



Je remercie très sincèrement,

Ma tutrice Alexandra Midal pour son enseignement, son aide précieuse et son suivi tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Ma maman pour les nombreuses relectures et corrections à n'importe quelles heures du jour et de la nuit.

Mes parents de m'avoir soutenue et supportée.

Mes ami(e)s proches de m'avoir écouté parler de mon mémoire depuis plusieurs mois.

Martin pour l'illustration de la couverture de mon mémoire.

Introduction	10
Scène 1 / <i>Face à face rythmique dans Princesse Tam Tam</i>	14
Ligne en série vs. zig zag en édition limitée	18
Jazz et machine : corps syncopé et corps synchronisé	28
Scène 2 / <i>La réification du corps de la femme</i>	32
Le corps de la femme noire : pantin exotique	38
Corps discipliné vs. corps sauvage : le pantin érotique	46
Épilogue / <i>Joséphine Baker parodie l'hystérie : bouleversement des représentations mentales, politiques et sociales imposées au corps féminin des années 1920 à 1930.</i>	50
Conclusion	61
Bibliographie	62



En 1935, pendant la période du colonialisme français¹ au Maghreb², le réalisateur franco-britannique Edmond Thonger Gréville³ achève son film *Princesse Tam Tam*⁴. Joséphine Baker⁵ y incarne le personnage d'Aouïna, une jeune Tunisienne pauvre. Max de Mirecourt, écrivain français, ennuyé par la vie parisienne qu'il partage avec sa femme Lucie, part en Tunisie trouver de l'inspiration pour l'écriture de son prochain roman. Il rencontre Aouïna dans un restaurant alors qu'elle s'apprête à y voler de la nourriture. Dès lors, entre les deux protagonistes s'installe une relation ambiguë. Max la choisit comme héroïne de son roman : elle jouera le rôle de la colonisée et lui, du colonisateur. Il l'invite à le suivre à Paris en la présentant comme une Princesse d'Afrique lointaine pour rendre envieux ses amis et sa femme. Lucie, jalouse, peaufine une vengeance afin d'exposer la véritable identité de la Princesse. Aidée d'une amie qui a vu la Princesse effectuer une danse païenne dans un bar de marin à Paris, Lucie somme le Maharadja qu'elle fréquente pour rendre jaloux son mari, d'organiser une réception-spectacle et d'y convier toute la haute bourgeoisie parisienne.

Au cours de la soirée, la Princesse est prise au piège, elle ne peut résister au rythme syncopé entraînant de la musique Conga. Elle s'élance sur la scène de spectacle et interrompt la chorégraphie rationnelle des danseuses synchronisées. C'est le coup de grâce, sa véritable identité, et condition, sont révélées. Max est terriblement embarrassé et honteux. Mais l'enthousiasme de Lucie décline aussitôt : sous un tonnerre d'applaudissements Aouïna est portée et félicitée par le public masculin fasciné par sa danse. Après ce passage à Paris, la jeune femme retourne vivre en Tunisie dans la villa que Max lui a offerte. Le spectateur apprend plus tard dans le film qu'Aouïna s'est rendue à Paris uniquement dans l'imagination de Max, cette aventure était le fantasme d'un écrivain blanc⁶.

Le point de départ de ma réflexion est l'étude cinématographique de *Princesse Tam Tam* car comme l'énonce Petrine Archer-Straw dans *Negrophilia*⁷, ce film peut-être considéré comme le paradigme de la carrière de Baker. Plus qu'un « aimable divertissement⁸ » *Princesse Tam Tam* répond aux stéréotypes sexuels et raciaux de son temps. Aouïna, dans le rôle d'une femme noire⁹ sauvage, libre et « fort attirante¹⁰ », est élevée au rang de Princesse lors de sa venue à Paris, de la même façon que dans sa carrière, Joséphine Baker satisfait les attentes sexuelles et raciales des hommes blancs. Malgré « sa transformation réussie¹¹ » en « une femme urbaine et sophistiquée¹² » lors de son arrivée à Paris, elle incarne la femme au corps noir sensuel, mystérieux et sauvage. Le personnage fictif d'Aouïna se confond avec Joséphine Baker. Le film permet d'établir des liens entre son scénario et des rôles ou chorégraphies issus de la carrière cinématographique et chorégraphique de Baker.

Face à Face repose sur l'étude comparative des rythmes synchronisés vs. syncopés dans la comédie musicale *Princesse Tam Tam*. Les danses structurent en sous-basement le récit du film et dévoilent une dimension politique incarnée par les mouvements des danseuses synchronisées et d'Aouïna : de l'exploitation et de la représentation androcentrées du corps de la femme¹³, au colonialisme et à une hiérarchisation raciale. Joséphine Baker, l'actrice et danseuse franco-américaine et Aouïna

qu'elle incarne, exposent la manière dont au cours des années 1920-1930 en France s'établissent les ressorts d'une construction politique, genrée et raciale complexe.

Le rythme, autour duquel cette discussion est construite, n'a jamais été clairement défini, et très peu d'écrits ont permis de le saisir dans sa complexité. Dans le cadre de ce mémoire, le rythme désigne les mouvements du corps dans la danse provoqués par un rythme musical. Bien que ce dernier soit à l'origine de la danse, ici il sert de fondement à l'analyse des enjeux révélés par les mouvements de la danse synchronisée et syncopée.

La danse synchronisée a déjà fait l'objet d'écrits théoriques. Kracauer dans *L'Ornement de la masse*¹⁴ l'aborde en parallèle de l'avènement du divertissement de masse et établit une vision critique des danseuses synchronisées promues au statut de corps aliéné. Alexandra Midal l'énonce dans *Danse Machine & chaîne de montage : le design des corps*¹⁵ en questionnant son lien formel avec la politique. Dans *Dancing machines : choreographies of the age of mechanical reproduction*¹⁶, Felicia McCarren établit des liens distinctifs entre la danse synchronisée et la danse de Joséphine Baker par leur comparaison au système tayloriste. Les danses de Joséphine Baker ont aussi été mentionnées dans de nombreux ouvrages parmi lesquels : *Alien Bodies : Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early*

¹ L'invasion française de l'Algérie en 1830 signe le début de la période coloniale, pendant plus de cent ans, les Français ont voulu l'intégrer à la France, en partie du fait de l'abondance de ses ressources. À partir de 1881, la France contrôle la Tunisie, sous la forme d'un protectorat. Puis en 1912, le Maroc est érigé en un protectorat divisé entre la France principalement, et l'Espagne. ² Pendant la colonisation française, le terme Maghreb désigne l'Afrique française du Nord (AFN) qui englobe le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. ³ Malgré le peu de documentations sur la carrière d'Edmond Thonger Gréville, son ouvrage Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma apporte quelques renseignements. Edmond T. Gréville (1906-1966) est un réalisateur franco-britannique méconnu. Son père était un pasteur protestant, et ses soeurs femmes de pasteur ce qui explique sûrement la présence du désir érotico-religieux dans de nombreux de ces films. Son cinéma est celui du désir masculin, les corps sont toujours rendus palpables par le regard du spectateur. Gréville sort des conventions académiques du cinéma et est perçu comme un marginal, et s'inscrit dans le champ des oubliés. ⁴ GREVILLE, Edmond Thonger, *Princesse Tam Tam*, Productions Arys, 1935, 77 minutes. ⁵ Joséphine Baker est le nom de scène de Freda Josephine McDonald, née en 1906 à Saint-Louis dans l'État du Missouri aux États-Unis, et décédée en 1975 à Paris. Pendant sa carrière, elle a été danseuse, actrice, chanteuse, meneuse de revue et résistante française. ⁶ Afin d'éviter toute confusion avec les termes employés dans mon mémoire, lorsque j'emploie le mot blanc(s) ou blanche(s) je fais référence à une catégorie sociale désignant des personnes originaires d'Europe de l'Ouest.

⁷ ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, p. 133. ⁸ *Cinéma*, 7 novembre 1935. ⁹ Lorsque j'utilise le terme noir(e) ou noir(e)s, je désigne la catégorie sociale des personnes originaires d'Afrique, d'Asie ou d'Océanie, des colonies françaises ou ayant des parents d'origine africaine, des colonies françaises, asiatiques ou océaniques. ¹⁰ FRANK Nino, *Pour vous*, 24 octobre 1935. ¹¹ *ibid.* ¹² ARCHER-STRAW, Petrine, *op. cit.* ¹³ Dans ce mémoire, le corps de la femme fait référence au corps féminin issu de toutes classes sociales, tous âges et de toutes origines. ¹⁴ KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la masse* dans *L'Ornement de la masse*, Paris, La découverte, 2008. ¹⁵ MIDAL, Alexandra, *Danse Machine & chaîne de montage : le design des corps dans Poétiques du design, Conception et Politique*, Paris, L'harmattan, 2015, pp. 79-105. ¹⁶ MCCARREN, Felicia, *Dancing machines : choreographies of the age of mechanical reproduction*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2003.

*Modern Dance*¹⁷. Ramsay Burt y examine les différentes visions contemporaines des danses sauvages de Baker, et détaille son émergence en tant que star du XXe siècle. Anne Cheng dans son livre *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*¹⁸ s'appuie également sur la figure de Joséphine Baker pour établir un lien entre l'invention du style moderne et l'émergence de la peau noire dans les spectacles au XXe siècle. Mais ces textes n'ont pas articulé leur démonstration sur la notion de rythmique corporelle.

Le rythme, dans sa dimension extra-musicale a été un sujet en soi, notamment dans les articles : *La psychologie du geste*¹⁹ et *Le geste et le rythme*²⁰ pour le Cinéa-Ciné pour tous deux rédigés par Roland Guérard. Ce dernier refuse de le restreindre à son seul sens musical et l'utilise dans le but de comprendre les mécanismes du cinéma qui est « une affaire de mouvement, pas d'ouïe ». Plus récemment, en 2007, Laurent Guido dans son ouvrage *L'Age du rythme*²¹ souligne l'importance de la rythmique à travers le cinéma, la musicalité et la culture du corps dans les discours théoriques sur le rythme des années 1910 à 1930. Néanmoins, la plupart de ces écrits se consacrent au seul domaine du cinéma et de la danse dans leur rapport avec l'industrialisation des années 1910-1930. Le questionnement au sein d'un film, dans *Princesse Tam Tam* notamment, reposant sur l'examen comparé de deux rythmes de la danse n'a jamais fait l'objet d'analyses à ma connaissance.

