MERIDIAN CRITIC No. 1/ 2015 (Volume 24)

Mille et Une Nuits sur Seine: l'influence de la traduction de Joseph-Charles Mardrus sur l'orientalisme vestimentaire de la Belle Époque

Ilaria VITALI
Université de Bologne, Italie

Abstract: Two centuries after Antoine Galland's translation of the *Arabian Nights* (1704-1717), 'Doctor' Joseph-Charles Mardrus offered a new French version of the famous oriental collection (1899-1904). Close to Mallarmé, the translator reworks and embellishes the Arabic versions, emphasizing Eastern exoticism and eroticism. In his interpolations system, the discourse concerning clothing plays a key role: Mardrus multiplies words like *babouches* and *voiles* and invents, for its sultanas, oriental outfits inexistent in Arabic sources in order to convey images and mythologies associated with the East. This Orientalist discourse naturally goes beyond his translation and resonates in world of art and fashion: *orientalisme vestimentaire* were absorbed by artists, dressmakers and designers, orientalist clothing becoming wardrobe essentials for *le Tout-Paris*. The first part of this article focuses on how Mardrus treats the topic of clothing, inspiring artists of his time, especially the impresario of the Ballets Russes, Serge Diaghilev; the second part analyzes the repercussions of this orientalism in « real » and « written » fashion of Belle Époque Paris, taking into account creations of couturier Paul Poiret.
Keywords: *One Thousand and One Nights*; Orientalism; Joseph-Charles Mardrus; Paul Poiret; Léon Bakst.

Deux siècles après la première traduction occidentale des *Mille et Une Nuits*,[1] faite par l'antiquaire du roi Louis XIV, Antoine Galland (1704-1717), une nouvelle traduction du célèbre recueil oriental voit le jour dans la France de la Belle Époque, sous le titre archaïsant de *Le livre des Mille Nuits et Une Nuit* (1899-1904).[2]

[1] Sur l'histoire du recueil, voir A. Chraïbi, 2010; U. Marzolph et R. van Leeuwen, 2004.
[2] Les onze premiers volumes paraissent dans la *Revue blanche*, qui cesse ses activités en 1903; les cinq derniers sont publiés chez Fasquelle. Les citations sont ici tirées de l'édition courante, parue en

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

Le nouveau traducteur, Joseph-Charles Mardrus, proche du cercle de Mallarmé, dépose une couche de vernis orientalisant sur l'ensemble de l'ouvrage, en insistant particulièrement sur l'exotisme et l'érotisme. Dans son système d'interpolations et d'expansions, le discours sur le vêtement prend une place centrale: Mardrus s'amuse à inventer, pour ses sultanes, des tenues orientales inexistantes dans les textes-sources arabes et à multiplier les occurrences de termes comme « babouches » et « voiles », tenus comme des connotateurs de l'Orient. Cet orientalisme vestimentaire excède tout naturellement les frontières de sa traduction pour envahir d'abord les scènes, puis les salles des théâtres parisiens: des soirées mondaines aux fêtes à thème, les robes orientalisantes deviennent des modèles incontournables dans les garde-robes du Tout-Paris artistique et mondain.

Dans cet article, il ne sera pas question d'incriminer les infidélités du traducteur par rapport aux textes-sources arabes,[3] mais de considérer ce recueil comme une œuvre d'art à part entière qui nous révèle les spécificités d'une période et d'une société. La structure bipartite de cette étude présentera d'abord la manière dont Mardrus traite le sujet du « vêtement », en creusant une distance par rapport aux *Mille et Une Nuits* de Galland et en influençant les artistes de son temps, notamment l'impresario des Ballets Russes, Serge Diaghilev; elle se penchera, dans un deuxième temps, sur les retentissements de ce « discours qui habille » dans la mode « réelle » et « écrite »[4] du Paris de la Belle Époque, en prenant en compte notamment les créations orientalisantes du couturier Paul Poiret, à leur tour célébrées dans les revues de mode de l'époque.

Les sultanes de Mardrus du texte à la scène

Né au Caire en 1868, médecin aux Messageries Maritimes, le Docteur Mardrus n'est pas seulement un arabisant et un traducteur, mais un acteur important de la vie de son temps. Quoiqu'il ne soit pas encore très connu lors de la publication de ses *Mille et Une Nuits*, sa traduction est encouragée par Mallarmé, dont il fréquente les « mardis » au tournant du XX^{e} siècle.[5] On perçoit d'abord l'influence du poète dans le style du traducteur, notamment dans les passages poétiques – évacués dans la version des *Nuits* du XVIII^{e} siècle –, dans lesquels Mardrus fait couler de nombreux éléments qui renvoient à la poétique symboliste,

---

1980 chez Robert Laffont, avec une notice de Marc Fumaroli. Comme ce dernier le souligne, le titre *Le livre des Mille Nuits et Une Nuit* n'est employé par Mardrus qu'à partir du tome IV, le titre original étant *Les Mille Nuits et Une Nuit*.

[3] De nombreux spécialistes se sont penchés sur la question. Je ne retiendrai ici que l'étude de S. Larzul, de 1996, qui analyse et détaille les interpolations du traducteur.

[4] Pour la définition de mode réelle et de mode écrite, voir Barthes, 1967.

