

**Chair spectaculaire: la représentation du corps de l'artiste saltimbanque féminine dans
Lulu, roman clownesque de Félicien Champsaur**

Marion Trevisan

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Marion Trevisan, Ottawa, Canada, 2013

RÉSUMÉ

Si la littérature et la critique se sont abondamment intéressées aux figures du clown et du saltimbanque depuis le XIX^e siècle, force est de constater que les artistes féminines n'ont connu ni la même gloire ni la même légitimation. Tandis que leurs homologues masculins peuplent les romans, les femmes saltimbanques sont peu mises en scène dans les œuvres littéraires et n'ont en général qu'un rôle secondaire. À sa publication en 1901, *Lulu, roman clownesque*, de Félicien Champsaur, change cette donne en plaçant au centre de son récit un personnage féminin fort. Le roman relate alors l'ascension et la gloire sans précédent de Lulu la clownesse. En nous attardant plus spécifiquement au traitement du corps de l'artiste féminine dans le roman, nous dégagerons le rôle essentiel que joue l'enveloppe charnelle dans la réussite du parcours de la saltimbanque, ainsi que dans les rapports qu'entretient cette dernière avec le public. Nous verrons dans un premier temps que le corps s'impose dans l'œuvre comme un puissant outil d'agentivité. Par la suite, nous constaterons que ce travail est mis à mal dès lors que la chair du personnage féminin devient l'objet du spectateur masculin. Lulu n'est plus définie selon ses actes, mais plutôt selon les termes de celui qui l'observe. Nous montrerons que le corps féminin constitue un enjeu primordial et ambigu dans le roman de Champsaur dans la mesure où il se situe au cœur de la construction du personnage romanesque et de son parcours.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice, Mme Lucie Joubert, qui a cru dès le début à mon projet de recherche et qui a su me guider et me conseiller tout au long de son élaboration. Je tiens à souligner la disponibilité, la générosité et l'énergie positive contagieuse dont elle a toujours fait preuve lors de nos rencontres. Je me sens privilégiée d'avoir pu travailler avec elle dans le cadre de mes études supérieures.

J'aimerais aussi remercier le Département de français ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour leur précieuse aide financière et l'expérience professionnelle qu'ils m'ont permis d'acquérir.

À mes amis et collègues du 302 Simard qui ont joué un rôle essentiel dans la réussite de mon parcours aux études supérieures, je vous remercie pour votre aide et pour vos précieux conseils.

Je remercie également mon amoureux Julián Ringuelet pour son intérêt intellectuel, la rigueur de ses commentaires et son soutien à travers les hauts et les bas de cette thèse.

Finalement, je voudrais remercier ma sœur Amélie et mes parents Benoit et Madeleine Trevisan pour leur amour, leurs encouragements et leur soutien inébranlable tout au long des deux dernières années et ce, malgré la distance et le décalage horaire. Merci de m'avoir donné la possibilité de poursuivre mes études dans le domaine qui me tenait à cœur. Je leur en suis infiniment reconnaissante et je tiens à leur dédier cette thèse.

INTRODUCTION

Présentation du sujet

Considéré comme l'un des divertissements par excellence, le cirque moderne connaît en France, comme partout en Europe, sa période de gloire tout au long du XIX^e siècle, soit jusqu'au développement des music-halls et des cafés-concerts. Entre rêve et féerie, l'univers qu'il crée grâce aux performances de ses artistes n'a cessé de fasciner son public (d'abord masculin, puis familial) depuis les premiers numéros d'acrobaties équestres proposés par Philip Astley à la fin du XVIII^e siècle¹. Si nous connaissons bien l'intérêt qu'ont porté les peintres au milieu circassien, et tout particulièrement à ses artisans, depuis le romantisme², celui des écrivains de cette époque reste relativement méconnu malgré les études récentes. Pourtant, bon nombre d'entre eux, dont Théodore de Banville, Félicien Champsaur, Gustave Coquiot, Théophile Gautier, les frères Goncourt et Gustave Kahn, témoignent de leur admiration pour le cirque et relèvent dans leurs œuvres l'authenticité, la beauté et la richesse des disciplines que propose cet espace au spectateur. En effet, le cirque fascine les auteurs parce qu'il offre des performances extraordinaires et singulières qui n'ont ni scénario ni sens en soi; la narration est généralement exclue de l'espace clos de la piste du cirque³.

Or, les figures féminines circassiennes n'ont pas droit au même traitement que leurs homologues masculins. En effet, les figures masculines du saltimbanque (entendre ici aussi le bohémien, le troubadour, l'acrobate, etc.⁴) et du clown (comme le bouffon, le mime, le

¹ Michèle Richet, « Le cirque » dans *Histoire des spectacles*, Guy Dumur (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 1521.

² À ce sujet, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970.

³ Sophie Basch, « Introduction générale » dans *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. XI.

⁴ Sandrine Bazile, « Le Saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours », Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2000, p. 7-8.

pitre et autres pierrots⁵) font classe à part dans les domaines littéraire et critique; omniprésents dans les productions artistiques et dans l'imaginaire français du XIX^e siècle, ces artistes ont attiré l'attention des chercheurs⁶ qui se sont d'abord et avant tout penchés sur leur image dans les œuvres poétiques, picturales et pantomimiques depuis le romantisme jusqu'à la Belle Époque, laissant ainsi complètement de côté les artistes féminines pourtant bien présentes sur les pistes de cirque et dans les œuvres picturales.

Dans le corpus circassien littéraire, une œuvre singulière du tournant du siècle attire particulièrement notre attention. Paru pour la première fois en 1901, *Lulu, roman clownesque* de Félicien Champsaur nous présente un personnage principal atypique, celui d'une clownesse qui, par ses performances, déstabilise à la fois l'ensemble des arts du cirque et les représentations traditionnelles des femmes de l'époque. Sous l'œil des spectateurs éblouis, le personnage éponyme se livre entièrement dans ses numéros, dévoilant toujours de nouvelles facettes de son talent et de son corps tout en convoquant des descriptions appuyées des représentations scéniques du cirque et en s'imposant comme un sujet féminin autonome.

Dans notre étude, nous nous intéresserons à la représentation du corps du personnage éponyme par le biais des stratégies descriptives et mécanismes narratologiques mis en place par le narrateur. Cette lecture nous permettra de dégager l'importance de la mobilisation de l'enveloppe charnelle dans la construction identitaire et le parcours individuel du personnage éponyme, ainsi que les effets et les conséquences qu'entraîne l'observation des spectateurs sur la clownesse.

⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

⁶ Encore récemment, la thèse de maîtrise d'Evelyne Gagnon analyse la quête des personnages clownesques masculins dans le roman. Evelyne Gagnon, *Portrait du clown en personnage de roman. À partir de Gavroche (Les Misérables), Kenwell et Cox (Train 17) et les frères Zemganno (Les frères Zemganno)*, Thèse de maîtrise, Université McGill, 2008, 102 pages.

Présentation du corpus

Notre réflexion s'élaborera alors à partir d'un seul ouvrage, *Lulu, roman clownesque* de Félicien Champsaur. Pour des raisons d'accessibilité, notre étude du texte se fondera sur *Romans de cirque*⁷, un ouvrage réalisée par Sophie Basch qui regroupe six romans circassiens et qui reprend le texte de Champsaur dans sa version de 1901. Nous avons décidé de privilégier celle-ci parce que la dernière version publiée du vivant de l'auteur ne présente que quelques modifications mineures sur le plan du texte par rapport à celle de 1901⁸. Toutefois, ces changements n'affectent pas du tout la présente recherche.

Nous avons également décidé de mettre de côté les pantomimes champsauriennes qui témoignaient de l'existence antérieure de la clownesse car elles sont essentiellement reprises dans le roman *Lulu*. En effet, la saltimbanque apparaît d'abord en 1888 dans deux pantomimes en un acte, l'une intitulée *Les Éreintés de la vie* et présentée au Cirque Molier⁹ et l'autre, qui porte le nom du personnage éponyme, présentée au Nouveau Cirque¹⁰. La première pantomime est reprise dans la narration du roman aux pages 614 et 615 de l'ouvrage baschien. La seconde pantomime est, quant à elle, reprise pratiquement de manière intégrale des pages 670 à 675. En raison de notre objet d'étude, il nous a semblé que l'apport de ces deux œuvres précédentes n'était pas significatif.

⁷ Félicien Champsaur, *Lulu, roman clownesque* dans *Romans de cirque*, textes recueillis, présentés et annotés par Sophie Basch, Paris, Robert Laffont, 2002 [1901], coll. « Bouquins », p. 601-773. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *L*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Ces modifications correspondent à la suppression de toutes les épigraphes et à la redénomination du cochon Payart en Rabo.

⁹ Félicien Champsaur, « Les Éreintés de la vie » dans *Pantomime fin-de-siècle*, édition préparée par Gilles Bonnet, Paris, Kimé, 2008, p. 127-138.

¹⁰ Félicien Champsaur, « Lulu, pantomime en un acte » dans *Pantomime fin-de-siècle*, édition préparée par Gilles Bonnet, Paris, Kimé, 2008, p. 139-149.

Finalement, Champsaur a consacré à sa clownesse une nouvelle dans son recueil *L'amant des danseuses*¹¹; celle-ci constitue la base de l'œuvre de 1901 puisque son récit rapporte l'histoire de la vie de la clownesse. Cette œuvre ne nous intéressera pas non plus dans notre réflexion dans la mesure où elle est presque littéralement reprise dans le roman. De plus, les quelques variantes qu'elle propose sont peu pertinentes pour notre propos.

Nous avons également choisi d'écarter de notre réflexion l'aspect iconographique de l'œuvre. L'analyse des illustrations apporterait un éclairage intéressant et pertinent à notre étude. Nous croyons que la richesse (nombre et qualité) ainsi que le maintien des illustrations dans les trois éditions de *Lulu* sont gages d'intérêt pour la recherche. À nos yeux, l'iconographie et ses rapports au texte romanesque mérite, certes une attention particulière et spécifique, mais la question des illustrations dans le roman de Champsaur a déjà attiré l'attention d'autres chercheurs. Dans son article « Lulu s'affiche – Affiches et intertextualité dans *Lulu, roman clownesque* de Félicien Chamspaur¹² », Sandrine Bazile s'intéresse aux différentes stratégies d'intégration des images dans le roman de 1901, aux liens qu'elles instaurent avec l'affichage publicitaire et l'interdiscursivité du texte, des images, des arts picturaux, de la culture des spectacles (danseuses et autres *stars* des théâtres et des cabarets, les fêtes parisiennes, les bals masqués, etc.) et du discours social sur les femmes de la fin du XIX^e siècle. Pour sa part, Larue avance dans « Du livre illustré romantique au livre illustré fin-de-siècle: une lecture de Hugo par Félicien Chamspaur¹³ »

¹¹ Félicien Chamspaur, « Lulu » dans *L'amant des danseuses*, Paris, Dentu, 1888, p. 253-294. Aussi en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68970s>.

Il nous faut noter que ce chapitre consacré à l'histoire de la clownesse Lulu disparaît dans la réédition du roman chez Ferenczi en 1926.

¹² Sandrine Bazile, « Lulu s'affiche - Affiches et intertextualité dans *Lulu, Roman clownesque* de Félicien Chamspaur, *Images & Narrative, Online magazine of the Visual Narrative*, [en ligne], 2007, mise à jour en décembre 2007, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findsiecle/bazile.htm.

¹³ Anne Larue, « Du livre illustré romantique au livre illustré fin-de-siècle: une lecture de Hugo par Félicien Chamspaur », *Le roman illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Passages, rémanences*,

que *Lulu* est une œuvre iconographique moderne dans la mesure où elle associe habilement gravures et photographies, tout en s'inscrivant parfaitement dans la tradition romantique du roman illustré où foisonnent les vignettes au puissant pouvoir narratif¹⁴. Nous le constatons: l'iconographie constitue, en soi, un terrain d'analyse sémiotique qui dépasse notre propos.

État de la question

En centrant son roman autour du personnage féminin éponyme, Champsaur apparaît comme un écrivain novateur dans la mesure où le cirque est surtout masculin dans les arts de l'époque¹⁵. La critique s'est penchée sur les figures masculines de saltimbanques dans les arts depuis le XIX^e siècle. Dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski montre que les personnages d'artistes circassiens ont largement été employés à titre de double allégorique discordant par les artistes de tous les milieux, au point d'en devenir un cliché, pour illustrer leur statut et les conditions de leur art¹⁶. Si Starobinski remarque que cette image syncrétique est d'abord littéraire puis picturale¹⁷, il reste qu'aux yeux de plusieurs critiques, elle se modifie au rythme des générations, soit selon les échanges produits de la proximité qu'entretiennent les auteurs avec les arts comiques populaires (cirque et pantomime).

innovations, Actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Hélène Védrine (dir.), Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2005, p. 65-83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ Voir à ce sujet Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970 et Jean Clair (dir.), *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Paris et Ottawa, Éditions Gallimard et Musée des beaux-arts du Canada, 2004.

¹⁶ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ « C'est dans la littérature, entre 1830 et 1870, que se développe d'abord, pour l'essentiel, le mythe du clown que les peintres célébreront plus tard. La littérature exerce ici une fonction d'éveil, elle crée un climat de sensibilité, elle apprend à regarder d'un œil nouveau certains spectacles auxquels auparavant nul n'avait prêté une suffisante attention. », *Ibid.*, p. 11.

L'étude sociocritique de Louisa E. Jones¹⁸, les articles de Russel S. King¹⁹ et Francis Haskell²⁰ ainsi que la thèse de Sandrine Bazile²¹ décrivent les différentes représentations du clown et du saltimbanque dans les arts tout au long du XIX^e siècle. Ils témoignent tous de la folie et de l'attristement progressifs et définitifs de l'artiste circassien dans les œuvres de cette époque. D'abord dépeints sous des clichés pittoresques à travers des personnages de bohémiens et autres artistes itinérants²², c'est leur gaieté, leur agilité, leur légèreté et leur spontanéité qui vont susciter l'admiration et l'émerveillement des artistes, en particulier des poètes Théophile Gautier et Théodore de Banville, qui en feront leur « idéal d'artiste²³ », soit celui qui use de son corps et de ses capacités physiques pour offrir au public un spectacle sans pareil, celui la beauté et de l'art²⁴ malgré une artificialité émanant du monde des paillettes et des jeux d'éclairage.

Parallèlement, le clown devient aussi une figure privilégiée de l'ambiguïté et de l'entre-deux sous la plume des romantiques. Sous des traits grotesques se cache un être qui agit « au sein d'une société avilie [...] comme le levain de vérité²⁵ » et dont le rire (grâce au recours systématique à l'humour noir, à l'ironie et au sarcasme²⁶) est souvent synonyme d'une angoisse sociale, d'un sujet mélancolique isolé au milieu de la foule hilare et festive qui porte le masque de l'humour pour dissimuler sa tristesse et sa solitude tout en

¹⁸ Louisa. E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots. Literature and the Popular Comic Arts in 19th-century France*, Lexington, French Forum, 1984.

¹⁹ Russel S. King, « The poet as Clown: Variation of a Theme in Nineteenth-Century poetry », *Orbis Litteratum*, vol. XXXIII, 1978, p. 238-252.

²⁰ Francis Haskell, « The Sad Clown: Some Notes on a 19th Century Myth », dans Ulrich Fink (éd.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester University Press, 1972, p. 2-16.

²¹ Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 18-19.

²³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁵ Sandrine Bazile. *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op.cit.*, p. 18-19.

²⁶ Louisa. E. Jones, *op. cit.*, p. 21.

divertissant son public²⁷. Or, cette tension entre forces « positive » et « négative » s'inscrit aussi dans le destin même des personnages clownesques. Gagnon constate entre autres que le personnage du saltimbanque est un sujet marginal et éphémère « venu d'une sorte d'*ailleurs* ténébreux, qui entre dans le monde sans s'y inscrire à part entière²⁸ » et qui, par ses performances transgressives des normes et des tabous, brouille les frontières entre le sérieux et le ridicule, entre le réel et l'imaginaire, tout en brillant de son art dans les hauteurs du chapiteau.

Toutefois, dans sa quête du numéro parfait et pour la réussite du roman, le personnage clownesque est destiné à une chute fatale, à son écrasement sur la piste sous les yeux avides des spectateurs²⁹. De ce fait, le clown deviendra, autant en littérature que dans la culture populaire à partir de 1850, la figure de l'artiste moderne dont le travail ne trouve pas d'écho auprès de ses contemporains, dans la société; il apparaît sous les traits du clown « bête » (proche de l'animal, de la nature) et stupide en raison de son exubérance. Dans ce cas, le masque de l'humour lui permet de dissimuler le néant et la vacuité de son esprit³⁰: il apparaît comme un être sans aucune morale.

Finalement, les auteurs de la fin du siècle insisteront davantage sur les dimensions grotesque et carnavalesque (rapport entre le corps et l'esprit et basculement des ordres établis) de l'univers du cirque et des théâtres populaires grâce aux personnages de « [s]altimbanques androgynes, femmes monstrueuses et monstres exhibés sur les foires [qui] peuplent l'imaginaire de l'artiste décadent³¹ » et au *Beastly Couple*, un duo cliché comportant généralement un financier (ou un autre archétype de la bourgeoisie –

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ Evelyne Gagnon, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 80-83.

³⁰ Louisa E. Jones, *op. cit.*, p. 121.

³¹ Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 20.

représentant l'argent) et une Muse (ou une femme fatale – représentant le vice)³². Bazile note que les motifs de l'échec, de l'aphasie, de la folie et du silence sont omniprésents dans les œuvres qui évoquent l'univers des cirques et des foires. Entre pierrots muets et clowns tristes et déçus, l'art circassien tel que décrit dans les œuvres artistiques (littéraires comme picturales) de l'époque atteste l'échec de l'art et le désir des artistes de la fin du siècle de se tourner vers les voies du rêve et de l'inconscient pour échapper à la déchéance et au silence de leur discipline³³.

Nos recherches nous ont montré que les études littéraires sur la représentation des artistes féminines au cirque (acrobate, mime, clown, danseuse, dompteuse, etc.) sont plutôt rares. En fait, c'est plutôt le « motif de la clownesse androgyne³⁴ » qui est proposé dans les œuvres circassiennes, comme c'est le cas dans *Les frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt (1879 – la Tompkins) et dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884 – Miss Urania et la ventriloque), qui a le plus retenu l'attention de la critique. Dans « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle pour l'obscène³⁵ », Sandrine Bazile explique que la femme-saltimbanque est une figure de choix dans la littérature – et les arts en général – fin-de-siècle pour traduire les obsessions décadentes. En effet, la femme-artiste est généralement assimilée à la prostituée car, comme cette dernière, la première offre son corps à la vue de celui qui est prêt à en payer le prix. Objet de tous les fantasmes et de toutes les possessions possibles, il n'en reste pas moins que la saltimbanque intrigue, fascine et déstabilise celui qui la regarde par ce à quoi il la restreint: son corps³⁶. Dans les œuvres mentionnées plus haut, les figures féminines androgynes ne constituent qu'un objet de fascination pour les

³² Louisa. E. Jones, *op. cit.*, p. 132.

³³ Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op.cit.*, p. 19-20.

³⁴ Sophie Basch, *op. cit.*, p. XXXII.

³⁵ Sandrine Bazile, « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle pour l'obscène » dans *La voix du regard*, n° 15, automne 2002, p. 43-51. Aussi disponible en ligne <http://www.voixduregard.org/15-Bazile.pdf>.

³⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

personnages masculins³⁷. Limitée à leur corps, elles n'ont en fait qu'un rôle secondaire dans l'intrigue³⁸. Séductrice froide, acrobate agressive et virile, femme à barbe ou androgyne artificielle³⁹, peu importe sous quelle monstruosité elle apparaît dans l'imaginaire fin-de-siècle, la femme-saltimbanque est présentée comme un objet de désir fort, une instance à la fois attirante et repoussante, mais qui est dans tous les cas dangereuse pour l'homme⁴⁰, sous les lumières de la scène et de la piste.

D'un point de vue socio-historique, l'ouvrage de Noël Daniel sur le cirque américain⁴¹ accorde une place importante aux femmes, à leurs performances, leur travail et leur célébrité. Il nous présente des femmes émancipées, robustes et entièrement dédiées à leur art, un portrait loin des représentations misogynes des femmes de la fin du siècle en Europe où elles sont dépeintes comme des êtres faibles et chétifs ou bien des créatures monstrueuses et fatales (véritables dévoreuses d'hommes) qui conduisent l'homme à sa perte⁴². Dominique Jando affirme d'ailleurs qu'

[à] une époque où la sexualité et la culture physique étaient souvent réprimés par les conventions religieuses et conservatrices en vigueur, le cirque [américain] du XIX^e siècle fit ce qu'aucun autre secteur du spectacle n'était capable d'accomplir: il accueillit les femmes pour ce qu'elles étaient, leur offrit des carrières, les laissa montrer leur corps en public et tout ceci, sans qu'elles perdent une once de leur respectabilité. Il leur procura une liberté rarement disponible ailleurs, créant involontairement un modèle d'inspiration féminine. [...] Toutefois, la vie d'une artiste de cirque était différente de celle d'une actrice, qui, si elle était assez belle et séductrice, pouvait espérer trouver un riche protecteur et améliorer ainsi son quotidien. Au cirque, il fallait du talent.⁴³

³⁷ Suzette Henke, « James Joyce and Joris-Karl Huysmans: What was Leopold Bloom Doing with That Circus-Lady? », *Modern British Literature*, 1980, vol. 5, p. 68-72.

³⁸ Sandrine Bazile, « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle pour l'obscène », *op.cit.*, p. 46-47.

³⁹ Sur les divers visages de la femme-saltimbanque, voir Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op.cit.*, p. 267-287.

⁴⁰ Elle peut le rendre impuissant (castration) – comme c'est le cas de Lulu face à Mothchild chez Champsaur – ou bien elle peut le conduire à sa perte – la Tompkins sur Gianni Zenganno dans *Les Frères Zenganno* d'Edmond de Goncourt. Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, *op.cit.*, p. 267-287.

⁴¹ Noël Daniel (ed.), *The Circus 1870-1950*, Köln, Taschen, 2008.

⁴² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

⁴³ Dominique Jando, « Vénus de l'époque: L'émancipation de la femme artiste » in *The Circus 1870-1950*, Noël Daniel (ed.), Taschen, 2008, p. 221-222.

Or, nous devons noter que les femmes saltimbanques n'ont généralement trouvé une place dans le cirque traditionnel que lorsqu'elles s'exerçaient dans les disciplines qui respectaient les « vertus féminines », soit qui mettaient de l'avant la grâce des artistes et leurs corps⁴⁴. Delphine Cezard remarque qu'il est difficile d'être femme-clown car la société occidentale associe traditionnellement, dans un premier temps, les femmes à un rôle passif dans la création artistique (elles sont les muses et non celles qui ont l'inspiration) et, dans un deuxième temps, les valeurs et les pratiques comiques à la masculinité (vulgarité, sexualité, transgressions des normes et des tabous sociaux, etc.)⁴⁵.

Écrivain très prolifique de romans licencieux de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, Félicien Champsaur occupe aujourd'hui une place nébuleuse dans le champ littéraire de son époque. À ce jour, il n'existe aucune monographie scientifique sur son œuvre; seulement cinq articles et un ouvrage abordent en partie *Lulu*. Néanmoins, la (trop) brève mais précieuse introduction de Sophie Basch – dont nous avons déjà parlé – au roman clownesque dans le recueil *Romans de cirque*⁴⁶ nous renseigne sur Champsaur, la genèse du personnage de Lulu et ses variantes dans les nombreuses œuvres champsauriennes.

La critique s'est intéressée à la forme particulière du roman. Anne Larue affirme que sur le plan narratologique *Lulu* adopte une structure singulière et étrange puisque le récit se construit autour de deux parties distinctes « qui sont fort mal cousues ensemble⁴⁷ ». Tandis que la première relate, par la succession de fragments, la montée et la gloire du personnage éponyme dans la capitale française, la seconde évoque, dans un récit « à mi-chemin entre le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁵ Delphine Cezard, « La figure féminine du clown: enjeux et représentation sociales », Florence Vinit (dir.), *Le clown, une utopie pour notre temps?*, *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, 2010, p. 79-92.

⁴⁶ Sophie Basch, *op. cit.*, p. 587-599.

⁴⁷ Anne Larue, *op. cit.*, p. 65.

roman et l'apologue⁴⁸ », la retraite volontaire et abrupte de celle-ci au bord de la mer sous forme d'un songe. En fait, c'est surtout l'aspect composite du roman qui interpelle les chercheurs. Dans le plus récent article⁴⁹ consacré à *Lulu*, Bazile souligne avec justesse l'hybridité, voire la « monstruosité » du roman clownesque champsaurien, soit un savant amalgame de formes littéraires diverses où texte, images et arts de la scène se rencontrent et s'embrassent.

Néanmoins, la majorité des publications qui s'intéressent à *Lulu* étudient la représentation du personnage éponyme, et plus particulièrement font l'examen de ses liens avec les angoisses, les mythes et les obsessions fin-de-siècle au sujet des femmes. Dans la monographie de Mireille Dottin-Orsini consacrée au portrait de la femme fatale dans les arts de la fin du XIX^e siècle⁵⁰ tout comme dans deux articles de Bazile⁵¹, *Lulu* est présentée comme une incarnation moderne du mythe de la femme fatale. Pour Dottin-Orsini, comme pour plusieurs critiques avant elle, les arts au tournant du siècle sont fortement empreints des discours féminins qui circulent. Ses recherches l'amènent à affirmer que « l'art de 1900 apparaît comme un art féminin, c'est-à-dire voué tout entier à l'adoration des formes féminines et les répétant partout⁵² ». Elle souligne que l'imaginaire de cette époque est envahi par deux images opposées de la femme. La première se veut rassurante et positive étant donné que la femme apparaît sous des traits idéalisés et « madonisés » de la femme

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ Sandrine Bazile, « *Lulu* s'affiche - Affiches et intertextualité dans *Lulu*, Roman clownesque de Félicien Champsaur », *op. cit.*

⁵⁰ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*

⁵¹ Sandrine Bazile, « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle de l'obscène », *op. cit.*, p. 43-51 et Sandrine Bazile, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique », Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littérature », 2003, p. 269-283.

⁵² Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 15.

altruiste qui se sacrifie pour les autres, une forme moderne de la vierge Marie⁵³. La seconde est bien plus inquiétante car elle est *naturellement* mauvaise. Dépeinte comme vulgaire, cruelle, fausse (artificielle), voire monstrueuse, cette femme dangereuse, nommée *femme fatale*, apparaît peu à peu dans les œuvres artistiques mineures du tournant du siècle⁵⁴. Si l'image de la femme fatale naît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, elle ne connaît son apogée en littérature et dans les arts picturaux du monde occidental qu'au courant de son dernier quart sous la plume et le pinceau des naturalistes, des décadents et des symbolistes⁵⁵. Il nous faut aussi noter brièvement que l'existence de la femme fatale va connaître un second souffle au XX^e siècle grâce au cinéma de fiction américain⁵⁶.

« [M]ythe devenu cliché⁵⁷ », la femme fatale est difficile à définir selon des caractéristiques spécifiques et invariables puisqu'elle a plusieurs visages. Profondément enracinée dans l'esprit et la culture de l'époque contemporaine, ses origines remontent néanmoins aux temps ancestraux. Son portrait se fonde sur les grandes figures féminines bibliques et mythiques que sont Lilith, Ève, Salomé, Judith, Dalila, Circé, Méduse, les sirènes, etc.⁵⁸, une riche filiation à partir et autour de laquelle les artistes vont élaborer, nourrir et entretenir l'existence de l'archétype moderne féminin. Bazile montre d'ailleurs

⁵³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

⁵⁵ Jess Sully, « Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema », dans Helen Hason et Catherine O'Rawe (dir.), *The Femme Fatale. Images, Histories, Contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 47-53.

⁵⁶ Dans le cinéma des années 1910, elle vit essentiellement sous le visage de la femme orientale – portée à l'écran par les actrices Theda Bara et Alla Nazimova - dont les traits rappellent les tableaux orientalistes du siècle précédent. Même si elle reste un être féminin érotique (objet de désir masculin), Jess Sully affirme que cette « nouvelle » vamp exotique subvertit peu à peu l'archétype féminin de l'imaginaire fin-de-siècle parce qu'elle accentue la tension entre la sensualité et l'asexualité du personnage par le biais d'une apparence plus androgyne. À partir des années 30 et jusqu'à la fin des années 50, la femme fatale constitue l'un des éléments essentiels du genre du film noir. Les actrices Louise Brooks, Marlene Dietrich et Greta Garbo incarnent et immortalisent ce type féminin au cinéma, tout en faisant de lui une icône du XX^e siècle. *Ibid.*, p. 53-56.

⁵⁷ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸ Helen Hanson and Catherine O'Rawe, « Introduction: "Cherchez la femme" », dans Helen Hason et Catherine O'Rawe (dir.), *The Femme Fatale. Images, Histories, Contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 3.

dans « Femme objet, œuvre de liberté: le mythe de la femme mécanique⁵⁹ » que Lulu est une réincarnation moderne et parodique de ces grands mythes féminins. La chercheuse dégage les procédés de déconstruction clownesque (soit le recours à la parodie, au détournement et au décalage anachronique par le biais d'objets modernes et produits du progrès scientifiques et industriels) mis en place dans le roman de Champsaur pour renverser l'image de ces figures féminines⁶⁰. Elle souligne aussi que cette association de la féerie du cirque à la technologie moderne a pour conséquence de créer un nouveau merveilleux *mécanique* où le sujet féminin apparaît comme une victime de l'ère industrielle. En effet, assimilée aux objets qu'elle utilise et promeut⁶¹, la clownesse apparaît déshumanisée dans un monde industriel et standardisé⁶².