Opérer une analyse de la rencontre au sein d'un film, sur scène, de la danse synchronisée et de la danse dite syncopée n'est pas seulement inédite, mais elle s'avère particulièrement intéressante pour ce mémoire. J'ai choisi de m'appuyer sur une représentation cinématographique de la danse, et non sur un spectacle sur scène, car le film offre une double lecture des danses. Elles sont d'abord chorégraphiées par Floyd du Pont²², puis, contextualisées et scénarisées par Giuseppe Abatino au sein de la narration cinématographique. La double lecture permet d'étendre mon cas d'étude à des exemples plus généraux issus du contexte socio-politique et culturel des années 1920 et 1930 tout en établissant des parallèles avec le scénario. *Princesse Tam Tam* est une vision androcentrée du corps féminin, ce film a été réalisé par trois hommes européens blancs : le chorégraphe Floyd du Pont, le réalisateur Edmond Thonger Gréville et le scénariste Giuseppe Abatino. En cela, il représente déjà une prise de pouvoir sur le corps féminin et étaye mes questionnements axés sur le lien implicite entre le rythme et l'androcentrisme des années 1920-30.

Enfin, ce mémoire n'a pas pour ambition de critiquer et dénoncer la soumission de la femme au système patriarcal mais, il vise à démontrer qu'elle peut être interrogée par le biais du rythme corporel, au-delà du domaine musical et cinématographique auquel il est limité.

¹⁷ RAMSEY, Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London, Routledge, 2002. ¹⁸ CHENG, Anne Anlin, *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*, New-York, Oxford University Press, 2011.

¹⁹ GUERARD, Roland, *La psychologie du geste* dans *Cinéa-Ciné pour tous*, n°106, 1er avril 1928, pp. 15-16. ²⁰ GUERARD, Roland, *Le geste et le rythme* dans *Cinéa-Ciné pour tous*, n°112, 1er juillet 1928, pp. 9-10. ²¹ GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme: Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

²² Floyd du Pont (1895-1937) est un chorégraphe, danseur et acteur suédois qui contribua à plusieurs comédies musicales de l'entre-deux-guerres.

Scène I

*Face à face
rythmique dans
Princesse Tam Tam*



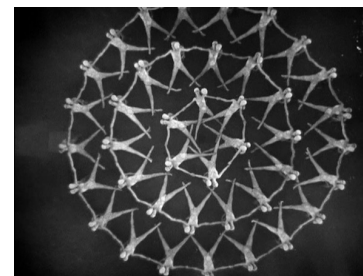
Ligne en série vs. zig zag en édition limitée

18

Dans le film *Princesse Tam Tam*, et pour la première fois, le public assiste à un spectacle de danse synchronisée à l'occasion de la réception-spectacle organisée par Lucie et le Maharadja de Datane à Paris, à laquelle Aouïna, Max et l'ensemble de la haute bourgeoisie parisienne sont conviés. Le décor est grandiose, un parterre et deux étages structurent trois scènes circulaires, reliées entre elles par un grand escalier hélicoïdal. Le rez de scène, où se tiennent une dizaine de danseuses, est mouvant et commence sa rotation. Toutes vêtues d'une robe à pois identique, les danseuses effectuent en synchronie les mêmes exacts lancers de jambes vers le haut et les mêmes mouvements de mains de bas en haut, formant un mouvement semblable au battement d'ailes des oiseaux. De leurs pieds, alternativement gauche et droit, elles marquent en cadence le tempo de la musique. Chaque danseuse occupe une place précise sur scène et se tient à égale distance des autres. Au cours de la chorégraphie, aucun rapprochement et point de contact physique entre elles ne se produit. Elles opèrent leurs mouvements chacune individuellement tout en respectant avec la plus grande rigueur la synchronisation de l'ensemble, afin d'accomplir un tour de force visuellement spectaculaire. L'obligation des danseuses de maintenir la synchronisation rythmique de leurs mouvements est davantage mise en exergue par les choix de réalisation d'Edmond Gréville. Il opère un plan à la Busby Berkeley¹ montrant une dizaine de danseuses vêtues d'un costume blanc, allongées sur un parterre noir_A.

A • 1:02:35

Busby Berkeley, *Footlight Parade*
(1933)



¹Busby Berkeley est à l'origine du plan en plongée à 90 degrés. Dans son film *Footlight Parade* réalisé en 1933, soit deux ans avant *Princesse Tam Tam*, des plans en plongée totale, montrant des nageuses synchronisées formant et déformant des motifs géométriques, ressemblent très fortement aux plans des danseuses synchronisées dans *Princesse Tam Tam*.

Les unes au dessus des autres, en cercle, leurs jambes écartées joignant les épaules de leurs camarades sous-elles : leur corps compose un motif en étoile. La complexité chorégraphique est renforcée par les modulations animées de l'étoile. Dans une succession de plans_B, les danseuses, toujours synchronisées, sont filmées en plongée à 90 degrés. Cet enchaînement montre une variété de motifs chorégraphiques allant de l'étoile au cercle, mettant en valeur les performances chorégraphiques synchronisées dont les danseuses sont capables, pour le plus grand plaisir visuel des spectateurs. Dans ces plans, Gréville réalise une plongée si abrupte, qu'il semble annuler l'individualité des danseuses au profit d'une esthétique de l'ensemble, réduisant ainsi les corps à se fondre dans une unique forme géométrique. Cette précision dans les chorégraphies et la symétrie millimétrée des mouvements rejoue les spectacles de la plus célèbre troupe de danse synchronisée, et la première, les fameuses Tiller Girls, créée par John Tiller² dans les années 1880³ en Angleterre, et célébrée dans les années 1920 dans le monde occidental de Berlin à New York. Sur un principe simple et rigoureux, les danseuses élancent alternativement leur pied gauche et droit en l'air, joignent leurs bras autour de la taille des deux filles qui les encadrent⁴, afin de les aider à synchroniser parfaitement leurs mouvements à l'unisson. Ainsi, en réalisant la *chorus line*⁵, elles produisent une sensation visuelle d'uniformité des corps et de la chorégraphie.

20



Tiller Girls à Berlin, 1920

B • 1:02:35 -1:02:50



Dans *L'Ornement de la masse*, Kracauer décrit cette danse en ces termes : « (elle est) constitué(e) de lignes et de cercles, comme on les trouve dans les manuels de géométrie euclidienne » composée de « structures élémentaires de la physique, les ondes et les spirales⁶ ». Cette analyse parachève l'identification de la forme du rythme synchronisé des danseuses à une ligne, comme dans le cas de la chorus line, ou à une forme géométrique plus complexe comme celle de l'étoile ou du cercle.

Aux antipodes de la ligne équilibrée et harmonieuse des danseuses synchronisées, la forme du rythme syncopé d'Aouïna s'apparente à une ligne brisée⁷ représentée par le zig zag, une forme instable caractéristique du rythme musical syncopé⁸. Aouïna débute une danse_C sur la musique « Ahé ! La conga ! », une musique conga structurée par le rythme syncopé.

C • 1:07:41
©Cinémathèque
Française



Aouïna convoque plusieurs danses à la fois. Ces associations inédites tiennent à une approche ethnologique que Felicia MacCarren, dans *Dancing Machines*, a décrite comme s'il s'agissait d'une « ethnographe réunissant des pas de danses de différentes sources⁹ ».

²John Tiller (1854-1925) a fait ses début en tant que professeur d'Harmonie et composition au Royal Northern College of Music (Manchester). Puis, il a commencé à travailler dans une agence cotonnière prospère, dont l'un des ses oncles était propriétaire, tout en continuant à se consacrer à la musique et au théâtre. En 1885, Tiller est directeur du Comedy Theatre Manchester et commence à enseigner la danse aux jeunes filles. À cette époque les affaires de l'industrie de son oncle fléchissent, John quitte l'entreprise pour se consacrer à l'élaboration de spectacles de danse, et créer le principe de la danse synchronisée avec sa troupe de danse : les Tiller Girls. ³MIDAL, Alexandra, *Danse Machine & chaîne de montage : le design des corps dans Poétiques du design, Conception et Politique*, Paris, L'harmattan, 2015, pp. 79-105. ⁴*ibid.* C'est en 1910 que Tiller perfectionne sa danse en demandant aux danseuses de poser leurs bras sur la taille de leur voisine afin d'obtenir une plus grande précision du mouvement de l'ensemble chorégraphique. ⁵Ligne droite de danseuses synchronisées.

⁶KRACAUER, Siegfried, *L'ornement de la masse*, Paris, La découverte, 2008, p. 62. ⁷PLAS, Marc, *Les identités culturelles d'une américaine à Paris* dans *Revue Initiales*, JB, 2019, n°13, édité par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard. ⁸La syncopé est un procédé musical consistant à accentuer certains temps faibles d'une musique ou à prolonger une accentuation sur un temps faible. On la retrouve principalement dans les musiques des Amériques (Jazz, Tango, Samba, Conga), influencées par les rythmes provenant des esclaves d'Afrique de l'Ouest entre le XVIIIe et le XIXe siècle. La syncopé produit de nombreuses variations mélodiques, rendant le rythme de la musique instable. ⁹MCCARREN, Felicia, *Dancing machines : choreographies of the age of mechanical reproduction*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2003, p. 168.

Baker en ethnographe donc, l'actrice reprend des éléments chorégraphiques de plusieurs origines jusqu'à incorporer le *Black Bottom*, une danse jazz répandue dans les années 1920 et 1930 aux États-Unis¹⁰. Aouïna, mains retournées sur ses hanches et coudes en avant, adopte la posture du Black Bottom_D. Son fessier en arrière, en équilibre, son buste, penché en avant, elle



D • 1:07:58

22

tient sur ses jambes fléchies tandis que par moments, elle effectue des mouvements de lancers de jambes sur le côté. Ses mouvements et postures attestent en plus de l'emploi d'éléments chorégraphiques issus du *Shimmy Shake*¹¹, une danse apparue aux États-Unis à partir des années 1920 dans les revues musicales, et qui a connu un grand succès dans la pratique des danses de loisir. Un plan_E expose Aouïna de face, sa tête est renversée en arrière, les mains à plat sur le bas de son ventre, elle fait vibrer son bassin. Ce mouvement est amplifié quand un gros plan_F rapide en plongée la montre se rapprochant de la caméra avant de disparaître du champ, sa tête allant d'avant en arrière et secouant ses épaules afin de faire frémir ses seins. Puis, elle évoque les pas de la danse *Conga*¹² lorsqu'elle effectue rapidement trois pas de côté avant de lever un pied et de repartir tout aussi furtivement dans l'autre sens.