[5] Sur la vie et sur l'œuvre de Mardrus on lira : Aboul-Hussein, 1969, *Le docteur Mardrus, traducteur des Mille et Une Nuits*, thèse de Doctorat d'État, Sorbonne; D. Paulvé et M. Chesnais, 2004 ; D. Jullien, 2009 (chapitre II); l'essai du Docteur E.-F. Julia, 1935, ami de Mardrus, est également intéressant, bien qu'il faille tenir compte de sa subjectivité.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

s'attardant également sur certaines scènes prurigineuses qui prennent énormément de place dans un texte qui se donne « à voir » plus qu'« à lire ». Le traducteur s'octroie le droit d'interpoler les sources en exploitant surtout le moyen de l'expansion, pour accentuer l'exotisme et l'érotisme. À la différence d'Antoine Galland, dont le but avait été celui de rapprocher le monde arabe du public parisien selon la tradition des « belles infidèles », Mardrus veut créer, chez le lecteur, un effet de dépaysement et de surprise. Mais, comme le note Larzul, « [s]i des *Nuits* de Mardrus se dégage un tenace parfum d'exotisme, celui-ci n'exhale pourtant pas constamment la fragrance originale. » (Larzul, 1996, p. 157)

Chez Mardrus, les textes-sources subissent en effet une recontextualisation qui en interroge les contenus: ses *Mille et Une Nuits* sont influencées par la Belle Époque pour l'influencer à leur tour. Ainsi, sous la plume du traducteur, la beauté – masculine et surtout féminine – se plie aux goûts du temps:

> Nûrad-Dîn'Alî n'aura pas le « duvet sombre » (*'idhâ rakhd'ar*), mais « frais et soyeux »; la jeune dame de Bagdad n'aura pas la taille « svelte » (*rachîqa*), mais « élégante et gracieuse », et son « ventre aux plis dissimulés sous le vêtement » (*bat'n mat'wî tah'ta th-thiyâb*) deviendra un « jeune ventre élastique et pliant [...] sous les vêtements ». (Larzul, 1996, p. 157)

Dans ce jeu de regards croisés, le corps des personnages des *Nuits*, que Mardrus modèle au fur et à mesure que la traduction s'avance, est façonné selon des critères qui mélangent les stéréotypes orientalistes et les coutumes de la Belle Époque. Ce corps construit se prête à être habillé par de nouveaux vêtements, dont la description détaillée rentre à plein titre dans le système d'interpolations du traducteur:

> Le vêtement fournit également matière aux stéréotypes et, dans le domaine, babouches et voile occupent une place prépondérante. Quand Mardrus use du terme « babouche », il ne traduit pas le vocable dont il dérive, *bâbûj*, mais procède soit à une interpolation pure et simple, soit à la substitution au terme *na'l* (« sandale ») de son vocable favori. Ce faisant, il renforce l'idée selon laquelle les babouches sont par excellence les chaussures des Orientaux. Ce souci de répondre à l'attente du lecteur est encore plus marqué dans la propension du traducteur à multiplier les occurrences du terme « voile », l'un des connotateurs de l'Orient dans le système d'interpolations et d'expansions caractéristiques de la manière de Mardrus. (Larzul, 1996, p. 164)

Mardrus ne se contente d'ailleurs pas de multiplier les apparitions du « voile », marqueur de l'Orient par excellence aux yeux des Européens de l'époque: il le dédouble, l'enrichit et le décore par des ajouts absents dans les textes-sources arabes. L'*Histoire d'Ali ben-Bekar et de la belle Schamsennahar* nous en fournit un bel

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

exemple. Dans la traduction de Mardrus, l'héroïne: « était couverte d'un *izar* de soie rose, que serrait à la taille une ceinture brodée d'or, large de cinq doigts et incrustée de grosses perles et de pierreries. Son visage était voilé d'une voilette transparente, et ses yeux apparaissaient splendides à travers! » (Mardrus, 2008, t. I, p. 516) Or, comme le remarque Larzul, dans l'édition arabe de Bulaq (1835), qui constitue la vulgate des *Mille et une nuits* et l'une des sources principales déclarées par Mardrus, si l'on nomme bien le *izar*, aucune voilette supplémentaire ne fait transparaître les yeux splendides de l'héroïne. Ce dédoublement du voile n'est qu'un exemple flagrant de la manière de procéder du traducteur. Par ailleurs, la ceinture de la fille, qui dans le texte arabe était juste de « soie brodée d'or », devient ici « large de cinq doigts et incrustée de grosses perles et de pierreries. »

Dans d'autres contes, comme l'*Histoire d'Amina, la deuxième adolescente*, faisant partie du bloc narratif du « Porte-faix avec les jeunes filles », Mardrus ne se limite plus à multiplier les occurrences du voile – qu'il double cette fois encore d'une voilette – mais surenchérit, et remanie le texte en inventant de toute pièce une scène dans laquelle l'héroïne s'habille:

> Je choisis la plus belle de mes dix robes neuves et m'en habillai; puis je mis mon beau collier de perles nobles, mes bracelets, mes pendeloques et tous mes bijoux; puis je mis mon grand voile bleu de soie et d'or, je m'entourai la taille de ma ceinture de brocart, et je mis mon petit voile de visage, après m'être allongé les yeux de kôhl. (Mardrus, 2008, t. I, p. 94)