Aux yeux de plusieurs chercheurs, la difficulté de définir cet archétype repose sur l'un de ses plus importants traits, à savoir son insaisissabilité: « *the femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma. For her most striking characteristic, perhaps, is the fact that she never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable.*⁶³ » Pourtant, l'étude des multiples visages sous lesquels elle existe tout au long de la Belle époque⁶⁴ permet d'affirmer qu'elle se définit par son action: elle est le sujet qui conduit l'homme à sa perte – au sens littéral comme symbolique – grâce à son charme et sa fascinante beauté. De « la mégère [...] redoutable [...] qui [lui] gâche la vie⁶⁵ » à la vampire assoiffée de sang frais

⁵⁹ Sandrine Bazile, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique », *op. cit.*, p. 269-283.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 271-274.

⁶¹ *Ibid.*, p. 275.

⁶² *Ibid.*, p. 276.

⁶³ Mary Ann Doane, *Femme fatales: Feminisme, Film theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 1.

⁶⁴ Dans *Cette femme qu'ils disent fatales*, Mireille Dottini-Orsini répertorie et commente les différentes représentations de la femme fatale dans les œuvres artistiques du tournant du XX^e siècle.

⁶⁵ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 17.

qui le tue, en passant par la danseuse exotique qui le rend fou de désir, la femme fatale s'incarne sous diverses formes distinctes, mais paradoxalement analogues dans la mesure où elle est toujours celle qui envoûte l'homme pour lui causer un tort irréparable⁶⁶. Malgré les avis divers sur *Lulu*, nous sommes face à un corpus relativement inexploré.

Approches méthodologiques

Afin de comprendre comment est construit le corps de la femme-saltimbanque et quel rôle il joue dans le roman de Chamspaur, nous adopterons successivement les points de vue des deux principales instances qui participent à la représentation du corps dans l'espace du texte, à savoir celui de la clownesse Lulu et celui de ses spectateurs. Notre réflexion s'élaborera donc à partir de deux volets bien distincts.

Le premier chapitre sera consacré à la question de l'agentivité du personnage éponyme dans le roman. D'abord, nous définirons la notion d'agentivité selon les approches développées par Judith Gardiner, Barbara Havercroft et Ellen Messer-Davidow. Puis, nous montrerons la portée de cette notion dans le domaine littéraire à travers les travaux d'Helga Druxes, Joanne S. Frye, Rita Felski, Barbara Havercroft, Shirley Neuman et Rachel Van Deventer. Nous nous pencherons enfin sur trois aspects particuliers, à savoir le statut tel que défini par Isabelle Boisclair, la prise de parole et la mobilité géographique, qui rendent compte de l'émancipation progressive du personnage féminin tout au long de l'œuvre qui nous intéresse. Nous verrons alors que Lulu s'impose auprès de ses proches, de ses pairs et de son public comme un sujet fort, autonome et indépendant autant sur les plans financier que sentimental grâce à la mobilisation systématique de son corps.

⁶⁶ « Elle est bien sûr, avant toutes choses, la femme *fatale-à-l'homme* », *Ibid.*, p. 17.

Le deuxième chapitre sera consacré au processus d'objectivisation du personnage éponyme mis en place par ses différents spectateurs, soit le narrateur, ses amants et son public dans le roman. Nous nous appuierons sur les recherches de Roger Kempf, Yannick Resch et Anne Deneys-Tunney qui se sont intéressés au corps romanesque pour établir que le corps de Lulu est une construction de celui qui le perçoit et qui le nomme. Or, si ce sont d'abord les spectateurs qui observent le corps de la saltimbanque, c'est avant tout le narrateur qui le rend accessible au lecteur en l'énonçant. Dès lors, nous démontrerons que l'instance qui observe et orchestre l'inscription du corps féminin dans le texte est un œil masculin hétérosexuel omnipotent, tel que défini par Laura Mulvey, qui a un « droit de vie ou de mort » sur Lulu. Nous dégagerons ensuite l'image qu'il nous propose à travers le roman de Champsaur. Nous verrons alors que la représentation du corps de l'artiste circassienne se fait au gré des désirs et des fantasmes spectaculaires et sexuels de cet œil tout-puissant. Au terme de cette analyse, il s'agira de déterminer si l'agentivité du personnage féminin parvient ou non à transcender la puissance du regard masculin qui l'asservit.

Chapitre I

Le corps saltimbanque, un puissant outil d'agentivité

1.1 La notion d'agentivité

1.1.1 Définition de l'agentivité

D'abord développée en sociologie, la notion d'*agency* a été récupérée il y a une vingtaine d'années par les féministes américaines qui l'ont appliquée à plusieurs domaines, dont la science politique et la psychologie, en insistant sur les dimensions éthiques et politiques de ce concept⁶⁷. Depuis les années 90, les critiques féministes ont aussi recours à ce concept dans les études littéraires.

À travers les nombreuses études féministes sur le sujet, plusieurs définitions de l'*agency*, relativement similaires, ont été établies par les chercheuses. Alors qu'Helga Druxes identifie l'*agency* comme le *modus operandi* du sujet⁶⁸, toutes les critiques reconnaissent l'idée d'un « passage » entre deux états, celui d'objet à sujet ou encore de sujet passif à sujet actif. Tout en proposant une traduction en français de ce concept, Barbara Havercroft affirme qu'à son sens, la notion d'« agentivité » traduit « une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes⁶⁹ ». Ici, l'agentivité n'est pas envisagée comme une simple prise de conscience de l'individu face à ses propres capacités. Il s'agit plutôt d'un véritable *processus* de réalisation identitaire entre l'individu, son milieu de vie et sa collectivité, entre l'agent et l'espace public.

⁶⁷ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été, 1999, p. 94.

⁶⁸ Helga Druxes, *Resisting Bodies. The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Détroit, Wayne State University Press, 1996, p. 9.

⁶⁹ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt », *op. cit.*, p. 94.

En premier lieu, le processus d'agentivisation d'un être s'inscrit toujours à l'intérieur d'un rapport de pouvoir oppressif, et ce, peu importe sa nature. Traditionnellement, le système patriarcal a été identifié par les féministes comme un rapport dominant organisé selon le sexe dans les sociétés occidentales où les femmes ne sont pas reconnues comme des sujets, soit des êtres pensants et autonomes, mais plutôt comme des êtres passifs qui remplissent les rôles qui leur ont été attribués:

For men, agency was assumed to be a unified attribute of maleness, combining sexual potency, self-confidence, labor power, personal capacities, and political and psychological autonomy. For women, however, agency was disabled and dispersed according to social roles: the desiring female sexual subject was relived, the maternal agent celebrated and circumscribed, and the women laborer all too often exploited and ignored.⁷⁰

Or, Judith Kegan Gardiner souligne que « *the capacity to become an agent is potentially available to all people, but that such capacities are shaped in interpersonal and discursive fields of power that may inhibit or enable them⁷¹* ». Les individus se construisent selon des normes et des valeurs précises, selon un contexte social et politique singulier. C'est à partir de cet espace de référence de l'individu que s'opèrent à la fois la construction de l'identité de l'individu et toutes les étapes de son agentivité. Ellen Messer-Davidow souligne l'importance d'« agir autrement », soit l'adoption de regard, de prise de parole ou d'action qui ne concordent pas avec les normes et les valeurs imposées par le système qui oppresse le sujet en devenir. Il n'est alors pas rare que l'individu doive avoir recours à des moyens originaux, inattendus pour échapper à l'autorité dominante. Dès lors, il va de soi que le processus d'agentivisation d'un individu doit être étudié par rapport à l'espace, à l'époque et au contexte social où il est réalisé. L'agentivité est intimement liée au contexte de réalisation et les actes d'agentivité doivent être remis dans cette perspective pour être intelligibles.

⁷⁰ Judith Kegan Gardiner, « Introduction », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 3.

⁷¹ *Ibid.*, p. 13. (je souligne)

En outre, l'agentivité sur le plan individuel⁷² s'organise autour de deux étapes primordiales. D'abord, il s'agit d'une prise de conscience chez l'individu des injustices du système qui le domine⁷³. Par la suite, il sera amené à s'autodéterminer à partir des décisions et des actions qu'il prendra⁷⁴. De ce fait, pour devenir agent, le sujet féminin doit *agir* selon ses propres désirs et ses intérêts⁷⁵ et non plus selon les normes qu'impose l'ordre social à son sexe. Éventuellement, l'agent pourra établir un lien entre son expérience singulière, la collectivité et les institutions politiques et sociales⁷⁶.

Les théoriciennes distinguent généralement trois modes d'expression par lesquels l'individu peut réaliser son agentivité, à savoir le regard, la parole et l'action comme l'explique de façon concise Jacinthe Cardinal dans le passage suivant:

Débutant par une prise de conscience des mécanismes d'oppression à l'œuvre pour la femme dans l'idéologie dominante (poser un regard), le processus se poursuivra par le rejet partiel ou total des conventions et des idées imposées par cette idéologie (parler, dire son désaccord, affirmer sa différence). Par la suite, la personne qui désire se libérer de l'idéologie dominante devra poser certains gestes et adopter certaines attitudes pour s'affirmer à l'intérieur de ce système (passer à l'action).⁷⁷

C'est à travers ces instances que l'agent en devenir se construit et exprime sa singularité par rapport aux autres individus mais aussi à la collectivité en ébranlant les représentations genrées, les normes et les valeurs du système, ici patriarcal. L'agent devient alors un « sujet-créateur » au sens large dans la mesure où il crée et se crée à partir d'agencements

⁷² Ellen Messer-Davidow affirme que la notion d'agentivité peut être attachée à une « entité », soit un individu, un groupe ou une structure sociale. Ellen Messer-Davidow, « Acting Otherwise », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ Judith Kegan Gardiner, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶ Ellen Messer-Davidow, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁷ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes: figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 34.

d'éléments originaux tirés de l'espace où il évolue (système de référence)⁷⁸. Certes, ces éléments lui préexistent mais il en propose un agencement singulier qui lui est propre.

1.1.2 Agentivité et littérature

Sur le plan littéraire, l'utilisation de la notion d'agentivité est encore récente et peu exploitée malgré les nombreux travaux de la pionnière Havercroft qui s'est surtout concentrée sur l'autobiographie féminine. Pourtant, plusieurs thèses récentes ont recours à ce concept et l'appliquent pour étudier des corpus vastes et très divers, témoignant d'une part de l'accroissement de l'intérêt dans le domaine littéraire pour cette notion et d'autre part, de la polyvalence et de la malléabilité de cette dernière. En fait, plusieurs théoriciennes telles que Joanne S. Frye⁷⁹, Rita Felski⁸⁰ et Shirley Neuman⁸¹ se sont intéressées à l'agentivité dans les textes de fiction mais surtout dans le domaine de l'écriture féminine car, comme le souligne Havercroft,

la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité, non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi puisqu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture.⁸²

De surcroît, plusieurs trajectoires d'analyse ont été proposées par les chercheurs depuis les années quatre-vingt-dix, indiquant l'éventail des applications possibles que suscite une telle approche. Alors qu'Helga Druxes se concentre sur l'étude du plan évènementiel –

⁷⁸ Susan Hekman, « Subjects and Agents: The Question for Feminism », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 203.

⁷⁹ Joanne S. Frye, *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1986.

⁸⁰ Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

⁸¹ Shirley Neuman, « ReImagining Women: An Introduction », Shirley Neuman et Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 3-18.

⁸² Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt », *op. cit.*, p. 97.

et en particulier le discours des personnages – des œuvres de quatre écrivaines (Jean Rhys, Marguerite Duras, Margaret Drabble et Monika Maron) dans *Resisting: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction* (1996), Havercroft s'est surtout intéressée aux procédés rhétoriques employés par les écrivaines qui permettent à la fois aux personnages fictifs de se construire comme sujet (plan évènementiel) et qui leur permettent de déstabiliser les formes d'écriture (plan formel). Havercroft distingue clairement deux ordres où peut s'inscrire l'agentivité d'un sujet dans le texte littéraire: elle différencie le *plan intratextuel*, qui concerne « les actions et les discours des personnages⁸³ », du *plan extratextuel* qui correspond à l'établissement de liens entre les événements vécus et fictifs – dans le cas de l'autobiographique –, à la réception de l'œuvre au moment de sa parution et à une étude de la réception⁸⁴. Rachel Van Deventer élargit cette division dans sa thèse⁸⁵ par l'ajout des *agentivités transtextuelle* (lien entre le texte et les autres textes – catégories de Genette) et *interdiscursive* (réponse, dénonciation et subversion des discours dominants et création d'un contre-discours). D'une autre façon, Isabelle Boisclair considère l'agentivité comme un critère dans la détermination du statut et de la marge de liberté conférés au personnage féminin évoluant dans un système patriarcal.

Comme nous l'avons soulevé précédemment, les chercheurs ont surtout utilisé cette notion dans l'étude de l'écriture féminine. Dès lors, l'étude de l'agentivité des personnages féminins permet généralement d'établir un lien pertinent avec la cause féminine, c'est-à-dire que le texte littéraire devient un espace privilégié pour la prise de parole du sujet féminin sur la place publique.

⁸³ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁵ Rachel Van Deventer, *L'Agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2010.

Il est aussi possible, bien sûr, d'étudier l'agentivité des personnages féminins dans des textes de fiction écrits par des hommes, même si c'est une avenue qui a été peu empruntée jusqu'à maintenant. C'est un des buts de notre travail: en organisant notre réflexion autour d'une œuvre écrite par un homme, nous serons amenée à nous demander si les enjeux et les résultats du processus d'agentivisation du personnage féminin éponyme ouvrent de nouvelles pistes. Havercroft affirme que le recours à cette notion n'est pas une mince affaire pour le chercheur puisque ce dernier doit parvenir à « transposer habilement et de façon significative ces théories de l'agentivité provenant de la philosophie, de la sociologie ou de la théorie politique, pour les restituer et les reformuler (les « répéter », mais avec une différence) dans le contexte de l'œuvre littéraire⁸⁶ ». Nous ajoutons donc, pour ainsi dire, une difficulté supplémentaire puisque nous allons tenter de cerner dans quelle mesure la signature masculine de notre roman reconduit ou bouleverse la donne en matière d'agentivisation du personnage.

Parce que le corps du personnage éponyme monopolise notre réflexion, nous nous proposons de montrer que c'est essentiellement à travers lui que se structure et se réalise l'agentivité de Lulu. Pour mener à bien cette analyse, nous nous fonderons en partie sur l'approche proposée par Véronique Lord dans sa thèse⁸⁷. Notre étude se concentrera sur le statut du personnage féminin (en particulier son évolution), tel que défini par Isabelle Boisclair⁸⁸, et à ses actes d'agentivité (regard, paroles et actions) à travers le roman. Il sera

⁸⁶ Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 521.

⁸⁷ Véronique Lord, *Une voix contestataire des années 1930: Agentivité et écriture dans Dans les ombres d'Éva Sénécal*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009.

⁸⁸ Isabelle Boisclair, « Au pays de Catherine », *Anne Hébert et la modernité*, Montréal, Fides, coll. « Les Cahiers Anne Hébert », n° 2, 2000, p. 111-125 et Isabelle Boisclair, « Laure Clouet, femme de personne », Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Tryptique, 2000, p. 83-98.

intéressant de voir comment le corps permet au personnage de s'imposer comme un sujet et de voir comment Lulu prend progressivement le contrôle de sa vie.

1.2 *L'agentivité de Lulu, un processus corporel*

1.2.1 *Statut*

À la suite d'une lecture d'*États de femme* de Nathalie Heinich⁸⁹ qui étudie les statuts des personnages féminins dans la fiction occidentale, Boisclair en vient au constat que l'identité féminine est toujours déterminée par rapport à une figure masculine. À ses yeux, il n'existe réellement que deux rôles possibles pour les femmes dans le cadre d'une économie patriarcale: celui d'objet (sous la loi du père) et celui de sujet (hors de la loi du père). Cette dichotomie propose néanmoins des variantes à partir de quatre critères précis qui sont l'identité (statut dans l'économie patriarcale), l'agentivité (ou productivité), le lieu du domicile (surtout « le rapport de possession qu'entretient le personnage avec le lieu⁹⁰ ») et finalement les marques énonciatives et narratives, non prédéterminées, qui viennent confirmer ou non le statut du personnage⁹¹. En croisant ces ordres et ces critères, Boisclair identifie cinq statuts possibles pour les personnages féminins⁹².

Dans le cadre de notre étude, nous nous attarderons plus spécifiquement à trois d'entre eux. Le premier statut qui nous intéresse est l'*hétéronome patriarcal*. Dans ce cas de figure, l'identité de la protagoniste est strictement définie par rapport à son père. Désignée sous la formule « fille de⁹³ », le personnage féminin est la possession du père dont elle porte

⁸⁹ Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1996.

⁹⁰ Isabelle Boisclair, « Au pays de Catherine », *op. cit.*, p. 113.

⁹¹ *Ibid.*, p. 112-113.

⁹² Voir Annexe, p. 108.

⁹³ Boisclair observe que dans les cas de statut hétéronome (patriarcal, conjugal et religieux) le terme employé pour désigner le personnage féminin relève du champ lexical de la famille, ce qui, à ses yeux, « illustre bien

aussi le nom. Qui plus est, elle vit sous son toit. Boisclair ajoute qu' « [e]n terme de production, elle ne produit pas pour elle-même, elle est l'instrument du père. Soit elle est occupée à l'éducation des plus jeunes enfants, à des tâches domestiques, ou encore à la conservation et mise en valeur du patrimoine; soit, si elle occupe un emploi, elle transmet une partie de son salaire à sa famille.⁹⁴ » Le second statut qui retient notre attention est l'*hétéronome public* qui désigne la femme prostituée. Celui-ci se situe à cheval entre l'hétéronome et l'autonome dans la mesure où, dans le cadre d'une économie patriarcale, la prostituée est objet de la « communauté masculine, la famille des hommes⁹⁵ » et non l'exclusivité d'un sujet particulier. Elle appartient à tous de la même façon et c'est pour cette raison que Boisclair soutient qu'elle ne peut avoir de nom de famille, ce dernier étant une marque de possession⁹⁶. De plus, la chercheuse affirme que la prostituée est généralement l'instrument d'un souteneur et réside dans un bordel ou un hôtel. Toutefois, elle souligne que ce personnage féminin « pourrait revêtir une identité autonome dans le cas où elle gérerait elle-même ses activités; elle serait alors elle-même agent⁹⁷ ». Finalement, le troisième cas pertinent pour notre étude correspond au *statut autonome*. Boisclair atteste que la protagoniste peut incarner ce statut de trois façons différentes (selon les époques) : en étant une vieille fille, une célibataire ou une femme mariée contemporaine⁹⁸. Dans ces trois cas, le personnage féminin est actif sur le plan professionnel, travaille pour son propre bénéfice et réside dans un logement qui est le sien⁹⁹.

que la femme ne peut être pensée pour elle-même, comme un être autonome ». Isabelle Boisclair, « Laure Clouet, femme de personne », *op. cit.*, p. 89.

⁹⁴ Isabelle Boisclair, « Laure Clouet, femme de personne », *op. cit.*, p. 88.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁸ Boisclair exclut ici la divorcée et la veuve parce qu'elles peuvent conserver les « attributs de la femme mariée » malgré leurs situations respectives. *Ibid.*, p. 89.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 89-90.

Il convient de déterminer le statut initial du personnage afin de comprendre son évolution à travers le roman. Ce dernier s'ouvre sur une présentation en deux volets de l'enfance de Lulu, soit dans un premier temps le récit de sa vie dans son milieu familial en Bretagne, puis dans un deuxième temps de ses années d'apprentissage des arts saltimbanques à travers le monde aux côtés des bohémiens Myriam et Giliak. Par après, il se consacre exclusivement à l'âge adulte – jusqu'aux trente ans – du personnage éponyme.

L'enfance de Lulu

D'abord, les pages initiales de l'œuvre nous laissent comprendre que, bien que Lulu vive « sous la loi du père », elle ébranle le statut *hétéronome patriarcal* décrit par Boisclair¹⁰⁰. Premièrement, Lulu est présentée comme une enfant sans identité par rapport à une économie patriarcale. En effet, elle ne possède aucun nom de famille (sans attache au père) et le prénom qui l'identifie dès la première phrase – deux syllabes répétitives – s'apparente davantage à un prénom de la scène (nous pouvons entendre ici Miss Lala¹⁰¹ d'Edgar Degas ou encore Nana d'Émile Zola) qu'à un prénom légitime. Or, « le nom, avec le visage, est porteur d'*identité*, au sens où il permet l'identification de l'être. Mais il l'est également, à la différence du visage, au sens où il permet à cet être de rester identique à lui-même en se continuant dans le temps¹⁰² ». Dès lors, il nous apparaît que ce nom affectueux et quelque peu enfantin est fondamental dans sa construction identitaire puisque c'est bien par le terme « Lulu » que le personnage féminin se fait connaître et est célébré dans le roman et non par son véritable prénom. À deux reprises dans le roman, nous lisons – sous la même

¹⁰⁰ Isabelle Boisclair, « Au pays de Catherine », *op. cit.*, p. 114.

¹⁰¹ Nous pouvons remarquer une certaine résonance entre les noms et surnoms d'Edgar Degas, « le peintre des danseuses », et ceux du personnage Georges Decroix, « l'amant des danseuses ».

¹⁰² Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 152.

forme – que Lulu se prénomme en réalité Louise (« Louise – Loulou, Lulu », *L*, p. 608 et p. 649). Or, ce prénom loufoque souligne l'appartenance du personnage au monde des spectacles et ce, dès le seuil du roman, en servant de titre. Par l'usage du nom, l'œuvre installe déjà une confusion entre la femme et l'acrobate qui s'accentuera au cours de l'œuvre. Du fait même que c'est par lui que le narrateur le désigne tout au long du texte, nous pouvons croire que son patronyme est fondamental dans la construction identitaire du personnage.

Aussi, le roman insiste à quelques reprises sur le statut « d'enfant abandonnée » et sur la solitude de la fillette, alors qu'elle n'est pas orpheline. En fait, alors qu'elle vit sous le même toit et sous la surveillance de ses deux parents (famille nucléaire), ces derniers restent anonymes et sont toujours absents:

À Rennes, Lulu vivait bien abandonnée. Son père, un officier d'artillerie quelconque, était rarement au logis. Sa mère flirtait avec les jeunes hommes de la garnison [...]. Elle ne s'occupait guère de l'enfantelette que pour s'en parer, les jours de réception, comme d'une poupée mise à ravir. (*L*, p. 601)

Les parents n'ont que très peu de lien avec leur fille dans la mesure où ils ne lui donnent ni affection ni éducation. L'extrait qui précède témoigne bien de la faiblesse des liens familiaux des personnages, en particulier de la mère avec sa fille. En la désignant sous les termes d'« enfantelette » et de « poupée mise à ravir », le narrateur souligne l'aspect « réducteur » et « accessoire » de l'enfant auprès de sa mère. Lulu n'est pas présentée comme une véritable enfant, à savoir un sujet en devenir, mais plutôt comme un être uniquement mignon, voire un objet avec lequel la mère rehausse son apparence et son statut en société. Les parents finiront même par disparaître complètement de la vie du personnage éponyme sans qu'aucun n'éprouve de véritable chagrin. En effet, la mère quitte la maison familiale avant les onze ans de la fillette, tandis que cette dernière est rapidement envoyée au pensionnat, puis au couvent de la Visitation à Rennes parce que le père ne peut s'en occuper

(*L*, p. 608). De plus, elle n'a pas de compagnon de jeu car « sa mère ne permet[...] que de rares visites d'enfants, détest[e] le bruit des voix puériles [et] préfèr[e] se reposer le jour » (*L*, p. 603). Lulu est donc sans filiation et condamnée à la solitude.

Élevée sans encadrement et sans le contrôle d'une réelle figure d'autorité, Lulu est livrée très jeune à elle-même, ce qui lui permet de donner libre cours à son imagination et de sortir du logis (domaine domestique) pour explorer en toute liberté les alentours du jardin (domaine extérieur). En effet, Lulu est décrite comme une enfant très active, dynamique et même exécutante, qualités traditionnellement peu attendues chez les filles:

Lulu, librement, cabriolait, toute petite et déjà perverse, parmi les roses, au milieu des plates-bandes. À l'office, aux écuries, les ordonnances et les femmes de service la gâtaient. Des jours entiers parfois, en été, elle demeurait cachée dans le buisson des camélias qui fleurissent en pleine terre, en ce coin de Bretagne au privilégié climat. Elle se plaisait à contempler les rosaces épanouies, pourpres ou neigeuses, safranées ou chair, rosées. Elle jugeait ces fleurs, au grand soleil de printemps, des étoiles tombées dans les verdure.

Elle saccageait en cachette les arbustes pour orner ses cheveux blonds, ses épaules, sa robe de leurs cocardes. [...]

D'instinct, elle grimpeait partout, sur les meubles, accrochée aux appuis des fenêtres, sur les barreaux d'une chaise – cheval fictif –, tandis que deux autres figuraient l'attelage en flèche des coursiers qu'elle avait vus au Cirque Américain où, quelques mois auparavant, on l'avait menée. (*L*, p. 601-602)

Présenté comme un être avide de mouvements et acrobatique, Lulu semble prédisposée aux diverses disciplines saltimbanques. Son corps ne connaît ni l'immobilité, ni le repos puisqu'il est constamment en action. Cette énergie débordante pour l'exercice physique et sa souplesse lui vaudront le surnom de « mademoiselle grimpette » au couvent de la Visitation (*L*, p. 608). Toutefois, elle est consciente des limites que lui impose son identité sexuelle puisqu'elle « enviait les petits garçons qu'elle voyait, de la fenêtre de sa chambre, batifoler dans la rue, elle souhaitait courir, gambader, faire des pirouettes, toujours » (*L*, p. 602).

Aussi, cette liberté d'actions et de déplacements permet à Lulu de nourrir et de développer sa curiosité pour le monde extérieur – en particulier les plantes et les insectes –, les phénomènes naturels et les connaissances qui lui sont interdites. Une lecture attentive du

roman nous dévoile que la fillette est présentée comme un sujet qui regarde et observe le monde qui l'entoure. Nous pouvons d'ailleurs remarquer dans l'extrait qui précède la présence de verbes de perception qui ont pour sujet l'enfant. Cette curiosité du personnage féminin témoigne de son désir d'en savoir plus malgré l'absence d'éducation qu'elle reçoit de quiconque. Son apprentissage se fonde plutôt sur ses observations qui lui permettent de découvrir et de comprendre le monde dans lequel elle vit. C'est d'ailleurs grâce à sa curiosité que Lulu va découvrir les illustrations érotiques de Félicien Rops appartenant à sa mère (*L*, p. 602) et les représentations des personnages de la *commedia dell'arte* dans *Masque et bouffons* de Maurice Sand (*L*, p.603-604). Ces images auront une très forte influence sur la fillette puisque, d'une part, elles feront naître chez elle l'ambition de créer un nouveau type¹⁰³ – celui de la *clownesse* (*L*, p. 605) – et, d'autre part, elles nourriront la nature « perverse » et « démoniaque » de Lulu¹⁰⁴, l'inspireront dans ses numéros circassiens comme dans ses relations interpersonnelles. Cette forme d'apprentissage « autodidacte » de la protagoniste nous apparaît très significative dans la perspective agentiviste. En ne recevant pas d'éducation auprès d'une autorité (qui traduirait un état passif du personnage féminin), Lulu élabore elle-même son apprentissage des connaissances, des normes et des valeurs dans le cadre de la nature comme dans le confort de la maison. Vivant sous le toit familial mais n'étant l'instrument de rien ni personne, Lulu-enfant n'agit que pour son propre bénéfice.

Malgré son jeune âge, Lulu s'établit rapidement comme un sujet *désirant* et *actif*. Les premières pages de l'œuvre champsaurienne témoignent clairement de l'ambition « en

¹⁰³ Aussi appelé « masque », le type désigne un personnage aux attributs toujours identiques issu de la *Commedia dell'arte*. Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1999, p. 5.

¹⁰⁴ Nous pouvons d'ailleurs remarquer que la perversité de Lulu est soulevée par le narrateur dès son enfance. En effet, ce dernier qualifie à deux reprises dans l'incipit la fillette de « perverse » (*L*, p. 601 et 602). La répétition de ce trait peu orthodoxe dans le portrait d'une enfant nous permet d'entrevoir rapidement le regard du narrateur sur Lulu, question que nous approfondirons dans le deuxième chapitre. Néanmoins, nous pouvons noter qu'il voit déjà en l'enfant la femme qui deviendra fatale.

devenir » de son personnage éponyme. À première vue, le premier désir énoncé par le personnage féminin peut paraître anodin. Du haut de ses sept ans, « Lulu a[...] une ambition, depuis qu'elle [est] allée au Grand Cirque Américain: être costumée pour jouer à elle seule une parade extravagante » (*L*, 603). Toutefois, il est à la fois l'origine et l'élément déclencheur de l'agentivisation du personnage puisque Lulu *veut agir* de façon *autonome*. Quelques lignes plus loin, le narrateur nous fait part d'un projet de plus grande envergure du personnage: « il s'agissait, pour la petite fille, en qui se mêlaient des souvenirs de cirque et les figures des bouffons, les masques des ingénues et des coquettes de jadis – de réaliser un type qu'elle créait à l'instar du clown, différent, toutefois, de par son sexe même: *Lulu, clownesse* » (*L*, p. 604-605). Or, la fillette a vu au cirque que l'habit *fait en grande partie* le clown. Elle met alors rapidement ses désirs à exécution et concocte elle-même son premier costume de clownesse:

d'une chemise – mauve clair, de surah souple –, Lulu, fière, satisfaite, s'est costumée, après avoir quitté, jeté, au bout de la chambre, sa robe et son tablier blanc. Avec des épingles, elle a ramené les pans entre ses jambes, ce qui lui fait un culotte bouffante, tombant jusqu'à ses menues chevilles. Les manches, trop longues, rebroussées, Lulu, dans la glace qui montre à la gosseline une petite clownesse neuve, s'admira.

Mais ce n'est pas tout. Il faut orner le sarrau d'attributs comme ils en ont, ceux du cirque. Chagrine de n'oser point prendre le collier de perles qui ferait si bien, elle ferme l'armoire. Elle gagne sa chambrette, extrait d'un tiroir du papier d'or et d'argent, trouve des ciseaux. D'abord, elle découpe un Soleil aux bords dentelés, des étoiles, une Lune, voire une comète pareille à celle qu'elle vit sur une estampe. Dans le cabinet de papa, il y a de la colle, du papier blanc, de l'encre. Attentive, Lulu, penchée sur le bureau, fait au Soleil une grande bouche rigoleuse et des yeux ronds, met des traits effarés au visage de la Lune. D'un journal qui traîne, elle fait un bonnet pointu. Elle noircit d'encre une feuille de papier écolier, retourne avec son œuvre dans sa chambre pour découper, d'après un livre d'images, un chat noir, la queue en l'air. Enfin, un grand morceau de calicot froncé lui sert de collerette.