E • 1:07:51



F • 1:08:01



¹⁰Le *Black Bottom* est dansé par les Afro-américains au sud des États-Unis dès 1907 avant d'être repris par la culture américaine dans les années 1920. ¹¹Le *Shimmy Shake* est une danse où il convient de secouer le haut du corps en faisant trembler constamment les épaules. ¹²La danse *Conga* est une danse de carnaval cubain du même nom que la musique Conga sur laquelle elle se pratique. Elle devient populaire aux États-Unis à partir des années 1930 et 1950.

En effet, traditionnellement, une dizaine de danseur minimum placent leurs mains sur les hanches de leur voisin de devant. À la queue leu-leu, ils avancent marquant, de trois pas de côté suivi d'un lever de jambe transversal, le rythme de la musique syncopée, au gré de la mobilité du maître¹³ de la *Conga line*¹⁴. Ensemble, ils forment une Conga line, en zig zag, caractéristique de la danse Conga. Aux formes géométriques et linéaires,



Conga line dans le film *My Sister Eileen* (1955) de Richard Quine

24 créées par les danseuses synchronisées, succède une forme ondulatoire, caractéristique des danses jazz. Bien qu'elles diffèrent du point de vue chorégraphique, le Black-Bottom, le Shimmy Shake et la Conga, toutes trois présentes dans le film, partagent une structure commune garantie par le rythme syncopé.

La mise en perspective du rythme synchronisé de la chorégraphie de la troupe de danseuses avec le rythme syncopé de la danse d'Aouïna souligne leurs différences formelles : l'une est caractérisée par la forme géométrique d'une étoile, d'un cercle, ou la forme d'une ligne, l'autre est représentée par la ligne ondulante d'un zigzag.

Mais, la distinction entre la ligne du rythme synchronisé et le zigzag du rythme syncopé n'est pas seulement formelle, et se joue aussi du côté de la reproductibilité de leur forme. La danse synchronisée ne s'improvise pas, elle est pratiquée sur scène lors de spectacles, majoritairement dans les cabarets, par des danseuses professionnelles.

¹³Le maître de la conga line est le premier de la longue file de danseurs. À l'origine, un membre du groupe, vêtu d'un tambour et frappant un rythme, s'aventurait sur la piste de danse. Il commençait à zigzaguer autour du sol et des tables et les danseurs le suivaient formant un serpent rampant derrière lui. ¹⁴Apparue dans les années 1930, la *ligne conga* ou *conga line* est une danse dérivée de la danse de carnaval cubain du même nom.

Mise en scène dans un spectacle porté aux yeux de tous, sa ligne est vouée à être répétée par les danseuses, et à de nombreuses reprises. La chorus line doit être reproduite et reproductible en série afin d'être, à chaque représentation parfaitement similaire à la précédente. La forme du rythme synchronisé s'oppose au zigzag incarné

Photo de tournage, répétition des danseuses synchronisées. ©Cinémathèque Française



Conga line sur un dancing



par le rythme syncopé d'Aouïna. En revanche, pratiquées par des amateurs de danse dans un but de loisir et festif, la Conga et les danses jazz¹⁵ s'adonnent sur un *dancing*¹⁶, à la différence de la danse synchronisée. Elles permettent aux individus de danser individuellement, ou collectivement, d'enchaîner leurs pas et d'effectuer leurs mouvements à loisir. Contrairement aux danseuses synchronisées, Aouïna possède une liberté d'expression corporelle caractéristique du jazz et de la Conga. Totalement improvisé, le zigzag du rythme syncopé est une production limitée : ses chorégraphies sont uniques, et à chaque représentation, elles diffèrent de la précédente.

La dissemblance entre le corps des danseuses et celui d'Aouïna se manifeste dans les exigences chorégraphiques et disciplinaires imposées par la ligne et le zigzag pour assurer leurs apparitions. La réalisation de la forme de la ligne et de l'étoile requiert la discipline des danseuses synchronisées qui doivent s'assurer de la parfaite cohérence visuelle et esthétique de la forme qu'elles créent, en restant assignées à leur emplacement, et en prenant le soin de rester assemblées les unes avec les autres pour préserver la forme, puis, en veillant à

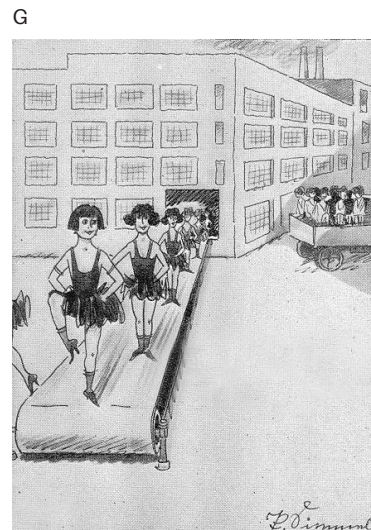
¹⁵Le *Black Bottom* et le *Shimmy Shake* sont des danses jazz. ¹⁶Etablissement public où l'on danse.

toujours synchroniser avec la plus grande minutie tous leurs mouvements, ensemble. Toutefois, si une des danseuses ne respecte pas ces conditions, l'apparition de la forme de la ligne ou de l'étoile est gravement mise en péril, entraînant avec elle dans l'échec, l'ensemble de la troupe de danseuses. À l'opposé, du fait de sa forme ondoyante et de sa nature improvisée, le zigzag possède des conditions de création nettement moins exigeantes que celles nécessaires à la ligne ou à l'étoile par exemple. Le corps du danseur, produit la forme ondulatoire instinctivement, sans agencement chorégraphique spécifique. Il est libre de choisir l'enchaînement de pas qui lui convient, ses gestes sont improvisés. La rythmique syncopée offre la possibilité de s'exprimer en réalisant des mouvements de vagues, de volutes, de hochements de tête, d'arcs, de coups de pied, de clins d'oeil, de rotations d'épaules ou de brassages¹⁷.

Pour permettre leurs apparitions, la ligne et l'étoile contraignent le corps des danseuses en l'assignant à un enchaînement de mouvements précis, qui les obligent à se confondre dans l'ensemble de la troupe de danseuses, contribuant à nier l'individualité des danseuses et leur singularité au profit de l'identité collective du groupe. Le dessinateur Paul Simmel dans *Berliner Illustrirte Zeitung* d'octobre 1926 illustre l'effacement du corps féminin dans une caricature, ayant pour titre : « Ford takes over the production of Tiller Girls¹⁸ ». Les danseuses sont représentées sortant d'un tapis roulant de l'usine Ford, comme des objets produits en série, elles sont toutes similaires.

À la différence du corps des danseuses synchronisées, celui d'Aouïna est libre de toute expression corporelle, sa singularité et son individualité sont conservées. Dans sa chorégraphie, Aouïna mobilise toutes les parties de son corps : tête, buste, tronc, hanches, bassin, mains, jambes et pieds, les faisant bouger presque tous simultanément dans des directions différentes. La forme syncopée en zigzag n'est pas figée à un emplacement précis, elle ondule spontanément sur l'espace du dancing. Mais bien que différentes et parfois opposées, les deux formes rythmiques que sont la ligne et le zig zag mettent en jeu le corps féminin.

26



Sem (Georges Goursat)
White Bottoms, 1925
Mouvements de corps
sur le rythme syncopé



Les danseuses synchronisées
dans *Princesse Tam Tam*
©Cinémathèque Française

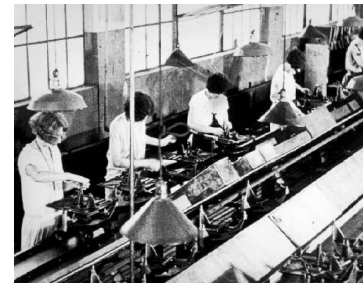


¹⁷GORDON, Mel, *Horizontal collaboration, The erotic world of Paris, 1920-1946*, Los Angeles, Feral House, 2015, p. 64.

¹⁸« Ford reprend la production de Tiller Girls ».

Jazz et machine : corps syncopé et corps synchronisé

28



Les mouvements disciplinés et rationnels des danseuses synchronisées s'opposent à la spontanéité des mouvements dispersés d'Aouïna, dans *Princesse Tam Tam*. Anne Cheng dans *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*¹⁹ use de la notion de gaspillage pour souligner cette distinction. Selon elle, le corps taylorisé des danseuses est discipliné, comme c'est le cas dans leur chorégraphie synchronisée où tout gaspillage de mouvement est annulé. Or, le corps syncopé de Baker la rapproche d'une machine en désordre dont les mouvements semblent inefficaces et gaspillés.

Comme le souligne Kracauer dans *L'Ornement de la masse*, la danse synchronisée est une forme chorégraphique qui est à l'image des techniques de production à la chaîne : « Aux jambes des Tiller girls correspondent les mains dans l'usine²⁰ ». Les mouvements de corps des danseuses sont mis en parallèle des gestes des ouvrières dans les usines_H : rationalisés, rigoureux et fonctionnels et visent à tenir la cadence du rythme tayloriste²¹. John Tiller n'a rien laissé au hasard : tous les mouvements de ses danseuses sont pensés pour être les plus efficaces possibles. Elles doivent suivre scrupuleusement un *pattern*²² précis composé d'un ensemble de pas et de gestes codifiés qui régissent leurs mouvements. Synchronisé et taylorisé, leur corps, littéralement et métaphoriquement, ne produit aucun déchet car leur chorégraphie taylorisée n'autorise aucun gaspillage : tout doit être efficace. Comme Taylor avec ses ouvrières, Tiller conduit ses danseuses à une « plus grande efficacité et (une) plus grande prospérité²³ ».

¹⁹CHENG, Anne Anlin, *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*, New-York, Oxford University Press, 2011.

²⁰KRACAUER, Siegfried, *op.cit.*, p. 63. ²¹Frederick Winslow Taylor (1856-1915), ingénieur américain est l'inventeur du taylorisme, une méthode de travail préconisant une organisation scientifique du travail rendue possible grâce à une analyse détaillée (gestes, rythmes, cadences) des modes et techniques de production dans le but d'obtenir la meilleure façon de produire, et le meilleur rendement possible. Taylor expose les principes scientifiques de management taylorisme dans *The Principles of Scientific Management* en 1911. ²²Le mot anglais *pattern* est utilisé pour qualifier un motif chorégraphique de base. Selon les performances chorégraphiques des Tiller Girls, le pattern classique de la chorus line est fait d'un coup de pied en l'air à gauche, puis à droite, les mains toujours jointent autour de la taille de leurs voisines. ²³TAYLOR, Frederick Winslow, *The Principles of Scientific Management*, 1911 : « La science, pas la règle empirique. Harmonie, pas de discorde. La coopération, pas l'individualisme. Rendement maximal, à la place du rendement restreint. Le développement de chaque homme vers sa plus grande efficacité et sa plus grande prospérité ».

