. Dezalay, "Les Mystères de Zola", *Revue des Sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 477-479.

De plus, le tableau d'ensemble qu'offre le bal travesti concentre et révèle les dysfonctionnements latents de toute une société. Dans *L'Éducation sentimentale*, le désordre, la brusquerie, le manque de grâce règnent au bal chez Rosanette : même M^{lle} Loulou, "célèbre danseuse des bals publics", s'avère singulièrement dépourvue d'élégance ("Dans les bonds qu'elle faisait, ses écarpins à boucles de diamants atteignaient presque au nez de son voisin", p. 171). Cet ensemble chaotique et violent renvoie à la crise en profondeur d'un monde qui se défait. La luxueuse réception des Saccard ne présente guère plus de cohérence ; l'orchestre joue les grands succès des bals de barrière, morceaux dont les titres seuls accusent le caractère déplacé : "Il a des bottes, Bastien" ou "J'ai un pied qui r'mue" (ces airs étaient effectivement très à la mode dans les années 1860).

Plus radicalement, le spectacle du bal cristallise le thème central de l'œuvre, la "note de l'or et de la chair". Partout, dans le grand salon des Saccard, s'affiche la toute-puissance de l'argent : "M^{me} Haffner, en or, [porte] une jupe roide et resplendissante d'évêque", qui confond l'Église et le triomphe de la richesse (p. 548), cependant que, de manière non moins irrévérencieuse, M. de Saffré dirige le cotillon avec "l'air recueilli d'un prêtre officiant" (p. 561). La danse met également en pleine lumière la dépravation sexuelle ordinairement enfouie dans le secret des alcôves. La valse renvoie ainsi à la frénésie de débauche qui emporte la soi-disant bonne société : "[Les dames] s'abandonnaient un instant, se cambraient sous le poignet tendu d'un valseur, puis repartaient, arrivaient de dos ou de face dans une nouvelle étreinte, visitaient à la file toutes les embrassades d'hommes du salon" (p. 579). Cette dépravation généralisée culmine avec l'homosexualité. Les costumes, déjà, instauraient une équivoque savante : Louise de Mareuil, au corps de "gamin", est vêtue en page et comparée à "un mignon d'Henri III" (p. 540), cependant que Maxime, son fiancé, "ressembl[e] à une vraie fille" (p. 538) ; quant à la grotte de Vénus, elle permet une allusion directe : "La marquise d'Españet et M^{me} Haffner¹, enveloppées dans le même flot

1. L'homosexualité des "deux inséparables" est rappelée de manière récurrente depuis le début du roman (p. 410, 422...), comme la féminité de Maxime, due autant à l'hérédité qu'à son expérience au collège de Plassans ("Renée l'appelait "mademoiselle", sans savoir que, six mois auparavant, elle aurait dit juste", p. 408).

de dentelles, les bras à la taille, les cheveux mêlés, mettaient un coin risqué dans le tableau, un souvenir de Lesbos" (p. 544). Le cotillon place au centre des regards cette homosexualité omniprésente, par un lancer d'écharpe audacieux : "[L'écharpe] alla s'enrouler autour des épaules de M^{me} d'Españet et de M^{me} Haffner, tournant côte à côte" (p. 562) ; puis la valse, dont on a vu la valeur sexuelle, proclame le tendre sentiment que se vouent Adeline et Suzanne : "M^{me} d'Españet, devant l'orchestre, avait réussi à saisir M^{me} Haffner au passage, et valsait avec elle, sans vouloir la lâcher. L'or et l'argent dansaient ensemble, amoureuxment" (p. 579). La danse permet ainsi de réaliser métaphoriquement l'"enlèvement" romanesque dont Adeline rêvait au couvent.