Et Lulu – chère madame – descend au salon, écarte les plis de sa souquenille de surah parée de soleil et de lune, se sourit dans la psyché, grimace, contorsionne sa bouche rose, roule les yeux, fait des pieds-de-nez, gambade, tire la langue à l'autre clownesse – son reflet – dont les aspects imprévus la font rire aux éclats. (*L*, p. 605-606)

D'une part, cet extrait dévoile la future clownesse en pleine action et élan créatif. Bien que ses moyens matériels et techniques soient assez limités, elle parvient sans aucune difficulté à réaliser de ses propres mains son costume de clown à partir des vêtements de sa mère et du

matériel de bureau de son père. Il nous semble que la réalisation de cette tenue clownesque constitue une étape importante dans le processus agentif du personnage dans la mesure où, en plus d'être un acte créatif, il s'agit du premier geste posé délibérément par la fillette en vue de la réalisation de son ambition. Par ailleurs, le lecteur peut remarquer que près de la totalité des verbes qui se rapportent à la clownesse en devenir sont des verbes d'action. Lulu-enfant est alors bien présentée comme un sujet qui ne désire pas seulement être et agir (ambition), mais qui n'hésite pas à se mettre à la tâche pour y parvenir. D'autre part, le choix de la fabrication d'une tenue clownesque par le personnage féminin n'est pas sans intérêt. Le travestissement de la fillette lui permet à la fois de dissimuler son identité réelle (ses anciens vêtements sont mis de côté) et de s'en inventer elle-même une nouvelle qui existe à travers le costume. Cette tenue lui permet également d'être cet autre clownesque, un être qui n'a pas à respecter les normes et les comportements attendus de son âge, son sexe ou son rang puisqu'il appartient à un autre univers, celui de la piste. En effet, le costume non-ajusté, le chapeau conique¹⁰⁵ et les grimaces, pour ne retenir qu'eux, relèvent entièrement du monde du cirque, ne correspondent pas à l'éducation qu'aurait reçue la fille d'un militaire de province. La fin de l'extrait montre bien que l'enfant reconnaît, apprivoise et provoque son reflet – double clownesque – dans le miroir. Ce jeu témoigne de son appropriation et intégration des gestes clownesques de la future artiste grâce au costume. De plus, la fascination dont Lulu fait preuve pour sa propre image dans le miroir peut être mise en

¹⁰⁵ Christian Moncelet affirme que le costume clownesque se caractérise par son aspect accessoire – sert à la performance – et sa démesure grotesque: « Le comique clownesque donne aux objets une place originale, un statut quasiment partenarial. Cela commence avec certains éléments de l'accoutrement. La monstruosité vestimentaire claironne l'inadéquation des mesures. Le jeu comique est visiblement affaire de jeu d'ajustement impossible: trop petit ou trop grand [...]. Le chapeau est l'objet d'une attention particulière en raison de sa forme ou de l'usage qu'on en fait [...] dans cet art l'accessoire est essentiel [...]. Il permet des gags visuels, gros ou délicats, qui déjouent les barrières linguistiques. » Christian Moncelet, « Les clowns: le bonheur "parodisiaque", Nelly Feuerhahn et Judith Stora-Sandor (dir.), *La culture comique d'Europe, Humoresques*, n° 18, juin 2003, p. 139-142.

parallèle avec son obsession pour les portraits des types de la *Commedia dell'Arte* qu'elle admire dans le livre de Maurice Sand. En se mirant dans le miroir, la fillette constate que son costume s'apparente à ceux qui sont représentés dans *Masques et bouffons*. En effet, le lecteur retrouve dans la tenue clownesque de Lulu les mêmes traits que dans celles des personnages de la comédie italienne, soit la confection d'un costume à partir du rapiècement de divers bouts de tissus bigarrés (allure de *patchwork*) et son ajustement grotesque (*L*, p. 603-605). Dans ces circonstances, le regard ludique que pose la fillette sur elle-même lui permet de constater que sa création s'inscrit bien dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*.

Néanmoins, même si Lulu se reconnaît dans l'accoutrement clownesque qu'elle a réalisé et dont elle est fière, comme en atteste son éclat de rire, elle a besoin du regard de ses parents – figures d'autorité – pour déterminer la portée de son geste agentif. Le résultat qu'elle obtient est ambivalent dans la mesure où il provoque deux réactions opposées, à savoir la colère de la mère et le silence du père. À la vue du costume clownesque, la mère comprend que sa fille s'éloigne du rôle traditionnel de la femme. En punissant Lulu, elle ne reconnaît pas la nouvelle identité de Lulu-enfant et la rejette violemment car elle ne correspond pas aux normes et aux valeurs véhiculées par la société dans laquelle les personnages du roman évoluent. À l'inverse, le père ne dit d'abord rien à sa fille, puis il rit. Or, ce rire paternel est autant provoqué par la vue de la tenue de sa fille que par son air « moitié contrit, moitié attrapé » (*L*, p. 606) suite à la réaction de la mère. Il est donc difficile de savoir si ce fou rire est une forme de légitimation du costume saltimbanque dans la mesure où ce dernier provoquerait l'effet escompté par la fillette chez le spectateur paternel. Alors que la réaction maternelle certifie que l'acte qui vient d'être posé est inadmissible et subversif, l'opinion du père à ce sujet reste ambiguë puisqu'il ne condamne ni ne reconnaît clairement la tenue clownesque. Par leurs deux regards, les parents font vivre à leur fille son

dédoulement¹⁰⁶. Lulu comprend qu'il y a un écart important entre son regard (ludique et clownesque) et celui de l'autorité patriarcale (horreur, rejet et silence) sur le costume saltimbanque. Pour Nancy Huston, l'expérience de ce décalage par l'enfant le conduit à une prise de conscience de lui-même et à une intégration du regard de l'autre¹⁰⁷; c'est à partir de ce moment-là que les fillettes cessent de se regarder avec leurs propres yeux pour se voir « à travers les yeux intégrés de l'autre¹⁰⁸ ». Nous pouvons donc affirmer que l'évaluation que reçoit Lulu de la part des autorités parentales est somme toute assez négative.

Qu'à cela ne tienne, Lulu passe outre la condamnation de son acte et se tourne vers son imagination pour trouver une forme de reconnaissance. Alors qu'elle est punie par sa mère et mise au coin, son regard se porte candidement à la fenêtre où son imagination a toujours libre cours:

Lulu vit alors des profils narquois et tendres, blagueurs et plaisantins, des figures et des masques se dessiner dans les nues et, pour elle, jouer une parade. [...] Et [...] tous les vieux mimes célestes souriaient à Lulu en pénitence, mais qui venait d'inventer, sans qu'elle s'en doutât, une silhouette inédite de cirque et de théâtre, à Lulu enfant – à *la première clownesse* – comme à une nouvelle petite camarade d'éternité. (*L*, p. 607-608)

Ici, la fillette à l'imagination fertile parvient à échapper à sa punition et au jugement parental en s'enfuyant vers l'ailleurs (le monde extérieur et l'imagination), poursuivant ainsi son acte agentif. En se tournant vers ses pairs les clowns ancestraux, elle réussit à trouver une instance légitime qui reconnaît à la fois la confection de sa tenue, un vêtement marginal et excentrique propre à la scène et au monde du cirque, et son acte créatif qui avaient été auparavant violemment condamnés par la mère. Par la suite, Lulu rêve d'un ailleurs où son ambition de créer un type nouveau pourra prendre forme et s'épanouir; il est évident à ses

¹⁰⁶ Nancy Huston affirme que cette étape du « stade du miroir », vécue par les deux sexes autour de l'âge de six ou sept ans, est fondamentale dans la construction identitaire des femmes. Il s'agit du moment où le sujet féminin à la fois perçoit son corps dans le miroir et le critique, le juge. Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 39-41.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

yeux que ce n'est ni dans son milieu familial ni dans sa Bretagne natale que cela pourra se réaliser. Le cirque ambulante semble l'endroit tout désigné pour son projet parce qu'il est composé d'êtres tous aussi marginaux et transgressifs que Lulu.

D'après ce qui précède, il nous apparaît que le travestissement est ici un acte fort d'agentivité puisque, comme le souligne Jacinthe Cardinal, les actions des personnages de fiction « sont les manifestations concrètes du passage à l'agentivité. Les actes rebelles ou subversifs d'affirmation et la transgression des prescriptions sociales permettront à la femme de se poser comme sujet agissant et de s'autodéterminer en sortant des conventions et des identités figées¹⁰⁹ ». Ainsi, le costume clownesque permet à Lulu-enfant de se construire une identité nouvelle et singulière – de *devenir* momentanément la clownesse –, de remettre en question le pouvoir des figures d'autorité qu'incarnent ses parents tout en jetant les bases de la réalisation de son ambition professionnelle.

Les années de formation

Ensuite, le statut du personnage féminin connaît une progression significative suite à sa fuite du logis familial. En effet, Lulu, qui cherchait à intégrer une troupe de cirque (*L*, p. 609), est recueillie par deux bohémiens. Le statut de Lulu devient alors *hétéronorme public*¹¹⁰ puisque les deux vieux saltimbanques seront les mentors de la fillette et feront d'elle une artiste du cirque ambulante. Elle intègre alors l'

immense famille vagabonde où elle a[...] pour frères et sœurs les clowns cabriolants, bouffons et endiablés, les sauteurs, les jongleurs, acrobates, gymnasiarques, corps changés en balles élastiques, les augustes, nouveaux jocrisses, toujours prodigieusement occupés et ne faisant rien, gênant tout, les écuyers, les écuyères de haute école, les danseuses équestres, les pitres, les paillasses, et, vaguement, pour parents et amis, des milliers d'animaux savants, mécaniques vivantes et obéissantes, des chiens, des chevaux, des ânes, des cerfs, des cochons, des chats, des éléphants, des phoques. (*L*, p. 611-612)

¹⁰⁹ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁰ Isabelle Boisclair, « Au pays de Catherine », *op. cit.*, p. 114.

Nous comprenons alors que l'organisation sociale du cirque ambulancier telle que décrite dans le roman de Champsaur rompt, en quelque sorte, avec le modèle de la famille traditionnelle dans une économie patriarcale dans la mesure où c'est la fraternité qui unit les artistes entre eux. Pourtant, les saltimbanques ne travaillent pas pour leur propre compte. Dans le cas de l'œuvre champsaurienne, c'est clairement Giliak et Myriam qui incarnent les parents substitués de Lulu; ils ne sont pas uniquement ses pairs. Le type de relation qui unit ici le couple saltimbanque à la protagoniste n'est pas sans rappeler celle entretenue entre un proxénète et une prostituée. En effet, Lulu offre l'accès de la vue de son corps en action à un autre (les spectateurs) en échange d'une somme fixe (coût d'entrée), dont les recettes sont rapportées au compte du protecteur (Giliak et Myriam). Dès lors, les deux bohémiens sont présentés dans le roman comme les éducateurs et les « souteneurs » de Lulu dans la mesure où ils l'aideront à parfaire son éducation de saltimbanque dans le but d'en tirer un profit, d'abord lors des parades et des numéros – durant lesquels elle ramasse des sous dans sa sébile – et plus tard par ses propres performances saltimbanques.

Par ailleurs, l'apprentissage de Lulu des différentes disciplines circassiennes se fait surtout dans la douleur et la souffrance:

d'abord, Lulu apprit à battre du tambour. On l'habilla de loques pailletées. À cause de sa grâce puérile, les sous pleuvaient dans sa sébile quand elle parcourait, pour la quête, l'honorable société. Giliak et Myriam lui enseignèrent des danses américaines, espagnoles, australiennes. Peu à peu, ils lui avaient disloqué les membres. Elle souffrit d'abord, maltraitée quand le couple était de mauvaises humeurs, puis légère, élastique, se délecta d'être applaudie. À douze ans, elle exécutait la plupart des tours des acrobates, non seulement le « saut du singe » – qui est le saut périlleux en arrière en touchant la piste avec les mains –, mais une suite de ces évolutions compliquées de sauts périlleux. Dans les débuts, sa joie fut infinie de sentir, après les dures répétitions, toute sa souplesse, le torse arqué dans un sens ou dans l'autre, les paumes aplaties contre le sol. Un temps, elle vécut, pour ainsi dire, les pieds en l'air, s'essayant à passer à travers des cerceaux garnis de papier en opérant – les muscles de l'échine, des jarrets, ramassés, puis détendus comme des ressorts – le saut de lapin, le saut en cascade, le double saut périlleux; et, pour se distraire ou se reposer, elle variait, sur le tapis, les grands écarts, ses jambes fuselées, ses cuisses nerveuses, tout ne formant qu'une ligne droite, d'une pointe de l'orteil à l'autre, et le buste flexible qui s'incurve, en avant, en arrière, à droite, à gauche, au gré de la tête souriante. Ensuite, la fillette bondissait sur un trapèze, et, posée un instant sur la barre, bientôt semblait voltiger comme un oiseau autour d'une branche.

Son corps mignon était dompté
mais l'esprit le sublimait encore. (*L*, p. 609)

Cet extrait montre bien que c'est la volonté et surtout le corps qui font l'artiste circassien. L'art des saltimbanques exige un travail ardu et intensif du corps s'ils veulent atteindre la souplesse, l'adresse et la grâce qui les distinguent du commun des mortels. En d'autres mots, le saltimbanque se définit essentiellement par son corps et l'usage de celui-là dans l'espace public. Ici, le narrateur s'intéresse plus particulièrement aux mains, au dos et aux jambes (des cuisses jusqu'aux orteils) de Lulu, soit les membres qui sont mobilisés lors des exercices gymnastiques, et à leur motricité. Si, au premier abord, la jeune fille semble « subir » son éducation saltimbanque et n'être que l'instrument des bohémiens, il est intéressant de constater qu'encore une fois, Lulu échappe à l'autorité de ses souteneurs. Effectivement, elle cherche à compléter sa formation auprès d'autres artistes rencontrés au passage à travers le monde tels que le Romanichel et l'Espagnole. À chaque fois, elle apprend de nouvelles langues, des danses inédites, des sauts plus complexes et postures originales par imitation tout en se les appropriant (« D'instinct, d'ailleurs, elle imitait ce qu'elle voyait et, souvent, le paraît d'un charme neuf. », *L*, p. 610). De plus, ses années d'apprentissage rendent concrètes les ambitions de la jeune fille. En effet, elle se désintéresse complètement des questions amoureuses et de la maternité (celle-ci n'est jamais mentionnée dans l'œuvre); elle investit plutôt toute son énergie et ses forces dans sa quête individuelle d'exploration des possibilités du corps et ce, dès son adolescence. Après son premier baiser échangé avec « son voisin de dortoir » (*L*, p. 610), la clownesse ne voit que peu d'intérêts dans la question sentimentale et préfère se consacrer à « sa passion professionnelle [même si] le temps de répéter, de créer des tours, d'apprendre sans cesse, ne laissent à Lulu que bien peu de temps » (*L*, p. 611). Alors que Lulu devrait se présenter

comme « une fille à prendre¹¹¹ » selon l'économie patriarcale, elle choisit délibérément une profession marginale qui l'écarte des préoccupations du mariage et de la maternité, étapes qui marquent traditionnellement le passage de l'état de « fille » à celui de « femme/mère¹¹² ». Toutefois, nous verrons dans le deuxième chapitre que le personnage éponyme fera tout de même, à la dure, son « entrée dans le monde des états de femme¹¹³ » grâce au regard de l'autre.

Tout en évoluant sur la piste du cirque (espace public) et en travaillant pour ses souteneurs bohémiens, Lulu parvient savamment à tirer son épingle du jeu puisqu'elle explore les limites de ses capacités physiques, forge sa singularité et, surtout, reçoit une formation professionnelle complète qui lui permettra de gagner à la fois son indépendance et un revenu plus tard, soit son *autonomie*. Comme le souligne Boisclair,

[...] la seule chance pour la femme de s'extraire du système qui la confine au rang d'objet est de s'émanciper du père ou du mari auquel elle est subordonnée et d'échapper au capital auquel elle est inféodée. Dans un tel contexte, les seules possibilités d'émancipation résident dans deux facteurs étroitement liés. D'abord l'*argent*, comme facteur manifeste d'affranchissement (littéral et symbolique) [...] et puis, [...] l'*éducation* qui se révèle dans nos sociétés actuelles le meilleur moyen d'accéder à l'autonomie financière.¹¹⁴

De ce fait, la clownesse abandonne ses protecteurs à l'âge de quinze ans au profit d'un « manager » (*L*, p. 610) qui l'aide à obtenir des contrats pour se produire à travers le monde. Puis, le roman évoque très brièvement la suite de son parcours alors qu'elle subit les aléas de la vie des artistes ambulants; le texte nous suggère entre autres qu'en refusant les avances sexuelles des puissants de l'industrie circassienne et en offrant sa confiance à des saltimbanques de grands chemins, elle se retrouve laissée à elle-même et ruinée dans des contrées lointaines. Or, c'est grâce à son talent, aux prouesses de son corps et à son charisme

¹¹¹ Terme emprunté à Nathalie Heinich dans *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 36.

¹¹² À ce sujet, voir Nathalie Heinich, *Ibid.*, p. 37-60.

¹¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁴ Isabelle Boisclair, « Au pays de Catherine », *op. cit.*, p. 116. (Je souligne).

que Lulu parviendra à se refaire et à conquérir l'Europe, enfin Paris (*L*, p. 611-612). Malgré l'absence de précisions sur la vie de la clownesse durant ces années-là, ces dernières malencontreuses expériences permettent l'aboutissement de la formation de Lulu puisque c'est grâce à elles que le personnage féminin parvient à se prendre définitivement en mains. Dès lors, elle ne dépendra plus de quiconque et sera maîtresse de son corps et de son destin.

L'âge adulte

Seulement, ce n'est véritablement qu'au moment de son entrée sur la scène parisienne que Lulu s'inscrit définitivement dans le statut de sujet *autonome* selon les termes de Boisclair¹¹⁵. Dès sa première prestation au Nouveau Cirque, la clownesse se présente aux spectateurs comme une artiste accomplie et pluridisciplinaire. Acrobaties équestres, danses de toutes sortes, dressage d'animaux, entrées de clowns, funambulisme, jonglerie, pantomimes, balancements extravagants et dangereux sur trapèze, etc., la clownesse s'accomplit avec adresse et précision dans à peu près toutes les disciplines saltimbanques de son époque. Une fois « dompté » (*L*, p. 609), le corps de Lulu semble être capable d'exécuter n'importe quel numéro; pour ainsi dire, elle peut incarner à elle seule tout le cirque. Lulu est aussi la conceptrice de ses propres numéros puisque c'est elle qui élabore, développe et orchestre les performances circassiennes qu'elle propose au public. Les prestations de la protagoniste sont présentées à la fois comme affranchies du reste du spectacle, dans la mesure où « [t]out Paris [...] se retrouv[e], chaque soir, au grand complet, à dix heures, pour l'entrée de la clownesse » (*L*, p. 631), et conçues par et pour l'artiste féminine; accompagnée de Footit et Chocolat dans certains numéros (*L*, p. 625-629) ou en solo dans les « danses lumineuses » (*L*, p. 697-701), Lulu brille sur scène dans ses créations circassiennes uniques

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

en leur genre. En développant elle-même ses performances et leurs mises en scène, elle parvient à gérer et contrôler la visibilité de son corps par le public.

Aussi, nous constatons qu'elle va plus loin dans son appropriation des disciplines circassiennes. Si elle leur donnait une touche singulière durant son adolescence, elle les bouleverse complètement une fois adulte. Le numéro de dressage du cochon Payard (*L*, p. 361-364) est assez représentatif de cette révolution. En effet, cette prestation – à mi-chemin entre une entrée de clown, une pantomime et un numéro de dressage – offre au public une dompteuse farouche qui maîtrise son animal et lui fait exécuter plusieurs tours comme monter sur un tabouret, faire le beau, faire le mort, etc. Or, le porc nous apparaît comme un animal assez atypique pour un numéro de dressage dans le cadre circassien. En fait, d'un point de vue historique, le cirque est l'espace qui permet aux hommes de voir trois différents types de prestations qui mobilisent des animaux de toutes sortes, à savoir la ménagerie extraordinaire constituée d'une exposition d'animaux exotiques et rares comme des éléphants, des girafes, des lamas, des singes, des zèbres, des numéros de dressage d'animaux domestiques et exotiques, ces derniers étant entraînés à exécuter des tours d'adresse ou des numéros comiques, et des numéros de domptage d'animaux féroces: muni d'un fouet, le dompteur pénètre à l'intérieur d'une cage où sont enfermés des fauves ou des ours afin d'en démontrer leur obéissance à l'être humain¹¹⁶.

Il faut rappeler que le porc est considéré comme un animal bas, grotesque et sale. Dès lors, le couple que forme Payard avec la clownesse rappelle clairement le « Beastly couple » que nous avons évoqué précédemment dans l'introduction, tout comme le *Pornokratès* de

¹¹⁶ Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard/Culture et société, 2001, p. 49-69.

Félicien Rops¹¹⁷. En revanche, la scène dépeinte dans le roman de Champsaur nous présente un personnage féminin qui contrôle totalement l'animal, ce dernier étant complètement soumis à ses ordres: « Tout ce qu'ordonnait Lulu, de nouveaux caprices, Payard l'exécutait. [...] Enfin, quand Lulu l'avait bien abreuvé d'exigences nouvelles et d'avanies, elle semblait lui permettre de prendre des privautés légères. » (*L*, p. 633) Implorant la clownesse, Payard, alors humanisé par les tours qu'il réalise dans ce numéro de séduction, veut s'en attirer les faveurs et les caresses même si elle le rejette constamment avec violence. Alors que le sujet féminin suit les yeux bandés le porc (guidé par lui sans aucun repère) dans le tableau de Rops, celui de Champsaur mène au doigt et à l'œil l'animal; en l'attirant auprès d'elle grâce à ses charmes, Lulu le rejette ensuite sans préavis et le monte en cavalière, sans selle, afin d'exécuter des acrobaties comme si elle était sur un cheval (*L*, p. 633-634). Ce couple grotesque, inédit dans l'univers du cirque, plaît énormément aux spectateurs car il réunit adroitement les contraires (association surprenante et réussie du Beau et du Laid) et renouvelle l'entrée de clowns: « elle [Lulu] avait pris, en le modernisant d'une façon insensée, le genre des clowns; mais elle, Lulu, elle haussait l'extravagance jusqu'à cet hurluberlu raffiné et transcendant où le caprice devient génie » (*L*, p. 633). Il s'agit là de l'un des exemples les plus criants du travail de syncrétisme et de renversement qu'opère l'artiste féminine dans le roman entre les arts du cirque dans ses performances.

Il nous apparaît donc qu'une fois sa formation terminée, elle se présente alors dans le roman comme une artiste complète et multidisciplinaire. Rien ne semble hors de sa portée. De ce fait, le narrateur souligne qu'elle égale, et même surpasse ses homologues masculins:

Pour la première fois, une femme paraissait dans les exercices où l'on avait coutume de voir seulement des hommes: et c'était une femme très jeune, fine et spirituelle, aux traits délicats,

¹¹⁷ Félicien Rops, *Pornokratès* ou *La dame au cochon*, 1878, Aquarelle, pastel et rehauts de gouache, Namur, Musée provincial Félicien Rops (Dépôt Fondation Roi Baudouin).

silhouette suprachic, qui gardait toute l'élégance des lignes et des formes, au milieu des cabrioles les plus fantaisistes, des sauts les plus extravagants, d'une précision infinie. (*L*, p. 626)

Puisqu'il « est impossible de simuler un saut périlleux¹¹⁸ » au cirque, cette première performance sur les planches parisiennes révèle Lulu comme une artiste disciplinée et de talent auprès du public. Or, il est possible de voir dans cette prestation une remise en question du genre¹¹⁹ du personnage féminin. En exécutant un acte sportif de haut niveau généralement accompli par les hommes saltimbanques et ce, tout en les égalant, Lulu se « masculinise » aux yeux du public et du lecteur tout en mettant à mal la représentation de la féminité traditionnelle. Si la prouesse évoque la force masculine, son corps, lui, est bien féminin. Nous approfondirons cet aspect dans le chapitre suivant.

De plus, malgré le caractère relativement éphémère de la carrière de Lulu¹²⁰, celle-ci est tournée vers le divertissement inédit et l'innovation puisque les performances physiques de la clownesse sont toujours plus surprenantes et originales les unes que les autres, autant du point de vue technique qu'artistique. L'artiste féminine s'illustre dans diverses disciplines et n'hésite pas à faire appel à d'autres techniques pour monter des numéros qui sauront étonner et émerveiller les spectateurs. Nous n'avons qu'à penser aux « danses lumineuses » (*L*, p. 697-701) pour voir comment la clownesse allie ses capacités de danseuse, à l'art de la peinture (mélange des couleurs) et à la technologie moderne de l'éclairage électrique pour concocter un numéro spectaculaire¹²¹. Il s'ensuit qu'en surprenant son public par des performances singulières et en renouvelant constamment les arts du cirque dans des

¹¹⁸ Dominique Jando, *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁹ Nous entendons le genre selon les termes proposés par Judith Butler. La critique définit le genre comme une construction identitaire résultant d'une série de performances de codes socialement définis (comportements, gestes, manières, postures, vêtements, etc.) dans un ordre (système de représentation) précis (p. 259). Variable – puisque continuellement réévalué par les actes performatifs –, il n'est plus intimement lié au biologique. Judith Butler, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions de la Découverte/poche, 2006, p. 67.

¹²⁰ Il nous est difficile de déterminer quelle est la durée du récit dans *Lulu* puisqu'il y a trop peu d'indicateurs temporels dans le texte.

¹²¹ Ces prestations sont fortement inspirées des danses « lumineuses » de Loïe Fuller.

performances inédites, l'artiste féminine s'impose auprès du public comme un sujet-créateur original et fort qui lui plaît énormément:

Elle, Lulu, d'abord, avait féminisé le clown; ensuite, supprimant le ridicule parfois de sa charge, elle avait imaginé et incarné un être compliqué, adroit et félin incomparablement, joyeux, fantasque et, de-ci, de-là, sentimental, changeant comme le temps, adorable, moqueur, cinglant et câlin, fuyant, rosse, pittoresque et tintamaresque, inquiétant et d'incitation, fleur de cirque et de rut parisien – Lulu. (*L*, p. 629)

À la vue des exploits saltimbanques, les spectateurs sont rapidement conquis par la clownesse. Décrite comme la « fleur de cirque et de rut parisien », cette dernière s'impose auprès du public comme une artiste bien singulière. Nous voyons ici se dessiner la vision masculine du public dans ce passage, aspect que nous aborderons plus en détails dans le second chapitre. La réaction positive du public confirme que le personnage éponyme a bel et bien accompli son ambition initiale, celle de créer un nouveau type purement *féminin* (*L*, p. 605).

De plus, ses exploits saltimbanques, ses performances physiques et son charme séduisent rapidement le public parisien, qui ne se lasse pas de la clownesse (*L*, p. 697), et lui permettent de faire sa niche dans le milieu des spectacles ainsi que ce que Alfred Bernheim appelle le « système de l'idole¹²². » Il s'agit d'un ordre qui consiste « à utiliser en vue de la production d'une pièce le nom et le renom d'un ou de quelques artistes dont la célébrité et la notoriété sont telles que toutes les caractéristiques de la production, titre, thème, nom de la troupe, etc., apparaissent peu importants au regard de la star. C'est un système dans lequel le directeur vend au public plutôt l'acteur (star), que la pièce proprement dite¹²³ ». Or, le roman de Champsaur montre bien que, même si elles ne constituent qu'un numéro dans le spectacle circassien, les performances de Lulu sont mises de l'avant dans les publicités du spectacle

¹²²Alfred L. Berheim, *The Business of the Theater: An Economic History of the American Theater, 1750-1932*, 1964, cité par Dominique Leroy, *Histoire des Arts du Spectacle en France: aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 259.

¹²³Dominique Leroy, *op. cit.*, p. 259.

(*L*, p. 624-625) et constituent la raison pour laquelle les spectateurs parisiens se déplacent sous le chapiteau: « Tout Paris [...] se retrouvait, chaque soir, au grand complet, à dix heures, pour l'entrée de la clownesse. » (*L*, p. 630). La clownesse est le centre d'attention du public comme du lecteur.

Assuré par le succès auprès du public, le travail du corps de Lulu constitue une profession légitime – celle d'artiste circassienne – qui permet à l'agent féminin d'acquérir une autonomie financière et un statut de célébrité. Même si cela n'est pas indiqué en des termes monétaires exacts dans le roman, nous sommes en droit de penser que l'activité professionnelle de la clownesse lui permet de vivre de façon indépendante puisqu'elle a les moyens de payer ses tenues extravagantes, de louer sa propre voiture (*L*, p. 641), son propre hôtel (*L*, p. 643) et d'avoir une femme de chambre (*L*, p. 756); contrairement à bien des femmes-artistes traditionnellement dépeintes dans les romans du XIX^e siècle comme des demi-mondaines, Lulu parvient aisément à subvenir à ses besoins et ce, sans être entretenue par un homme.

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant pour le lecteur de constater que Lulu se dégage complètement du modèle relationnel propre à l'économie patriarcale. Par sa devise *Tous et Nul* (*L*, p. 682), la clownesse souligne le fait qu'à titre d'artiste elle s'offre sur scène au regard de tous les spectateurs mais qu'elle ne veut appartenir à personne et n'être l'instrument de qui que ce soit. Ce rejet s'illustre d'avantage dans ses relations interpersonnelles dans la mesure où, même si elle prend le peintre Georges Decroix pour amant et vend les services de son corps au banquier Mothschild¹²⁴, la clownesse reste maîtresse de son destin et de son corps puisque c'est elle qui gère l'offre comme l'expose le dialogue qui suit entre elle et Decroix:

¹²⁴ Ce patronyme évoque évidemment celui de la famille Rothschild, grande famille banquière européenne.