Cependant, Aouïna entre en contradiction avec ce système d'efficacité tayloriste : tandis qu'elle danse depuis 1 minute et 9 secondes, elle semble éreintée et à bout de



1 • 1:08:55

30 souffle. Sa danse asymétrique en zigzag est un ensemble de mouvements disloqués : chaque partie de son corps (hanches, bassin, buste, bras et jambes) se pressent dans des directions divergentes. Elle lève les bras, bascule son buste en arrière, revient hâtivement en avant, puis dans tous les sens ses bras s'agitent en l'air. Ses jambes semblent l'entraîner là où ses bras veulent aller à l'opposé, sa tête ne cesse de s'agiter d'avant en arrière et de gauche à droite. Gréville fait s'enchaîner rapidement les plans de danse d'Aouïna toutes les une ou deux secondes. La chorégraphie d'Aouïna dont la dimension fragmentée est amplifiée par le montage du film, souligne la perte de contrôle d'un corps disjoint exposant l'incompréhension qu'elle éprouve. En écho à la rationalité, le corps synchronisé et taylorisé des danseuses agit comme le pendant du corps syncopé d'Aouïna, prêt au gaspillage. De la dispersion chorégraphique et corporelle d'Aouïna, résulte une production de déchets due à la démesure de ses mouvements.

Pour saisir pleinement cette notion de gaspillage chez Baker, l'analyse que lui a consacré Marie Canet est éclairante. Dans l'article *Wild*²⁴, elle explique que le public de Baker ne peut pas plus suivre la logique de ses enchaînements que ne peut y parvenir la caméra des années 1930, étant donné que ses mouvements sont trop rapides pour que l'œil ou les techniques cinématographiques puissent les capturer en 24 images par seconde. Ceci explique les nombreux plans flous de la danse d'Aouïna, particulièrement les plans serrés sur son visage où le spectateur peine à distinguer tous les mouvements tant ils sont furtifs et dissipés.

En clair, Anne Cheng conçoit le corps blanc et noir comme une machine, efficace ou au contraire producteur de gaspillage, selon si il est soumis au rythme synchronisé ou syncopé. Le corps synchronisé blanc est perçut comme un idéal et un symbole de la modernité industrielle occidentale face au corps syncopé noir apparenté à une machine archaïque, comme l'incarnation du primitif.

²⁴CANET, Marie, *Wild* dans *Revue Initiales*, JB, 2019, n°13, édité par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard, p. 26.

Scène 2

La réification du corps de la femme



La Dépêche Politique

Collaboration franco-indigène

L'utilité de l'intelligence, du sang-froid, dans l'administration coloniale, se révèle quand, l'œuvre militaire terminée, la sécurité étant assurée, il s'agit d'amener les indigènes à collaborer avec les occupants, en leur faisant sentir les faits qui résultent de notre présence.

(Erreurs, brutalités Coloniales)
Victor AUGAGNE
Gouverneur Général honoraire dans l'ancien Tonkin
Ancien Ministre, Député de Lyon.

La Naturalisation en Afrique Equatoriale Française

En exposant, dans un précédent article, le problème de la naturalisation, je déplorais la rigueur des conditions imposées aux indigènes de nos colonies d'Afrique pour acquérir la qualité de citoyens français. J'émettais en terminant, le vœu que leur situation fut améliorée dans un avenir prochain. Eh bien, j'ai le regret de constater d'après les correspondances qui ne parviennent au Gabon, que la situation des indigènes de l'Afrique Equatoriale Française est encore plus lamentable que je ne me l'imaginai. En effet le décret du 23 mai 1912, qui règle les conditions d'accès des indigènes de l'Afrique Equatoriale Française à la qualité de citoyens français, bien que promulgué dans la colonie n'a, par lui-même, jamais été appliqué. Afin d'éclairer nos malheureux compatriotes, je crois utile de mettre sous leurs yeux, le texte « in-extenso » du dit décret.

Le Libre France SA Coloniale

PANTINS EXOTIQUES

par Jane NARDAL !

De la puissance d'évocation de certains mots, le créole qui a séjourné en France peut facilement se rendre compte. Vient-on à savoir ou à s'apercevoir que vous êtes « exotique », vous suscitez un vif intérêt, des questions saugrenues, les rêves et les regrets de ceux qui n'ont jamais voyagé : « Ah ! les îles d'or ! les pays orientaux ! aux heureux, aux naïfs, aux insouciantes habitants ! ». Et vain, vous efforcez-vous de décrire maintes légendes ! on ne vous croira guère : si bien que vous vous reprochez d'essayer de détruire des illusions profondément ancrées dans l'esprit français et tombées de la littérature dans le domaine public.

Tell'on Werth, lorsqu'il écrit dans *Danses, Danseurs et Danseuses* : « C'est alors que l'aperçu la femme noire. Je ne sais pas sûr qu'elle ne fut point, parée tout d'abord d'une poésie lyrique. Peut-être fut-elle d'abord une négresse littéraire, primitive et sultane. Romains des îles et Cortes des *Mille et une Nuits*. Mais ce n'est point de ma suite, si cette grâce flexible a passé jusque dans la littérature ou plutôt si elle est devenue une sorte de poésie sexuelle, innée en nous ».

Ainsi après les strips de grenadine de Bernardin et de M^{me} Beecher-Stowe, voici les alcools violents, les cocktailis de Soupart, de Carl Van Vechten, Voltez-vous la face, oacle Tom, là-haut ; voici votre petit-fils Edgar Manning, le héros du roman de Soupart, libre lâché à travers une civilisation dont il n'a imité que les vices ; nègre de jazz-band il même une existence aussi nocturne que louchée, se drogue, assassine une femme. Voici le Nègre de Soupart : « — Mêmes types dans le Paradis des Nègres » de Carl Van Vechten, mêmes vices, mais dans le milieu des noirs milliaires de New-York : La femme fatale qui y est représentée n'a rien de commun avec le portrait romantique de la femme noire, chez Mitchell.

— Ces écrivains ont ouvert la marche, nul doute que les Morand et C^e ne leur emboîtent le pas... Mais, méditez-vous, cette existence haute en couleur, il est vrai, triplante, grisante, qu'a-t-elle de commun avec la nôtre, aux grâces tranquilles, aux danses lentes, sinon le décor ? Que les noirs créoles n'aillent pas s'étonner, puisque nouveau pontif il y a, d'être ainsi croqués par les reporters et des écrivains pressés de généraliser. Encore un peu de temps et peut-être renflouent-ils grâce à Claude Farrère.

P. Morand et consorts, restons ou retournons à l'état de nature comme M^{lle} Pamela Freedman. Elle en avait assez d'être une fausse blanche ? Pourquoi s'enorgueillir d'un profers emprunté ? Ceci pensé, elle retourne à l'état sauvage. Telle est donc la psychologie du nègre dépeint par le blanc, mais ce qui intéresse P. Morand, il nous le dit lui-même d'après le numéro de *Candida* — daté 12 juillet 1928 : « l'Age du nègre par P. Morand ». Le nègre, c'est notre ombre », écrit-il encore dans son roman — page 206 — J'espère que cette fois, vous pousserez un soupir de soulagement : nous avons la non-le portrait du nègre, mais celui de l'Européen d'après-guerre, assimilé au nègre, pour qu'il en éprouve de la honte — notre âge est un âge nègre — Voyez, cette paresse générale, ce dégoût des jeunes pour le travail, les nuïtes, l'égalité, la fraternité, les les maisons en torchis qui durent trois ans, l'amour en public, les divorces, la publicité etc. » — P. 206 — Cette mise au point faite, n'est-ce pas, nous pouvons nous permettre de noter les quantités d'exposition, de clarté, du style de P. Morand, style qui contient d'autre part des images si modernes, originales et franches, les arêtes des palmiers, dociles à la brise conduites de lune p. 20 — « Etroites de dix-huit carats » Nous sourirons même à la lecture de certaines phrases où se montre bien l'« le français, né malin. » Il note la fréquence des imparfaits du subjonctif, l'absence des « a » de notre parler — les anarchistes café au lait de Chicago — ou encore « une face couleur crème de stout » etc, et autres gentillesques : « Autrefois, Pamela se préparait à dire comme les autres : « Ces horribles noirs ». — Il note

decoré de la Légion d'honneur la médaille militaire, ou s'il a services signalés à la France coloniale : c'est une faveur l'approbation du gouvernement par conséquent s'ajoute à l'arrêté de la Légion d'honneur. 2° La demande doit être pagnée d'une pièce d'identité justifier de la condition d'âge pièce militaire pour justifier l'arrêté du service militaire. Et naturellement, l'indigène decoré a été spécifié ci-dessus, c'est plus de trente ans à la proclamation du décret, c'est-à-dire en 1912. Il est dispensé de la pièce militaire ne saurais assez engager les compatriotes, qui veulent être français, à tenter ces démarches retard, car elles sont point de départ de la procédure de naturalisation. De leur initiative, donc la mise en marche de l'administratif, s'il n'y a pas de

Le terme de pantin exotique est emprunté à l'article éponyme¹ de Jane Nardal² dans lequel elle dénonce en prenant appui sur la figure de Joséphine Baker, l'exotisation des corps noirs, c'est à dire leur conformation aux stéréotypes raciaux et sexuels européens, dans le but d'amuser les blancs³, leur conférant le statut de pantin exotique. La conformation à laquelle ils sont assujettis ne les aide pas à dépasser les stéréotypes raciaux auxquels ils sont assimilés, les empêchant de devenir des sujets à part entière, libres et affranchis de leur position de dominé, et de leur statut de corps-objet.

Bien qu'étroitement liées, les notions d'érotisme et d'exotisme sont distinguées en deux parties afin d'établir un rapprochement entre le corps noir, et le corps blanc dont ne fait pas mention Jane Nardal dans *Pantins exotiques*, or tous deux sont soumis à la conformation aux dictats sexuels, et partagent le statut de pantin érotique.