Dans l'édition arabe, on ne trouve aucun de ces détails précieux: l'héroïne n'orne pas son corps d'une robe neuve, ni de voile de soie et d'or, ni de ceintures de brocart; elle n'égrène pas cet extraordinaire répertoire de bijoux (collier de perles, pendeloques, bracelets…) que Mardrus se plaît à enchâsser dans sa description.[6] En glissant dans le texte des marqueurs de l'Orient mythique et légendaire tels que les trésors de pierreries ou les voiles de soie colorée, le traducteur nourrit un contexte de luxe extrême et fournit un nouveau modèle pour les dames du Tout-Paris: l'image d'une femme puissante, au raffinement sophistiqué, qui ne cache pas son pouvoir de séduction, mais le montre de manière ostentatoire en multipliant les couleurs vives, les accessoires précieux et les touches de maquillage (n'oublions pas qu'à l'époque les dames européennes du monde ne sortaient jamais « fardées »).[7]

[6] Dans le texte arabe, l'héroïne dit simplement: « Il ne me restait plus qu'à me préparer, ce que je fis. » (dans la traduction de Bencheikh et Miquel, 2005, III, p. 112).

[7] Il est intéressant de lire à ce sujet les articles ou les comptes rendus des conférences de Lucie Delarue-Mardrus, première femme du Docteur, « la seule qui ose dire que les femmes ont raison de se farder (!). Elle raconte que les Orientales se teignent les cheveux en roux et se mettent du noir aux yeux sans que personne y voie de mal. Et si un jour, en France, sans être sur une scène de théâtre, les femmes osaient se farder pour sortir dans la rue? » (Lartigue, 1975; également cité dans D. Paulvé et M. Chesnais, 2004, p. 80).

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

L'orientalisme vestimentaire de Mardrus aura des retentissements bien au-delà du livre des *Mille et Une Nuits* et influencera vite la mode de son temps. Nombreuses sont les images de la première femme du Docteur, Lucie Delarue, qu'il s'amuse à appeler « Princesse Amande »,[8] prise en photo en tenue orientale. (Paulvé et Chesnais, 2004, pp. 62, 64, 73) Il n'est pas inutile de rappeler, en ce sens, une phrase de Richard Burton, traducteur célèbre des *Nuits*, qui avait résumé de manière éloquente la démarche opérationnelle du premier traducteur du recueil, Antoine Galland: pour plaire à son public, il avait habillé les sultanes à la française. Dans le contexte de cette étude, la formule de Burton prend tout son sens. Car, si on file la métaphore, la démarche de Mardrus se situe en effet aux antipodes: alors que Galland avait habillé les sultanes à la parisienne, il faut bien reconnaître que le but de Mardrus semble plutôt celui d'habiller les Parisiennes en sultanes.

Avec la complicité des cercles littéraires et mondains, l'influence de la nouvelle traduction ne tarde pas à s'exercer sur les champs de la création, de la littérature au théâtre, de la musique à la danse. La compagnie des Ballets Russes de Serge Diaghilev, très sensible à l'Orient,[9] tombe vite sous le charme du recueil des *Nuits*. Avec le spectacle *Shéhérazade*,[10] créé le 4 juin 1910 au théâtre de l'Opéra, le chorégraphe Michel Fokine et le peintre et costumier Léon Bakst proposent une version langoureuse et sulfureuse des *Mille et Une Nuits*. Bien que la relation entre le recueil de Mardrus et ce spectacle ne soit pas prouvée,[11] le ballet semble s'en inspirer directement. En effet, il amplifie les mêmes thèmes et joue sur les mêmes interpolations du Docteur. L'Orient qui paraît sur la scène parisienne est un pays fantastique et légendaire, terre de femmes passionnées et languissantes, de « nègres » redoutables, de sultans au pouvoir effrayant. Cela ne nous étonne pas si

[8] Plusieurs explications ont été données quant au choix de ce surnom: selon Dominique Jullien, le surnom « Amande » est donné « à la manière des arabes »; d'après Evanghélia Stead, qui s'appuie sur les *Souvenirs indiscrets* de Natalie Clifford Barney, il serait en réalité lié à l'apparence du corps de la dame, entièrement épilé et lisse comme une amande. Quoi qu'il en soit, la princesse Amande est le personnage d'un conte que Mardrus greffe lui-même à son recueil des *Mille et Une Nuits*, *L'Histoire du prince Jasmin et de la princesse Amande*, ne faisant pas partie du corpus original arabe.

[9] La troupe avait d'ailleurs déjà proposé un ballet orientalisant intitulé *Cléopâtre* en 1909. Sur les Ballets Russes, on lira avec profit V. Fedorovski, 2012, et M. Auclair et P. Vidal (éds.), 2009.

[10] Drame chorégraphique en un acte créé par la compagnie des Ballets Russes au théâtre de l'Opéra de Paris, le 4 juin 1910. Musique de Nicolaj Rimskij-Korsakov, chorégraphie de Michel Fokine, décors et costumes de Léon Bakst.