- Tu comprends, Georges, je ne veux appartenir à personne, à Paris.
- Et moi? dit, en souriant, le peintre, qui se souvenait d'un soir de triomphe, d'une nuit de baisers, et qui en espérait d'autres.
- Oui, à toi, Lulu, *toute*, mais à la condition que tu ne comptes pas. Comprends.
- Tout de suite.
- Dans Lulu l'artiste et la femme sont à tous et à personne. Il te reste la faunesse. (*L*, p. 657)

Le personnage féminin se présente comme un sujet libre qui ne dépend de personne ni sur le plan professionnel, ni sur le plan social. Dans son refus d'appartenir à quelqu'un, le personnage féminin va même jusqu'à s'abstenir de s'engager affectivement avec quiconque. Ainsi, elle n'hésite pas à « jeter » sans remords son amant en disant simplement: « Non, c'est fini, nous deux. Et maintenant, Georges, aime qui tu voudras. Je suis tranquille et contente car j'emporte un morceau de toi que j'ai déchiré et que tu ne peux plus me reprendre. J'ai volé un peu de ton cœur, j'en suis sûre, que je ne te rendrai plus jamais. » (*L*, p. 686) De la même façon, elle met uniquement son corps à *la disposition* du banquier selon le respect des termes du contrat (lien marchand) passé entre eux, mais se dégage émotivement de l'acte:

Vous avez demandé une heure de moi; j'ai accepté, je suis venue et j'accomplis loyalement, strictement, les termes du marché. Nous sommes en tête à tête et je suis nue, prête à vous accueillir. [...] J'offre, je reçois, mais je ne guide pas; je ne fais pas les tuteurs. (*L*, p. 693).

Ici, Lulu se présente avec force et conviction comme un sujet *passif* et *assumé*. Pourtant, même si elle donne libre accès à son corps au banquier, il reste qu'elle ne se livre pas entièrement à lui. Cette posture quelque peu « déroutante » pour le lecteur s'inscrit dans l'agentivisation du personnage. En refusant de participer activement à l'acte de « prostitution » (le jeu de la « fausse » séduction) qui est en train de se dérouler, Lulu exprime clairement son absence de désir pour le banquier tout en s'imposant encore une fois comme un agent autonome. L'homme est d'ailleurs très déçu de l'attitude froide et dégagee de la clownesse; c'est un comportement qui ne cadre pas du tout avec ses attentes. Le banquier, dérouté par une telle franchise et un tel aplomb, en devient impuissant... En

somme, Lulu s'établit toujours comme un sujet libre et garde le contrôle de son corps (et de celui de l'autre, dans une certaine mesure) sur scène comme dans l'intimité.

Aussi, cette attitude « affranchie » du personnage féminin va de pair avec son « aisance corporelle ». Certes, nous avons déjà souligné qu'il se définit par son corps, car ce dernier est à la fois le producteur (outil de l'artiste) et le produit de la performance saltimbanque, puisqu'il en a la maîtrise complète. Dans un autre ordre d'idées, les choix vestimentaires de la clownesse ne sont pas sans signification sur le plan de l'agentivité, dans la mesure où le texte champsaurien ne précise jamais que les costumes sont imposés par quiconque. À la lumière de ce qui précède, nous pouvons croire que c'est Lulu qui les concocte, au même titre que sa prise en charge de tous les autres éléments qui se rapportent à son corps. En effet, elle adopte toujours, dans l'espace public comme privé, des tenues extravagantes et affriolantes par leur forme – coupe – et leur matière qui laissent entrevoir et révèlent les formes voluptueuses et la nudité de la clownesse.

Philippe Perrot affirme dans *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* que le vêtement est d'abord un acte profondément social, puisqu'il s'inscrit dans un espace-temps et un ordre social précis¹²⁵, puis un acte puissant de différenciation, parce qu'il permet aux individus de se distinguer les uns des autres tout en assurant leur reconnaissance entre eux¹²⁶. Ainsi, il nous apparaît évident que les choix vestimentaires de la protagoniste lui permettent à la fois de se différencier des autres femmes, mais aussi des autres artistes circassiens avec qui elle partage la piste. En revanche, Perrot souligne que la mode vestimentaire du XIX^e siècle est une instance de premier ordre dans la distinction des identités sexuelles. Elle propose des morceaux de vêtements propres à chaque sexe (exemples du corset chez les

¹²⁵ Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Bruxelles, Complexe, coll. « Historique », 1984, p. 12-14.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16.

femmes et de la redingote chez les hommes), imposant ainsi un dimorphisme sexuel sans précédent et inébranlable jusqu'à la Première Guerre mondiale¹²⁷. Dès lors, la toilette féminine bourgeoise se caractérise par sa complexité et sa « démesure » – plusieurs pièces allant du sous-vêtement aux rubans et autres accessoires, et dont les pièces maîtresses sont le corset et la crinoline – qui limite les mouvements et les déplacements du sujet féminin par rapport à la simplicité et la sobriété de celle de son homologue masculin. En effet, Perrot souligne que « la toilette féminine demeure résolument anti-fonctionnelle et tire son prestige des contraintes qu'elle inflige¹²⁸ » tout au long du XIX^e siècle. Alors que la mode féminine de la période qui s'étale de 1837 à 1913 se caractérise par le port de la robe dans toute sa longueur qui laisse à peine entrevoir la bottine ou le soulier¹²⁹, Lulu performe généralement sur scène à peine vêtue d'un maillot quelque peu sophistiqué. Si ce choix vestimentaire est d'abord d'ordre fonctionnel – il lui serait impossible de réaliser des acrobaties enserrée par un corset –, il est aussi d'ordre social puisqu'il identifie l'artiste comme une femme en forme et bien en chair. Tandis que la crinoline peut dissimuler les formes peu flatteuses d'un corps féminin¹³⁰, le port du maillot, et même le choix de la nudité dans certains numéros, ne cache rien du tout du corps; par son costume, Lulu se présente « au naturel », s'affirmant dès lors comme un sujet féminin bien dans sa peau. Finalement, en mettant en évidence son sexe de cette façon, Lulu se présente à l'autre clairement comme une femme qui performe librement, hors des contraintes physiques et vestimentaires que lui impose son sexe dans le cadre de l'économie patriarcale, ce qui laisse son public abasourdi.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 340.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 194.

Compte tenu de ce qui précède, il nous apparaît que le statut de Lulu connaît une progression significative à travers le roman, passant d'objet à sujet au cœur d'une économie patriarcale et ce, grâce à la forte mobilisation de son corps. Toutefois, cette évolution ne se fait pas sans atteindre la question du sexe du personnage. Les actions et les choix exercés par le personnage féminin ébranlent la représentation canonique de la féminité telle que véhiculée par le système patriarcal, sans pour autant remettre en question l'identité sexuelle du personnage. En effet, Lulu choisit une profession marginale et traditionnellement masculine qui nécessite l'usage et la mise de l'avant de son corps tout entier. Par l'évolution de ce dernier dans les vies publique et privée, l'artiste parvient à construire son identité, à réaliser son agentivité et à s'imposer comme un sujet libre et autonome.

1.2.2 Prise de parole

L'œuvre qui nous intéresse offre peu de prise à la parole du personnage éponyme. Malgré les nombreuses allusions au franc-parler, au talent pour la riposte et à l'humour que Lulu déploie à l'oral – sur scène comme dans l'intimité –, le lecteur n'a en réalité que très peu accès à ses actes de paroles. L'exemple qui suit atteste cette remarque:

Le banquier poursuivait un flirt sérieux. D'une pirouette, Lulu esquivait les déclarations audacieuses ou plaisantes. Elle parait au tac au tac, comme un bon escrimeur les coups d'épée, et ses ripostes étaient nettes, piquantes, souvent imprévues. (*L*, p. 679)

Ici, le narrateur souligne l'humour et l'esprit du personnage féminin mais ne rapporte pas du tout ses dires. Dès lors, le lecteur n'a pas accès à la virtuosité que déploie la clownesse à l'oral et se voit dans l'obligation de croire sur parole l'instance narrative pour juger de la force et de l'originalité des propos.

Néanmoins, les quelques prises de parole de l'artiste féminine sur scène et dans l'intimité ne sont pas sans pertinence pour le lecteur. Elles dévoilent et consolident l'attitude

« masculine¹³¹ » du personnage féminin sans pourtant remettre en question son identité sexuelle qui est affirmée par son corps. À ce sujet, nous devons d'abord préciser que Lulu évolue dans un monde essentiellement masculin dans la mesure où l'univers circassien tel que présenté dans le roman de Champsaur n'est composé que d'hommes¹³², des artistes saltimbanques avec qui elle partage la scène aux spectateurs de ses performances. Les rares femmes évoquées à travers le récit sont présentées comme des spectatrices jalouses – toujours anonymes – qui n'hésitent pas à critiquer ou à piquer Lulu (« - Une clownesse? Elle ne fera pas la pige au bon vieux clown qui grimace en cabriolant, envoie des mots drôles entre deux tours d'adresse. », *L*, p. 625) ou des rivales potentielles de la clownesse, à savoir Lucita Cillero (*L*, p. 684-685) et Luce Crici (*L*, p. 756-757). Il est fort intéressant de noter ici la similarité des noms des adversaires à celui de Lulu. En plus d'être en concurrence avec des femmes aussi belles et douées qu'elle, Lulu doit affronter des artistes qui lui ressemblent de par le nom. La clownesse est en quelque sorte en rivalité avec des doubles d'elle-même, qu'elle tient à distance pour le moment mais qui pourraient se substituer à elle un jour. Pour éviter de n'être que « la saveur du moment » auprès du public, elle doit absolument s'édifier comme une artiste unique et inestimable.

Pour ce faire, Lulu choisit de se tailler une place parmi la fraternité masculine grâce à ses prises de paroles. La chose est relativement facile dans la mesure où elle est surtout entourée, sur scène comme dans la vie privée, d'hommes faibles ou niais, ce qui lui permet de sortir systématiquement gagnante et forte des échanges avec eux. Effectivement, en s'affichant toujours sur scène aux côtés de figures masculines ridicules, grotesques ou

¹³¹ La prise de parole est un acte fort d'autorité. Or, traditionnellement, l'autorité est une prérogative masculine.

¹³² L'histoire du cirque est claire à ce sujet: les femmes ont toujours été présentes dans les cirques. Il fut un espace exceptionnel et privilégié par les femmes artistes puisqu'il en accueillit bon nombre dans ses rangs à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il participa à la légitimation des pratiques circassiennes par les femmes et à leur émancipation. En effet, il leur permettait de gagner leur vie honnêtement tout en les mettant en valeur. À ce sujet, voir Dominique Jando, *op. cit.*, p. 221-223.

vulgaires telles que le duo clownesque Footit et Chocolat (*L*, p. 628), Agoust (*L*, p. 630-631), le cochon Payart (*L*, p. 631-634) ou le clown Schopenhauer (*L*, p. 670-675), elle apparaît toujours à son meilleur en brillant par son esprit. Pour cela, elle n'hésite pas à ridiculiser ses partenaires comme c'est le cas avec le pauvre Chocolat:

Footit présente le nègre, Chocolat, son ami, qui béait à la clownesse de ses lèvres épaisses et de toutes ses dents.

Lulu, à la houlette, décidément la plus fantasque des mimes, éclata de rire. Ses yeux clignotent vers Chocolat, gamins, gavroches:

-Il est noir comme l'âme d'un banquier ! dit-elle en pouffant.

Comme l'auguste moricaud ne comprenait pas, et, tombé à genoux devant elle, mettait en signe d'adoration ses mains sur son cœur, toute sa face d'encre, niaise et lippue, vernie d'extase, Lulu reprit.

-Allez, d'abord, laver la figure de votre conscience ! (*L*, p. 628)

Au premier abord, il nous apparaît que c'est bien aux dépens du partenaire que se construit l'humour et l'esprit du personnage féminin. Dans cette mise en scène, Lulu s'impose comme un sujet fort grâce à sa verve orale et son charisme. Or, comme le souligne Nathalie Coutelet, cette scène est fortement chargée sur le plan symbolique car Chocolat est noir; elle ne témoigne pas seulement de la soumission du clown masculin au clown féminin, mais aussi du rapport au Blanc – et une femme qui plus est! À partir des clichés et des lieux communs qui circulent à son époque sur les Noirs, Champsaur propose un portrait caricatural de Chocolat; il le présente comme un être idiot et « non-civilisé » qui ne sait pas s'exprimer ni agir devant une femme¹³³. Mais toute réflexion faite, cet aspect subversif du personnage féminin est amoindri par la nature même de l'humour employé dans le texte. En effet, il nous semble que ces quelques marques orales d'humour parsemées tout au long du texte – et aussi drôles qu'elles étaient à l'époque – établissent difficilement le caractère humoristique, le charisme et l'originalité du personnage féminin. En effet, l'humour verbal déployé par Lulu ne nous apparaît en rien singulier ou subversif puisqu'il reprend les stéréotypes de son

¹³³ Nathalie Coutelet, « Chocolat, une figure de l'altérité sur la piste », Florence Vinit (dir.), *Le clown, une utopie pour notre temps?*, *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, 2010, p. 111.

époque, à savoir les mêmes qui sont employés par les hommes. En les reprenant tels quels, Lulu se présente comme l'égale des clowns masculins sur le plan de l'humour, parvenant ainsi à s'inscrire au sein de la fraternité masculine. Il reste que Lulu renverse quand même « l'image figée, codifiée, de la féminité¹³⁴ » grâce à son esprit caustique. Lucie Joubert rappelle que les femmes sont habituellement la cible des humoristes masculins. Or, l'ironie au féminin est un acte subversif dans la mesure où elle « devient l'expression de l'assurance d'une certaine supériorité chez une catégorie traditionnellement maintenue à l'écart du pouvoir¹³⁵ ». En ayant recours à l'ironie, les femmes renversent les rôles et s'arrogent d'une autorité nouvelle qui leur permet de devenir à leur tour des « sujets ironisants¹³⁶ ».

Dans la sphère de la vie privée, les prises de parole du personnage féminin sont essentiellement tournées vers l'amant Decroix, et, dans une moindre mesure, vers le banquier Mothchild. Encore une fois, celles-ci témoignent du franc-parler et de l'autorité du personnage féminin. Les paroles de Lulu qui sont rapportées par le narrateur sont généralement des refus (« Chut ! je ne veux pas que “vous” vous souveniez de cela... Prenez garde, je vous en prie », *L*, p. 659) ou des ordres (« Je la veux aujourd'hui, Georges, tout de suite ! », *L*, p. 661) que Lulu adresse à ses interlocuteurs masculins. Même l'amant n'est pas épargné par cette autorité puisqu'il doit se plier aux ordres et aux désirs de Lulu s'il veut la voir. Or, dès qu'il ne correspond plus à ce qu'elle attend de lui, elle se donne le droit de le laisser tout bonnement (voir l'extrait cité plus haut page 42). Dans ce passage, c'est sans détour et avec fermeté que le personnage féminin met fin à sa relation avec le peintre. Cette rupture froide et indiscutable atteste l'absence de compassion de Lulu pour l'autre mais

¹³⁴ Lucie Joubert, *L'humour du sexe ou Le rire des filles*, Montréal, Tryptique, 2002, p. 18.

¹³⁵ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 19.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 19.

remet aussi en perspective les sentiments du personnage féminin. Alors qu'elle était « douce et câline » (*L*, p. 686) quelques instants auparavant, Lulu peut, sans avertissement, être froide et cruelle envers l'être aimé. Était-elle amoureuse de lui ou s'agissait-il simplement d'une histoire de sexe? À la lecture du roman, nous constatons que depuis le début, le personnage féminin a établi une distance entre les sentiments et le sexe. Or, cette idée d'une séparation entre les sentiments amoureux et les rapports sexuels est généralement associée à une certaine représentation de la masculinité dans les sociétés occidentales. Il faut rappeler ici que la tradition occidentale a associé les femmes au sentiment (êtres passionnels) et les hommes à la raison (êtres raisonnables). De ce fait, une femme qui agirait sans avoir convoqué ses sentiments adopterait une attitude inquiétante pour l'homme, une caractéristique qui n'est pas sans rappeler celle que l'on attribue traditionnellement à la femme fatale. Dans ce cas de figure, même si l'homme est à la merci de l'archétype féminin - une femme puissante et en apparence sexuellement libérée -, il ne faut toutefois pas croire que cela témoigne d'une quelconque agentivité de cette dernière. Mary Ann Doane souligne, comme Rebecca Stott¹³⁷ et Bram Dijkstra¹³⁸, que la femme fatale est une pure création de l'homme pour répondre à ses peurs et ses angoisses face à la montée du prolétariat, l'immigration massive et au féminisme naissant à la fin du XIX^e siècle en Europe¹³⁹. Or, il nous semble que la clownesse de Champsaur se détache de la conception classique du mythe de la femme fatale dans la mesure où, comme le souligne Bazile, Lulu s'impose au lecteur comme un personnage en révolte, qui s'affranchit de toutes lois et normes (celles de Dieu comme celles des hommes) et préfère combler ses désirs. De ce fait, sa quête de liberté et de

¹³⁷ Rebecca Stott, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, Basingstoke, Macmillan, 1992.

¹³⁸ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminism Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford et New York, University of Oxford press, 1986.

¹³⁹ Jess Sully, *op. cit.*, p. 46.

plaisir passe, autant dans le texte que dans les illustrations, systématiquement par le recours à l'obscénité, à un érotisme grotesque, où vulgarité et macabre s'unissent, sans limite, faisant ainsi d'elle un sujet amoral¹⁴⁰. Il nous apparaît donc que Lulu tend à s'écarter des modèles traditionnels véhiculés par le système patriarcal.

Par ailleurs, c'est cette même rupture entre les sentiments et la sexualité qui permet à Lulu de vendre, sans aucun problème moral, l'accès physique de son corps à Mothschild contre une somme colossale. Toutefois, la clownesse entend bien se limiter aux termes de l'échange marchand qui les unit et les rappelle de façon brutale. Lulu ramène le banquier à l'ordre d'une manière cinglante en rappelant le caractère mercantile de leurs rapports. Comme précédemment, les paroles de la clownesse font d'elle une femme froide et cruelle dans la sphère privée. De plus, il nous apparaît évident qu'elle adopte ici une attitude dominante face au personnage masculin. Dans cette scène, c'est elle qui *mène* allègrement les échanges verbal et marchand, bien que ce soit le banquier qui l'ait approchée en premier. Cette supériorité de la clownesse sur l'autre s'apparente également à l'attitude agressive du personnage. Par voie de conséquence, il nous apparaît que les prises de paroles dans l'espace privé de l'artiste féminine témoignent de sa froideur et de son autorité lors des échanges verbaux avec les hommes.

1.2.3 *Mobilité géographique*

Nous constatons que l'héroïne de Champsaur est présentée comme une *nomade* dans la mesure où elle ne cesse de se déplacer géographiquement à travers le roman. Il nous faut d'abord rappeler ici que la conception de l'espace (et plus particulièrement du territoire) est

¹⁴⁰ Sandrine Bazile, « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle pour l'obscène », *op. cit.*, p. 51.

indissociable de la capacité d'un sujet à se déplacer. À cet égard, Shirley Ardener affirme dans l'introduction de *Women and Space* que

*societies have generated their own rules, culturally determined, for making boundaries on the ground, and have divided the social into spheres, levels and territories with invisible fences and platforms [...]. The environment imposes restraints on our mobility, and, in turn, our perceptions of space are shaped by our capacity to move about, whether by foot or by mechanical or other transports. So: behaviour and space are mutually dependant.*¹⁴¹

À ce sujet, Katherine A. Roberts affirme que « la distribution géographique et sociale de l'espace »¹⁴² se fonde sur la division sexuelle imposée et entretenue par l'économie patriarcale. Elle ajoute aussi que les femmes ont été exclues de la ville et contraintes au foyer familial à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle en raison du développement de l'industrialisation moderne et l'urbanisation, deux phénomènes qui ont accentué la séparation entre le lieu du travail et la maison, isolant progressivement les femmes dans le milieu domestique¹⁴³. De plus, les femmes sont traditionnellement associées à l'immobilité – c'est-à-dire la mobilité restreinte autour du lieu de résidence – et à la passivité dans le cadre de l'économie patriarcale.

Le lecteur ne peut qu'être surpris par la forte mobilité spatiale du personnage qui se concrétise par une double fugue initiale, soit du couvent et de la maison familiale. Dès son « adoption » par les gitans Giliak et Myriam, Lulu est amenée à quitter sa Bretagne natale pour se rendre aux États-Unis où elle recevra sa formation. Appartenant à plusieurs troupes ambulantes ou voyageant seule, Lulu découvre et parcourt les « États d'Amérique » (*L*, p. 609), l'Europe occidentale (*L*, p. 610) et l'Afrique du Sud (*L*, p. 611) pendant plusieurs années rapidement survolées par le narrateur. Ces multiples déplacements dans des grandes

¹⁴¹ Shirley Ardener, « Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction », *Women and Space*, Londres, Croom Helm, 1981, p. 2.

¹⁴² Katherine A. Roberts, « Le droit à la ville: Florentine et l'errance au féminin », Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et formes littéraires. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Les Cahiers de l'IREF, n° 3, 1998, p. 32.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

villes comme dans des contrées lointaines sont peu orthodoxes pour l'époque surtout lorsque réalisés par une femme. En se déplaçant à travers le monde, Lulu parvient à se réaliser sur les plans individuel et professionnel et ce, bien loin du milieu familial. Par la suite, elle s'installe dans la Ville Lumière. Néanmoins, il ne s'agit que d'une sédentarisation illusoire, puisque l'artiste se produit dans trois différentes salles, à savoir au Cirque d'Hiver (une performance – *L*, p. 612), au Nouveau Cirque (durant trois mois – *L*, p. 625-696) et aux Folies-Bergères (environ deux mois et demi – *L*, p. 697-708) avant de partir pour la capitale anglaise (durant six semaines – *L*, p. 709). Il nous apparaît que la clownesse ne s'apparente à aucune forme, même symbolique, de sédentarité puisque, même si elle s'installe dans une ville, elle change régulièrement les lieux de ses performances. Puis, rejointe par son ancien amant, Lulu partira en errance à travers la Bretagne pendant une durée indéterminée où elle explorera les fonds marins et les cieux sous le mode onirique. Enfin, après une ellipse d'une dizaine d'années où le lecteur ignore ce qu'est devenue la clownesse, le roman se clôt sur son ascension « divine », soit un déplacement vertical dans l'espace.

Par ailleurs, la notion de déplacement est aussi présente dans certains numéros de la clownesse dont celui des acrobaties à bicyclette:

elle inventa des voltiges à bicyclette, tournoyante, debout sur la selle, pour retomber en équilibre sur les pédales, dressée, les jambes en l'air, à la force des bras, accrochée au cadre, enfin, pédalant en tenant en arrière les poignées du guidon, sa houppe blonde et les corps en avant de la machine, pareille aux cariatides des anciennes galères, mais en modernité exaspérée. (*L*, p. 651)

Le choix d'une performance à vélo nous apparaît ici très intéressant. En s'alliant à ce moyen de transport moderne dans le cadre d'un numéro acrobatique, le corps de Lulu se fond avec le véhicule à deux roues devenant à son tour tout aussi rapide qu'un navire puisque le corps est à l'image d'une figure de proue. Dès lors, en proposant ce numéro sur la scène circassienne, Lulu devient une pédaleuse spectaculaire dans le domaine public, ce qui n'est

pas sans rappeler la discorde autour des *cycleswomen* et autres femmes en culotte durant les années 1890 qu'évoque Laure Murat dans *La loi du genre: Une histoire culturelle du troisième sexe*¹⁴⁴. En effet, l'usage du vélo, en plus de brouiller l'identité sexuelle des sujets féminins (le vélo, tel que conçu à l'époque, demande le port de la culotte), permet aux femmes de se déplacer rapidement et d'explorer le monde extérieur. Facile d'utilisation et bon marché, la bicyclette donne aux femmes l'occasion de repousser les limites de leur univers connu, à savoir celui de la maison¹⁴⁵. C'est pourquoi elle est perçue par certains contemporains comme « un élément d'affranchissement, un symbole de liberté, dont le risque majeur demeure l'effacement de la différences des sexes¹⁴⁶. » Femmes sportives, femmes à bicyclette, femmes en mouvement, il n'en faut pas moins pour ébranler la division sexuelle du système patriarcal. Le vélo devient alors l'outil symbolique de l'émancipation féminine aux yeux de Murat¹⁴⁷. Or, Lulu ne s'arrête pas là puisqu'elle devient plus tard la porte-parole, l'image pour les affiches publicitaires des *Cycles Lulu* (*L*, p. 705). Lulu y est présentée en culotte, accroupie sur son guidon et « déval[ant] » (*L*, p. 705) à grande vitesse une côte. Cette association dynamique entre le corps de Lulu et le moyen de locomotion moderne nous apparaît très riche dans la perspective de l'agentivité du personnage féminin dans la mesure où elle permet au corps d'acquérir son émancipation.

De surcroît, les déplacements successifs du personnage éponyme ne sont pas subis par lui mais bien le résultat de sa propre initiative. Certes, en choisissant la profession de saltimbanque, Lulu est amenée à vivre un certain nomadisme. Il reste que c'est elle qui refuse de se cloisonner à un lieu fixe et qui initie chacun de ses déplacements géographiques

¹⁴⁴ Laure Murat, « La femme en culotte », *La loi du genre: Une histoire culturelle du troisième sexe*, Paris, Fayard, 2006, p. 355-398.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 356-360.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 359.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 364.

en fonction de ses ambitions, ses sentiments et ses désirs. En effet, le départ pour la péninsule bretonne est la réponse donnée par Lulu afin de vaincre son ennui face à la redondance de son existence:

Eh bien, moi aussi, vois-tu, je m'embête, à Paris, à Londres, ailleurs; je ne sais ni pourquoi, ni comment, mais c'est si monotone la vie, si toujours la même chose! [...] La gloire! Les applaudissements, l'amour! Mais, mon pauvre Georges, j'en ai assez. Ça lasse, ça casse un jour ou l'autre, et puis, ça se ressemble. Toujours les mêmes flatteries, le même os à ronger, les mêmes sollicitations. Partout, toujours les hommes qui vous désirent salement, qui vous en veulent de ne pas les accueillir à draps ouverts¹⁴⁸; des yeux qui vous prennent de force, oui, sans consentement de la femme. Je ne peux sortir, passer dans une rue sans être reconnue, admirée ou éreintée tout haut, quelquefois injuriée par des quakers et des puritains. Je n'ai pas une minute libre, bien à moi, où je puisse seulement me recueillir, penser. Si, quand je dors, et encore: je rêve cabrioles, danses acclamations, et des fantoches m'assaillent qui essaient de cracher leurs stupres dans moi... (L, p. 711)

Dans ce passage, la clownesse affirme qu'elle est lasse et fatiguée de la monotonie de la vie de célébrité, d'idole populaire. Recevant toujours les mêmes louanges et les mêmes critiques – mêmes réponses de la part des spectateurs et de ses détracteurs –, elle se sent emprisonnée dans une routine infinie. Sans censure, elle confie à Decroix qu'elle ne supporte plus les spectateurs qui ne voient en elle qu'un moyen de satisfaire leur luxure dépravée. Elle confirme ici son besoin inconditionnel et démesuré pour la nouveauté et l'imprévisibilité, élément important de sa personnalité. Aussi, elle regrette son absence de solitude, qui selon elle, est néfaste à sa création. Elle veut s'éloigner du public pour se recentrer sur elle-même, son processus créatif et ses propres désirs.

En s'installant quelques temps dans une région éloignée du tumulte de la scène, Lulu a l'occasion de redevenir un sujet qui regarde, comme durant son enfance, au lieu d'un sujet regardé. À l'abri d'un quelconque public – à l'exception de l'amant et des rares villageois qu'elle croise au *hasard* de ses explorations –, Lulu se livre entièrement à la découverte des territoires marin, océanique et céleste. Encore une fois, c'est la nature, en particulier le domaine marin, qui mobilise son attention. Celle qui admirait autrefois les plantes et les

¹⁴⁸ Nous avons ici l'un des rares exemples de l'esprit de Lulu.

insectes qui peuplaient le jardin, « contemple [maintenant], de ses yeux où se reflètent le bleu du ciel, [...] le paysage triste, sous un ciel ardent de plein été, où l'on brûle, sur la mer, l'astre flamboyant d'un éclat pur » (*L*, p. 727). Tout au long du dernier tiers du roman, à savoir le troisième livre intitulé « Troublante comme l'eau », le lecteur est frappé par l'abondance des références à la vue de la clownesse qui témoignent d'une soif pour l'observation et l'exploration des milieux terrestres et océaniques chez elle. Non seulement elle découvre les falaises et les grottes marines, mais aussi les fonds marins (*L*, p. 739-744) et les cieux (*L*, p. 744-746), soit des espaces vraisemblablement inaccessibles à l'homme. Dès lors, elle s'affiche comme un sujet courageux et téméraire prêt à tout pour combler son désir d'observation: « [s]eule, malgré les prières des guides, elle avait osé pénétrer en des cavernes inexplorées, que les Bretons affirment hantées par les génies de la mer et par les âmes noyées d'Ys, la ville damnée » (*L*, p. 719). Encore une fois, Lulu refuse d'écouter la voix de l'autorité – ici, les mises en gardes des guides bretons et non plus la mère – et préfère n'en faire qu'à sa tête pour explorer les mystères du monde extérieur. En s'édifiant comme un sujet qui regarde et qui maintient fermement son ambition de découvrir des lieux inaccessibles et inexplorés, Lulu met à mal les instances d'autorité qui l'entourent, et par-là même le système qui tente de la brimer. Toutefois, cette expédition « pour la solitude » (*L*, p. 709) à travers la péninsule bretonne plonge le personnage éponyme dans un univers onirique et mystique où le vraisemblable n'a, dès lors, plus de sens.