¹L'article *Pantins exotiques* écrit par Jane Nardal, dans le journal mensuel indépendant *La dépêche africaine* d'octobre 1928, dédié à la mise en réseau des personnes noires vivant en métropole. ²Jane Nardal née au début du XXe siècle, est une essayiste et philosophe anti-impérialiste martiniquaise. ³ROTILY, Françoise, *Artistes américains à Paris, 1914-1939*, Paris, L'harmattan, 1998. Elle cite René Crével qui dénonce aussi l'assouvissement des fantômes blancs par les Noirs : « pour les Blancs, les Noirs sont seulement des moyens, des occasions de divertissement au même titre que les esclaves des riches Romains pendant l'Empire ».

Le corps de la femme noire : pantin exotique

38



L'origine de Joséphine Baker, dans sa carrière, n'a pas toujours été justement définie. Sur scène comme à l'écran, elle interprète successivement les rôles des différentes altérités : primitifs, indigènes, et sauvages, imposées par les colonisateurs au corps noir. Marc Plas énumère dans l'article *Les identités culturelles d'une américaine*⁴ à Paris, les nombreux rôles auxquels s'est conformée Joséphine Baker dans sa carrière. De nationalité franco-américaine, en 1927 elle se transforme en une Antillaise dans le film *La sirène des tropiques*. En 1934, dans *ZouZou*⁵, elle incarne le rôle d'une mulâtre⁶ Haïtienne. Un an plus tard, elle joue dans *Princesse Tam Tam* à la fois le rôle d'une jeune femme tunisienne et celui d'une princesse d'origine d'Afrique lointaine. A chacun de ses rôles Baker opère une transformation identitaire, en falsifiant son identité elle confirme, dans la fiction comme dans la réalité, son statut de pantin exotique.

Au sein du scénario de *Princesse Tam Tam*, Aouïna incarne un pantin que Lucie manipule pour assouvir ses désirs de vengeance envers son mari. Jalouse qu'il fréquente une Princesse d'Afrique lointaine Lucie décide d'organiser une soirée afin de la piéger, en l'obligeant à dévoiler sur scène sa prétendue vraie nature de femme sauvage. Ainsi, Max en faisant croire à la haute bourgeoisie parisienne qu'il fréquente une princesse de haut rang sera couvert de honte de par son mensonge : en réalité Aouïna est une jeune femme pauvre d'origine Tunisienne. Aouïna assise à sa table située au balcon des invités regarde le spectacle de danse synchronisée.

⁴PLAS, Marc, *Les identités culturelles d'une américaine à Paris* dans *Revue Initiales*, JB, 2019, n°13, édité par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard. ⁵*ZouZou* est un film français produit un an avant *Princesse Tam Tam* en 1934 par le réalisateur Marc Allégret, et mis en scène par Pepito Abatino. Le rôle de ZouZou, personnage principal, est attribué à Joséphine Baker. ⁶Le terme mulâtre date de l'époque des empires coloniaux et désigne les personnes métisses nées d'un parent noir et d'un parent blanc, ou bien encore de deux mulâtres.

Soudainement, le rythme musical du jazz est remplacé par celui de la conga, auquel elle tente de résister. En vain. Son visage montre des signes de désir et d'impatience : elle se pince les lèvres, secoue la tête pour s'extraire de ce rythme syncopé enivrant, la renverse en arrière, l'agite sur le rythme de la musique et ferme les yeux de plaisir.



1:06:51

La vengeance qu'avait préméditée Lucie se réalise sur le morceau musical « Ahé ! La conga ! ». Aouïna fait irruption au deuxième étage de la scène de spectacle, en interrompant la scène de danse synchronisée. Elle lance ses chaussures dans le public, descend l'escalier circulaire en courant, tout en se déshabillant de sa robe argentée de princesse, laissant apparaître une seconde robe noire au dos-nu, mi-transparente. Elle bondit du premier étage au parterre et commence à danser les pieds nus, entourée des danseuses synchronisées assises en tailleur au sol.

40



1:07:38

K • 1:07:15



L • 1:07:31



L'utilisation du rythme syncopé comme moyen pour la piéger n'est pas sans sous-entendus raciaux : Lucie est persuadée que la soi-disant Princesse d'Afrique ne pourra résister aux appels du rythme syncopé. Dans la mentalité des occidentaux, le rythme syncopé des danses jazz est perçu comme originaire d'Afrique, et les danses sont connotées d'un caractère nègre⁷. Ce qui, par ailleurs, explique le refus des français à danser le charleston : « nous ne sommes pas Baker et nous sommes incapables de ses contorsions trop nègres et trop sauvages pour nous⁸ ». De plus, Sophie Jacotot dans *Danser à Paris dans l'entre deux guerres*⁹ relève aussi que pour les occidentaux, le rythme syncopé était fréquemment associé à la sauvagerie et l'animalité du corps noir. Lucie adopte une stratégie allant dans le sens de la pensée du déterminisme biologique selon lequel les noirs ont la musique dans la peau, mais aussi « la danse dans le sang¹⁰ ».

Le rôle de pantin exotique que Joséphine Baker incarne volontairement dans ses performances chorégraphiques et cinématographiques l'inscrit dans le cadre conforme aux systèmes de valeurs et de croyances occidentales. Pour l'homme occidental, elle est Autre : elle est rattachée aux catégories des femmes primitives, sauvages et indigènes. Sa carrière repose entièrement sur l'imaginaire et le langage du colonialisme, ainsi elle garantit son succès auprès de son public européen blanc. La danse sauvage^M de Joséphine Baker et Joe Alex¹¹, lors

42

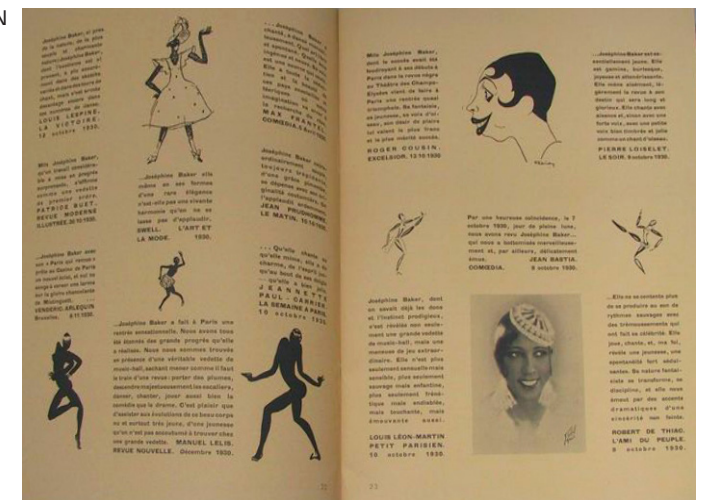


M

⁷JACOTOT, Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p. 291. ⁸Dansons, n°87, septembre 1927, p. 100. ⁹JACOTOT, Sophie, *op.cit.*, p. 266. ¹⁰*La vie parisienne*, 1935, pp. 1172-1173 : « Au reste, ceux qui ont la danse dans le sang sont les vrais amants. Ainsi, les noirs, il faut les avoir vus, de leurs reins souples, mimer les figures du plaisir ». ¹¹Joe Alex (1891-1948), de son vrai nom Joseph Alex, est un acteur, chanteur et danseur français d'origine Réunionnaise.

du tableau final de la première revue nègre au théâtre des Champs-Élysées en 1925, démontre son statut de pantin exotique. Baker est inerte sur le dos de son camarade de danse, la poitrine dénudée. Il joue le rôle du chasseur et elle celui de la bête morte se réveillant au rythme des percussions musicales. Elle est vêtue d'une ceinture de plumes sur une culotte de satin et dans ses cheveux elle arbore aussi des plumes. Joe porte des colliers de perle aux chevilles, hanches, genoux et cou. Baker se réveille, glisse sur son dos, bouge ses jambes puis contorsionne ses hanches et enfin fait vibrer ses seins. Les critiques y relèvent l'exemplification de la nature dégénérée des cultures primitives et de leur infériorité raciale. Par une stratégie finement élaborée, Baker réussit à se conformer aux stéréotypes raciaux de la femme noire sauvage et animale. De façon à s'ajuster aux attentes de son public, principalement masculin, Baker tenait un journal^N à la couverture argentée¹², dans lequel elle découpait et regroupait minutieusement les comptes-rendus et critiques de ses spectacles.

N



Elle ne se conforme pas seulement aux clichés raciaux et sexuels, elle revendique consciemment son appartenance à l'industrie culturelle et se définit comme un produit de la culture. À l'intérieur de son recueil de critiques, Joséphine écrit : « En témoignage de gratitude, je dédie ce recueil de critiques, aux auteurs qui les ont écrites, et qui ont fait ce que je suis devenue, espérant devenir une meilleure... ».

¹²Joséphine Baker vue par la Presse Française, édité par Pepito Abatino, Editions Isis, Paris, 1931.

En témoignage de gratitude, je dédie
ce recueil de critiques, aux auteurs
qui les ont écrites, et qui m'ont faite
ce que je suis devenue, espérant
devenir encore une meilleure . . .

Josephine Baker

44 Les points de suspension nous laissent la possibilité de choisir ce qu'elle pourrait devenir, son corps est entièrement disponible pour satisfaire toutes les représentations auxquelles le public désire l'identifier. Comme la couleur argentée, de la couverture de son recueil et de sa robe dans *Princesse Tam Tam*, Joséphine Baker, comme cette couleur, reflète tout ce qu'on lui propose et se conforme à tous les rôles qu'on lui propose. De la sorte, elle s'affirme volontairement et stratégiquement comme le pantin exotique conçu par la civilisation européenne. Pour Jean Séjournet, Joséphine Baker est « le meilleur exemple possible de perfection en termes de modelage intellectuel de la race noire par la civilisation européenne¹³ ». L'emploi du terme « modelage », désignant l'ensemble des procédés et des moyens mis en œuvre pour la réalisation de modèle, pour attester de la conformation de Baker aux attentes occidentales renforce sa position de pantin façonné par les dictats radicaux occidentaux. Dans *Les Damnés de la Terre*¹⁴, Frantz Fanon¹⁵ parachève les propos de Jean Séjournet : l'« agressivité sédimentée dans (les) muscles (du) colonisé » car il « apprend, à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites ». Joséphine Baker, la colonisée qu'examine Fanon et Aouïna dans *Princesse Tam Tam*, sont dominés par le colonisateur/réalisateur. Comme des points laissés en suspension, ils incarnent ce que l'on veut qu'ils soient.