[11] Pour E.-F. Julia, cela ne fait pas de doute: « Quand Bakst vint à Paris renouveler la décoration théâtrale, la figuration, la danse et l'esthétique de son époque, il était pénétré d'influence orientale et c'est au Docteur J.-C. Mardrus qu'il s'est adressé pour monter notamment sa *Schéhérazade* dont les décors et les divers tableaux sont entièrement sortis du *Livre des Mille nuits et Une Nuit* ». (Julia, 1935, p. 9) Si on connaît bien les rapports entre Mardrus et d'autres acteurs de la vie parisienne de la Belle Époque, dont par exemple le couturier Paul Poiret, les relations entre le Docteur et la troupe de Diaghilev ne sont pas documentées. La genèse du ballet *Shéhérazade* demeure d'ailleurs encore plutôt nébuleuse. Je renvoie, à ce sujet, à mon article, « Traduire les spectacles du livre: des *Mille et une nuits* de Joseph-Charles Mardrus à *Shéhérazade* des Ballets Russes », *Francofonia*, n° 69, 2015.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

la troupe choisit de reprendre le tout début du récit-cadre des *Nuits*, à savoir la trahison de la femme du sultan Sharyar – mimée par Ida Rubinstein – avec son nègre favori – Vaslav Nijinski –, qui se termine par un bacchanal orgiastique, puni par un massacre. Éros et thanatos sont les deux forces mythologiques qui dominent cette représentation de l'Orient vu par l'Europe de la Belle Époque.

Regardons de plus près les costumes de ce ballet, entré à juste titre dans l'histoire de la danse et de la mode. Pour la première fois, on abandonne les maillots roses et les tutus romantiques pour créer des tenues inspirées des contes orientaux et des miniatures persanes, faites de bandeaux, de pantalons bouffants et… de babouches et de voiles. Du point de vue chromatique, la conception de Léon Bakst est très réfléchie, chaque couleur définissant le caractère d'un personnage: ainsi, les tenues voilées des almées, de soie pale, contrastent avec les habits, plus structurés et colorés, des personnages masculins, de velours et de soie. On pense, entre autres, à celui du grand eunuque, ou à ceux des deux sultans, Sharyar et Sharzaman. Bakst fait également un large usage de métaux, qui enrichissent les costumes et les font miroiter sur scène. « Or, argent, bronze, acier poli sont employés à profusion » (Purvis, Rand, Ulinestein, 2009, p. 73) ce qui rappelle les interpolations de Mardrus qui, comme on l'a vu, n'hésite pas à incruster dans sa traduction des descriptions détaillées des joyaux et des bijoux des personnages qui habitent ses *Nuits*.

Le costume de la sultane, habillée par Léon Bakst de voiles, de perles et de fourrures,[12] mérite qu'on s'y attarde. Il se compose d'une brassière en lamé argent, sertie de pierres et perles en collier. Le pantalon est bouffant, en lamé et mousseline argent, garni de strass et ouvert sur les côtés. Une cape en voile lamé et un turban en satin blanc et lamé argent, garni de pierres et de perles et surmonté d'une aigrette, couronnent le tout. De toute évidence, le but de Bakst n'est pas seulement de libérer le corps de la danseuse qui n'est plus soumise aux constrictions des pointes et du tutu, mais d'évoquer la séduction de la chair que l'Orient semble garantir de plus en plus aux yeux des spectateurs européens. On peut se rendre compte de l'étendue de l'effet provocant du costume audacieux de la sultane en lisant les quelques lignes autographes de Bakst au sujet d'une répétition d'Ida Rubinstein et des danseuses du corps de ballet devant les machinistes:

> La vue de nos ballerines en pantalons transparents, et les lignes frêles de la chair délicate troublaient ces gars habitués aux maillots roses, l'attitude statuaire et hautaine de l'impassible et pâle Rubinstein, ses yeux allongés et dédaigneux, tout changeait tellement de l'atmosphère d'un ballet à l'Opéra […]. (Bakst, 1910, texte manuscrit)

[12] On peut trouver une reproduction des maquettes des costumes de Bakst dans *Comœdia illustré: numéro spécial consacré aux Ballets Russes*, n° 16, 20 mai 1914. Les costumes du spectacle sont aujourd'hui conservés, en partie, à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

Si la sultane est statuaire et hautaine, son amant, l'esclave d'or, est soumis et féminisé:[13] le costume de Nijinski se compose d'un haut garni d'applications de perles et de triangles en soie et d'un pantalon bouffant lamé or, qui exalte les mouvements sinueux du danseur, amant de Diaghilev. Ses mouvances félines, son visage maquillé, vont contrecarrer la beauté et les gestes virils de Rubinstein. La question du sexe et du genre, primordiale dans la traduction de Mardrus, se réverbère ainsi sur la scène. Derrière le masque théâtral, se lisent les désirs inavoués de l'Europe: l'allusion à une sexualité débridée et ambiguë est rendue socialement acceptable par la troupe de Diaghilev, qui la transpose, tout comme le fait Mardrus, dans un ailleurs oriental.[14]

Du discours qui habille au corps habillé

Suite à l'immense succès du ballet *Shéhérazade*, un véritable orientalisme vestimentaire voit le jour. « Tout est aux galas russes » clame une chronique parue dans la revue *Comœdia illustré* en mai 1914.