Par ailleurs, les mouvements du personnage féminin sont à son image, c'est-à-dire tout aussi imprévisibles pour les autres personnages que pour le lecteur. Alors que ses entrées font l'objet d'une publicité massive grâce à l'usage de nombreuses affiches « placardées aux murs ou promenées à travers les rues et les boulevards » (*L*, p. 624) – entendre ici les dires de ceux qui l'avaient vue se produire ailleurs et les cris

des « hommes-sandwichs » qui se promènent à travers la ville (*L*, p. 624) – et d’enseignes lumineuses qui font briller le nom de l’artiste féminin sur les bâtiments de la ville, un aérostat et la tour Eiffel (*L*, p. 706-707), ses sorties sont toujours inattendues et spectaculaires. Le public ignore aussi d’où elle vient – Decroix pense qu’elle est une enfant de la balle sans origine (*L*, p. 642) – et où elle va. Il nous semble alors que ces déplacements se font sur le même mode que les entrées clownesques, à savoir le *surgissement*. Starobinski définit l’entrée clownesque de la façon suivante:

Tout vrai clown surgit d’un autre espace, d’un autre univers: son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant*. [...] Son apparition a pour fond un abîme béant d’où elle se projette vers nous. L’entrée du clown doit nous rendre sensible ce *pénible nulle part* évoqué par Rilke, qui est le lieu de son départ, et qu’il a désormais derrière lui.¹⁴⁹

Ici, nous comprenons que l’entrée clownesque est caractérisée par son imprévisibilité, c’est-à-dire que l’artiste, dont l’origine et la destination sont inconnues, se propulse soudainement sur scène le temps de la performance. Nous retrouvons surtout cet aspect dans les sorties de Lulu. En effet, suite à sa première apparition dans *Les Éreintés de la Vie*, le narrateur affirme la chose suivante: « *Lulu?* [...] Pendant quinze jours, dans les cercles, les salons, au théâtre, on se demanda des tuyaux sur cette clownesse. [...] Mais elle avait quitté Paris subitement. Lulu s’était enfuie, nébuleuse. Où? En quel pays? » (*L*, p. 615). De la même façon, « après trois mois d’un triomphe continu sur la piste du Nouveau Cirque où, chaque soir, la recette atteignait la maximum, Lulu disparut » (*L*, p. 697). En vertu de ce qui précède, il nous semble que l’envolée finale de la clownesse – disparition totale du personnage – correspond à une culbute spectaculaire dans la mesure où Lulu se transforme en papillon et s’envole dans les hauteurs non définies, vers *un nulle part*. Cette sortie invraisemblable constitue l’apothéose du roman, une fin que ni le spectateur ni le lecteur n’aurait pu imaginer. Ainsi,

¹⁴⁹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 110-111.

l'artiste féminine se caractérise comme un sujet difficile à suivre et impossible à devancer en raison de ses déplacements constants vers un ailleurs non déterminé. Toutefois, ces déplacements traduisent une idée de progression dans la mesure où la clownesse ne revient jamais sur ses pas.

En somme, notre étude des différents types d'acte d'agentivité du personnage éponyme nous révèle que nous avons affaire à un sujet féminin fort qui, par diverses stratégies, parvient à contourner, ébranler, voir renverser les normes imposées à son sexe par le système patriarcal. Devenue autonome et affranchie, Lulu la clownesse s'évertue à combler ses désirs et à agir selon sa propre volonté. Toutefois, force est de constater que ses actions agentives se concentrent essentiellement autour de la mobilisation systématique de son corps. En effet, nous avons pu remarquer que le texte champsaurien accorde une place limitée au regard et aux prises de paroles de la saltimbanque. Dès lors, le corps n'est plus simplement un outil de travail et de performance, mais une matière brute qui permet à l'artiste féminine de fonder son identité de saltimbanque, de se renouveler constamment et surtout de s'imposer auprès de l'autre, le public en particulier, comme un sujet féminin émancipé. Pourtant, cette observation annonce déjà l'effritement du processus d'agentivité dans le roman dans la mesure où le personnage éponyme construit son identité et son agentivité seulement par un travail du corps; il ne pourra lui échapper par la suite.

CHAPITRE II

Le corps saltimbanque à la vue de l'Autre

2.1 Un corps (d)écrit

2.1.1 Le corps romanesque

Si nous avons vu précédemment que le corps et ses performances permettent au sujet féminin de se réaliser et de devenir agent, force est de constater qu'il est d'abord et avant tout un « corps écrit », un *corps romanesque* au sens où l'entend Roger Kempf. Le sujet féminin peut alors perdre une part de son agentivité puisqu'il est livré au regard de ceux qui le perçoivent et l'observent. Kempf entend par ce terme « des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman.¹⁵⁰ » Parce que son existence est liée et se limite à l'espace du livre et au temps de la lecture, le *corps romanesque* doit être étudié dans sa singularité et dans l'ensemble de l'espace textuel comme le soutient Yannick Resch:

L'énoncé d'une caractéristique physique, d'une part contribue à construire un portrait, d'autre part agit sur le comportement de celui qui l'observe. Les réactions de ce dernier entraînent telle ou telle conséquence, et font ainsi progresser l'histoire. On peut donc dire que chaque élément du corps romanesque, par sa description, sa répétition, sa place à un moment donné dans le texte, constitue une unité narrative qui entre en fonction avec les autres éléments de l'œuvre et en indique la progression dramatique. [...]

Étudier le corps romanesque ce sera donc, non seulement étudier un vocabulaire spécifique à l'intérieur de l'œuvre mais aussi les relations que ce vocabulaire entretient avec les autres lexiques qui l'entourent. Ce sera par conséquent, étudier l'œuvre entière.¹⁵¹

Ainsi, la façon dont l'enveloppe charnelle est énoncée, le rôle qui lui est attribué dans le récit et le cadre dans lequel elle se produit sont des éléments essentiels pour la construction du *corps romanesque*. De plus, Resch soutient que, dans ces conditions, le *corps romanesque* n'est plus un simple thème dans le texte littéraire, mais plutôt un « modèle sémantique à

¹⁵⁰ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, p. 5.

¹⁵¹ Yannick Resch, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 12.

l'intérieur du discours [qui] met en évidence les constantes formelles de l'œuvre¹⁵² ». En d'autres termes, il n'apparaît plus au détour du récit tel un ornement dans le texte de fiction, mais participe activement et explicitement à la narration de l'œuvre¹⁵³.

De ce fait, nous pouvons concevoir le « corps écrit » comme un ensemble de signes qui produit un sens dans un cadre précis et limité, celui de l'espace textuel puisque le corps « est dit » et « se dit » d'une manière singulière qui est propre au texte¹⁵⁴. Les travaux de Kempf¹⁵⁵, de Resch¹⁵⁶ et d'Anne Deneys-Tunney¹⁵⁷ sur la question de l'inscription de l'enveloppe charnelle dans le texte littéraire révèlent l'importance de l'analyse des éléments descriptifs et narratifs de l'œuvre dans la mesure où ce sont ces informations qui situent le corps et ses transformations (apparence physique, coiffure, gestes, mouvements, vêtements, etc.) dans un contexte spatio-temporel précis, soit celui de l'histoire. Qui plus est, ce sont aussi eux qui les rendent « réels », « visibles » au lecteur. Il s'agit alors pour nous de comprendre quelle place occupe le corps du personnage éponyme et de quelles manières il est construit et présenté au lecteur dans le cadre de l'œuvre de Champsaur.

2.1.2 *Le corps de l'artiste féminine, un objet du regard*

Toutefois, le *corps romanesque* est d'abord et avant tout un phénomène de langage. Il n'est donc accessible au destinataire que par « la médiation du regard d'un ou de plusieurs focalisateurs, qu'ils soient internes ou externes au récit [...] [, et] par le moyen de la

¹⁵² *Ibid.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁴ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Yannick Resch, *op. cit.*

¹⁵⁷ Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

description, phénomène littéraire intimement lié au sens de la vue¹⁵⁸ ». En effet, au même titre que la narration, la description « est [la] mise en regard d'un sujet et d'un objet, échange dialectique entre regardant et regardé¹⁵⁹ ». Or, cette écriture du corps n'est pas neutre. Pour Elizabeth Grosz, les sujets cessent d'être des instances neutres dès le moment où l'altérité leur reconnaît un corps¹⁶⁰. À ses yeux, le corps est toujours une construction subjective, relevant soit de la biologie (ou des sciences dites « naturelles ») soit de la société (normes, représentations et discours sociaux)¹⁶¹. En d'autres mots, le corps romanesque est perçu et dit à travers le prisme de la subjectivité de celui qui le regarde et de celui qui le nomme. Si l'écriture du corps est le résultat de ces deux subjectivités, il n'est pas impossible que cette écriture soit aussi investie des inclinations et des désirs de chacune d'elles. Nous pouvons dès lors nous demander si le regard du narrateur dans *Lulu* de Champsaur est *genré*; pour ce faire, il nous faut étudier la situation narrative afin de comprendre comment s'organise l'écriture du corps de l'artiste féminine dans le roman de Champsaur.

Les instances du regard sur le corps féminin

Afin de répondre à cette question, nous devons bien distinguer et identifier le point de vue choisi (focalisation – celui qui voit) et la voix narrative (narrateur – celui qui parle) dans le roman. Dans *Lulu*, nous sommes face à un narrateur omniscient qui prend entièrement en charge le récit qu'il propose¹⁶². Ce dernier nous donne à voir et à entendre les observations et

¹⁵⁸ Claudia Labrosse, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture: le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2009, p. 28.

¹⁵⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, 2001, coll. « Ancrage », p. 45.

¹⁶⁰ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporal Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. IX.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 18-23.

¹⁶² D'après Genette, nous parlons d'un narrateur *hétérodiégétique*. Gérard Genette, « Discours du récit » dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 252.

les perceptions de trois personnages en particulier: le public, le peintre Decroix et le banquier Mothschild.

Le public (et plus largement encore les Parisiens) correspond à la première instance qui regarde la femme artiste dans le roman. Il est composé des spectateurs anonymes et des passants appartenant aux deux sexes, quoiqu'il s'agisse essentiellement d'hommes (*L*, p. 614, 638 et 651). Ils apparaissent très souvent dans le roman par la synecdoque de leurs « yeux » (*L*, p. 610, 629, 651, 665, 698, 706, 707 et 710). Pour sa part, « l'amant des danseuses¹⁶³ » Decroix est un observateur privilégié de la femme artiste. En plus d'être l'un de ses spectateurs, il est à la fois son amant et son peintre officiel. Il peut alors la suivre dans ses moindres déplacements pour réaliser ses portraits. Cette situation exceptionnelle lui donne la chance d'observer l'artiste féminine dans l'exercice de sa profession (*L*, p. 639) comme dans ses activités les plus banales telles une promenade au bois de Boulogne (*L*, p. 659), une séance d'essayage de ses costumes (*L*, p. 664) ou encore l'écriture d'une lettre (*L*, p. 668). Quant au banquier, il est un adepte des spectacles de Lulu, mais il fréquente aussi le « salon » que tient Lulu chez elle les vendredis (*L*, p. 676-682). Or, ces circonstances ne suffisent pas au banquier puisqu'il souhaite ardemment voir la clownesse dans un contexte d'exclusivité. En d'autres mots, il veut aussi être un spectateur privilégié du personnage éponyme.

L'expression des observations et des réactions des spectateurs de Lulu par l'instance narrative s'effectue sur un mode « indirect », c'est-à-dire que l'instance narrative, par son choix de focalisation, rapporte les consciences respectives des personnages masculins. En adoptant une focalisation zéro¹⁶⁴ avec eux, le narrateur met de l'avant leurs perceptions du

¹⁶³ Georges Decroix est le personnage principal de *L'amant des danseuses* (1888) de Champsaour.

¹⁶⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 206.

monde et plus particulièrement leurs regards. Or, les personnages masculins sont caractérisés par leur position d'observateurs de la protagoniste dans le texte littéraire. Le narrateur leur attribue toute l'« activité visuelle¹⁶⁵ » qui concerne la femme artiste dans l'œuvre puisqu'ils en sont les témoins. En effet, il leur accorde à la fois une capacité de voir (*pouvoir voir*¹⁶⁶) et un rôle (*vouloir voir*¹⁶⁷) qui s'expliquent et se justifient par leur statut de « spectateurs » des performances saltimbanques de la clownesse. Ils ont alors une position idéale d'observation qui leur permet de saisir et de décrire l'objet de leur contemplation. Le personnage féminin n'est alors perçu et brossé que d'un point de vue externe, le limitant à son enveloppe charnelle, qu'il évolue sur scène ou dans l'intimité, comme en témoigne la scène de la loge dans l'extrait qui suit:

Lulu rentre dans sa loge, toute haletante, un peu lasse, le visage moite de sueur, et Georges Decroix, avec une meute en chaleur d'habits noirs, l'a suivie.

- Ils vous ont rappelée six fois, dit le peintre... Lulu, tu as un nom: Modernité... Paris vous a adoptée pour son idole.

- Une idole sacrée, car personne n'y touche, répond-elle en souriant.

Un maillot blanc moule son torse sans corset, un maillot blanc qui s'arrête en haut des cuisses longuettes, fine et nerveuses, passé sur un autre, couleur chair. Elle est chaussée de bottines de peau blanche, lacées au bas des mollets. Les yeux rieurs, des mouches à la commissure gauche des lèvres et près de l'œil droit, elle fixe dans la glace ses regards gamins et attentifs, le visage et le cou se détachent d'une collerette dentelée à gros tuyaux.

Lulu est, il semble, toujours pire que nue, la taille mince et cambrée, chaque courbe de son corps accusée par le collant exact, surtout parce qu'elle lève en anses d'amphores ses bras nus, pour ôter sa houppe blonde de clownesse, au bout de laquelle un papillon bleu tremble sur un fil d'archal. Ses petits seins ronds et turgides paraissent prêts à crever les mailles, rosissant de deux pointes à peine carnées la blancheur du maillot. Et, aux cachettes des aisselles que découvre le geste des bras levés, une mousse brune, dans la pénombre de la chair ambrée, frisotte.

¹⁶⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁶ « cette modalité implique une compétence de la part du personnage. Certaines situations favorisent et justifient la station descriptive, par exemple quand le personnage est doté d'une position surplombante lui offrant une vue panoramique. », *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁷ « La parenthèse descriptive est souvent légitimée par le désir de voir qui anime le personnage. D'où des rôles stéréotypés (le nouveau venu, le touriste, le badaud, le promeneur, le voyageur, l'explorateur, l'espion, le voyeur...), des situations privilégiées, comme l'arrivée dans un lieu nouveau (*topos* du roman réaliste), des motivations psychologiques (curiosité, fascination, plaisir esthétique...). Il faut en effet que le personnage, par sa situation, ses projets ou son état d'esprit, justifie la description que va faire le narrateur et qui se fonde alors sur des motifs privilégiés, comme la quête (ou l'enquête dans le cas du roman policier), les déplacements du voyageur ou de l'explorateur (récits de voyage), la peur (arrivée ou séjour dans un lieu menaçant dont il convient de déceler les pièges, à moins qu'il ne s'agisse d'en chercher l'issue, comme dans les nouvelles fantastiques), l'attente, la rêverie, le désœuvrement propices à une station prolongée dans un lieu qui s'offre aux regards d'un observateur disponible », *Ibid.*, p. 51.

- Vous souperez avec nous, Lulu?

- Oui, messieurs, si vous vous en allez tout de suite. Il me faut laisser me déshabiller.

La meute de chiens élégants se retira qui harcelait d'admiration cette sublime bête de race, Lulu, et la porte se referma derrière leurs désirs, en attente bientôt sur le trottoir du cirque, à la porte des artistes. (L, p. 640)

Dans ce passage, nous n'avons pas accès à l'intériorité de Lulu puisqu'elle est évoquée d'après un point de vue externe; le personnage féminin se limite à son enveloppe charnelle. L'extrait montre que la saltimbanque est l'objet du regard des personnages masculins qui se trouvent dans sa loge. Pourtant, même si elle se livre aux yeux de ses spectateurs, la clownesse rappelle à ses admirateurs que sa qualité d'artiste n'est pas altérable par eux dans la mesure où personne ne peut la toucher ou se l'approprier. La femme artiste impose alors une limite « visuelle » aux admirateurs masculins puisque ces derniers ne peuvent que la regarder. D'ailleurs, nous pouvons remarquer que les spectateurs respectent tacitement cette limite tout au long du récit.

Tandis que les paroles de la clownesse sont peu nombreuses, la description de son corps est riche et abondante. En fait, le narrateur adopte le même point de vue que les personnages masculins qui se trouvent dans la loge de l'artiste. De plus, alors que le contexte de la scène n'exige par nécessairement une description du corps – Lulu vient de sortir de piste et n'est plus en train de livrer une performance spectaculaire –, le narrateur se concentre uniquement sur la description de l'enveloppe charnelle de la saltimbanque: les propos du narrateur portent moins sur les gestes de la clownesse que sur ses formes et son costume. Nous reviendrons plus tard sur cette description, mais nous pouvons noter pour le moment que la femme artiste n'est évoquée qu'au travers de son corps, ce qui a pour conséquence de la maintenir à distance et de l'objectiver.

Par son choix de focalisation, le narrateur privilégie le point de vue et le regard des personnages masculins puisque c'est par lui que le personnage acquiert son existence

romanesque. C'est alors un enjeu de pouvoir fort dans l'espace du roman dans la mesure où ce regard a « droit de vie et de mort » sur l'artiste féminine. L'enveloppe charnelle de Lulu est objectivée par le narrateur dans l'œuvre de Champsaur parce qu'il écarte complètement l'intériorité de la protagoniste dans son discours. Cette dernière n'est alors perçue et nommée qu'à partir de son corps, respectant ainsi les limites qu'elle leur impose sur l'accès à son être.

2.1.3 Les modalités du regard dans l'œuvre d'après la notion du *male gaze* de Laura Mulvey

En plus d'insister sur leur position d'observateurs, l'instance narrative expose dans le roman les modalités de leurs regards. Nous croyons que certains aspects de la notion du *male gaze*, développée par Laura Mulvey¹⁶⁸ dans les études cinématographiques, peuvent nous éclairer sur toute la force et la portée qu'a l'observation de sujets masculins sur un être féminin dans le contexte d'une représentation spectaculaire. Le concept du *male gaze* repose sur la constatation que le cinéma de fiction (*narrative film*) présente les femmes comme des objets du regard et de désir à la fois pour les personnages du film et pour les spectateurs. Cette notion soutient également que ce cinéma ne s'adresse qu'à un seul spectateur, un sujet masculin hétérosexuel. Bien que cette notion ait été vivement contestée en raison de l'homogénéité genrée du destinataire cinématographique depuis les années 80, il nous apparaît que les conditions qui permettent la réalisation du *male gaze* au cinéma se rapprochent de celles des performances de la clownesse dans *Lulu*.

¹⁶⁸ Laura Mulvey, *Visual and other pleasure*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 [1989], p. 14-31.

Le plaisir du regard du sujet

Mulvey relève d'abord que le cinéma est une expérience qui repose sur le plaisir de la vue de celui qui regarde, et plus particulièrement lorsque l'objet de son regard est un être de chair (corps érotique)¹⁶⁹. Or, cet aspect est commun à toute production culturelle relevant du voyeurisme et, par extension, de n'importe quel spectacle. Dans *Lulu*, les divers spectateurs éprouvent tous un plaisir évident à la vue du corps de la saltimbanque. En effet, les spectateurs l'applaudissent avec ardeur à chacune de ses prestations (« Elle [Lulu] sortit [...] dans une tempête d'acclamations, de bravos, de hurrahs, de rappels frénétiques. », *L*, p. 633) et vont régulièrement voir ses performances circassiennes (« On avouait dans les grand cercles, être allé la voir dix, vingt, trente fois de suite », *L*, p. 638). Leur engouement pour la femme artiste est si fort qu'ils ne se lassent jamais de contempler chacune des visions spectaculaires (performances sur scène) et iconographiques (photographies et affiches publicitaires disposées partout dans la capitale française – *L*, p. 703-706) que propose la saltimbanque d'elle-même et ce, depuis ses débuts sur les pistes parisiennes:

Les rappels se succédaient. On voulait la revoir, comme tout à l'heure, quand elle semblait voltiger dans la lumière. Elle allait réapparaître, lancée – on eût dit pour une pirouette sans fin – et trouvant, dès qu'elle se posait à terre une seconde, l'exclamation drôle, l'impromptue raillerie dont elle fustigeait les désirs de tous les yeux tournés vers sa joliesse, des regards luisants dans les faces avides d'elle, cupides de sa beauté aérienne, le visage de Paris enfiévré d'elle.
On applaudissait toujours. (*L*, p. 629)

Dans cet extrait, nous pouvons remarquer le fort enthousiasme et l'admiration que suscite la vue de Lulu chez ses spectateurs. En effet, la saltimbanque est acclamée par une pluie d'applaudissements et des demandes de rappels de son public. Ce dernier ne souhaite qu'une chose, la revoir apparaître sous les projecteurs du chapiteau et offrir encore une fois sous ses yeux une performance circassienne extraordinaire. Le regard du public est alors insatiable des vues que lui propose la clownesse et en demande toujours plus. Il est

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

également intéressant de noter que l'apparition de Lulu dans l'espace public provoque du désir charnel chez les spectateurs. Or, l'expression de l'excitation sexuelle du public pour la femme artiste est très récurrente dans le roman de Champsaur. En fait, il est mentionné à chacune des manifestations visuelles de la clownesse. Nous reviendrons plus loin sur cet aspect et ses conséquences sur la représentation du corps dans le texte. Enfin, le narrateur affirme à plusieurs reprises que les spectateurs sont toujours très curieux et avides de découvrir de nouvelles « vues » de l'artiste féminine. Qu'elle se présente sur scène, dans la rue ou sur une broche, une bouteille de champagne, un paquet de biscuit et un timbre-poste, (*L*, p. 701- 706), la clownesse interpelle toujours l'œil du public. Bazile soutient d'ailleurs que cette association de Lulu avec le progrès technique et les produits manufacturés participe grandement à l'objectivisation du personnage féminin. D'une part, elle affirme que la mécanisation et les nouvelles technologies altèrent les qualités féminines du personnage éponyme:

[d]ans la série d'images publicitaires auxquelles [Lulu] prête son nom se réalise un transfert entre les qualités propres à l'objet vanté et celle de Lulu: Lulu est lumineuse comme l'enseigne qui affiche son nom; caquée d'or et pétillante comme le champagne qu'elle vante; légère et rapide comme les bicyclettes qu'elle utilise. L'objet auquel Lulu est associée endosse ses qualités à moins que ce ne soit l'inverse.¹⁷⁰

D'autre part, nous remarquons que sur les affiches la clownesse est présentée comme un bien de consommation dans la mesure où elle se montre faisant corps avec les objets qu'elle promeut: le passant parisien voit tour à tour sur ces panneaux publicitaires Lulu déverser abondamment des bouteilles d'alcool sur la Ville Lumière, chevaucher sa bicyclette ou encore se déguiser en fleur afin d'évoquer l'odeur du parfum. Cette assimilation systématique de la saltimbanque aux produits industriels fait d'elle leur égal, soit un objet

¹⁷⁰ Sandrine Bazile, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique. Trois figures féminines (*Lulu roman clownesque* de Champsaur, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Fêtes foraines in Poésies documentaires complètes* de Mac Orlan) et leur rapport à la modernité », *op. cit.*, p. 275.

prêt à être consommé sur-le-champ. Aux yeux de Bazile, le mythe de la femme mécanique qu'elle voit incarné par Lulu participe à l'objectivisation du personnage féminin et ne permet en aucun cas son émancipation du carcan patriarcal¹⁷¹. Il nous semble que le processus d'objectivisation dépeint par Mulvey s'applique tout aussi bien au cirque qu'au cinéma dans le roman de Champsaur.

Le sentiment d'exclusivité et tentatives d'appropriation du corps de la femme

Mulvey soutient que l'expérience cinématographique permet à chacun des sujets du regard de s'isoler des autres spectateurs et de recevoir ce qui lui est présenté comme le résultat de sa propre subjectivité grâce aux conditions du visionnement:

What is seen on the screen is so manifestly shown. But the mass of mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic fantasy. Moreover the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which isolates the spectator from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation. Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking on a private world. Among other things, the position of the spectators in the cinema is blatantly one of repression of their exhibition and projection of the repressed desire onto the performer.¹⁷²

Dans ces conditions, elle affirme que le cinéphile se reconnaît dans ce qu'il voit à l'écran, ce qui lui permet de s'approprier visuellement ce qu'il perçoit. Qui plus est, Geraldine Finn souligne que cette disposition du spectateur masculin lui attribue une toute-puissance, une souveraineté sur l'objet de son regard dans la mesure où il n'appartient pas au même ordre que les êtres qui apparaissent à l'écran¹⁷³. Dès lors, « *he looks at [la femme] looking back at him; but she cannot see him. He is Sovereign. The world-viewed appears in response to his will and he has only to close his eyes or turn away and the world-viewed will cease to be. He*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷² Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷³ Geraldine Finn, « Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I », *Feminism Now. Theory and Practice*, Montréal, New World Perspectives, 1985, p. 88.

*is judge, spectator-speculator, owner and controller, with no responsibility for or to that he observes.*¹⁷⁴ » Ceci est transposable dans le roman qui nous intéresse puisque chaque fois que Lulu est aperçue par les personnages, ils ont le sentiment que la clownesse s'offre (et se refuse) à tous de manière individuelle:

La clownesse coquette s'était livrée, en une seconde, à plusieurs milliers de spectateurs; et chaque soir, maintenant, renouvelait l'abandon. [...] Il semblait qu'elle était au cirque le plaisir nu de tout le monde, et on ne pouvait désigner personne. La joie des Parisiens – et de quelques Parisiennes – en était à la fois excitée et satisfaite; elle appartenait à tous, et pas mieux, pas plus à l'un – où à l'une – qu'à l'autre (*L*, p. 638)

Telle que décrite, la femme artiste incarne d'un côté un objet de fascination et de l'autre un objet de désir pour son public. Cette offre de la clownesse répond exactement aux désirs des spectateurs et les comble de bonheur pour un moment, le temps de la représentation. Lors des numéros, ils ne peuvent la quitter des yeux, oubliant alors le monde qui les entoure, le reste de la scène et les autres actants sur scène¹⁷⁵.

Toutefois, il ne faut pas oublier que leur envie visuelle d'elle repose sur leur insatisfaction. En effet, même si elle est sans conteste soumise au regard du sujet masculin, elle reste pour lui une tentation puisqu'il ne peut ni la saisir, ni la consommer entièrement. Dans la distance qu'impose le spectacle entre le sujet performant et le destinataire, la saltimbanque reste insaisissable pour ses spectateurs. Même constatation auprès des passants parisiens à la vue des affiches qui utilisent l'image de la clownesse:

Ainsi, les passants, employés et potaches dégingandés, grisettes, les flâneurs, les petites femmes, les trotteurs haut troussés, les patronnets, les militaires et les bonnes d'enfants, les ouvriers allant au travail ou en revenant et les commis, tous les gens que roule par ses rues, boulevards, avenues, la capitale en rumeur, Paris, fêtaient, un peu partout, les effigies de la clownesse. Son image sans cesse ébranlait la pensée. [...] La clownesse tenait Paris haletant, Paris entier ému de sa beauté, pris de désir. Partout, dans toutes les choses parisiennes, Lulu mettait l'empreinte de son charme; elle gouvernait les cœurs, les esprits, régnait sur les conversations, imposait son prestige et son pouvoir par la force de son talent et la magie de son art. (*L*, p. 705-706)

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷⁵ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 18.

Peu importe l'âge, le sexe et la classe sociale de celui qui aperçoit une représentation iconographique de la femme artiste sur les murs de la ville Lumière, son œil est invariablement attiré par elle. En vendant son nom et son image à divers produits de consommations, Lulu parvient à s'imposer, par le biais de son nom et de son corps, à tous les habitants de la capitale française. Alors que nul n'ignore qui elle est et à quoi elle ressemble, elle envahit les cœurs de tous et chacun, provoquant aussi leurs désirs par leur seul regard sur elle.

Le public et les passants parviennent à se satisfaire de cette relation visuelle avec la saltimbanque mais les protagonistes secondaires masculins ne peuvent accepter qu'elle se donne à tous de la même façon. La focalisation choisie dans le roman nous révèle que Mothschild et Decroix souhaitent un accès singulier au corps de la clownesse. Ils veulent tous les deux littéralement la *posséder*, mais par des stratégies différentes. Voici un passage qui témoigne de la position du banquier à ce sujet:

[Mothschild] n'était pas vieux encore. Il portait assez beau, mieux conservé certes et plus robuste que bien des gommeux de trente et quelques années, creux comme des grelots, vannés, vidés, finis avant l'âge de la maturité normale.

Pourquoi donc Lulu le repoussait-elle si durement, sans raison valable, somme toute? Elle n'avait pas de maître et seigneur titulaire. Même la sagesse apparente de la clownesse avait fait le sujet de mainte chronique légère et blagueuse. Cependant, elle avait élu Georges Decroix, son peintre – le peintre de la reine – et, publiquement, elle affichait un goût pour son talent, d'ailleurs original. Puis on chuchotait un « béguin » d'un soir pour Montclar, après la première représentation, succès énorme, d'une comédie de lui, qui doublait, pourtant le cap de la quarantaine. Elle se refusait donc, non par dégoût de sa personne, mais par caprice de jolie femme, artiste indépendante qui veut affirmer sa liberté de femme. (L, p. 688)

Dans cet extrait, le narrateur relève judicieusement les observations et les jugements dans la conscience du banquier qui témoignent de son caractère patriarcal et machiste. Il veut à tout prix être le propriétaire de Lulu et il croit pouvoir y parvenir en achetant – au moyen d'une importante somme d'argent – un peu de son temps et l'accès à son corps. Déçu de ses refus et de son attitude nonchalante, le protagoniste en vient à croire que Lulu lui résiste par

orgueil. Cette conclusion à laquelle Mothschild en arrive témoigne de son arrogance dans la mesure où il ne comprend pas que l'artiste féminine ne s'intéresse pas du tout à lui. En retenant les pensées qui témoignent de la complaisance du personnage dans ses comparaisons avec des hommes plus jeunes, le narrateur le dépeint indirectement comme un être fier et jaloux des amants – réels comme potentiels – de la clownesse qui refuse l'échec. Pourtant, cette stratégie d'appropriation du corps féminin s'avère par la suite un échec puisque la froideur et l'attitude « passive » de la clownesse dues à son dégoût pour le banquier causera l'impuissance de ce dernier (*L*, p. 692-693).