¹³SEJOURNET, Jean, *Le Concours médical*, 1930. ¹⁴FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002, pp. 53-54. ¹⁵Frantz Fanon est un psychiatre d'origine Martiniquaise. Il est un critique du colonialisme et notamment de ses violences socio-économiques et psychologiques sur les colonisés. Il est à la base de la pensée postcoloniale. Ses livres les plus connus, *Les Damnés de la Terre* (1961) et *Peau noire, masques blancs* (1952) ont eu une grande influence sur le développement des études postcoloniales, en particulier sur les fondateurs de cette discipline : Edward Saïd, Homi Bhabha et Gayatri Spivak.

Corps discipliné vs. corps sauvage : le pantin érotique

46

Le terme de pantin exotique employé par Jane Nardal pour qualifier la conformation aux stéréotypes raciaux et sexuels européens des Noirs dans le but d'amuser les Blancs peut être ré-employé pour qualifier la commune conformation du corps discipliné des danseuses synchronisées et du corps sauvage d'Aouïna aux fantasmes sexuels des hommes blancs : la domination fantasmée des danseuses synchronisées soumises au système de la machine, et le désir suscité par la nudité du corps de la femme noire, jugé libre et puissant sexuellement.

Dans *Second Skin*¹, Anne Cheng évoque « le fantasme (masculin) du management tayloriste » appliqué au corps féminin jugé capricieux : l'homme éprouve le désir de contrôler son corps par la machine afin de le discipliner. Dans l'imaginaire masculin, les machines et le corps de la femme sont fréquemment associés. Le corps de la femme est lisible à la fois dans l'espace domestique privé comme dans la cuisine avec les appareils domestiques, et, dans l'espace public, sur scène, où le taylorisme est lié au corps des Tiller Girls. La danse synchronisée accomplit le fantasme, masculin et érotique, du management tayloriste qu'évoque Cheng. Le corps des danseuses synchronisées est soumis au contrôle de la machine jusqu'à en intégrer le fonctionnement pour s'y fondre, comme le relève Fritz Giese² en 1925 : « Les Tiller Girls ainsi que les autres troupes de girls, (sont) des machines de danse³ ». Chacun des gestes des danseuses sont synchronisés, rationalisés et cadencés selon un rythme précis : la discipline chorégraphique, à laquelle sont soumises les danseuses, associée au fantasme sexuel masculin leur confèrent le statut de pantin érotique. Dans *Princesse Tam Tam*, un plan à la Busby Berkeley, met en scène ce fantasme sexuel en présentant un jeu d'échecs dont les pions sont des miniatures des danseuses^o. Vêtues de costumes noirs ou blancs, elles se fondent dans le motif à carreaux noir et blanc de l'échiquier, manipulées et déplacées par les mains d'un homme, tels des pantins, elles sont soumises au système du jeu, à l'image des danseuses synchronisées asservies au management tayloriste.

o • 1:03:15



¹CHENG, Anne Anlin, *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*, New-York, Oxford University Press, 2011, pp. 130-132. ²Fritz Giese (1890-1935) est un professeur de psychologie d'entreprise et théoricien de la culture du corps. ³GIESE, Fritz, *Girl-Kultur*, Munich, Delphin-verlag, 1925.

Philippe Soupault décrit les « troupes de girls » comme de « véritables machines (...) chargées de réveiller les sens des vieux spectateurs⁴ », ainsi il considère le corps discipliné des danseuses synchronisées comme une source de plaisir visuel et érotique pour l'homme, ce qui fait écho avec la scopophilie définie par Sigmund Freud comme le plaisir de posséder l'autre par le regard. Il s'agit d'un plaisir érotique où l'individu s'empare de l'autre comme objet de plaisir soumis à son regard. Dans les plans de 1:02:35 à 1:02:48 du film figure une succession de formes géométriques^p, créées par les corps des danseuses, les « assemblant en un seul corps abstrait, en une sorte de mille-pattes dont les motifs variables et successifs semblent offrir l'abondance d'une nouvelle marchandise constamment renouvelée aux désirs fluctuants des spectateurs⁵ ». Pour satisfaire ce plaisir érotique et visuel, et combler pleinement les désirs des spectateurs, la singularité et l'individualité des danseuses doivent s'effacer au profit du groupe et du motif visuel produit par l'ensemble. Lorsque Hans Bellmer⁶ produit en 1935 ses poupées surréalistes^q, lui aussi, nie l'individualité et la singularité de la femme qu'il soumet à son désir subjectif, dans le but de construire un corps féminin aux multiples possibilités anatomiques. Il manipule et transforme le corps dans des combinaisons sans fin, ravivant les fantasmes érotiques. En revanche, Kracauer exclut toute forme d'érotisme dans le corps discipliné des danseuses qui « ne sont plus des jeunes filles individuelles, mais des groupes indissolubles de jeunes filles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques⁷ ». Du fait que la danse synchronisée est calquée sur un système de production et d'efficacité le corps des danseuses est dé-érotisé.

Gréville, qui a réalisé *Princesse Tam Tam* pour en faire un film à succès, mobilise les fantasmes sexuels des hommes européens blancs, suscités par la nudité de la femme sauvage. Une anecdote du tournage de *Princesse Tam Tam* relate qu'il souhaitait que Baker danse les seins nus. Mais, le scénariste Pepito Abatino⁸, à l'époque, le mari de Joséphine, « veillait jalousement sur l'anatomie de son épouse⁹ ».

P



Q



R

Il aurait interdit à sa femme de danser les seins nus, en justifiant à Gréville que les seins de sa femme lui appartenaient. Le fantasme masculin suscité par la nudité de la femme sauvage se relève particulièrement explicite dans l'iconographie coloniale. Dans les années 1930, les colons installés dans les colonies produisent en série de nombreuses cartes postales^r représentant des femmes indigènes aux seins nus¹⁰. Elles sont envoyées par les colons à leur famille restée en France. Ces cartes, représentatives de l'imaginaire colonial, sont les supports visuels sur lesquels la société française de l'époque projette et bâtit ses fantasmes et ses stéréotypes raciaux et sexuels. Dans le contexte de la colonisation française au Maghreb, le corps de la femme, qualifié comme « Autre peut être nu, sensuel, conformément aux us et coutumes des pays exotiques. Le corps de l'Autre est excitant, intrigant et animal. Son corps est à l'entière disposition dans le contexte du colonialisme. L'altérité de la femme conjugée à celle de l'indigène attise fortement le désir masculin¹¹ ». Selon la représentation masculine blanche, la dimension érotique est inhérente au corps de la femme de couleur, qui est associé à la liberté et à la puissance de suggestion sexuelle. Indigène, sauvage ou esclave, dans ces trois cas, elle est toujours considérée comme un objet sexuel.

Dans les années 1990 et 2000, les *postcolonial, gender et feminist*¹² studies ont pris soin de souligner ce statut de femme comme objet-sexuel en démontrant comment la colonisation était une affaire d'hommes, et l'aventure coloniale, une aventure sexuelle. À dessein, au cours de sa carrière, Baker joue de ce malentendu érotique en surjouant la créature exotique, agile et sexuellement disponible¹³ prête à satisfaire le désir masculin. Vivement critiquée par les féministes et les anti-colonialistes de son temps pour avoir volontairement adopté un statut de pantin érotico-exotique, elle est taxée de profiteuse ayant humilié son sexe et sa race¹⁴.

⁴SOUPAULT, Philippe, *Terpsichore*, Papiers, 1986. ⁵MIDAL, Alexandra, *Danse Machine & chaîne de montage : le design des corps dans Poétiques du design, Conception et Politique*, Paris, L'harmattan, 2015, pp. 79-105. ⁶Hans Bellmer (1902-1975) est un artiste franco-allemand issu du mouvement surréaliste. ⁷KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse dans L'ornement de la masse*, Paris, La découverte, 2008, p. 73. ⁸Pepito ABATINO du vrai nom Giuseppe di Abatino est le mari et amant de Baker de 1926 à 1936. Leur union n'a jamais eu de fondement légal. À ses côtés, il joue le rôle de manager, et est scénariste dans le film *Princesse Tam Tam*. ⁹Propos de Gréville issus de La Cinémathèque française, *Restaurations et tirages de la cinémathèque Française*, volume III, 1988.

¹⁰ L'exposition *Bons baisers des colonies* de Safia Belmenouar qui a eu lieu lors des Rencontres de la photo d'Arles de 2014, présente des cartes postales représentant des femmes des colonies françaises. ¹¹STASZAK, Jean-François, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)* dans *Annales de géographie*, vol. 660-661, n° 2, 2008, pp. 129-158. ¹²Les *postcolonial studies* sont des études critiques postcoloniales développées dans les années 1980 aux États-Unis au sein du discours postmoderne, en réaction à l'héritage culturel laissé par la colonisation. Les *postcolonial, gender et feminist studies* émergent dans les années 1990 et 2000, et sont axées sur la relation entre le genre et le féminisme postcolonial. (Anne McClintock, 1995 ; Phillips, 2006 ; Schick, 1999 ; Yegenoglu, 1998). ¹³CANET, Marie, *Wild* dans *Revue Initiales, JB*, n°13, 2019, édité par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard. ¹⁴*ibid.*

Epilogue

*Joséphine Baker
parodie l'hystérie :
bouleversement
des représentations
mentales, politiques
et sociales imposées
au corps féminin des
années 1920 à 1930.*

50



Malgré la critique¹ de Jane Nardal considérant Joséphine Baker comme un pantin érotico-exotique, elle reconnaît que ses performances chorégraphiques sont essentielles car, elles reflètent et agissent comme une critique de la subjectivation coloniale² des corps noirs. La réification des corps féminins blancs et noirs en pantin érotique et exotique (pour Baker), engendrée par leur conformation aux fantasmes raciaux et sexuels des hommes occidentaux, est donc remise en question par Joséphine Baker. Dans l'imagerie populaire, elle est considérée comme l'incarnation des fantasmes issus de l'imaginaire masculin blanc. Mais, une histoire alternative se dégage de sa prétendue soumission aux stéréotypes : Baker déclenche le bouleversement des représentations mentales, politiques et sociales imposées au corps féminin des années 1920 à 1930.