> L'Opéra offre à chaque nouveau ballet des salles resplendissantes. Les danseurs russes conquièrent à nouveau ce public avide de leur souplesse, de leur charme, de leur âpreté, de leur virtuosité et de leur art prenant. (*Comœdia illustré*, n° 16, 20 mai 1914)

Paul Poiret, appelé par Jean Cocteau « le sultan », est alors le grand maître de la mode. Très ami de Mardrus, qui lui restera fidèle même après ses revers financiers, le célèbre couturier abreuve son imagination dans ses *Nuits* fin-de-siècle pour créer des robes à la manière orientale. En revanche, il ne reconnaîtra jamais sa dette envers Bakst, ce qui lui sera reproché par le peintre. Pour sa part, Poiret se limitera à affirmer:

> Comme beaucoup d'artistes français, je fus très frappé par les Ballets Russes et je ne serais pas surpris qu'ils aient eu sur moi une certaine influence. Il faut pourtant que l'on sache bien que j'existais déjà, et que ma réputation était faite bien avant celle de M. Bakst. (1930, p. 166)

Si l'on peut convenir que Poiret jouissait d'une renommée même avant l'arrivée de Bakst, il est pourtant difficile de ne pas voir dans ses modèles, dont le style devient de plus en plus orientalisant, l'influence du peintre et, plus en général,

[13] Ce contraste est bien représenté dans la célèbre planche gravée de Georges Barbier (*Shéhérazade*, 1913), qui montre une sultane aux bras levés, dominatrice, et un esclave à ses pieds, en position de soumission. La planche a été reprise récemment comme affiche de l'exposition « Mille et Une Nuits », qui a eu lieu à l'Institut du Monde Arabe de Paris du 27 novembre 2012 au 28 avril 2013, et dont le catalogue a été publié par les Éditions Hazan en 2012.

[14] Sur la question du genre, voir, entre autres, Mary E. Davis, 2010, chapitre III.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

des Ballets Russes. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les deux catalogues-œuvres d'art que Poiret commissionna à Paul Iribe en 1908 (*Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908) et à Georges Lepape en 1911 (*Les Choses de Paul Poiret… vues par Georges Lepape*, 1911). Alors que dans le premier on trouve une influence tout au plus grecque – tuniques simples, motifs helléniques dans les décors intérieurs – dans le second on voit une profusion d'éléments tenus à l'époque comme des connotateurs de l'Orient – turbans surmontés d'aigrettes, kaftans brodés et garnis de fourrures, tons très vifs et mariages de couleurs inattendus, coussins qui remplacent les canapés et ainsi de suite. Un exemple entre autres: dans le catalogue de 1908 on ne trouve qu'un seul turban, perdu au milieu d'autres couvre-chefs, alors que dans celui de 1911, cette coiffure revient d'une image à l'autre, jusqu'à remplir une page entière.

Si l'influence des Ballets Russes n'est pas déclarée par Poiret, elle est néanmoins suggérée, en creux, par Lepape qui multiplie dans son catalogue les références à la troupe en général et au ballet *Shéhérazade* en particulier: dans ses planches, il nous montre un esclave noir qui offre un plateau de fruits à une jeune femme habillée d'une tunique jaune rehaussée de fourrures ou encore un groupe de spectatrices turbanées qui prennent place dans un balcon de l'Opéra, enlevant des somptueux kaftans, alors qu'on entrevoit, sur scène, une danseuse qui se détache sur un arrière-fond rempli de palmiers. « Paul Poiret déguisait les femmes en sultanes, » expliquent Kahane et Wild « ce qui était parfois bien malcommode, et certains soirs, lors des reprises du ballet, l'aspect de la scène et celui de la salle offraient de vertigineuses similitudes ». (Kahane, Wild, 1997, p. 21) Le catalogue de Lepape s'ouvre d'ailleurs sur l'image d'une jeune femme qui tire des rideaux, nouvelle Shéhérazade qui semble vouloir sortir les *Mille et Une Nuits* de la scène théâtrale.

Avouée ou non, une osmose se produit entre le recueil de Mardrus, les Ballets Russes et la mode de l'époque. D'ailleurs, comme le remarque justement Dominique Jullien, ce nouvel engouement pour l'Orient ne peut se comprendre « sans les liens étroits qui se tissent entre la littérature, la peinture, la mode, la musique et la danse. Le même public qui applaudit aux Ballets russes lit la *Revue blanche* et assiste aux extravagantes soirées orientales [du] grand couturier Paul Poiret […] ». (Jullien, 2009, p. 76)

Les mondaines parisiennes s'habillent désormais aux couleurs de cet Orient féérique, sur lequel l'Occident projette ses fantasmes. À partir des années 1910, Poiret substitue turbans et kaftans aux capelines et redingotes et impose une nouvelle silhouette féminine, provoquant le scandale avec sa jupe-culotte, ou « pantalon de harem », qui se rapproche, autant que possible, des silhouettes des odalisques.[15] L'Orient contique dans lequel puise Poiret est un espace fantasque et indéfini, plus proche de la féérie des *Mille et Une Nuits* que du réel. Le couturier

[15] Voir à ce sujet P. Poiret, 1930, P. White, 1986, et M.E. Davis, 2010 (particulièrement le chapitre III, "The East").

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

entend d'ailleurs ce terme, Orient, dans son spectre le plus large, ses créations allant des pantalons bouffants à la turque jusqu'au Japon des geishas, sa jupe-entravée, très serrée aux chevilles, obligeant les femmes à marcher à petits pas.