Quant à la conscience de Decroix, elle certifie l'admiration sans borne et l'obsession de l'homme pour Lulu. « Parmi les plus fous de la clownesse » (*L*, p. 638), il vient contempler chacune de ses prestations dans l'espoir de se repaître et de l'approcher. Cependant, cette position de « spectateur ordinaire » (*L*, p. 641) ne le satisfait qu'un temps, puisqu'il désire la faire sienne au moyen de la chair et du dessin. Si le premier est aisément réalisé, le second pose davantage de problèmes au peintre. Malgré ses nombreux essais (*L*, p. 660-669), il n'arrive pas par le dessin à rendre sa personnalité, son essence. Ne parvenant pas à la fixer sur papier, l'artiste peintre ne peut donc pas *la faire sienne* et se l'approprier par le biais de l'art.

De ces deux tentatives d'usurpation du corps féminin par les instances qui regardent Lulu, il nous apparaît que la puissance du regard masculin ne suffit pas pour la saisir. Il est très intéressant de noter que malgré son objectivisation, le corps de l'artiste féminine parvient à résister durablement à toute tentative de possession par les sujets du regard grâce aux stratégies agentives mises en place systématiquement par lui (déjà mentionnées dans le chapitre un).

Importance du regard masculin dans la construction identitaire de la clownesse

Parallèlement, Lulu est très consciente des regards qui se posent sur elle et des effets que produit la vue de son corps sur les spectateurs, à savoir une excitation sexuelle et un désir de possession, dans la mesure où elle adopte des tenues qui « provoque[nt] la recherche des regards » (*L*, p. 651). En outre, Lulu se plaît à sentir se poser sur elle les yeux des autres depuis son enfance:

De tous cependant, des spectateurs, des passants qui se détournaient sur son passage pour la voir plus longtemps, elle essayait les regards; elle se devinait plus que jolie, se sentait pire, elle appréciait l'hommage des yeux qui détaillaient à chaque représentation, les saillies déjà rondelettes et fermes de sa croupe sous le maillot de l'acrobate et des jeunes seins durs et pointus, découverts à demi par le décolletage de la petite ballerine. (*L*, p. 610)

Bien que Lulu ne réponde pas à ces regards, ces derniers sont très importants dans sa construction identitaire car ils lui donnent confiance et en son potentiel séducteur en validant sa beauté physique et son charme brut. Alors en pleine puberté, la jeune fille prend conscience de son potentiel érotique à travers le regard de l'autre masculin. De surcroît, les regards sont naturellement attirés par son enveloppe charnelle sans pareilles puisque même les passants ne résistent pas à la vue de la fillette. Tous les individus qu'elle croise se retournent pour admirer plus longuement et plus attentivement son jeune corps à peine développé. Il nous apparaît alors qu'en plus de l'éducation saltimbanque qu'elle reçoit, Lulu se forme à l'art de la séduction grâce à son contact précoce avec le public masculin durant ses années de formation.

Plus tard, Lulu montre qu'elle est à l'aise avec ces regards puisqu'elle les cherche et les provoque pour jouer avec eux, allant même jusqu'à les intégrer à la scénographie du numéro de l'effeuillage sur trapèze:

Alors, d'un regard furtif, elle s'assurait de sa solitude, et, comme en défi aux milliers d'yeux curieux de son cœur insoupçonnable sous tant de gaze, mimait l'embarras de se mouvoir en pareil équipage, faisait la moue, tout en tendant pudiquement enveloppées, les jambes pour se balancer. [...] Parfois, en

une feinte pudeur, elle soulignait de précautions son déshabillé, d'un geste qui ramenait un peu de soie ou de dentelle, attirant les yeux sur ce qu'elle voulait cacher.

Avec un haussement d'épaules de ses craintes vaines, puisqu'elle était seule, un regard sur la piste vide, puis les yeux béants sur la salle enfiévrée de désir pour elle, la gamine gymnasiarque affectait le sans-gêne, examinait sa peau sous sa chemise, s'abandonnait à la joie de sentir ses membres libres, sans la contrainte des ajustements. (*L*, p. 651)

Cet extrait indique que la prestation repose sur la mise en scène de la « fausse solitude » de la clownesse sur la piste. Seule sur la piste illuminée alors que les spectateurs sont assis dans l'obscurité de la salle – leur donnant ainsi l'illusion de ne pas être vus à leur tour par l'artiste –, la saltimbanque se déshabille sans embarras devant la foule spectatrice. Nous laissons pour l'instant l'aspect érotique de cette démarche pour insister davantage sur le jeu de regards que propose ici la clownesse. Entièrement consciente de la présence du public, elle répond par cette prestation à leur regard désirant en leur offrant exactement ce qu'il veut voir: un accès/vue privilégié(e) à son corps nu. D'une certaine façon, nous pouvons dire que lors de cette performance, la saltimbanque s'installe en « dialogue » avec ses spectateurs par le biais d'un échange de regards.

Omniprésence et érotisation du corps féminin

Par ailleurs, nous constatons que les entrées en scène de Lulu dans les deux premiers tiers du roman concordent avec des réflexions que soulevait Mulvey au sujet du cinéma de fiction: « *[t]he presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation*¹⁷⁶ ». En effet, chacune des apparitions de Lulu (sur scène comme dans l'intimité) est l'occasion pour les spectateurs de regarder son corps, et par conséquence, pour le narrateur de le décrire. L'histoire s'interrompt alors pour laisser place à la description de l'enveloppe charnelle féminine et de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

ses mouvements. L'exemple le plus criant de ce type de « suspension diégétique » dans le roman est sans conteste l'épisode du récit de l'enfance de la clownesse. Alors que Lulu dévoile à Decroix ses origines et ses débuts saltimbanques du haut du trapèze qui se trouve dans sa chambre, elle sombre dans la rêverie, ce qui entraîne une interruption dans son récit et permet au narrateur, par le biais du regard de l'amant, de décrire le corps de la clownesse:

On avait quand même une préférence marquée pour cette petite fille si pâle, rêvant toujours, d'une nature si particulière, d'une sensibilité malade, d'une franchise et d'une originalité pas toujours comprises, qui intriguait. Dans leur milieu, jamais rien de pareil...

Lulu, à demi renversée au bord du lit, les jambes pendantes; nue, sauf une chemise de batiste transparente, retroussée, et des chaussettes noires, du noir de tous ses cheveux, nue en un de ses fameux manteaux quadrillés et rudes comme une couverture de cheval, ouvert sur sa beauté gracile et nerveuse, ses seins menus et rigides, à ce moment de sa confession puérile, se laissa glisser, enfonçant ses pieds aux babouches roses en la toison d'une de ses peaux d'ours blancs, qui étendaient, avec leurs muffles, çà et là, propices aux chutes, un tapis de poils soyeux dans la vaste chambre à coucher. Rejetant son manteau, celui qu'elle mettait au cirque en entrant sur la piste pour ses séances funambulesques et qu'elle ôtait pour faire mieux voir sa nudité troublante de son maillot de chair, juste au moment de monter sur la corde, elle attrapa d'un bond un exigu trapèze suspendu, entre le lit et la cheminée, où flambait un beau feu de bois, à une des poutrelles en saillie du plafond, comme si elle eût voulu fuir les agaceries de son ami pendant qu'elle jasait, ses geste errants. Et de là, bien assise sur ses grêles hanches potelées, à fossettes plus jolies encore que celles des coudes, se dénudant tout à fait – tandis que le peintre, un peu débraillé, mais encore vêtu, reposé, quasi debout au bord du lit de leur premier baiser, l'admirait – elle lui lança, avec un pimpant éclat de rire, sa chemise, roulée toute entière dans ses mains, comme une boule de neige. Perchée sur son trapèze, aussi insouciant en sa nudité qu'en maillot, au cirque, devant la foule gommeuse d'hommes qui applaudissent, surexcités, crient: « A tous, Lulu! à tous! » et sous les yeux brillants, voluptueux et hypnotiques de femmes, elle reprit, la drôle fille:

- Où en étais-je? Ah! Je disais que j'effarais grand-maman. (*L*, p. 644-645)

Tandis que la saltimbanque interrompt son récit alors qu'elle se remémore ses souvenirs, le narrateur se met à décrire l'enveloppe charnelle du personnage féminin, provoquant ainsi un arrêt de la diégèse. Dans cet extrait, la description que propose le narrateur du corps féminin souligne abondamment sa sensualité et son érotisme. Alors qu'il est retiré dans la chambre de la saltimbanque, le peintre admire la femme qui offre librement son corps à sa contemplation. D'ailleurs, la transparence des rares vêtements qu'elle porte l'y invite. En effet, le vêtement constitue ici un accessoire qui dévoile plus qu'il ne cache le corps du regard de l'amant. Cet extrait n'est qu'un exemple parmi d'autres des « pauses descriptives »

du corps de la femme mises en place dans le roman de Champsaur à chacune des apparitions de l'artiste féminine.

De surcroît, il nous apparaît que les « suspensions diégétiques » prennent d'autres formes dans *Lulu*. D'abord, nous ne pouvons passer sous silence le fait que les deux premiers tiers du roman se limitent de façon générale à l'exposition des diverses performances de la clownesse. Or, les numéros saltimbanques n'ont en soi pas de sens puisqu'ils ne racontent rien; ils ne sont que des performances physiques. De plus, comme nous venons tout juste de le souligner, leurs mentions sont toujours l'occasion pour les spectateurs de regarder le corps féminin et pour le narrateur de le décrire. Dès lors, la forte récurrence de ces digressions descriptives et narratives dans le roman nous pousse à constater que, d'une certaine façon, l'histoire de *Lulu* est assez limitée dans la mesure où il ne se passe pas « grand-chose » sur le plan de l'intrigue. Malgré le récit de l'ascension artistique et la gloire sans précédent de la femme artiste, le lecteur remarque que l'histoire présentée comporte peu de péripéties après les années d'apprentissage du personnage éponyme. En fait, il est plutôt sensible à l'absence d'obstacle et d'échec tout au long du parcours de la clownesse. Dans ces conditions, nous pouvons croire que le roman qui nous intéresse repose moins sur le récit de la vie tumultueuse de la saltimbanque Lulu que sur les descriptions successives et appuyées de son corps qui tournent à l'obsession chez le narrateur.

Finalement, Mulvey affirme que « *[t]raditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the*

*looks on either side of the screen*¹⁷⁷ ». À cet égard, elle ajoute que ce processus d'érotisation de la femme se fonde sur deux modes: le voyeurisme (*voyeurism*¹⁷⁸) qui correspond à la reconnaissance et la validation de l'identité sexuelle d'un être féminin par le regard fort et dominant du sujet masculin (dans le cas contraire, il sera sujet à une forme de répression) et le fétichisme (*fetishistic scopophilia*¹⁷⁹) que la chercheuse définit comme la reconnaissance et l'attention du regard masculin sur la beauté « plastique » de l'autre féminin dans le but de le rendre inoffensif et satisfaisant. Mulvey entend que le recours à la fragmentation du corps féminin (par le biais entre autre du gros plan au cinéma) est l'une des manifestations les plus courantes de ce dernier mode d'action par le regard masculin¹⁸⁰.

En définitive, nous affirmons que la représentation du corps du personnage éponyme dans le texte romanesque repose d'abord sur le regard des sujets masculins qui le perçoivent et sur l'appropriation de leurs perceptions visuelles dans le discours de l'instance narrative. Par ce procédé, le narrateur fonde son regard dans celui des personnages masculins, nous laissant alors comprendre qu'il partage et appuie leurs pensées à la vue de Lulu. Cette confusion/conformité du regard entre les sujets qui regardent et celui qui dit ce regard nous emmène à saisir que c'est un œil masculin hétérosexuel qui assure la mise en regard (l'écriture) du corps de l'artiste féminine dans le roman.

En somme, *Lulu* proposerait un regard tout-puissant masculin homogène par le travail de la voix narrative. Toutefois, nous ne devons pas perdre de vue que le narrateur est l'entité qui orchestre la mise en regard du corps de Lulu, c'est-à-dire que c'est lui qui fait voir aux spectateurs masculins ce qu'il veut nous faire voir à notre tour. L'enveloppe

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

charnelle de la saltimbanque à laquelle nous avons accès est en réalité sa création. Nous sommes alors face à un personnage féminin complètement objectivé et érotisé par un œil masculin omnipotent double (formé des différents spectateurs et du narrateur) et uniforme dont il est la vision fictive, la création subjective. Après avoir déterminé les observateurs du corps féminin, il nous faut dégager les représentations qu'ils en donnent.

2.2. Le corps en action

Comme c'est le cas pour tous les arts du cirque, le corps est le sujet et le produit des performances proposées par les artistes sous les chapiteaux. C'est lui et ses exploits que les spectateurs viennent voir avec curiosité. C'est lui qui surprend, étonne et émerveille le public, et moins celui qui le maîtrise. Il n'est alors pas surprenant de constater que le corps du personnage éponyme est constamment présenté en action dans l'œuvre romanesque de Champsaur.

2.2.1 Une œuvre de perfection

La discipline

Tout d'abord, le roman nous présente le corps de l'artiste féminine comme une instance puissante et disciplinée. Lulu propose constamment à son public des nouveaux numéros dans lesquels elle dévoile de nouvelles compétences dans les disciplines les plus variées telles les acrobaties équestres et aériennes, la danse, le funambulisme, la pantomime, etc. Or, cette représentation est rendue possible grâce au travail et à la discipline que nécessite la profession de saltimbanque et qui est essentiellement évoquée au début de l'œuvre durant la formation du personnage éponyme. D'un point de vue socio-historique, Jando soutient que « [d]evenir une bonne acrobate, écuyère ou funambule [a toujours été]

difficile. [Déjà au XIX^e siècle, l]’entraînement était long, dur et douloureux. Comme tous les membres de la communauté étaient passés là, chacun pouvait apprécier et respecter la quantité de travail derrière un numéro réussi, quel que soit le sexe de l’artiste qui l’effectuait.¹⁸¹ » De ce fait, Lulu doit, comme n’importe quel autre saltimbanque, discipliner son corps afin de poursuivre sa quête, celle de créer un nouveau type. Le lecteur est alors témoin de ce rude apprentissage des arts circassiens de la clownesse durant son enfance auprès du couple de bohémiens Giliak et Myriam (*L*, p. 609 – cité page. 16). Ce passage nous montre que le « génie » et l’agilité innés de Lulu-enfant sont essentiels, mais ne lui suffisent pas pour devenir une artiste saltimbanque comme il se doit.

La polyvalence

Par ailleurs, la mention des numéros circassiens dans le chapitre « Reine de Paris » permet au narrateur d’évoquer la pluridisciplinarité de l’artiste. En la présentant dans pas moins d’une vingtaine de numéros différents, en plus de ceux qui ne sont que vaguement énoncés, la voix narrative nous montre que Lulu est capable de briller dans n’importe quel art saltimbanque. Rien n’est hors de sa portée. En plus de s’accomplir dans pratiquement toutes les disciplines circassiennes, Lulu se les approprie complètement et n’hésite pas à les réinventer. Toutefois, si elle réalise ses prestations avec une aisance et une facilité déconcertante, c’est davantage sa capacité de métamorphose constante qui retient l’attention de son auditoire: « D’ailleurs, pas monotone du tout, la variété même, leur vivante idole, à face blanche, aux sourcils, deux longues virgules noires et retroussées, variait à l’infini ses costumes, ses maillots, ses aspects de joliesse raffinée et fantasques. » (*L*, p. 638) En proposant constamment de nouvelles prestations, toutes plus diverses les unes que les autres

¹⁸¹ Dominique Jando, *op. cit.*, p. 221-222.

et uniques en leur genre en alliant plusieurs disciplines saltimbanques, la clownesse est présentée comme un être innovant et surprenant, ce qui suscite la curiosité et maintient le désir du public.

La perfection

Cependant, le début sur la scène parisienne de la clownesse marque la fin de sa formation. Le lecteur attentif ne peut qu'être frappé par l'absence de la mise en scène de l'enveloppe charnelle dans un quelconque « travail préparatoire » aux performances qui succèdent à cette première apparition dans la pantomime au Nouveau Cirque. Nous constatons que le narrateur met complètement de côté tous les aspects propres à toute discipline artistico-sportive, à savoir l'apprentissage de nouveaux exercices, l'expérience de l'échec (ni chute, faux pas, ni blessure n'attendent Lulu), l'entraînement régulier, l'élaboration des numéros et leurs répétition, etc. En fait, c'est un corps accompli et parfait qui est présenté au public (et au lecteur) dans le roman puisqu'il exécute n'importe quel numéro sans effort et sans aucune goutte de sueur. La présence de ces éléments évoquerait un personnage « humanisé » dans le sens où il concorderait avec une certaine représentation réaliste d'un parcours saltimbanque. Or, Grosz soutient que l'association entre un individu et ses fluides corporels (relatif à la nourriture et son incorporation, aux déjections corporelles – *bodily waste*¹⁸² – et aux marqueurs de différences sexuelles – tels que le sang des menstruations ou le lait maternel) suscitent le dégoût et l'abject chez l'autre¹⁸³ et, par conséquent, met à mal toute idéalisation de l'être en question. Dans ces conditions, l'absence

¹⁸² D'une manière plus précise, Grosz reprend le dualisme entre les *non-polluting fluids* (le sperme et les larmes) et les *polluting fluids* (le sang menstruel et les excréments) de Julia Kristeva. Ces derniers provoquent l'abject et le dégoût dans la mesure où ils sont associés à la saleté. Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 193.

de sueur chez la clownesse peut s'expliquer par le défaut d'érotisme associé à la transpiration féminine dans l'imaginaire masculin. Dès lors, il nous apparaît que, tel que dépeint par le narrateur, le personnage de Lulu s'inscrit dans l'*extraordinaire*.

Par ailleurs, nous remarquons que les aspects peu « spectaculaires » sont complètement écartés des descriptions et de la narration, ce qui contribue, à notre sens, à rendre chacune des performances de Lulu singulières, *extraordinaires* et magiques. En effet, en plus de n'être décrites qu'une seule fois dans le roman, les performances ne dévoilent pas la mise en scène spectaculaire (précision sur le décor, les éclairages, la disposition de la salle, les effets spéciaux, etc.) des numéros puisque le narrateur adopte le point de vue des spectateurs qui assistent à la représentation. Or, malgré les précisions narratives sur les mouvements et l'évolution du corps de l'artiste dans l'espace scénique, les prestations saltimbanques sont vagues et imprécises. Le numéro du chahut américain est représentatif de cet aspect:

Cette fois, elle entra dans le cirque en cabriolant sur la tête et les reins pour tomber les jambes écartées, se relever et tourner sur une seule jambe, l'autre lancée vertigineusement, allant et venant en l'air, tandis que les mains folâtres, par des gestes de fillette mutine, raillaient un brin les regards séduits des spectateurs. Elle dansait, faisait des ronds de jambes, des tire-bouchons, semblait une corolle animée qui s'envole, revenait à terre et, déhanchée, lançait les jambes en l'air, se tournait et retournait, tortillant son corps souple. (*L*, p. 653)

Force est de constater qu'il y a un manque flagrant de précision dans la représentation de cette performance, ce qui ne permet pas au lecteur de bien saisir ce qui se déroule sur scène. Malgré le manque d'exactitude de la narration, il est sensible à la difficulté du numéro ainsi qu'à la virtuosité que déploie la femme artiste dans la réalisation de cette danse. À la lumière de cette absence de minutie dans la description et la narration des performances de la saltimbanque, nous pouvons imaginer que l'intérêt du narrateur se situe ailleurs dans l'expression précise des prestations circassiennes. Parce que le narrateur ne rend pas de façon précise les numéros de la clownesse dans son récit, nous avons l'impression qu'il

cherche plutôt à évoquer les impressions perçues par le public à la vue des performances. Le récit ne permet donc pas au lecteur de *voir* les performances, mais plutôt de saisir leurs effets sur les spectateurs. Dans ces conditions, il nous semble que l'artiste féminine est présentée comme un être *surhumain* capable d'accomplir n'importe quel numéro du premier coup. Ainsi, les performances du corps de Lulu s'inscrivent parfaitement dans la tradition du cirque qui, depuis toujours, se présente comme le seul endroit (espace scénique) où l'impossible est réalisé sous les yeux des spectateurs.

2.2.2 *De la performance saltimbanque à la performance sexuelle*

Ensuite, la clownesse se caractérise par ses mouvements physiques et l'originalité qu'ils dégagent. À travers les différentes performances évoquées dans le roman, le narrateur insiste dans un premier temps sur le dynamisme, l'agilité et la capacité d'endurance de la clownesse. Il n'y est pas question d'autre chose que des « pirouettes catapulteuses » (*L*, p. 626), des bondissements et autres levés de jambes de l'artiste. Or, dans le cadre d'une performance active du corps de la clownesse, la séparation entre les domaines privé et public n'est pas importante puisque chez elle, face à son amant, Lulu se comporte de la même façon que sur la piste du cirque. En effet, le narrateur évoque inlassablement l'artiste féminine dans un contexte de performances physiques, sur scène comme dans l'intimité de la chambre à coucher.

Les numéros sont réalisés avec grâce et rapidité peu importe les circonstances. Avec les acrobaties sur bicyclette, l'effeuillage sur trapèze est l'une des performances les plus impressionnantes et complexes qu'exécute la clownesse. Vêtue d'une toilette de ville exubérante et d'un chapeau surdimensionné – survalorisation des attributs féminins –, elle monte à la barre pour se déshabiller lentement entre deux rapides balancements. Une à une,

les pièces de textiles sont abandonnées sur la piste par l'acrobate pour mieux révéler sa nudité. Une fois nue, Lulu se balance dans les hauteurs du chapiteau de la manière suivante:

Sa force, le disloquement de ses membres grêles, semblait-il, mais où, dans leur énergie, saillaient les muscles, stupéfia. Tantôt les mains, tantôt les pieds à la barre d'acier du trapèze, Lulu se jetait en avant toute, ainsi qu'en une offrande. Éperdument, elle virait souple, tête en bas ou en haut, les jambes tourbillonnantes, et elle semblait infatigable, en ses mouvements rythmés et fous, grisante et grisée de vertige. (*L*, p. 652)

L'énergie débordante déployée ici par la protagoniste dans cette performance physique est impressionnante. Lulu semble infatigable, malgré ses renversements multiples et complexes qu'elle exécute en raison de sa tenue et de sa situation (assise sur le trapèze). Pourtant, le corps reste parfaitement en maîtrise de ses mouvements et conserve son équilibre; le numéro est impeccablement réalisé.

Par ailleurs, les performances saltimbanques livrées par le personnage féminin sous les projecteurs du chapiteau ne diffèrent pas des actes performatifs qu'elle réalise dans la sphère privée puisque son corps est tout aussi mobilisé. Que ce soit lors des séances de poses pour Decroix ou lors de leurs ébats amoureux, le corps du sujet féminin est montré au lecteur comme dynamique, souple et infatigable:

Lulu est nue, bondit, court, cabriole. La clownesse, ses cheveux en houppe, en des attitudes d'acrobate, virevolte, puis, la tête en bas, debout sur les mains, caresse, de ses petons rose, son amant. [...]

Le buste renversé de Lulu offrant les fruits de sa chair, ses seins écartés et sa corolle érotique, s'encadre de ses bras et de ses jambes désarticulées qui la font ressembler à un épanouissement merveilleux et troublant.

Soudain, Lulu, acrobate et lascive, couchée toute nue sur la peau d'ours noir, empoigne dans ses menottes retournées ses pieds mignons. Son corps délicieux forme un cerceau jeune et robuste, adroit et fripon, où le double jaillissement des seins mouvemente la poitrine harmonieuse, où le ventre de la clownesse se marque d'un minuscule rose, nombril qui surmonte l'orchidée entrouverte au confluent ombreux des cuisses incurvées; les jambes fluettes aux jarrets nerveux, et les bras forts et délicats, souples comme des écharpes, moulent sa beauté irradiante de petite Satane, blond en haut et brune ailleurs. [...]

La clownesse, tout à coup, remonte dans la rupture de l'anneau d'amour [avec le corps de l'amant], les jambes délivrées et brusquement croisées autour de l'Homme en lanières de plaisir, comme les tentacules d'une pieuvre délicieuse, sans qu'ils se fussent un instant désunis et elle murmure sur son épaupe des mots de rut, de tendresse et de folie. (*L*, p. 658)

Dans cet extrait, il nous semble que l'acte charnel, tel que décrit par le narrateur, s'apparente fortement aux performances saltimbanques livrées par la clownesse précédemment. Très sollicité, le corps féminin se montre tout aussi flexible, énergique et actif dans ses contorsions lascives et surprenantes que sous les projecteurs de la piste. La protagoniste « bondit, court [et] cabriole » (*L*, p. 658) vers son amant telle une fouguese acrobate. Qui plus est le narrateur n'hésite pas à nommer Lulu par les termes « clownesse » et « acrobate » dans ce passage, ce qui contribue à rendre les performances sexuelles du personnage féminin toutes aussi sublimes et extraordinaires que les prouesses circassiennes.

En outre, le personnage féminin s'exerce aussi en solo aux pirouettes saltimbanques dans sa chambre à coucher. À trois reprises dans le roman, Lulu monte à la barre du trapèze située près de son lit pour « s'assurer qu'elle [est] toujours elle » (*L*, p. 757). La première fois qu'elle le fait c'est durant la première nuit avec Decroix, alors qu'elle lui raconte ses origines et son parcours personnel (extrait cité page 73). Lulu ne peut alors, encore une fois, tenir en place. Son corps doit se propulser sur la barre suspendue comme au cirque. De plus, la pièce où se déroule la scène n'est pas sans rappeler la disposition d'une scène spectaculaire avec ce trapèze, le feu de bois (éclairage tamisé et contrôlé), la présence de l'amant (Decroix forme à lui seul le public) qui admire la performance du corps nu (aussi confortable qu'en maillot). Qui plus est, l'artiste féminine salue son public imaginaire qui l'applaudit du haut de sa barre. Elle se croit à un tel point au cirque qu'elle oublie ce qu'elle était en train de raconter à Decroix. La saltimbanque reprendra cet acte « d'identité » au moment de la rupture avec le peintre – elle observera longuement sa beauté, son corps et finira par le cambrer devant un miroir (*L*, p. 685) – et à la fin du roman – pour s'assurer qu'elle n'est pas trop vieille, elle se balance nue sur son trapèze (*L*, p. 757).

Coïncidence/confusion entre Lulu-la-femme et Lulu-la-saltimbanque

Reste que la clownesse champsaurienne se distingue des autres personnages de l'œuvre par cette agitation constante. Peu importe où et quand elle apparaît, le narrateur la présente toujours en pleine action (sujet actif), alors que ceux qui l'entourent sont passifs:

Le mail rentrait d'une excursion par les Champs-Élysées et la rue Royale. [...] C'était l'heure où sur les boulevards, une multitude de lutteurs pour la vie élégante vont et viennent, de la Madeleine au carrefour Montmartre, où les terrasses des cafés regorgent de combattants au repos – qui sait – assis devant des apéritifs, où les cristaux se teintent de topazes, de rubis, d'opales et d'émeraudes liquides.

Or, des gens, sur le passage du mail-coach, avaient chuchoté le nom de Lulu. En costume de tailleur de cachemire bleu marine, fermé en haut d'un unique bouton et laissant voir le gilet de surah crème collant au buste libre de corset, un chapeau de paille de riz garni de gaze blanche et paré d'une énorme touffe d'épis dorés et de coquelicots, Lulu, juchée tout en haut du mail, semblait, dans sa jupe toute plate en fourreau, un éphèbe à peine féminisé. [...]

Lulu vit, sur le trottoir, le peintre [Decroix], son ami, et, aussitôt, tandis que les hommes tendaient les mains aux voyageuses pour les aider à descendre, elle bondit, passant par-dessus les banquettes et la tête du sonneur de trompe, vira dans l'espace, en décrivant un double saut périlleux et tomba à ses pieds, debout, juste devant Decroix, au nez de mille curieux ébahis. (*L*, p. 669)

Dans cette scène en apparence anodine du saut du mail, Lulu est présentée comme le centre de l'attention du narrateur. Alors que la rue est remplie de passants, ces derniers restent anonymes et sont présentés « au repos » – tranquillement assis aux terrasses des cafés –, tandis que Lulu, assise sur le haut de la voiture, exécute un saut périlleux pour aller rejoindre son amant sur le trottoir, et ce, à même l'artère urbaine. Nous pouvons faire le même constat lors du récit de l'enfance du personnage éponyme à son amant. Tandis que la clownesse dévoile ses origines en se balançant de manière énergique sur son trapèze, l'homme l'écoute et l'observe avec attention. Pour ces motifs, non seulement il nous semble que le narrateur présente inlassablement Lulu exécutant une action saltimbanque, mais encore il nous apparaît qu'elle est continuellement en performance dans le roman. De surcroît, la protagoniste est constamment désignée dans le texte sous les termes « Lulu » et « la clownesse ». Nous avons déjà noté dans le chapitre précédent que le nom du personnage féminin marquait son appartenance au monde des spectacles. En ajoutant « clownesse » à l'onomastique, le narrateur met « doublement » en évidence l'identité circassienne de la

protagoniste. En tout état de cause, nous sommes amenée à constater que le narrateur établit dans le roman un brouillage identitaire entre Lulu-la-femme et Lulu-la-saltimbanque.

En présentant systématiquement le personnage féminin dans les mêmes conditions, selon les mêmes critères et en la désignant par les même termes à travers l'ensemble du roman (peu importe le contexte), le narrateur brosse le portrait d'un être fictif qui relève complètement du monde des spectacles, au point de s'y limiter. C'est dire qu'en opérant ce rapprochement entre les sphères professionnelle et intime dans la désignation du corps de Lulu, il rend confuse l'existence intime et l'intériorité du sujet féminin dans la mesure où il n'existe pas en dehors de la performance saltimbanque.