De part son rythme syncopé et ses gestes disloqués et désordonnés,³ Aouina déconstruit les rapports de domination raciale et sexuelle en s'exposant comme une femme victime d'hystérie³. En opérant un rapprochement entre les mouvements décrits par Rae Beth Gordon dans *De Charcot à Charlot*⁴ où elle démontre de quelle manière les mouvements angulaires, en zig-zag et saccadés tout particulièrement, qui parcourent les corps des artistes du music-hall sur les scènes des café-conc' parisiens se sont faits la chambre d'écho des gestes pathologiques des prétendues hystériques de Charcot⁵, on peut lancer l'hypothèse selon laquelle les gestes angulaires et frénétiques de Baker sont similaires aux mouvements saccadés symptomatiques de ceux relevés par Charcot au cours des crises d'hystérie de ses patientes à la Salpêtrière.⁷

54

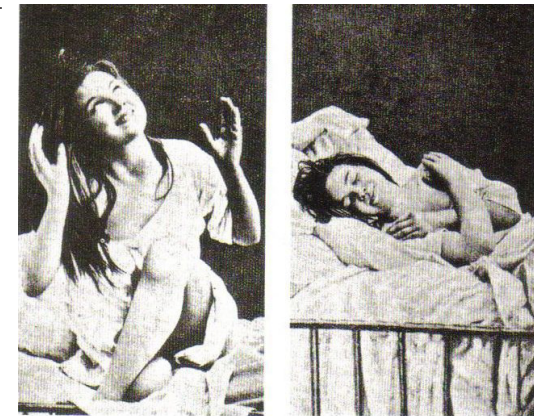
s



S



T



¹cf. Partie 2 du mémoire. ²L'idéologie du colonialisme impose aux corps noirs une vision subjective à laquelle ils doivent se soumettre pour rentrer conformément dans les valeurs et croyances occidentales. ³Hippocrate (460 avant J.-C.- 377 av. J.-C., médecin et philosophe grec) attribue le nom d'hystérie à l'organe reproducteur, l'utérus. Depuis l'Antiquité, la femme est qualifiée par cet organe qui contrôle son corps, et que l'on désigne être à l'origine de ses passions et de ses émotions. L'utérus est considéré comme un organe demandant à se reproduire, lorsqu'il n'est pas satisfait il devient fou, se promène dans le corps et donne naissance à des symptômes moteurs sensitifs et sensoriels s'exprimant lors de crises d'hystérie. Les symptômes de l'hystérie (sauts d'humeur, instabilité, attaques de nerfs) sont uniquement associés à la femme. En 1870, Jean Martin Charcot, alors chef de service neurologie à l'Hôpital de la Salpêtrière, découvre les cas d'hystérie les plus extrêmes enfermées dans des asiles. Il entre dans une relation personnelle avec les malades afin de les aider à trouver l'origine de leur pathologie : c'est la première fois que l'on cherche à soigner et à comprendre cette pathologie. Plus tard, il découvre qu'en réalité l'hystérie n'a aucun lien avec l'utérus et n'est pas exclusivement féminin. À la gare d'Austerlitz avec l'avènement du train, il remarque des psycho-traumatismes qui surviennent dans les trains avec des ouvriers blessés et en danger de mort. Leurs symptômes ressemblent étrangement à ceux de l'hystérie féminine. Ses découvertes sont jugées trop révolutionnaires pour l'époque, alors l'hystérie reste attribuée aux femmes. ⁴GORDON, Rae Beth, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 145. ⁵Jean-Martin Charcot (1825-1893) est un neurologue français, professeur d'anatomie pathologique et académicien. Il est à l'origine de nombreux travaux sur l'hypnose et l'hystérie, à l'origine de l'École de la Salpêtrière.

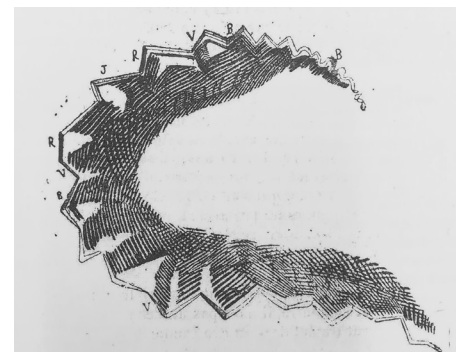
Plus précisément, Beth Gordon souligne l'existence d'un parallèle entre la forme du zig zag attribuée aux secousses provoquées par le rythme syncopé et celui des symptômes de l'hystérie^u. Le zig zag donne visuellement forme aux dislocations du corps induites par la crise d'hystérie. L'iconographie des travaux de recherches menés par Charcot à l'Hôpital de la Salpêtrière met en scène des femmes dans leur lit d'hôpital simulant les symptômes de ce qu'il a identifié comme une crise d'hystérie^v. Elles adoptent des positions imitant les convulsions attribuées par Charcot à la première période de l'hystérie appelée la période épileptoïde, et des postures caractéristiques de la deuxième phase de l'hystérie appelées le clownisme, au cours de laquelle le corps s'agite et se tord dans toutes sortes de poses acrobatiques⁶. A l'instar des syncopes qui arquent les corps des patientes hystériques, Aouïna, le corps traversé de tics nerveux, de soubresauts hâtifs qui la parcourent des sourcils aux pieds, exhibe tous les signes d'une perturbation névrotique^w. Tous ses membres convergent dans des directions opposées. Elle secoue sa tête de gauche à droite, puis d'avant en arrière. Son visage témoigne du passage d'une émotion à l'autre : elle fronce les sourcils de colère, puis soudainement les lève en signe d'étonnement.

Le lien entre les mouvements syncopés d'Aouïna et ceux de l'hystérie est définitivement établi par Auguste Galopin qui affirme dans *Les hystériques des Couvents, des églises, des théâtres, des synagogues et de l'amour*⁷ que le rythme syncopé provoque la crise hystérique. Selon ses recherches, la musique a le pouvoir de susciter une série de réflexes viscéraux et d'entraîner des phénomènes hystériques dans certains cas : les secousses rythmiques irrégulières du rythme syncopé⁸ se révèlent être les syncopes de la crise d'hystérie. Le principe du rythme syncopé⁹ aurait un effet sur le système nerveux, une dimension que soutient André Levinson dans *The Negro Dance: Under European Eyes*¹⁰ en ces termes : « l'instinct primitif de l'homme est affecté violemment par une telle insistance rythmique », ainsi la puissance rythmique de la syncope ébranlerait l'homme en occasionnant chez lui une perturbation névrotique.

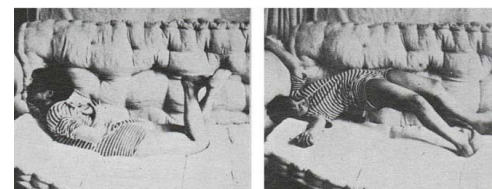
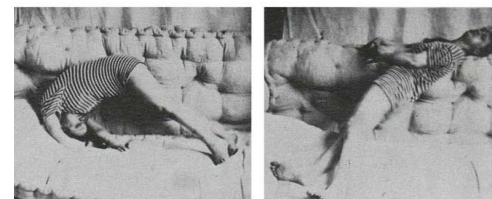
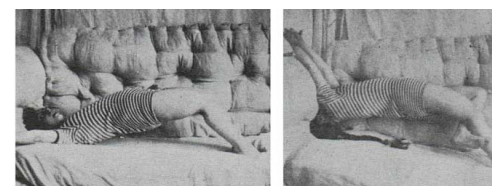
w



U • J.-M. Charcot,
« Scotome scintillant »,
Leçons sur les maladies
du système nerveux.



v



w

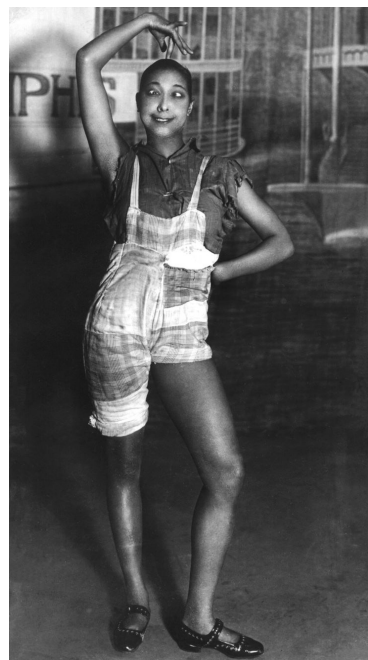


⁶GORDON, Rae Beth, *op. cit.* ⁷GALOPIN, Auguste, *Les hystériques des Couvents, des églises, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, Dentu, 1886. ⁸GORDON, Rae Beth, *Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk dans Revue Inter Médialités*, Presses de l'Université de Montréal, N°16, Automne 2010, p. 67. ⁹Procédé rythmique de la syncope consiste à déplacer, en le prolongeant, un temps faible sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps. La syncope, tout comme le contretemps, est un élément rythmique en conflit avec la mesure. ¹⁰LEVINSON, André, *The Negro Dance: Under European Eyes*, Theatre Arts Monthly, vol.11, n°4, Avril, 1927.

Mais Aouïna se met en scène, elle ne succombe pas plus aux effets psychologiques et névrotiques du rythme syncopé qu'à une crise d'hystérie, mais elle la simule et, même, en parodie les symptômes. L'illusion est achevée : Aouïna semble avoir perdu tout contrôle sur son corps. Par l'appropriation des gestes hystériques, elle expose au public la représentation qu'ils ont d'elle, emplit d'ignorance et de clichés : celle de la femme noire sauvage dansant une véritable danse païenne d'Afrique.

En réalité, elle leur joue un tour en les confrontant à leurs clichés et fantasmes raciaux et sexuels. La force de Baker réside dans la distance qu'elle produit en usant de la dérision pour manipuler son public. En louchant, elle nous oblige à détourner notre regard de son corps pour voir uniquement ses yeux et son regard ridiculisé provoquant le rire du spectateur. Lorsqu'elle imite un singe sur scène ou qu'elle se met à quatre pattes, elle dénonce l'animalité des spectateurs. C'est un moyen de se moquer de leur ignorance, à leur insu. Le clown que joue Baker sur scène rappelle celui de Charlie Chaplin lorsqu'il parodie les temps modernes en mimant l'aliénation provoquée par le rythme de travail. La danse de Baker est une parodie de la chorégraphie du travail à laquelle sont soumises les danseuses synchronisées. Elle chorégraphie le travail dé-aliéné, sa danse n'est pas liée à la machine mais au primitif¹¹.