Ce mode de lecture métaphorique se combine avec un système quasi narratif, lorsque quadrilles, vales et polkas cèdent la place au cotillon. Sans doute peut-on voir dans ce passage un pur trait de réalisme ; le cotillon, Larousse le souligne, marque le point d'orgue de tous les bals, et les figures que cite le romancier sont pour la plupart empruntées aux pratiques réelles de l'époque¹. Néanmoins, certains indices révélateurs imposent une lecture politique, laquelle fait du cotillon un raccourci burlesque de l'histoire du Second Empire — de même que les tableaux vivants renvoyaient à la société impériale son fidèle reflet ("Vous connaissez votre temps, M. le préfet", disait-on significativement à l'auteur, p. 548) ; d'ailleurs, M. de Mussy, un des amants de Renée, fait sa carrière politique par la danse : "Un jeune homme qui faisait son chemin dans la diplomatie en conduisant le cotillon avec des grâces particulières" (p. 422).

Certaines figures, comme les Colonnes, sont empruntées au répertoire alors en vogue ; mais une lecture au second degré se trouve imposée par le réseau métaphorique mis en place depuis le début du récit. Les colonnes du régime de Napoléon III, ce sont en effet les épaules des reines de la Fête Impériale², qui forment

1. H. Mitterand cite comme source probable l'ouvrage de G. Belèze, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne*; les figures que mentionne cet auteur permettent de juger la part d'invention et de distorsion qui a permis au romancier l'inscription de la métaphore politique.

2. Sur cette image du Second Empire comme faux édifice antique prêt à crouler, voir A. Dezalay, "La "Nouvelle Phèdre" de Zola ou les mésaventures d'un personnage tragique", *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, n° 2, 1971, p. 121-124.

un véritable portique aux fêtes des Tuileries (p. 440) ; parmi ces solides appuis figure en bonne place Renée Saccard, avec "ses belles épaules, si connues du tout Paris officiel, et qui étaient les fermes colonnes de l'Empire" (p. 475). Or, lors du cotillon, ces vivantes colonnes se montrent tout à coup singulièrement vacillantes, spectacle prémonitoire en cette fin des années 1860 : "Les Colonnes, ébranlées, chancelaient, s'appuyaient les unes sur les autres, pour ne pas tomber" (p. 567). La référence politique se précise lorsque le romancier met en scène deux figures de son invention. Le conducteur du cotillon propose en effet "les Points noirs", danse burlesque qui forme une allusion claire : "L'empereur venait de prononcer un discours qui constatait, à l'horizon politique, la présence de certains "points noirs" (p. 564) ; ces Points noirs avaient d'ailleurs, avant même le roman de Zola, donné son titre à une comédie¹, détail qui resserre les liens entre la danse et le théâtre satirique. La soirée s'achève sur une ultime figure, "la Guerre du Mexique", à valeur prophétique ; elle annonce les échecs de cette aventureuse expédition : "La figure avait eu peu de succès. Deux dames étaient demeurées sur le tapis, empêtrées dans leurs jupons²" (p. 578).

La danse instaure donc dans le roman un jeu complexe de reflets, qui déplace et pervertit son rôle officiel d'autocélébration : le masque devient au second degré dévoilement, les figures dansées esquissent une vérité des profondeurs. Si cependant la valeur de rituel mondain confère d'abord au bal une fonction de révélateur collectif, la danse peut aussi favoriser une autre forme, plus individuelle, de lecture de soi.

C'est pourquoi le miroir joue un rôle central dans les scènes de bal romanesques. Si ce détail d'ameublement évoque une réalité sociale, l'insistance avec laquelle il se trouve évoqué suggère une tout autre dimension, symbolique cette fois : la double scène au miroir qui encadre la scène de danse dans *Madame Bovary* est à cet égard très révélatrice. Avant d'aller danser, Emma, qui vient de revêtir sa robe de bal, se contemple "dans la glace, entre deux

1. H. Mitterand signale une comédie d'Albert Wolff intitulée *Les Points noirs* (1870).

2. On peut voir dans l'aveuglement joyeux du public une reprise de la formule "danser sur un volcan" : A. Dumas assura la célébrité à cette phrase de Salvandy, prononcée peu avant la Révolution de Juillet lors d'un bal donné par le duc d'Orléans.