2.3 Le potentiel érotique et pornographique de Lulu

L'érotisation du corps

Malgré leur vif intérêt pour les prouesses physiques de la clownesse, les spectateurs sont surtout intéressés par sa chair, c'est-à-dire ses formes féminines et sensuelles. L'identité sexuelle de Lulu s'effectue clairement par la mise en valeur des caractéristiques corporelles féminines grâce à l'artifice du vêtement, et plus particulièrement du costume saltimbanque. Chacune des tenues de la clownesse est décrite avec une grande minutie. Dans la scène de la loge (extrait cité page 62), le narrateur insiste sur la coupe moulante de la tenue de scène de la protagoniste qui expose sans détour ses formes et sa nudité (sous le maillot). Or, la mention du « maillot blanc qui moule », du « collant exact » et des « bottines [...] lacées au bas des mollets » (*L*, p. 640) permet à l'instance narratrice de souligner à la fois les seins fermes et rebondis, la taille fine et les longues jambes de la clownesse d'une façon peu voilée. Pour Mireille Dottin-Orsini, les descriptions minutieuses et systématiques des costumes de la clownesse ont « pour unique fonction de désigner en permanence son bas-

ventre », faisant d'elle « le sexe ambulante, le sexe monté sur pattes¹⁸⁴ ». De plus, le narrateur insiste sur la *quasi* nudité suggérée par le costume du personnage. En plus d'épouser parfaitement ses formes, le maillot de Lulu ne comporte pas de corset et est de couleur chair. Le narrateur précise d'ailleurs que la clownesse est « toujours *pire que nue*¹⁸⁵ » (*L*, p. 640). Cette formule est reprise de nombreuses fois dans le roman, devenant presque un *leitmotiv* des costumes « luluïens ». Tel qu'évoqué dans l'œuvre champsaurienne, le costume est ambivalent dans la mesure où il « dévoile en voilant¹⁸⁶ », c'est-à-dire qu'il cache et/ou met en valeur tour à tour les parties du corps qui témoignent de l'identité sexuelle féminine du personnage. Dans l'extrait de la scène de la loge, les zones corporelles mises de l'avant dans les tenues saltimbanques de Lulu sont les parties les plus chargées sur le plan érotique dans l'imaginaire masculin hétérosexuel et les plus intimes du sujet féminin: il s'agit des aisselles, de la bouche, du cou, des cuisses et des seins (*L*, p. 640). Par ailleurs, elles sont également les marques du sexe féminin autant du point de vue biologique que symbolique. Il va sans dire que l'œil masculin a un vif intérêt pour ces zones puisqu'elles sont systématiquement évoquées à chacune des performances de la protagoniste, sur scène comme dans l'intimité.

Néanmoins, le corps féminin est surtout suggéré dans *Lulu* parce qu'il apparaît au détour du costume saltimbanque. Marc Angenot affirme que le « romancier indécent¹⁸⁷ » de la fin du XIX^e siècle pratique « un art du frôlement, parfaitement opposé à la définition actuelle de la pornographie comme un recours à un “explicit sexual material”.¹⁸⁸ » L'érotisme qui émane de ces œuvres dites « pornographique[s]¹⁸⁹ » repose essentiellement

¹⁸⁴ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁵ Nous soulignons.

¹⁸⁶ Philippe Perrot, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁷ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé: Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 110.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 110.

sur la suggestion des corps et des actes sexuels puisque pour aborder la question de la sexualité, les romanciers doivent faire preuve d'une « audace signalée mais prudente, une indécence rhétoriquement vêtue, une transgression compensée et contrôlée¹⁹⁰ » car le lectorat de l'époque est sensible à cette question.

Paradoxalement, alors que l'œil masculin tend à rendre le corps féminin « hypervisible » dans *Lulu* par sa mention systématique et la récurrence des descriptions corporelles, l'apparence physique du personnage éponyme reste vague. Même si les descriptions révèlent et soulignent les courbes de Lulu, le lecteur éprouve malgré tout quelques difficultés à s'en faire une image claire. Dans ces conditions, il nous apparaît que cette attention particulière consacrée au corps de l'artiste féminine dans l'œuvre traduit moins la volonté de dépeindre de façon précise le personnage féminin que la fascination, voire l'obsession, des observateurs masculins pour la chair féminine. En effet, la représentation de l'enveloppe charnelle dans la loge de la saltimbanque n'apporte rien sur le plan « évènementiel » dans le roman. Elle est en quelque sorte « gratuitement » proposée au lecteur. Dans ces conditions, il nous semble que la description de la tenue saltimbanque n'est qu'un prétexte du narrateur pour « se rincer l'œil » et insister davantage sur l'enveloppe charnelle du personnage féminin. Sous prétexte que les costumes de la clownesse mettent en valeur ses formes, ils permettent la reconnaissance du sexe du personnage et invitent au regard de l'œil masculin. De ce fait, nous sommes amenée à comprendre que même si l'artiste saltimbanque est en parfaite maîtrise de son corps et de son exposition – c'est elle qui offre délibérément la vue de son corps à l'autre masculin –, elle ne peut exercer aucun contrôle sur le regard qui est posé sur lui. Le corps de Lulu est alors livré aux regards du

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

spectateur et du narrateur. Ces derniers sont alors libres de le regarder comme bon leur semble et de le décrire selon leurs propres mots, leurs propres systèmes de représentation.

En plus de divertir les spectateurs, les performances de la clownesse constituent pour eux une source de plaisir. En fait, le public assiste, selon le vocabulaire populaire, à un spectacle « cochon », ici métaphorisé par l'animal du même nom, Payart:

Sous un peuple de regard, Lulu entra. [...]

Et, derrière elle, un cochon de forte taille, un vieux cochon entra aussi, noir, à l'air de sanglier, le groin rose renifleur, une bête luisante de graisse et rebondie, la queue folâtre et tirebouchonnante. Arrêtée au milieu de l'arène, Lulu salua, puis se mit à danser, tandis que le cochon, qu'elle ne semblait pas voir, rôdait autour, sous la pluie de lumière électrique et dans les rayons plus intenses d'une gerbe de clarté la suivant, où elle se mouvait sans cesse. On eût dit que sa beauté gracieuse, sa joliesse originale formaient un nimbe corporel, une large auréole, resplendissement de son être victorieux, de ses merveilleux bras nus, de la symphonie éclatante de son cou, de ses seins fermes et mignons de jeune fille, moitié dehors, dont les pointes, au hasard des attitudes renversées, apparaissaient par instant comme deux becs de moineau au bord d'un nid de roses, les roses de son corsage; on eût dit un nimbe, une auréole, reflet de ses yeux, de ses fossettes, de ses lèvres rouges d'un flux voluptueux, de son sourire, de sa houppe blonde de clownesse [...].

A certaines minutes, l'animal triste devenait touchant et Lulu semblait trop cruelle. Mais le cochon renaissait et odieux, parce que Riche, il était gras, il s'imposait, laid, dégoûtant, ignoble, immonde, riche enfin. Qu'elle était belle ainsi, Lulu! Elle chevauchait, en vérité, la Luxure et lui commandait. Elle subissait le contact de la laideur et, révoltée, la faisait servir à sa joliesse radieuse. (*L*, p. 631-633)

Le duo formé par le porc et la clownesse permet sans conteste la mise en valeur de la dernière. Parfaitement proportionné et sans aucun défaut, le corps de Lulu est impeccable sur le plan esthétique et au plus grand bonheur de l'œil masculin. De surcroît, la vue de l'enveloppe charnelle de la clownesse suscite la curiosité des spectateurs, mais surtout provoque leurs désirs. Un désir tantôt sexuel, tantôt d'appropriation pour le corps féminin qui affecte/contamine son énonciation. Imprégnée « d'haleines de désirs » (*L*, p. 652), l'enveloppe charnelle de l'artiste saltimbanque est (d)écrite selon deux axes complémentaires, à savoir la mobilité physique et la beauté plastique du personnage. Ces deux dimensions participent conjointement à l'objectivisation et à l'érotisation du corps de la clownesse par le narrateur dans la mesure où elles mettent en valeur les attributs corporels qui intéressent les sujets masculins (à la fois le public et le narrateur). Les parties du corps

évoquées par l'instance narrative sont très significatives puisqu'elles ont une importante valeur érotique dans l'imaginaire hétérosexuel-masculin. Or, depuis les premières apparitions des femmes sur les pistes circassiennes, le dévoilement du corps féminin et ses performances ont constitué un des plus importants attraits des spectacles saltimbanques auprès du spectateur en raison de l'immense charge érotique qu'il entraîne. Dominique Jando souligne qu' « un beau corps évoluant gracieusement, fort ou fragile, dégage une puissance érotique, d'autant plus si le corps n'est pas complètement dévoilé mais que sa nudité est suggérée¹⁹¹ ». En effet, le développement des cirques en Europe s'inscrit dans un siècle où, comme l'a montré Perrot dans *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, le port du vêtement est d'abord et avant de l'ordre du *significatif* (il est un indice du sexe et du statut socio-économique du sujet) et moins de l'ordre du fonctionnel. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, le vêtement féminin, qui n'est pas synonyme de confort et d'aisance, limite toutes activités physiques; entre la crinoline et le corset, les femmes ne sont pas libres de leurs mouvements, ce qui rend difficile, voire impossible, tout exercice saltimbanque. Si les artistes circassiennes ont adopté des tenues légères et suggestives (pour le public, les maillots et les jupes courtes – au genou – s'apparentent aux sous-vêtements) pour réaliser leurs performances, « une vision rare qui émoustill[e] plus d'un spectateur masculin¹⁹² », Jando affirme que leur honneur et leur vertu n'étaient pas mis en défaut dans la mesure où, « au-delà de leur sex-appeal évident, [elles] étaient capables d'accomplir d'audacieux exploits physiques [...] [et] des prouesses que la plupart des spectateurs masculins n'auraient jamais osé tenter¹⁹³ ». Ce dernier aspect noté par l'historien circassien nous apparaît relativement négligeable dans le roman de Champsaur. En fait, nous constatons plutôt que

¹⁹¹ Dominique Jando, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹² *Ibid.*, p. 225.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 222-223.

Lulu est un être « émoustillant » pour l'autre masculin en raison de sa jeunesse, de sa vigueur et de sa beauté. Par ses performances, elle offre au regard des visions sensuelles inédites d'elle-même et de son corps aux spectateurs, ce qui les comble de bonheur et de désirs.

Un corps morcelé

Force est de constater l'abondance des descriptions corporelles de l'artiste féminine proposées par le narrateur qui, nous l'avons vu, se résument à certaines parties du corps. Le corps de Lulu nous apparaît *morcelé*, c'est-à-dire mis en pièce par celui qui le nomme au profit de la mise en valeur de ses attributs sexuels et érotiques. Ce procédé du morcellement s'apparente à la pornographie dans la mesure où il met à mal l'unicité corporelle du sujet féminin, participant ainsi à « déshumaniser les femmes, à réduire la femme à un objet sexuel¹⁹⁴ ».

Le morcellement du corps féminin apparaît également sous la forme du « gros plan » dans le roman de Champsaur. En plus de ne présenter que certaines parties de l'enveloppe charnelle, l'œil du narrateur se concentre parfois sur une zone corporelle définie et limitée, comme la bouche de la clownesse. Une attention plus particulière lui est donnée, d'abord par le narrateur (*L*, p. 629) puis par le peintre-amant. Or, ce dernier divulgue clairement sa fascination pour cette partie du visage de Lulu dans la mesure où il en réalise le portrait:

C'était le visage seul, jusqu'au-dessous des lèvres. Le front, sous les frissons dorés, dominant les sourcils en arcs, les yeux levés vers le ciel, le nez gavroche, le petit nez retroussé, aux ailettes des narines, tout cela ne se voyait qu'à peine, tant éclatait, seule et nue, la bouche. Sérieuse cette fois, étroite, cette bouche, aux commissures pincées, charnue, d'une couleur de sang ou de fraise mûre, se plissait pour un dédain ou parce que, rêveuse et préoccupée, elle traduisait l'interrogation des yeux levés? La lèvre supérieure s'arqua délicieusement, et l'arc s'infléchit au centre; l'autre lèvre, charnue,

¹⁹⁴ Susan Brownmiller, « La pornographie. Extrait de *Le viol* », *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, Remue-ménage, 1983, p. 31.

délicatement s'en va, d'un trait net, toute deux exprimant une moue voluptueuse ou enfantine. (*L*, p. 668)

Ce passage montre bien que la bouche du sujet féminin constitue le centre d'intérêt du tableau dans la mesure où elle est lumineuse et bien définie en dépit du reste du visage qui apparaît flou sur la toile. Fasciné par cet objet, Decroix peint les lèvres de son amante avec rigueur dans l'espoir d'en rendre toute la sensualité. Il explique par la suite le choix de son sujet en précisant, qu'à ses yeux, la cavité buccale de Lulu est le siège de sa sensualité et de sa féminité (*L*, p. 668). En concentrant son regard sur des zones corporelles spécifiques, l'œil masculin fait disparaître l'ensemble du corps au profit des parties érotiques, déniait alors l'unicité du corps du personnage féminin. Plus encore, Finn affirme que « *th[e] pornographic woman (i.e. the artificial woman which is the product of pronography) is simultaneaously produced as an object of male desire and addressed to the male spectator precisely to solicit from him some sort of sexual reponse. She is in fact produced as both idol and idolizer.*¹⁹⁵ » Il n'est donc pas surprenant que Lulu devienne, paradoxalement, plus que la somme de ses parties à la fin du roman puisqu'elle incarne une idole de beauté.

Le corps de Lulu, une création de l'œil masculin

Objet de regard et objet de désir, l'enveloppe charnelle de la clownesse proposée dans *Lulu* correspond en tous points – et même d'avantage – aux critères esthétiques et aux attentes des sujets masculins. Ceux-ci (public comme narrateur) perçoivent et décrivent un corps parfait et surhumain capable d'accomplir n'importe quel prodige saltimbanque. Cette représentation « idéale » de l'enveloppe charnelle de l'artiste saltimbanque nous amène à nous demander si un tel corps peut exister, même dans le cadre d'un texte de fiction. En fait,

¹⁹⁵ Geraldine Finn, *loc. cit.*, p. 85.

l'érotisme, tout comme la pornographie, repose essentiellement sur le fantasme comme l'écrit Anne-Marie Dardigna: « le discours érotique, quant à lui, s'articule la plupart du temps autour du fantasme; il relève donc bien de l'imaginaire et ne prétend de son propre aveu à autre chose qu'une mise en mots de cet imaginaire, mais il faut donner toute sa valeur symbolique à cette mise en mots, à ce passage du fantasme dans l'ordre du langage.¹⁹⁶ » Le corps de la clownesse et ses performances circassiennes sont donc la concrétisation des fantasmes du public parisien, mais surtout du narrateur (l'œil masculin tout-puissant) puisqu'il en est le créateur. En effet, le personnage féminin est le produit de l'imagination du narrateur parce qu'il est défini par lui et selon ses propres termes: « *it is Man who is revealed in [Woman] objectification. For the Woman he observes is the objectivisation of his idea. She is after all Man-made: not a real prostitute, but a product of the masculine imagination, the Word made Flesh and inevitably bearing the mark of her creator.*¹⁹⁷ » Il n'est donc pas surprenant que la clownesse offre aux spectateurs exactement ce qu'ils veulent voir, soit un corps imprévisible – Lulu se métamorphose constamment dans le roman, dévoilant toujours une nouvelle facette inattendue au public – et nu.

De surcroît, Finn affirme que la représentation des femmes dans les productions pornographiques exprime principalement la sexualité hétéro-masculine dans la mesure où elles sont produites pour l'œil masculin (d'où l'appellation *the male-spectator-owner*¹⁹⁸). Dans ces conditions, ce n'est plus la saltimbanque qui propose un numéro d'effeuillage sur trapèze pour répondre à la demande et aux désirs des spectateurs masculins, mais bien le narrateur qui propose au lecteur le récit de son fantasme. Or, la représentation de la femme

¹⁹⁶ Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maperro, 1981, p. 21.

¹⁹⁷ Geraldine Finn, *loc. cit.*, p. 83.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

artiste ne se construit pas seulement à partir de son apparence physique dans l'œuvre qui nous intéresse. Il se fonde également sur les rapports sociaux qu'entretiennent la clownesse et son public. Au même titre qu'une prostituée, Lulu offre l'accès à la contemplation de son corps en action contre une somme d'argent. C'est une femme qui se donne à un (ou plusieurs) homme(s) et qui « se prête au caprice imaginatif de l'amateur. À première vue, elle n'est qu'un objet merveilleux, qui paraît attendre d'être cueilli comme un fruit. Elle semble appartenir virtuellement au plus offrant.¹⁹⁹ » Toutefois, le spectateur masculin est complètement réduit au voyeurisme de la femme artiste puisque l'échange marchand entre la saltimbanque et son public est complètement passé sous silence dans le roman champsaurien. Finn affirme que l'évacuation de la dimension économique dans la pornographie garantie aux hommes spectateurs une forme de sécurité puisqu'elle empêche entre autres l'avènement de la « femme prostituée » (femme sujet de sa propre sexualité) en la réduisant complètement à une représentation propre à son imaginaire et sa sexualité, soit « *a sight/site of men's sexuality no her own and men's control*²⁰⁰ ». En somme, la perfection et la surhumanité du corps de l'artiste féminin mettent à mal la normalité de l'enveloppe charnelle romanesque. Telle que dépeinte dans le roman, Lulu n'apparaît plus comme un être de chair romanesque, mais plutôt comme le fruit des fantasmes (« *artifact*²⁰¹ ») de l'œil masculin tout puissant. Enfin, en la ramenant et en la limitant inlassablement à son enveloppe charnelle, la voix narrative fait de la clownesse un être aliéné puisque dépossédé de sa subjectivité et de son corps.

¹⁹⁹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 49-55.

²⁰⁰ Géraldine Finn, *loc. cit.*, p. 85.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

2. 4 *La disparition du corps de l'artiste féminine*

2.4.1 *Le voyage en Bretagne*

Il est aussi pertinent de noter que, tout omniprésent qu'il soit dans la plus grande partie de l'œuvre, le corps de la clownesse tend à disparaître de l'espace textuel du dernier tiers du roman. En effet, la retraite en Bretagne de Lulu marque un tournant important dans la représentation de son enveloppe charnelle puisque le narrateur limite son discours à l'exposition des mouvements corporels de la femme, délaissant progressivement la représentation de ses traits physiques et de ses tenues:

Avec son ami, et deux pêcheurs, devenus ses guides habituels, elle errait parmi les précipices de la côte, et dans les grottes marines. Sa barque, que menaient Jeannik Selneur et Gille Verneven, les deux gars hardis, se faufilait dans les pertuis. La clownesse se risquait où nul n'osait aller, explorait les promontoires de granit, quasi à pic. Partout, elle s'aventurait, comme si elle avait tenu en sa puissance les éléments redoutables qu'elle ne craignait pas. Elle grimpait au flanc des falaises glissantes, avec l'audace d'une chèvre; des gars effrayés la virent bondir d'un rocher à l'autre, par-dessus les fissures épouvantables qu'a creusées la mer, déferlant au fond des abîmes.

Un soir, on l'avait aperçue couchée sur le dolmen de Primelin, et une autre fois, debout sur les autels païens de Soch et de Poulhaut, elle levait les bras vers la Mer et le Ciel, en clamant des phrases sonores.

Des femmes disaient – les unes – l'avoir vue, la nuit, danser sur la plage de la baie des Trépassés, au clair de lune, et – d'autres – cueillir des plantes magiques dans la lande, entourée d'elfes et de korrigans. (*L*, p. 719)

Dans ce passage, seules les actions physiques telles les déplacements et les gestes de Lulu sont précisées. Malgré sa retraite artistique, la clownesse n'est pas présentée au repos. Bien au contraire, le narrateur la montre en pleine action, sautant entre les roches et grimpant aux falaises. Toujours aussi vive et dynamique qu'au cirque, la saltimbanque reste le point d'intérêt du regard du narrateur et des spectateurs masculins, ici Decroix et les deux guides bretons. Comme par le passé, elle suscite l'admiration de son public par ses acrobaties entre les rochers, défiant encore et toujours d'une certaine façon les lois de la gravité. En dépit de cette agitation physique, nous pouvons constater que le corps du personnage féminin, tel qu'il a été décrit dans les pages précédentes, est absent dans cet extrait. L'instance narrative n'aborde pas du tout la question des traits physiques de la saltimbanque.

L'évacuation du corps féminin de l'espace du roman est difficile à justifier dans la mesure où le texte ne propose pas d'explication à ce sujet. Néanmoins, nous avons toutes les raisons de croire que cette « disparition » du corps durant le voyage en Bretagne est due au contexte peu « spectaculaire » de cet épisode. Premièrement, nous remarquons une certaine « insuffisance » de la part des spectateurs en matière de regard. Certes, Lulu ne manque pas d'observateurs puisqu'elle est toujours surprise par une ou plusieurs personnes (Decroix, les guides, les marins, les villageoises, etc.) lorsqu'elle se promène seule au bord des falaises et le long des plages armoricaines. Or, ces observateurs ne se sont pas intentionnellement mis en situation d'observation du corps de Lulu. Le texte suggère en effet qu'ils n'étaient pas prédisposés à la regarder et que la vue de son corps s'est imposée soudainement à eux, tandis qu'ils vaquaient à leurs occupations respectives. Deuxièmement, nous ignorons si ces spectateurs « accidentels » éprouvent un quelconque plaisir à la vue du corps de la clownesse puisque le texte reste muet à ce sujet. Même s'ils sont très intrigués par Lulu, les spectateurs bretons n'ont pas du tout l'enthousiasme de l'auditoire. Le narrateur précise qu'ils sont « [s]éduits par son insouciant courage, par sa féerique beauté » (*L*, p. 719), mais ils ne savent pas quoi penser d'elle. Aussi, sa fougue et son excentricité les rendent curieux en raison de sa grande beauté et les effrayent en même temps parce qu'ils croient qu'elle est un être surnaturel, à savoir une sorcière ou une fée (*L*, p. 719-724).

Par ailleurs, alors que sous le chapiteau et sur le boulevard la femme artiste était toujours consciente des regards qui se posaient sur elle, ici rien n'indique qu'elle les perçoit ou même qu'elle s'y intéresse. Elle n'est plus seulement un être qui est regardé par un autre. Bien qu'elle soit *vue*, la clownesse ne performe plus pour un quelconque public. Il n'y a donc plus cet échange de regards entre les spectateurs et le personnage féminin que nous constatons précédemment. La saltimbanque nous apparaît alors affranchie de cette

dimension du spectacle puisqu'elle n'a plus besoin de lui. Dans ces circonstances, il ne nous surprend pas que l'objectivisation et l'érotisation de l'enveloppe charnelle féminine par le *male gaze* ne prenne pas forme dans ces pages. Seulement, la clownesse ne pourra plus se passer de ce regard une fois âgée.

2.4.2 *Le corps vieillissant ou l'échec du fantasme de l'œil masculin*

Tout au long du roman qui nous intéresse, le personnage féminin s'est défini et a séduit l'autre par sa jeunesse, sa mobilité physique et sa beauté physique. Or, qu'advient-il le jour où celui-ci ne peut plus suivre ses élans et vieillit? La fin du roman nous propose une solution ambiguë à ce sujet. Malgré la preuve de la force et du dynamisme dont elle a fait preuve toute sa vie, Lulu est consciente que son corps est physiquement affecté par le passage du temps. La fin du roman témoigne du regard critique et inquiet que Lulu porte sur elle-même, et en particulier sur son corps vieillissant. Alors qu'une de ses anciennes rivales, Luce Crici, reçoit une palme académique, l'artiste féminine se remémore sa gloire passée, ses exploits de clownesse et se questionne sur sa postérité:

Lulu, songeuse, s'attristait. Ainsi passe et fuit la gloire. Le génie même a son heure. La postérité, quand elle y songe [...] couronne, statue, reflète et consacre du passé: mais le feu ne se ravive point d'une pincée de cendres.

Descendrait-elle, un jour aussi, à les accepter, ces palmes [...] ? Peuh! quelle misère! elle, Lulu – *la première clownesse*, – victorieuse, triomphatrice, en viendrait peut-être, plus tard vieillie et lasse, à souhaiter de porter au corsage ce deuil d'elle-même, de ce qu'elle fut. (*L*, p. 757)

Le narrateur nous dévoile alors qu'aux yeux de Lulu, la postérité n'est qu'une piètre consolation pour l'artiste car elle symbolise la fin des possibilités pour cette dernière. Il s'agit d'une sorte de « condamnation à mort » pour l'artiste féminine car la reconnaissance institutionnelle témoigne que son temps est révolu. Maintenant dans la trentaine, la saltimbanque sait qu'elle ne peut plus faire le poids dans l'offre de la nouveauté et qu'elle risque d'être remplacée par de la chair « plus fraîche »:

Lulu vient d'avoir trente ans, et elle y songe, ce jour d'automne. Ah ! vieillir ! Des célébrités agonisent, ou des gloires, ou des modes, et il en naît d'autres qui les remplacent. Qu'est-ce que c'est que cette Sylvia Kyrieli – pas vingt ans – qu'elle entendit hier, dans une représentation au bénéfice de Dinah Samuel, l'illustre tragédienne, tombée dans la gêne, à ce qu'il paraît. [...] Évidemment, la jeunesse. (*L*, p. 758)

Ce bref passage (malheureusement) nous laisse entrevoir la fragilité et la dimension éphémère du processus agentif mis en place par le personnage éponyme à travers le roman. En effet, l'enveloppe charnelle a une « date d'expiration » dans la mesure où elle est vouée à vieillir, c'est-à-dire à perdre de manière irréversible les qualités qui lui ont permis d'acquérir son autonomie et sa gloire auprès des spectateurs. L'artiste saltimbanque est vouée à devenir obsolète dès que le corps est dépassé par la nouveauté et la jeunesse.

Or, le vieillissement du corps anéantit les caractéristiques érotico-spectaculaires du personnage féminin aux yeux du public masculin, à savoir sa beauté, sa jeunesse et sa vigueur. Le cruel regard que porte Lulu sur elle-même est le résultat de la puissance du regard de l'autre. Comme le souligne David Le Breton, l'individu vieillissant intériorise le « jugement social qui entoure les attributs physiques qui le caractérisent (beau/laid, jeune/vieux, grand/petit, maigre/gros, etc.)²⁰² », évaluation qui détermine l'image de son corps ainsi que le regard qu'il porte sur lui-même. Le chercheur soutient que « le sentiment de vieillir [d'un sujet] vient toujours d'ailleurs, [qu']il est la marque en soi de l'intériorisation de l'autre²⁰³ ». De surcroît, le corps vieillissant n'est ni érotique ni désirable dans la tradition occidentale. Au contraire, il suscite le dégoût parce qu'il annonce la mort²⁰⁴ et ce, Lulu le sait bien puisqu'elle connaît la raison pour laquelle les célébrités féminines disparaissent de la scène: elles sont remplacées par des femmes plus jeunes, plus désirables. Le Breton affirme que le jugement social sur la vieillesse pèse d'avantage sur les corps

²⁰² David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 2005, p. 151.

²⁰³ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 146.

féminins que sur ceux des individus masculins dans la mesure où « [l]a femme âgée perd socialement une séduction qu'elle devait essentiellement à sa fraîcheur, à sa vitalité, à sa jeunesse [alors que] [l]'homme peut gagner avec le temps une force de séduction grandissante, puisqu'on valorise chez lui l'énergie, l'expérience, la maturité.²⁰⁵ » De plus, il nous apparaît que dans ce passage Lulu n'échappe pas au regard d'autocontrôle qu'exercent les femmes sur elles-mêmes. En effet, John Berger affirme qu'

[a] woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. [...]

She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another.²⁰⁶

Ici, le critique soutient que dans l'économie patriarcale les femmes sont soumises dès le plus jeune âge au respect des normes esthétiques établies par l'autre masculin lorsqu'il est question de leur apparence physique. Alors qu'elle atteint l'âge fatidique de trente ans, la clownesse admet qu'une part d'elle ne peut plus faire le poids face aux artistes féminines plus jeunes qu'elle. Les derniers brefs passages cités du roman ne peuvent qu'ébranler le lecteur car, pour la première et la dernière fois, le roman dévoile Lulu sous un jour inédit: celui de la vulnérabilité. Alors que le glorieux parcours de l'artiste féminine – ascension fulgurante – lui a permis de devenir un sujet fort, libre et autonome, la fin de l'œuvre révèle une certaine fragilité chez le personnage éponyme. Elle montre que ce dernier n'est pas insensible aux normes esthétiques imposées à son métier et son sexe: il n'est pas *admissible* de voir sur scène une « vieille » femme s'habiller et performer de la manière dont Lulu l'a fait depuis le début du roman. Pour Benoîte Groult, « le règne exclusif d'un seul type de femme [celui de la jeune femme] hors duquel il n'est pas de salut, prolonge d'une

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁶ John Berger, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1973, p. 46.

manière nouvelle et insidieuse le règne de la femme-objet²⁰⁷ ». Elle soutient que « [v]ieillir est devenu une maladie un peu honteuse qu'il faut nier et que [chaque femme] subit en secret avec les moyens du bord²⁰⁸ ». En prenant conscience de sa vieillesse, la clownesse se plie aux normes et aux désirs de ses spectateurs masculins, perdant dès lors son « droit [...] de ne plus être jeune[...]»²⁰⁹ » pour reprendre la formule de Groult. Ici, c'est la saltimbanque et la femme chez Lulu qui sont touchées par les effets de son vieillissement. En somme, le lecteur comprend que le sujet féminin ne parvient pas se définir en dehors des critères établis par l'ordre patriarcal.