Le paroxysme de sa parodie des stéréotypes raciaux et sexuels se produit aux Folies Bergères à Paris, en 1926, pour la revue *La folie du jour*, dirigée par Paul Derval. Joséphine Baker apparaît vêtue de sa célèbre ceinture composée de 16 bananes¹² en caoutchouc autour de la taille, les seins nus dans un décor de forêt vierge. Avec cette ceinture explicitement associée à la forme phallique, elle joue consciemment avec l'imaginaire racial et sexuel des hommes blancs. La jupe de bananes¹³ qu'elle revêt, et les rôles auxquels elle a été assignée durant sa carrière sont la manifestation du fantasme colonial suscité par le corps de la femme noire, cependant, ils peuvent-être reformulés en étant interprétés comme une forme et un symbole d'« empouvoirement¹³ ».



x
y



z

Joséphine Baker a choisi d'assumer la revendication et l'incarnation des stéréotypes qui l'attaquent. Mona Chollet dans *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*¹⁴ explique que la culture féminine¹⁵ est constituée de préoccupations qui ont été imposées aux femmes par l'ordre social de l'androcentrisme et par leur condition de dominées, mais cette culture, héritée, divise. Certaines femmes comme Jane Nardal la rejette car elles la considèrent fondée sur des stéréotypes aliénants (raciaux, sexuels) tandis que d'autres, comme Baker, au contraire, la revendique. Cette position explique certainement les nombreuses critiques que Baker a suscitées auprès des féministes de son temps, notamment auprès de Jane Nardal.

En incarnant et en exaltant sur scène les fantasmes androcentrés, Baker transforme la culture féminine, allant dans le sens des propos de Susan Bordo dans *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*¹⁶ qui questionne le lecteur : « Sans imaginaires (et incarnations) de l'altérité, à partir de quel point de vue pourrions-nous rechercher une transformation de la culture (féminine) ? ». Joséphine Baker, en caricaturant la femme hystérique et en restant assignée à son statut de pantin érotico-exotique aux yeux du public, oeuvre en réalité pour la transformation de la culture féminine. En un bouleversement de l'ordre social androcentré et en un renversement des rapports de domination : « The bottom to the top ; and the posterior to posterity¹⁷ ».

¹¹McCARREN, Felicia, *Dancing machines : choreographies of the age of mechanical reproduction*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2003, p. 157. ¹²VERGES, Françoise, *Bananes, esclavage et capitalisme racial* dans *Affinités des sols*, ORLOW Uriel, Les presses du réel, 2019. Cet article de Françoise Vergès traite de l'association *sauvage-noir(e)-banane*, clairement explicitée dans la danse sauvage de Baker. Elle étudie l'histoire du racisme et du colonialisme dans le monde à travers la banane. ¹³OBOLO, Pascale, *Le corps noir : ou l'incarnation d'un fantasme colonial à travers un costume de banane* dans *Revue Initiales, JB*, 2019, n°13, édité par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard, p. 92.

¹⁴CHOLLET, Mona, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La découverte, 2015, p. 57. ¹⁵AUFFRET, Séverin, *Une femme de ressources*, périphéries.net, septembre 2005 : « une culture particulière, qui tient au rôle qu'on leur a donné, aux positions dans lesquelles on les a cantonnées ». ¹⁶BORDO, Susan, *In the empire of images : preface to the tenth anniversary edition* dans *Unbearable Weight. Feminism, Western culture, and the Body* (1993), University of California Press, 2003. ¹⁷HENDERSON, Mae G., REGESTER, Charlene B., *The Josephine Baker Critical Reader : Selected Writings on the Entertainer*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. La traduction française est la suivante : « elle a enlevé le bas et du bas est allée au sommet » et « elle mena son postérieur à la postérité ».

Les rythmes de la danse syncopée et synchronisée dans *Princesse Tam Tam* ont constitué la colonne vertébrale de ce mémoire. L'analyse du rythme syncopé de la danse d'Aouïna et du rythme synchronisé des danseuses m'a permis de démontrer l'existence d'une correspondance formelle avec le motif du zig zag et de la ligne. Ces deux formes rythmiques, bien qu'opposées sur le plan de leur reproductibilité, et de leurs conditions d'apparition, mettent en jeu le corps féminin. Dans *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*¹, Anne Cheng a défini le corps de la femme comme une machine, efficace ou non, selon qu'il est soumis au rythme synchronisé ou syncopé. Ainsi, au cours de ce mémoire on a pu voir que le corps synchronisé s'est imposé comme le symbole de la modernité industrielle occidentale, tandis que le corps syncopé incarnait le primitif. Ces deux corps machines aux rythmes opposés expriment une dimension politique, raciale et sexuelle sous-jacente au corps féminin.

Ces dimensions incarnées par le rythme des danseuses et d'Aouïna a été rendue lisible via la définition du corps-pantin formulée par Jane Nardal dans *Pantins exotiques*². Les mouvements syncopés d'Aouïna ont attesté son

statut de pantin exotique, auquel le corps féminin blanc n'est pas identifié. La séparation entre la notion de pantin exotique et érotique a aussi permis de préciser que le statut de pantin érotique s'exprime conjointement dans les mouvements du corps de la femme noire et blanche. De fait, le corps féminin réifié en pantin érotico-exotique a mis en évidence l'exploitation et la représentation androcentrée du corps de la femme, sa domination raciale et sexuelle autant dans la vie que dans le cinéma.

Cependant, le rapprochement du rythme syncopé d'Aouïna avec celui des mouvements symptomatiques de ce qu'on qualifiait alors de crises d'hystérie a mis à mal ce statut de pantin érotico-exotique assigné au corps féminin. En faisant la démonstration qu'Aouïna était en proie à une crise d'hystérie, j'ai fait valoir qu'elle n'en était pas tant la victime qu'elle en faisait une parodie pour interpeller l'ordre symbolique androcentré, et ainsi renverser les rapports de domination raciale et sexuelle dont elle était l'objet. En cela, elle déconstruit les représentations androcentrées racistes et colonialistes sous-jacentes aux mentalités et à la politique des années 1920-1930 en France.

¹CHENG, Anne Anlin, *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*, New-York, Oxford University Press, 2011.

²NARDAL, Jane, *Pantins exotiques* dans *La dépêche africaine*, octobre, 1928.

Bibliographie

ABATINO, Pepito, *Joséphine Baker vue par la Presse Française*, Paris, Editions Isis, 1931.

ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000.

BAKER, Joséphine, SAUVAGE, Marcel, & COLIN, Paul, *Les mémoires de Joséphine Baker*, 7e éd, Paris Kra, 1927.

BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, Le Cerf/Corlet, 1998.

BHABHA Homi K., *The Other Question : The Stereotype and Colonial Discourse* dans *Visual Culture : The Reader*, London, ed. Jessica Evans and Stuart Hall, 1999.

BORDO, Susan, *In the empire of images : preface to the tenth anniversary edition* dans *Unbearable Weight. Feminism, Western culture, and the Body* (1993), University of California Press, 2003.

CHENG, Anne Anlin, *Second Skin, Josephine Baker & the Modern Surface*, New-York, Oxford University Press, 2011.

CHOLLET, Mona, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La découverte, 2015, p. 57.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.

GALOPIN, Auguste, *Les hystériques des Couvents, des églises, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, Dentu, 1886.

GIESE, Fritz, *Girl culture. Comparative Studies of American and European Rhythm and Sensibility*, Munich, Delphin-verlag, 1925.

GORDON, Mel, *Horizontal collaboration, The erotic world of Paris, 1920-1946*, Los Angeles, Feral House, 2015.

GORDON, Rae Beth, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

GORDON, Rae Beth, *Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk*, Revue Intermédialités, Presses de l'Université de Montréal, N°16, Automne 2010.

GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne Payot, 2007.

GREVILLE, Edmond Thonger, *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Edition Institut Lumière / Actes Sud, 1995.

HENDERSON, Mae G., REGESTER, Charlene B., *The Josephine Baker Critical Reader : Selected Writings on the Entertainer*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017.

JACOTOT, Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde, 2013.

KRACAUER, Siegfried, *L'ornement de la masse*, Paris, La découverte, 2008.

LEVINSON, André, *La danse aujourd'hui*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.

LEVINSON, André, *The Negro Dance : Under European Eyes*, Theatre Arts Monthly, vol.11, n°4, Avril, 1927.

McCARREN, Felicia, *Dancing machines : choreographies of the age of mechanical reproduction*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 2003.

MIDAL, Alexandra, *Danse Machine & chaîne de montage : le design des corps* dans *Poétiques du design, Conception et Politique*, Paris L'Harmattan, 2015, pp. 79-105.

NARDAL, Jane, *Pantins exotiques* dans *La dépêche politique*, octobre, 1928.

NORDERA, Marina, *La construction de la féminité dans la danse, XVe-XVIIIe siècle : [exposition, Pantin, Centre national de la danse, 4 novembre 2004-21 janvier 2005]*; Centre national de la danse France ; Bibliothèque nationale de France, 2004.

PIGEAUD, Jackie, *Le rythme : XVIIIes entretiens de La Garenne Lemot*, Collection Interférences, Presses universitaires de Rennes, 2014.

RAMSEY, Burt, *Alien Bodies : Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London, Routledge, septembre 2002.

Revue Initiales, JB, 2019, n°13, édité par l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, coproduction Fondation d'entreprise Ricard.

ROGER, Philippe, *L'enfer du paradis : un cinéaste en mots-clefs : Edmont T. Gréville*, Cosmogone Eds Du, 2001.

ROTILY, Françoise, *Artistes américains à Paris, 1914-1939*, Paris, L'harmattan, 1998.

SOUPAULT, Philippe, *Terpsichore*, Papiers, 1986.

STASZAK, Jean-François, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)*, Annales de géographie, vol. 660-661, n° 2, 2008, pp. 129-158.

La Cinémathèque française, *Restaurations et tirages de la cinémathèque Française*, volume III, 1988.

Le monde illustré, 21 février, p. 184.

La vie parisienne, 1935, pp. 1172-1173.

AUFFRET, Séverin, *Une femme de ressources*, périphéries.net, septembre 2005.

Filmographie

GREVILLE, Edmond Thonger, *Princesse Tam Tam*, Productions Arys, 1935, 77 minutes.

Master Thesis
Amandine Lecuyer

Achevé d'imprimer le 28 octobre 2019 en 8 exemplaires
à l'imprimerie Launay, Paris 75005, France

Typographies :
Bodoni 72 Oldstyle et Aileron

Illustration couverture :
Martin Zambaz, étudiant en 3e année de Communication
Visuelle à la HEAD-Genève.

Photographies non libres de droits.
Elles sont la propriété de la Cinémathèque Française de
Paris. Dans l'iconothèque, sont conservés 1 tirage de
promotion (Référence : PO0007040), 18 tirages de plateau
(Référence : PO0007039) et 1 photographie de tournage
(Référence : PO0007041) de *Princesse Tam Tam*.