flambeaux" (p. 110) ; le miroir lui renvoie une image rêvée, idéalement construite, puisqu'elle vient de se parer "avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début¹". Après les quadrilles, au contraire, le spectacle qu'encadre dans la vitre cassée offre à la jeune femme un reflet exactement symétrique : apercevant des paysans qui observent le bal à travers les carreaux, Madame Bovary "rev[o]lit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, elle se rev[o]lit elle-même" (p. 112). Le bris de la vitre opère en quelque sorte une trouée sur le réel, qui déstabilise le jeu de miroirs trompeurs qu'est le bal (fermée, la fenêtre, de nuit, reflète le salon éclairé et ne permet pas de voir ce qui se passe dehors) ; lorsque Emma se retourne, elle inverse le jeu regardant/regardé qui, aux yeux des paysans, la fait appartenir de plein droit à l'univers luxueux de la Vaubyessard, le bel équilibre des écrans flatteurs se fissure, et la réalité des êtres fait irruption dans l'espace protégé du bal.

La scène de danse en elle-même peut également présenter aux héros une sorte de projection agrandie de leur propre destin ; telle est la fonction que revêt la soirée de la Mi-Carême pour Renée Saccard². De manière significative, la jeune femme assiste à cette réception en spectatrice, et "danse à peine" (p. 561). En revanche, il lui est apparemment impossible d'échapper à la danse des autres ; la musique, qui la poursuit toute la soirée, redouble par ses ondoiements le tournoiement de la valse, et enferme sa victime dans ses anneaux : "La valse, avec ses enroulements de coulevre, se glissait, se nouait" (p. 70). A plusieurs reprises, le tableau du bal s'impose à l'héroïne malgré elle ; le récit scande ces rencontres forcées du destin par une triple répétition, quasiment textuelle, du même motif : "Et elle revint dans le salon. Mais elle dut rester à l'entrée. Une figure du cotillon obstruait le passage" (p. 562) ; "Mais, à la porte du grand salon, elle fut arrêtée une seconde fois par une figure du cotillon" (p. 564) ; "A la porte, le cotillon la retint une troisième fois" (p. 566). Après la confronta-

1. Renée Saccard, elle aussi, peut, grâce à la grande glace de l'escalier, composer ses attitudes avant d'entrer dans la salle de bal : "Elle se demandait, avec le doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse" (p. 333) ; au bal des Tuileries, les miroirs lui permettent de retrouver sa confiance en elle : "Les glaces, où elle se voyait adorable, la rassurèrent" (p. 439).

2. Symboliquement, la jeune femme ne quittera le bal que pour un face à face tragique avec "la haute glace de l'armoire" (p. 572).

tion tragique devant le miroir, le même tableau se déploie de nouveau sous les yeux de Renée, qui cette fois peut en déchiffrer le sens : "Elle entra dans le grand salon, elle traversa une figure très compliquée du cotillon" (p. 577) ; "Et quand elle leva les yeux, elle vit encore une figure du cotillon, tout au fond, par les deux portes laissées ouvertes" (p. 579).