L'évacuation du personnage

À trente ans, Lulu reconnaît qu'elle n'a pas d'autre choix que de quitter la scène et la vie publique en raison de son âge dans la mesure où elle correspond de moins en moins aux critères esthétiques établis, privilégiés et recherchés par l'œil hétéro-masculin pour son sexe. D'ailleurs, lors de sa dernière performance, elle affirme la chose suivante:

L'action, dans les commencements, dans la jeunesse, est un apaisement aux troubles qui assaillent la femme, à son désir de sensation neuves. J'ai été la folle clownesse, aux saillies rieuses, dans l'arène, aux cabrioles les plus insensées; autour de mon trapèze j'ai balancé, tordu mon corps en extravagantes et invraisemblables attitudes. Mais l'action même est devenue vaine; elle tue si l'on veut se donner à elle sans répit, sans diversion reposante, pour se délasser d'une existence surchauffée et factice. J'ai cru que l'amour pouvait être une récréation dans ma vie agitée. L'amour est trompeur aussi, les baisers sont infidèles, de sorte que, un soir, j'ai bondi, par la force de ma pensée, jusqu'aux étoiles. (*L*, p. 764)

Par ces propos, le lecteur comprend que le personnage éponyme, tout comme son corps, sont fatigués de cette agitation constante et la recherche sans fin de nouveauté dont ils ont fait preuve à travers l'ensemble du roman. Le corps ne peut plus supporter l'exécution des sauts agiles et des regards provocateurs, soit la savante séduction du public qu'il a mis en place

²⁰⁷ Benoîte Groult, « Nous, les Parentes Pauvres », *La moitié de la terre*, Paris, Alain Moreau, coll. « Presse-poche », 1981, p. 16.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

tout au long du texte romanesque. Alors qu'autrefois il était agile, souple et infatigable, il semble maintenant complètement vidé de toute énergie. Cet extrait montre que le passage du temps pèse sur les articulations et le désir de performer du personnage féminin. Ni le corps ni le cœur n'y sont. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons très bien imaginer que le temps a également eu des effets sur la beauté du personnage même si le texte ne le mentionne pas d'une manière précise.

Alors que la clownesse incarnait les fantasmés masculins, le temps est venu pour elle de disparaître de la piste. Evelyne Gagnon affirme que l'évacuation du clown de l'espace romanesque est fondamentale car il y a une incompatibilité entre le genre romanesque et la matière clownesque. Elle soutient alors que la réussite du roman clownesque tient à la disparition du saltimbanque dans la mesure où ce dernier ébranle profondément l'ordre romanesque²¹⁰. Elle note également que

le personnage clownesque est celui qui pratique un « art funeste », qui vole à la recherche d'un idéal mais demeure enraciné au sol de la réalité. Son élévation est punie et il est rappelé à sa condition humaine. Le roman dénonce ses ambitions illusoire et heurte le personnage à la réalité terrestre. Dans cette descente, le corps du clown n'est plus sublimé et inatteignable. Il est ramené littéralement au sol.²¹¹

Cette chute fatale correspond à la sortie clownesque qui attend celui qui ose défier les lois de la gravité en naviguant entre la terriestrialité de la piste et les hauteurs du chapiteau dans le roman. Toutefois, le parcours de Lulu ne connaît pas la « malédiction²¹² » de l'échec final. Bien au contraire, le personnage féminin connaît une ascension sans précédent, une sortie tout à fait spectaculaire et imprévisible. Après avoir découvert la véritable identité du peintre des danseuses, Lulu le voit s'élever sous les traits d'Éros dans les hauteurs du ciel (du chapiteau?). C'est à ce moment que la saltimbanque réalise sa dernière transformation « par

²¹⁰ Evelyne Gagnon, *op. cit.*, p. 8.

²¹¹ *Ibid.*, p. 63.

²¹² *Ibid.*, p. 79.

la force de son tout-puissant désir, de sa suprême volonté » (*L*, p. 768) : elle se métamorphose en papillon et s'envole rejoindre le dieu. Toute fantasmagorique que soit cette clôture, il nous apparaît que l'accès de la clownesse à ce nouvel état lui permet d'échapper à sa condition de mortelle tout en poursuivant la quête infinie de son Idéal. En effet, le roman se ferme sur cette ascension.

Toutefois, cette sortie est équivoque puisqu'elle laisse le lecteur dans un état pour le moins confus. D'un côté, elle témoigne de l'impossibilité du personnage féminin d'être/exister plus longtemps dans l'espace romanesque tel qu'il a été envisagé depuis le début de l'œuvre. Le corps érotique féminin – objet de tentation charnelle et de désir d'appropriation pour l'œil masculin – qui a été dépeint par le narrateur est incompatible avec son vieillissement. Dès lors, le narrateur nous propose l'assomption du personnage éponyme, ce qui permet d'« immortaliser » la jeunesse et la beauté de celle-ci avant qu'il soit trop tard. De l'autre côté, la sortie finale de la clownesse constitue une issue « partiellement réussie » pour son agentivité dans la mesure où le narrateur donne à Lulu l'occasion de poursuivre sa quête personnelle en lui permettant de se renouveler encore une fois (nouvelle transformation physique). Si cette sortie peut être interprétée comme une validation du processus agentif du personnage, il n'en demeure pas moins qu'elle n'est envisageable et réalisable que sous le mode onirique. Dès que l'apparence de la clownesse ne correspond plus à la représentation qu'a construite le narrateur, le personnage éponyme est évacué au plus vite de l'espace romanesque. Comme Dottin-Orsini²¹³, il nous apparaît que cette ascension finale de la saltimbanque constitue un procédé « facile » (un *deus ex machina*) employé par le narrateur pour faire disparaître ce corps qui lui pose problème. Si cette sortie est discutable sur le plan narratif, il demeure qu'elle constitue l'apothéose du roman. Ainsi,

²¹³ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 164.

l'ascension de la clownesse confirme la glorification du personnage féminin à titre d'artiste et de femme exceptionnelle, mais aussi la « célébration de Lulu-femme absolue²¹⁴ ».

Unique enveloppe corporelle dépeinte dans le roman, le corps de Lulu est omniprésent dans le discours du narrateur. Nous avons vu que chacune des apparitions de la saltimbanque est l'occasion pour le narrateur de s'attarder à son corps. Ce dernier obnubile complètement le narrateur au point d'écarter de son discours les éléments qui forment le décor, les autres artistes qui partagent la scène avec la clownesse ainsi que la performance qui est livrée par le personnage éponyme. Parce qu'il n'existe qu'à travers l'écriture, le corps de l'artiste saltimbanque est soumis aux normes et aux désirs de celui qui l'observe et le décrit. À partir des éléments descriptifs et narratifs déployés dans le roman, nous constatons que le personnage féminin est prisonnier d'un regard masculin omnipotent dans la mesure où la clownesse « est faite par les hommes, pour les hommes²¹⁵ ». En effet, tout au long de notre analyse nous avons montré que Lulu n'est évoquée et représentée qu'au gré des fantasmes masculins hétérosexuels. Soumise aux regards et aux désirs de ses spectateurs, la saltimbanque nous apparaît à la fin du roman dépossédée de son corps au point de perdre son droit de vieillir et de se reconvertir professionnellement. En évacuant la clownesse de l'espace textuel dès le moment où elle atteint un âge trop avancé pour sa discipline artistique, le narrateur nous laisse entendre que l'artiste féminine est limitée à son corps: elle n'existe qu'à travers lui le temps qu'il reste séduisant aux yeux de l'autre masculin.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

²¹⁵ Sandrine Bazile, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique. Trois figures féminines (*Lulu roman clownesque* de Champsaur, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Fêtes foraines in Poésies documentaires complètes* de Mac Orlan) et leur rapport à la modernité », *op. cit.*, p. 272.

CONCLUSION

L'étude qui précède sur le corps de l'artiste féminine saltimbanque a mis en lumière le rôle crucial et complexe que détient l'enveloppe charnelle du personnage éponyme dans *Lulu* de Félicien Champsaur. Au terme de notre analyse, il nous apparaît que le corps constitue un enjeu fondamental dans l'œuvre parce qu'il se situe au cœur de la construction du personnage romanesque et de son parcours. En ayant recours à une approche féministe, nous avons pu en dégager la représentation en apparence contradictoire.

À la lecture du roman de Champsaur, il est en effet indéniable que le corps incarne une instance primordiale dans le processus d'agentivisation du personnage éponyme. De prime abord, Lulu est une artiste circassienne, ce qui signifie que son corps est son outil de travail. C'est lui, et en même temps son évolution sur la scène, qui constitue la performance saltimbanque. À chaque mouvement, le corps de l'artiste se place en situation de risque en défiant les lois de la gravité, frôlant toujours la mort de près²¹⁶. Nous avons soulevé tout au long du premier chapitre que l'essentiel des manifestations d'agentivité de la saltimbanque nécessite l'intervention de son corps. La mobilisation de ce dernier lui permet d'acquérir progressivement une autonomie certaine autant sur les plans financier que sentimental; dès la fin de son apprentissage saltimbanque, la protagoniste n'est plus entretenue par quiconque et agit pour son propre bénéfice. Grâce à son ambition, à l'éducation circassienne qu'elle reçoit et aux revenus qu'elle dégage de l'exercice de sa profession, la clownesse parvient à échapper successivement à l'autorité et au contrôle de ses parents, de ses protecteurs gitans et de ses futurs amants-spectateurs. La clownesse voit alors son statut changé – selon les critères établis par Isabelle Boisclair – à travers le roman.

²¹⁶ Sylvain Fagot, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010, p. 12.

Tandis que l'éloquence et le franc-parler de Lulu sont peu mis en valeur dans l'œuvre, le corps saltimbanque s'avère être un puissant outil d'émancipation pour le personnage féminin. Nous avons montré que par ses choix vestimentaires, ses performances circassiennes et sa forte mobilité géographique, Lulu ébranle les normes imposées à son sexe par l'ordre patriarcal. D'un caractère imprévisible et entièrement dédiée à l'exercice de son art et au divertissement de la foule, la clownesse appartient davantage au monde du chapiteau qu'à celui de la gente féminine. D'ailleurs, elle se désintéresse totalement des questions matrimoniales et maternelles, des centres d'intérêts pourtant destinés, voire réservés aux personnages féminins dans la tradition romanesque²¹⁷. Dès lors, la clownesse se présente et s'impose aux autres personnages – comme au lecteur – comme un sujet fort et émancipé qui n'a de compte à rendre à personne. Même si nous avons soutenu précédemment que son choix de profession et ses stratégies agentives tendent à la « masculiniser », il reste que l'identité sexuelle de la clownesse n'est jamais mise à mal dans *Lulu*.

Or, le corps de la clownesse est d'abord et avant tout un corps romanesque, soit le produit du regard de celui qui l'observe et le nomme dans l'œuvre. Étant constamment exposé au regard de l'autre, le sujet féminin voit son agentivité ébranlée. En effet, l'analyse de la situation narrative dans le roman a mis en évidence la nature et l'homogénéisation du regard porté sur l'enveloppe charnelle de la protagoniste. Ce dernier, masculin et hétérosexuel, tire sa puissance du plaisir insatiable qu'il ressent à la vue du corps érotique de la clownesse et de sa volonté de se l'approprier. Bien que Lulu contrôle parfaitement les mouvements de son corps ainsi que sa visibilité auprès des spectateurs, il nous faut reconnaître qu'elle n'a aucune prise sur leur regard respectif.

²¹⁷ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 37-60.

Véritable objet de fascination et de tous les désirs, le corps de la saltimbanque est omniprésent dans le discours du narrateur. Chacune des apparitions de Lulu est l'occasion pour les spectateurs de contempler et d'évoquer sa chair athlétique et érotique. Nous avons pu constater que la représentation qui nous en est proposée dans le roman s'articule autour de deux axes complémentaires, à savoir la reconnaissance et la validation de l'identité sexuelle de la femme-artiste ainsi que l'évaluation de son potentiel érotique. En outre, le lecteur est frappé par la perfection et la surhumanité qui caractérisent l'enveloppe charnelle de la clownesse. À cet égard, notre étude a montré que nous avons affaire à un corps sublimé et imaginé par le regard masculin au gré de ses obsessions et de ses fantasmes spectaculaires et sexuels. Nous soutenons par ailleurs que ce traitement du corps de l'artiste circassienne s'apparente à celui réservée aux femmes dans la pornographie. Il nous semble donc que le personnage féminin est bel et bien une création de cet œil omnipotent pour répondre à ses désirs et les satisfaire. Dans ces circonstances, nous pouvons affirmer que Lulu est bien un sujet aliéné parce qu'elle apparaît au lecteur comme un être complètement dépossédé de sa subjectivité et de son corps.

Enfin, ce portrait fantasmagorique de la chair du personnage éponyme n'est pas compatible avec le vieillissement de la femme artiste. Au contraire, ce dernier phénomène vient court-circuiter le fantasme érotico-saltimbanque mis en place précédemment dans la mesure où il annonce la mort du personnage féminin. L'œil masculin ne voit pas d'autre solution que de faire disparaître la clownesse de l'espace romanesque – ce qui correspond à son dernier acte de toute-puissance – avant qu'il ne soit trop tard. Parallèlement, la saltimbanque sent le poids des années et du regard du spectateur sur elle. Son désarroi face au passage du temps et ses effets sur son corps confirment son intériorisation du point de vue et des désirs du regard masculin. Il n'est donc pas surprenant qu'elle n'envisage aucune

reconversion professionnelle. Elle reconnaît plutôt qu'elle n'a plus sa place sur scène – ni dans le récit – et qu'elle doit disparaître au plus vite. En se pliant pour une dernière fois aux exigences de l'œil tout-puissant, Lulu nous apparaît comme une femme-objet complètement aliénée et soumise à lui. Dès lors, l'agentivité dont a fait preuve la clownesse à travers le texte romanesque nous apparaît maintenant relativement illusoire dans la mesure où les actes agentifs qu'elle pose sont ceux et seulement ceux décidés par l'œil masculin.

Au terme de notre réflexion, nous pouvons affirmer que Lulu n'échappe pas à son corps. L'œuvre de Champsaur nous présente un personnage féminin constamment défini et maintenu entre son agentivité et son objectivisation par le biais du regard de l'autre, sans pour autant que l'une des manifestations n'annule l'autre. D'ailleurs, les deux processus sont réalisés conjointement tout au long du roman grâce à la mobilisation du corps. Or, cette tension entre les deux phénomènes est exposée dès le frontispice²¹⁸, dessiné par Henry Gerbault, de l'édition de 1901. Placée au centre de l'illustration, Lulu – reconnaissable à sa houppette singulière et suivie par le cochon Payard –, fait son entrée en scène en ouvrant, de ses propres mains, le rideau. En déterminant les conditions de son apparition sur scène, elle se présente au lecteur comme un sujet autonome. À titre de costume, elle porte un maillot qui révèle ses formes et sa nudité. Il est même difficile de déterminer si elle porte réellement un vêtement car le tissu et les coutures sont invisibles. Cette ambiguïté vestimentaire n'est pas sans rappeler nos réflexions précédentes sur l'érotisation du personnage. Même si cette tenue confirme l'aisance de la clownesse avec son corps, elle témoigne avant tout de son souci de susciter l'intérêt et le regard du spectateur masculin. Cette tension tout au long de l'œuvre entre agentivité et objectivisation du personnage féminin fait, en partie, la richesse et la

²¹⁸ Reproduit dans *Romans de cirque* (L, p. 599).

complexité de *Lulu* puisqu'en ne tranchant pas sur cette question, le roman se refuse à toute lecture unique et univoque.

Pourtant, nous avons le sentiment que la femme-artiste résiste tant bien que mal aux diverses tentatives d'appropriation de l'œil masculin tout au long de l'œuvre qui nous intéresse. Tandis que nous avons vu dans le premier chapitre comment elle parvient à contrecarrer les prises de possession des personnages masculins, il nous semble qu'elle tend à échapper à son créateur le narrateur. En effet, Mireille Dottin-Orsini nous rappelle que la « répétition compulsive de l'effigie féminine ne la rend ni plus proche, ni plus familière²¹⁹ » au narrateur comme au lecteur. Du flou descriptif à la redondance des descriptions et du récit (successions de tableaux circassiens), tout nous porte à croire que le narrateur éprouve une certaine difficulté à dresser le portrait de Lulu, à la définir par ses propres termes. Par ailleurs, nous avons déjà soulevé que les descriptions systématiques du corps de Lulu ne le rendent guère visible auprès du destinataire. Au terme du roman, nous n'avons pratiquement aucune idée de l'apparence physique de la clownesse alors que, paradoxalement, le discours du narrateur ne porte que sur cette question. Bien qu'il la dépeigne sous mille et uns visages à travers le roman pour incarner ses fantasmes, l'œil masculin ne parvient ni à la saisir et ni à rendre au lecteur sa singularité et son essence²²⁰. Dès lors, le portrait romanesque qu'il nous propose de la saltimbanque nous apparaît creux et superficiel.

Nous pouvons nous demander si ce n'est pas ici que les illustrations prennent le relais du texte. Il ne faut pas oublier que *Lulu* est un roman illustré. Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre introduction, les images qui sont proposées dans les deux éditions de

²¹⁹ Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 210.

²²⁰ Sandrine Bazile, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique », *op. cit.*, p. 280.

l'œuvre ne sont pas ornementales. Au contraire, leur répartition à travers le roman, leur abondance (194 images dans l'édition de 1901 et 332 dans celle de 1929) et leur richesse sont les preuves de leur rôle essentiel dans l'élaboration et dans la compréhension de l'œuvre. Leur présence exige entre autres une double compétence chez le lecteur puisqu'il doit être capable de décoder l'image et de lire le texte en même temps s'il veut saisir l'histoire. Sans entrer dans les particularités de lecture de roman illustré, nous devons souligner que *Lulu* impose au lecteur un va-et-vient constant entre les deux médias dans la mesure où ceux-ci sont en dialogue dans l'œuvre. En partageant l'espace de la page, le texte romanesque et l'illustration se rencontrent, se complètent et se répondent sous les yeux du lecteur.

Le recours aux illustrations constitue une étape supplémentaire dans le processus d'aliénation de la protagoniste dans la mesure où les artistes fixent une fois pour toute son visage et son corps par le dessin. Les images parviennent alors à « capturer » la clownesse, chose que le texte seul ne pouvait pas. Néanmoins, elles ne montrent pas la clownesse « en mouvement », c'est-à-dire en train de maîtriser son art. Même si c'est l'iconographie qui permet au lecteur de se représenter Lulu, il reste que Champsaur est le maître d'œuvre du figement de la saltimbanque puisque les illustrations des deux éditions du roman ont été réalisées sous sa supervision: « Impresario du livre et iconolâtre, Champsaur veille à tout, à la mise en page, à la typographie, à l'iconographie, pour laquelle il fait appel aux illustrateurs et aux artistes les plus renommés de son temps [...]. Il conçoit ce roman comme son chef d'œuvre.²²¹ ». Dans ces conditions, il nous apparaît que l'iconographie est le moyen ultime employé par Champsaur pour, littéralement, mettre la main sur Lulu. En d'autres termes, l'iconographie est la dernière atteinte à l'agentivité du personnage féminin.

²²¹ Sophie Basch, *op. cit.*, p. 597.

ANNEXE

Tableau - Statuts possibles du personnage féminin dans la fiction²²²

	Loi du père			Hors la Loi du père	
Statut Critères	Hétéronome patriarcal	Hétéronome conjugal	Hétéronome religieux	Hétéronome public	Autonome
Identité (statut dans l'économie patriarcale)	« Fille de » (Orpheline)	« Femme de » (veuve ou divorcée)	« Sœur », « Épouse de Dieu », « Mère »	« Prostituée »	« Vieille fille » (célibataire, conjointe de fait ou mariée, veuve, divorcée ou orpheline)
Agentivité et production (décider, faire, agir)	Instrument du père Éducation, domestique	Instrument du mari Enfants, domestique	Instrument de la congrégation Définie par la congrégation	Instrument du souteneur ou agent autonome	Agente autonome Son propre profit
Domicile	Maison du père	Maison du mari	Couvent	Bordel (hôtel ou autre)	Propriétaire ou locataire en son nom propre
Marques énonciatives et narratives (focalisation)	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables
Statut	D'objet à sujet				

²²² Isabelle Boisclair, « Laure Clouet, femme de personne », *op. cit.*, p. 87.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

CHAMPSAUR, Félicien, *Lulu, roman clownesque*, Sophie Basch (dir.), *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, 2002 [1901], coll. « Bouquins », p. 601-773.

Corpus secondaire

CHAMPSAUR, Félicien, « Les Éreintés de la vie », Gilles Bonnet (dir.), *Pantomime fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008 [1888], p. 127-138.

CHAMPSAUR, Félicien, « Lulu », *L'amant des danseuses*, Paris, E. Dentu, 1888, p. 253-294. Aussi en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68970s>.

CHAMPSAUR, Félicien, « Lulu, pantomime en un acte », Gilles Bonnet (dir.), *Pantomime fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008 [1888], p. 139-149.

CHAMPSAUR, Félicien, *Lulu, roman clownesque*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901.

CHAMPSAUR, Félicien, *Lulu, roman clownesque*, Paris, Fasquelle, 1929.

Corpus critique

Études sur *Lulu* de Félicien Champsaur

BASCH, Sophie. « Introduction générale », Sophie Basch (dir.), *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, 2002, coll. Bouquins, p. IX-LVIII.

BAZILE, Sandrine, « Lulu s'affiche – Affiches et intertextualité dans *Lulu, Roman clownesque* de Félicien Champsaur », *Images & Narrative, Online magazine of the Visual Narrative*, [en ligne], mise à jour en décembre 2007, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/bazile.htm.

BAZILE, Sandrine, « Scènes obscènes ou le raffinement fin-de-siècle de l'obscène », *La voix du regard*, n° 15, automne 2002, p. 43-51. Aussi en ligne <http://www.voixduregard.org/15-Bazile.pdf>.

BAZILE, Sandrine, « Femme objet, œuvre en liberté: le mythe de la femme mécanique », Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littérature », 2003, p. 269-283.

LARUE, Anne, « Du livre illustré romantique au livre illustré fin-de-siècle: une lecture de Hugo par Félicien Champsaur », Hélène Védrine (dir.), *Le roman illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Passages, rémanences, innovations*, Actes du colloque

international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2005, p. 65-83.

Ouvrages théoriques

ALLEGRI, Luigi, Olivier GOETZ et Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Editions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2006, 325 pages.

ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature de la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, 202 pages.

ARON, Jean-Paul et al. *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Historiques », 1984, 248 pages.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1973, 170 pages.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1999, 160 pages.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions de la Découverte/poche, 2006 [1990], 281 pages.

CARACCIOLO, Maria Teresa et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essais d'iconographie*, actes du séminaire CNRS, Paris, Klincksieck, 1993-1994, 421 pages.

CLAIR, Jean (dir.), *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Paris et Ottawa, Éditions Gallimard et Musée des beaux-arts du Canada, 2004, 423 pages.

DANIEL, Noel (dir.), *The Circus 1870-1950*, Taschen, 2008, 670 pages.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maperro, 1981, 334 pages.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1992, 237 pages.

DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity: Fantaisies of Feminism Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford et New York, University of Oxford press, 1986, 453 pages.

DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, 312 pages.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, 373 pages.

- DOUTREPONT, Georges, *L'évolution du type de Pierrot dans la littérature française*, Bruxelles, Publications de l'académie royale de langue et de littérature françaises, 1925, 62 pages.
- DRUXES, Helga, *Resisting Bodies. The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, 230 pages.
- DUMUR, Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, 2010 pages.
- EVARD, Franck. *Effeuillages romanesques. Essai sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997, 136 pages.
- FAGOT, Sylvain, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010, 180 pages.
- FELSKI, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 223 pages.
- FRYE, Joanne, *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1986, 264 pages.
- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, 2001, coll. « Ancrage », 127 pages.
- GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 250 pages.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1996, 397 pages.
- HOTIER, Hugues. *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts de la piste et de la rue », 2005, 270 pages.
- HUSTON, Nancy. *Reflets dans l'œil d'homme*, Paris, Actes Sud, 2012, 320 pages.
- JACOB, Pascal, *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard. Culture et société », 2001, 159 pages.
- JONES, Louisa. E., *Sad Clowns and Pale Pierrots. Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Lexington, French Forum, 1984, 300 pages.
- JOUBERT, Lucie. *L'humour du sexe ou Le rire des filles*, Montréal, Triptyque, 2002, 191 pages.
- JOUBERT, Lucie. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoises (1960-1980)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998, 221 pages.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1968, 191 pages.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 2005, 280 pages.

LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, 127 pages.

LEROY, Dominique. *Histoire des arts du spectacle en France: aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, 391 pages.

PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions complexes, coll. « Historique », 1984, 344 pages.

RESCH, Yannick, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, 203 pages.

ROSEN, Charles et Henri ZERNER, *Romantisme et Réalisme: mythes de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, 248 pages.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, 154 pages.

STOTT, Rebecca, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, Basingstoke, Macmillan, 1992, 254 pages.

ZAVATTA, Catherine, *Les mots de cirque*, Paris, Belin, coll. « Le Français Retrouvé », 2001, 349 pages.

Articles et chapitres d'ouvrages théoriques

ARDENER, Shirley (dir.), « Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction » dans *Women and Space. Ground Rules and Social Maps for Women. Cross-cultural Perspectives on Women*, vol. 5, Oxford, Berg, 1993, p. 1-30.

BASCH, Sophie, « Introduction générale », Sophie Basch (dir.), *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, 2002, coll. « Bouquins », p. IX-LVIII.

BOISCLAIR, Isabelle, « Laure Clouet, femme de personne », Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 83-98.

BOISCLAIR, Isabelle, « Au pays de Catherine », *Les cahiers Anne Hébert*, 2000, n° 2, p. 111-125.

BROWNMILLER, Susan, « La pornographie. Extrait de *Le viol* », *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, Montréal, Remue-ménage, 1983, p. 29-33.

CEZARD, Delphine, « La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales », Florence Vinit (dir.), *Le clown, une utopie pour notre temps?*, *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, 2010, p. 78-92.

COULETEL, Nathalie, « Chocolat, une figure de l'altérité sur la piste », dans Florence Vinit (dir.), *Le clown: une utopie pour notre temps*, *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, p. 96-114.

FINN, Geraldine, « Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I », *Feminism Now: Theory and Practice*, Montréal, New World Perspectives, 1985, p. 81-95.

GROULT, Benoîte, « Nous, les Parentes Pauvres », *La moitié de la terre*, Paris, Alain Moreau, coll. « Presse-poche », 1981, p. 11-17.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit » dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-278.

HANSKELL, Francis, « The Sad Clown: Some Notes on a 19th Century Myth », dans Ulrich Fink (dir.), *French 19th Century Painting and Literature: with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, Manchester University Press, 1972, p. 2-16.

HASON, Helen et Catherine O'Rawe, « Introduction: "Cherchez la femme" », Helen Hason et Catherine O'Rawe (dir.), *The Femme Fatale. Images, Histories, Contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-8.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été, 1999, p. 93-113.

HAVERCROFT, Barbara, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelles cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

HEKMAN, Susan, « Subjects and Agents: The Question for Feminism », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 194-207.

HENKE, Suzette, « James Joyce and Joris-Karl Huysmans: What Was Leopold Bloom Doing with That Circus-Lady? », *Modern British Literature*, 1980, vol. 5, p. 68-72.

KEGAN GARDINER, Judith, « Introduction », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 1-20.

KING, Russel S., « The poet as Clown: Variation of a Theme in Nineteenth-Century Poetry », *Orbis Litteratum*, vol. XXXIII, 1978, p. 238-252.

MESSER-DAVIDOW, Ellen, « Acting Otherwise », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 23-51.

MONCELET, Christian, « Les clowns: le bonheur « parodisiaque », Nelly Feuerhahn et Judith Stora-Sandor, *La culture comique d'Europe, Humoresques*, n° 18, juin 2003, p. 135-163.

MURAT, Laure, « La femme en culotte », *La loi du genre: Une histoire culturelle du troisième sexe*, Paris, Fayard, 2006, p. 355-398.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasure*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 [1989], p. 14-31.

NEUMAN, Shirley, « ReImagining Women: An Introduction », Shirley Neuman et Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 3-18.

ROBERTS, Katherine A., « Le droit à la ville: Florentine et l'errance au féminin », Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et formes littéraires. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Les Cahiers de l'IREF, n° 3, 1998, p. 29-47.

SULLY, Jess, « Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema », Helen Hason et Catherine O'Rawe (dir.), *The Femme Fatale. Images, Histories, Contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 46-59.

Thèses

BAZILE, Sadrine, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2000, 759 pages.

CARDINAL, Jacinthe, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes: figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 102 pages.

GAGNON, Evelyne, *Portrait du clown en personnage de roman. À partir de Gavroche (Les Misérables), Kenwell et Cox (Train 17) et les frères Zenganno (Les frères Zenganno)*, Thèse de maîtrise, Université McGill, 2008, 102 pages.

LABROSSE, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture: le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2009, 283 pages.

LORD, Véronique, *Une voix contestataire des années 1930. Agentivité et écriture dans Dans les ombres d'Éva Sénécal*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, 137 pages.

VAN DEVENTER, Rachel, *L'Agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2010, 383 pages.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS	ii
INTRODUCTION	
Présentation du sujet	1
Présentation du corpus	3
État de la question	5
Approches méthodologiques	14
CHAPITRE I: Le corps saltimbanque, un outil puissant d'agentivité	
1.1 La notion d'agentivité	16
1.1.1 Définition de l'agentivité	16
1.1.2 Agentivité et littérature	19
1.2 L'agentivité de Lulu, un processus corporel	22
1.2.1 Statut	22
1.2.2 Prise de parole	45
1.2.3 Mobilité géographique	50
CHAPITRE II: Le corps saltimbanque à la vue de l'Autre	
2.1 Un corps (d)écrit	58
2.1.1 Le corps romanesque	58
2.1.2 Le corps de l'artiste féminine, un objet de regard	59
2.1.3 Les modalités du regard dans <i>Lulu</i> d'après la notion du <i>male gaze</i> de Laura Mulvey ..	64
2.2 Le corps en action	76
2.2.1 Une œuvre de perfection	76
2.2.2 De la performance saltimbanque à la performance sexuelle	80
2.3 Le potentiel érotique et pornographique de Lulu	84
2.4 La disparition du corps de l'artiste féminine	93
2.4.1 Le voyage en Bretagne	93
2.4.2 Le corps vieillissant ou l'échec du fantasme de l'œil masculin	95
CONCLUSION	102
ANNEXE	108
BIBLIOGRAPHIE	109
TABLE DES MATIÈRES	116