S'inspirant sans doute de l'art total des Ballets Russes de Diaghilev, puisant à son tour dans le *Gesamtkunstwerk* de Wagner, Poiret conçoit un nouveau rôle pour le couturier, qui ne se limite plus au domaine de la robe féminine mais influence le style de vie de son temps, à partir du vêtement jusqu'aux accessoires et au décor intérieur.[16] Les crèmes de beauté, les parfums, les ornements de la peau et des cheveux sont autant d'éléments qui entrent en jeu dans la fabrique du corps de ces dernières années de la Belle Époque. Paul Poiret propose, le premier, ses propres fragrances, à travers la compagnie qu'il crée pour sa fille en 1911, Les parfums de Rosine. Il n'hésite pas à donner à ses parfums des noms orientalisants tel que *Le Minaret* (1913), *Nuit de Chine* (1913) ou encore *Aladin* (1919), *Mille et Une Nuits* obligent.[17]

Les décors intérieurs suivent le pas, avec l'atelier de Martine, que Poiret ouvre en 1911, en le nommant d'après son autre fille. L'effet est immédiat: le sol des salons et des boudoirs parisiens se couvre de coussins, de lampes et de lanternes. Un cabaret, nommé *Shéhérazade*, ouvre ses portes au Faubourg Montmartre. La réclame, que l'on peut trouver au dos de l'édition du poème *Shéhérazade* écrit par Michel Georges-Michel d'après le spectacle des Ballets Russes, informe les clients potentiels: « Les plus brillantes danseuses du monde dansent à *Shéhérazade*, les plus belles femmes du monde dansent à *Shéhérazade* ». (Kahane, 2008, p. 111)

Un jeu d'échos se crée entre les champs de la création artistique et la mode. Suite au succès des collections de Poiret, à leur tour informées par la traduction de Mardrus et les spectacles des Ballets Russes, le lexique du discours sur le vêtement puise de plus en plus dans l'imaginaire orientalisant. Les « babouches » et les « voiles » tant évoqués par Mardrus glissent imperceptiblement du domaine littéraire au journalistique. Les revues de mode et la publicité s'emparent du phénomène de l'orientalisme et le transforment à leur guise. Un nouveau réseau sémantique de termes-clefs tels que *turbans*, *kaftans*, *kimonos*, *sarouals*, *boa de plumes*, *motifs cachemire* entre dans la presse féminine de l'époque et devient vite incontournable pour les mondaines. Les articles sont écrits par des chroniqueuses connues, comme Vanina, mais aussi par des écrivains tels qu'Émile

[16] Pour se rendre compte de l'influence de Poiret en ce sens, il suffit de penser aux nombreux couturiers qui, par la suite, ont interprété la mode de manière tous azimuts, allant du vêtement au décor intérieur, en passant par toute sorte d'ornements de la peau et du corps.

[17] Le motif des parfums constitue d'ailleurs l'un des éléments exploités dans le système d'interpolations de Mardrus, qui se plaît à en amplifier les fragrances et à les décrire dans les détails, selon le thème des « senteurs orientales », prisé par les écrivains français du XIX[e] siècle. Voir à ce sujet l'étude déjà citée de S. Larzul.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

Henriot ou Gabriel Mouray. Il convient de s'attarder sur cet aspect, car la mode, comme l'affirmait Roland Barthes (1967), n'existe qu'à travers le discours sur la mode.

Au-delà de la maison de Poiret, l'Orient légendaire et mythique fournit désormais son réservoir de mots et d'images à différentes firmes, qui l'exploitent en tout état de cause comme symbole suprême de raffinement et de distinction. Les chapeaux de la femme du début du XXe siècle ressemblent, d'après la *Gazette du bon ton*, aux couvre-chefs « que l'on voit se bomber, dans les miniatures de la Perse ou de l'Inde, sur la tête des héros de légendes. » (*Gazette du Bon Ton*, n° 1, 1912, p. 18)[18] Dans le même numéro de la revue, on explique d'ailleurs aux lectrices comment nouer une mousseline blanche ou une gaze argentée en turban et se transformer en sultanes. Même au réveil, la tenue de la femme doit s'inspirer de l'Orient:

> Vous avez dans le choix très vaste qui s'offre à votre goût toutes les illusions bienheureuses d'un beau voyage matinal en orient. La Chine a des étoffes multicolores mais déjà beaucoup portées; le Japon, des kimonos qui sont commodes; la gandourah tunisienne a ses mérites; […]. (pp. 70-71)[19]

Ce vent oriental ne se limite pas à souffler sur le discours sur le vêtement ou les accessoires, mais intéresse également le soin du corps, qui se veut précieusement construit. « L'Huile Orientale Ganesh est un régénérateur énergique des tissus qui efface les rides et la patte d'oie », promet la réclame de la marque Ganesh, parue dans la revue *Les Modes* en 1911 (*Les modes*, n° 5, 1911)[20]. Les Parfums Troublants présentent la fragrance *Brise exotique* (1910), alors que les Parfums Godet proposent *Parfum d'Islam*[21] (1913). Ce ne sont que peu d'exemples des réclames de firmes qui puisent dans l'imaginaire oriental, parfois directement dans l'univers contique des *Mille et Une Nuits*, pour vanter tout produit ayant trait à la beauté féminine que l'on veut charger d'un aura de luxe, de mystère, voire de magie.