La vaste méditation devant la glace a permis, dans l'interval, une prise de conscience que souligne la clause du chapitre : "Ces épaules nues, ces bras nus, ces chevelures nues qui volaient, qui tourbillonnaient, prises, jetées et reprises [...] lui apparurent comme l'image tumultueuse de sa vie à elle, de ses nudités, de ses abandons" (p. 480). Bien des détails prennent alors un sens second, qui entre en résonance avec la vie de la jeune femme telle qu'elle l'a vue défiler dans son miroir. Le cotillon comporte une figure étrange, bien mal adaptée apparemment au rythme de la valse : "Les dames, se tenant par la main, formaient un rond, un de ces ronds de petites filles chantant *Giroflé girofla*" (p. 562) ; or, cette ronde d'enfants forme un écho perversi du rêve d'innocence de Renée : "...Quelque jeu innocent qui pût la distraire, comme aux jours heureux du pensionnat, lorsque les élèves chantaient : « Nous n'irons plus au bois », en tournant doucement sous les platanes" (p. 334). Une réflexion de l'un des personnages souligne l'irréparable corruption de cette pureté première. Apparemment, Mme Daste partage avec Renée le goût pour les souvenirs de jeunesse : "M^{me} Daste déclara que ce qui l'amusait, dans "La Guerre du Mexique", c'était seulement de faire "un fromage" avec sa robe, comme au pensionnat" (p. 578) ; mais en réalité, rien de plus factice que cet attendrissement, puisque le même personnage n'a pas hésité, un peu plus tôt, à recevoir dans la serre les coupables hommages d'un amant (p. 563) ! Quant à l'insistance avec laquelle le narrateur décrit la comtesse Vanska, vêtue de son costume de Corail (p. 579), elle s'explique par la valeur symbolique du corail, lié, dans l'imaginaire de Renée, à sa première flétrissure : "Renée avait retroussé les manches et rentré le tour de cou du corsage. Et le collier et le bracelet de corail lui semblaient plus jolis sur la peau de son cou et de son bras. Était-ce ce jour-là qu'elle avait commencé à se mettre nue ?" (p. 573).

L'héroïne peut donc lire tout son passé dans le prisme coloré du cotillon ; mais la danse revêt parfois, au contraire, une authentique valeur prophétique. Telle est la fonction du bal d'en-

fants dans *Une Page d'amour*. Cette réception marque dans la vie d'Hélène une étape décisive : le docteur Henri Deberle, qu'elle aime en secret, va lui avouer la passion qu'il lui porte. Or, avant même qu'aucun des protagonistes ait ouvert la bouche, le spectacle du bal multiplie les signes inquiétants : les jeunes invités semblent tous "pris d'un coup de folie", et le narrateur s'attarde sur une petite fille habillée en "Folie, dont les grelots tintaient" (p. 900) ; après l'aveu, c'est encore ce bruit de grelots qui domine la musique du bal : "On entendait les grelots [...] accompagnant les notes étouffées du piano" (p. 901). Un autre indice annonce, de manière plus oblique, la faute qui menace Hélène : "Les Chaperons rouges semblaient se multiplier ; il y avait partout des toquets et des robes de satin ponceau à bandes de velours noir." La référence intertextuelle renvoie à la symbolique sexuelle du conte, soulignée par Perrault lui-même ; d'ailleurs, dans l'une des versions manuscrites, "Henri [se jetait] sur [Hélène] comme un loup!".

A ces avertissements indirects s'ajoutent les images d'amour offertes par le tournoiement des jeunes danseurs. Une métaphore lourde de sens préside à la description du bal, le transformant en merveilleuse fête nuptiale : "On aurait dit le gala d'un conte de fées [...] pour les fiançailles de quelque Prince charmant" (p. 900). De plus, juste avant l'aveu fatal, tous les regards se concentrent sur un couple "clandestin", deux enfants cachés au regard des autres, reflet innocent de la passion adultère : "Derrière une porte, dans un coin, le petit Guiraud, le Pierrot de deux ans, et une petite fille de son âge, habillée en paysanne, qui se tenaient embrassés, se serrant bien fort, de peur de tomber et tournant tout seuls, comme des sournois, la joue contre la joue" (p. 901). Quant à Jeanne et Lucien, leur accord harmonieux en fait une projection idéale des amours de leurs parents : "On faisait cercle autour du quadrille où dansaient Jeanne et Lucien" (p. 899) ; significativement, c'est la dernière image qu'emporte Hélène dans sa fuite : "Hélène put voir Jeanne et Lucien passer en souriant, les

1. Version citée par H. Mitterand, p. 1637 ; lors de l'enterrement de sa fille Jeanne, dont la mort est due à la passion d'Hélène pour Henri, ce sont justement ces costumes symboliques qui reviennent à la mémoire de l'héroïne : "...Blanche dont le costume de Folie sonnait un carillon. Puis, c'étaient les cinq demoiselles Levasseur, des Chaperons rouges qui multipliaient les toquets de satin ponceau à bandes de velours noir" (p. 1078).

main à la taille" (p. 902). Or, ce couple, dans sa sereine pureté, présume des comportements plus troubles ; à deux reprises en effet, la robe de Jeanne se défait, préfigurant ainsi la "chute" d'Hélène. Au moment même du bal apparaît le premier avertissement du destin : "Après la danse, Hélène appela Jeanne pour rattacher sa robe. "C'est lui, Maman, disait la petite. Il me frotte" (p. 899). Lorsqu'en fin de soirée la fillette rejoint sa mère, plongée dans une méditation passionnée, son babil répète le même fâcheux présage : "Quand on a commencé, voilà ma ceinture qui s'est défaite" (p. 910).

La danse présente donc à qui sait la lire un véritable miroir prophétique. On comprend alors la valeur symbolique que revêtent certains dispositifs paradoxaux, dans lesquels un public fasciné s'entête à contempler un bal, alors que le spectacle se dérobe obstinément au regard. Dans *Germinal*, le bal de la ducasse concentre toutes les malédictions qui accablent les mineurs : manque d'espace vital ("Le plafond était si bas, que les trois musiciens [...] s'écrasèrent la tête", p. 1268 ; "Les murs craquaient", p. 1269), réduction à l'animalité par la violence ("La Mouquette [...] tournait violemment", p. 1268) et par la sexualité débridée ("le remuement des hanches et des gorges", p. 1269 ; "les galibots [culbutaient] les herscheuses, au hasard des coups de reins", p. 1271), enfin métamorphose des êtres humains en bêtes de somme : "Quand les danseurs s'arrêtèrent, ils fumaient comme des chevaux" (p. 1269). Or, la cécité des spectateurs les empêche de percevoir ce tableau comme un reflet de leur propre situation ; tout concourt à brouiller les signes : "Le jour tombait [...] on ne voyait plus" (p. 1268), "Les danseurs ne se voyaient plus" (p. 1271).

Cet aveuglement aux signes devient tragique lorsque les héros ne comprennent pas que le spectacle du bal dessine à leurs yeux tout leur avenir. Ainsi, alors que Coupeau est sur le point de succomber aux crises de *delirium* dues à l'alcoolisme, il fréquente assidûment un bastringue dont le nom aurait pourtant dû l'avertir : "Au Grand Salon de la Folie" (p. 739). Les danses auxquelles il assiste ne sont guère plus rassurantes ; toutes préfigurent en

1. Dans son délire, Coupeau verra d'ailleurs des "boules noires" (p. 788) : on ne saurait considérer comme un simple hasard ce jeu autour du nom d'un célèbre bal populaire...

effet la folie qui guette le zingueur, par une série de parallélismes troublants : "les chignons et les chapeaux qui sautaient" (p. 739) annoncent le triste destin de Coupeau voué à "sauter le rigodon des soûlards" (p. 782), et les bonds de Nana éveilleront des échos sinistres : "Des révérences qui la cassaient en deux, des battements de pied [...] toute secouée par le branle du chahut, fouettée et tournant pareille à une toupie, s'abattant sur le plancher" (p. 740). Symétriquement, les crises de Coupeau sont comparées à "un vrai chienlit de la Courtille" (p. 782), le malade ressemble à un danseur "des bals de la Mi-Carême" (p. 785), et sa mort devient "le grand branle-bas, comme qui dirait le galop de la fin, quand le jour paraît et que tous les danseurs se tiennent par la patte en tapant du talon" (p. 793). L'aveuglement aux signes, qui rend illisible le tableau métaphorique de la danse, participe du sens tragique propre au dénouement de *L'Assommoir*.