---

[18] Gabriel Mouray poursuit ainsi son article: « Tout cela demeure bien encore un peu… beaucoup oriental, persan surtout, russo-persan serait peut-être plus exact, mais tout cela, en somme, risque de ne pas être déplaisant du tout […]. » (p. 19).

[19] En revanche, la *Gazette du bon ton* ne recommande pas les jupes-culottes, trop voyantes. Mais, pour celles qui sont « tentées par la Perse », Émile Henriot conseille d'essayer chez-soi « ces pantalons très bouffants qui s'évanouissent à la cheville, et laissent voir dans sa mule étroite un pied nu, une attache exquise ». (p. 73)

[20] À la même page, on trouve la réclame d'Au panache Pompadour, fabrique de plumes d'autruches, ainsi que de la parfumerie exotique parisienne Parfums Troublants.

[21] Le nom choisi pour cette fragrance, qui serait aujourd'hui difficile à envisager par un parfumeur français, nous montre en passant les changements à l'œuvre dans la représentation de « l'autre ». Les études imagologiques témoignent d'une fertilité particulière dans la création des images occidentales de l'Arabe/musulman, qui changent radicalement d'une époque à l'autre. Au début du XXe siècle, l'image est celle du séduisant cheik, qui sera portée sur le grand écran par Rudolph Valentino en 1921 (*The Sheik*). Pour une première approche à ce sujet, voir M. Beller et J. Leerssen (eds.), 2007.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

> Les tailleurs, les marques de chaussures, de petites boutiques ou de grands magasins, comme *Au bon marché*, utilisent la féérie des *Nuits* pour présenter leurs produits. Ces grandes firmes se saisissent des images des contes pour rappeler aux consommateurs que leur plaisir sera égal à celui qu'ils ont pris à la lecture ou au spectacle des *Mille et une nuits*. (Sironval, 2005, p. 193)

Dans la presse, ce goût de l'Orient dépasse désormais la coquetterie pour s'allier à un côté santé, dans la visée de justifier le nouvel engouement, non plus simple caprice, mais nécessité. Comme l'écrit la journaliste Vanina:

> Le boa de plumes arrive à propos pour nous préserver la gorge en ce mois plutôt inclément […] le boa de plumes d'autruche est toujours utile pour ne pas dire indispensable pour les après-midis ou les soirées fraiches. Le soir, il remplace avantageusement nos hermines et nos renards blancs. (*Comœdia illustré*, 20 mai 1914, pp. 346-349)

L'Orient fournit ainsi à la mode un moyen de dépasser le futile, la « variation autour du vide » dont Mallarmé avait fait un exercice de style (on pense à sa revue éphémère, *La dernière mode*).

De la santé à l'hygiène il n'y a qu'un pas:

> Le succès est tout à *l'Oriental*. C'est au 3 de la rue des Italiens que nos Parisiennes qui veulent du nouveau vont déguster les « locoum » savoureux et à l'heure du souper toutes les choses exquises « à la turque » […]. Il y a aussi le côté hygiène, à *l'Oriental*, qui n'est pas à négliger. […] on y peut chaque jour commander l'incomparable « yoghourt turc » si nutritif et si savoureux qui, à toutes les propriétés réconfortantes et assainissantes du lait caillé, ajoute une finesse et un goût exquis. Certes tous les surmenés devraient prendre trois fois par jour ce « yoghourt » bienfaisant qui prévient l'entérite […]. (*Comœdia illustré*, 20 mai 1914, p. 349)[22]

Le discours orientalisant sur le vêtement s'étire et s'étend ainsi à d'autres domaines de la fabrique du corps. Dans cet ordre d'idées, on doit reconnaître à Paul Poiret le mérite d'avoir capté l'air du temps et de l'avoir transmis dans ses modèles, mais surtout celui d'avoir conçu de nouveaux discours pour le restituer, en employant des moyens de représentation et de communication inédits à l'époque et qui ont prouvé, par la suite, leur efficacité. Poiret est d'ailleurs l'organisateur de soirées à thème oriental, dont la fête de « La mille et deuxième nuit », conçue en 1911 avec l'aide de Mardrus, demeure la plus connue. Nous pouvons en avoir un aperçu à partir du compte-rendu de Lucie Delarue, poétesse et première femme de Joseph-Charles:

[22] À la page 357 du même numéro on trouve également une réclame du Salon de thé et café turc À l'Oriental.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

> Et ce fut en vérité la mille et deuxième nuit. Le plus beau ballet des Russes ne peut pas être mieux réussi que cette fête de l'art et de la magnificence. […] Les feux de Bengale, aube succincte, faisaient de temps en temps naître le jour au bout des allées pleines de beaux masques persans, turcs, arabes. Turbans et bonnets, jupes-culottes et robes masculines, pieds nus et pieds en babouches se rencontraient. Somptueux papillons de nuit, les aigrettes des têtes tremblaient comme des antennes, les pierreries luisaient comme des yeux […]; des tapis musulmans, répandus sur les galets, étouffaient les pas. […] Tant de douceur et de charme! (*Fémina*, 1er août 1911)[23]

Ce sont les derniers fastes de la Belle Époque avant que la Grande Guerre ne défigure l'Europe; les Années Folles auront d'autres références artistiques et vestimentaires. Martine Kahane reporte que Diaghilev voulut reprendre le ballet *Shéhérazade* à la fin des années Vingt, mais lors de la première répétition de sa troupe « il fut pris, semble-t-il, d'un tel fou rire en voyant s'agiter sultanes et esclaves qu'il abandonna le projet. » (Kahane, 2008, p. 111) L'époque n'était plus aux féeries orientales et le grand impresario était bien placé pour s'en apercevoir. Diaghilev mourra en 1929; Mardrus, divorcé de sa princesse Amande, se consacrera à d'autres projets d'écriture; les jupes-culottes de Paul Poiret seront éclipsées par la petite robe noire de Coco Chanel, nouvelle « uniforme de la femme moderne ».[24] Il n'en reste pas moins que cette triangulation heureuse entre la traduction des *Mille et Une Nuits*, les spectacles des Ballets Russes et les créations de Paul Poiret marqua profondément l'époque, sa mode « réelle » et sa mode « écrite ».

Bibliographie

Auclair, Mathias ; Vidal, Pierre (eds.), 2009, *Les Ballets Russes*, Paris, Gourcuff-Gradenigo.

Bakst, Léon, *Texte manuscrit*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Bakst, pièce 9; reproduit également dans M. Kahane, N. Wild, 1997, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Hazan, p. 42.

Barthes, Roland, 1967, *Le système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil.

[23] Le compte rendu se poursuit en détaillant les tenues de quelques dames, dont Mlle Dorziat et la princesse Lucien Murat.

[24] Comme on peut le lire dans des revues féminines de l'époque telles *Vogue*, *Toilettes parisiennes* ou *La femme de France*, la petite robe noire faisait déjà partie de toutes les garde-robes à partir de l'après-guerre, suite à une sorte de généralisation du deuil. C'est pourtant Coco Chanel qui immortalise ce modèle, lors de la saison automne-hiver de 1926, sans doute grâce à un savant usage des techniques de communication et de marketing. La même année, le *Vogue* américain indique ce sobre vêtement monochromatique, bien loin de l'orgie de tissus, de matières et de couleurs des modèles de Poiret, comme « une sorte d'uniforme de la femme moderne », qui se veut de plus en plus active et émancipée.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)

Beller, Manfred; Leerssen, Joep (eds.), 2007, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi.

Chraïbi, Aboubakr, 2010, *Les Mille et Une Nuits. Histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan.

Comœdia illustré: numéro spécial consacré aux Ballets russes, n° 16, 20 mai 1914.

Davis, Mary E., 2010, *Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion*, London, Reaktion.

Delarue-Mardrus, Lucie, 1911, « La Mille et deuxième nuit chez le grand couturier », *Fémina*, 1er août 1911.

Fedorovski, Vladimir, 2012, L'*Histoire secrète des ballets russes*, Paris, Éditions du Rocher.

Gazette du bon ton: art, modes et frivolités, n° 1, 1912.

Iribe, Paul, 1908, *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, Paris, Société Générale d'Impression.

Julia, Emile-François, 1935, *Les Mille et Une Nuits et l'enchanteur Mardrus*, Paris, SFELT.

Jullien, Dominique, 2009, *Les amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz.

Kahane, Martine, 2008, *Les Costumes des Mille et Une Nuits*, Paris, Bleu Autour.

Kahane, Martine ; Wild, Nicole, 1997, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, Hazan.

Lartigue, Jacques-Henri, 1975, *Mémoires sans mémoire*, Paris, Robert Laffont.

Larzul, Sylvette, 1996, *Les Traductions françaises des* Mille et Une Nuits*: étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan.

Lepape, Georges, 1911, *Les Choses de Paul Poiret… vues par Georges Lepape*, Paris, Maquet.

Les Mille et Une Nuits, 1900-1904, Mardrus, Joseph-Charles (trad.), Paris, Fasquelle; rééd. Paris, R. Laffont, 1980.

Les Mille et Une Nuits, 2005, Éd. et trad. Bencheikh, Jamel-Eddine et Miquel, André, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Les Mille et Une Nuits, 2012, Catalogue de l'exposition « Mille et Une Nuits » (Institut du Monde Arabe, 27 novembre 2012-28 avril 2013), Paris, Éditions Hazan.

Les modes: revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme, n° 5, 1911.

Marzolph, Ulrich; van Leeuwen, Richard, 2004, *The Arabian Nights Encyclopaedia*, Santa-Barbara, ABC-*CLIO*.

Paulvé, Dominique ; Chesnais, Marion, 2004, *Les Mille et Une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, Éditions Norma.

Poiret, Paul, 1930, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset.

Purvis, A. ; Rand, P. ; Ulinestein, A. (éds.), 2009, *Les Ballets russes. Arts et Design*, tr. C. Mulkai, Paris, Hazan.

Sironval, Margaret, 2005, *Album Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Vitali, Ilaria, 2015 (sous presse), « Traduire les spectacles du livre: des *Mille et Une Nuits* de Joseph-Charles Mardrus à *Shéhérazade* des Ballets russes », dans Chraïbi, Aboubakr et Vitali, Ilaria (éds.), *Variations françaises sur les Mille et Une Nuits: quelles versions pour quels effets?*, *Francofonia*, n° 69.

White, Palmer, 1986, *Poiret le magnifique : le destin d'un grand couturier*, trad. Didier Martin, Paris, Payot.

BDD-A21034 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:21 UTC)