

Sommaire

Prélude — 7

- 1.** La beauté divisée — 15
- 2.** Les petits dieux de la rue — 33
- 3.** Le ciel du plébéien — 49
- 4.** Le poète du monde nouveau — 63
- 5.** Les gymnastes de l'impossible — 81
- 6.** La danse de lumière — 97
- 7.** Le théâtre immobile — 113
- 8.** L'art décoratif comme art social :
le temple, la maison, l'usine — 133
- 9.** Le maître des surfaces — 153
- 10.** L'escalier du temple — 167
- 11.** La machine et son ombre — 187
- 12.** La majesté du moment — 201
- 13.** Voir les choses à travers les choses — 217
- 14.** L'éclat cruel de ce qui est — 235

Notes — 255

Index — 265

6. La danse de lumière

Paris, Folies-Bergère, 1893

Quand au lever du rideau dans une salle de gala ou tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? miraculeux, la Danseuse, le plancher évité par bonds ou que marquent les pointes, immédiatement, acquiert une virginité de site étranger, à tout au-delà, pas songé ; et que tel indiquera, bâтира, fleurira la d'abord isolante Figure. Le décor gît futur, dans l'orchestre, latent trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclats, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe. Pas plus ! or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux à un voile ressemblant, que la musique !) est, visiblement, ce qu'accomplit la Loïe Fuller, par instinct, avec ses crescendos étalés, ses retraits de jupe ou d'elle, instituant le séjour. L'enchanteresse crée l'ambiance, la tire ainsi de soi et l'y rentre, succinctement ; l'exprime, par un silence palpitant de crêpes de Chine.

Selon ce sortilège et aussitôt va de la scène disparaître, comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de stables ou opaques décors si en opposition avec la mobilité limpide chorégraphique. Châssis peints ou carton, toute cette intrusion, maintenant, au rancart ; voici rendue au Ballet l'authentique atmosphère, ou rien, une bouffée sitôt éparse que sue, le temps d'une évocation d'endroit. La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile avec attitudes et le geste, devient le très pur résultat.

Originellement ou hors de cet emploi, l'exercice, étudié comme invention, comporte une ivresse féminine et simultanément un accomplissement, je le dirai, industriel : la ballerine se pâme certes, au bain terrible des étoffes, souple, radieuse, froide et elle illustre tel thème circonvolutaire à quoi tend la voltige d'une trame loin éployée, pétale et papillon géants,

Aisthesis

conque ou déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. L'art jaillit incidemment, souverain : de la vie communiquée à des surfaces impersonnelles eurythmiques, aussi du sentiment de leur exagération, quant à la figurante : et de l'harmonieux délire.

Rien n'étonne que ce prodige naisse d'Amérique, et c'est grec. Classique en tant que moderne tout à fait.

C'est ainsi que Mallarmé, le 13 mai 1893, célèbre pour les lecteurs du *National Observer* le spectacle de Loïe Fuller¹²². Il n'est pas le premier à le faire. Depuis quatre mois déjà, le Tout-Paris des esthètes se presse aux Folies-Bergère : un lieu qu'il laissait dédaigneusement jusque-là à un « grossier » public, amateur supposé de poses lascives et de semi-nudités vaporeuses ; un lieu où, pour cela même, il voit la démonstration exemplaire d'une régénération esthétique. Un oracle respecté de ce temps, Paul Adam l'a affirmé dans les *Entretiens politiques et littéraires* : « Un art neuf évidemment va naître¹²³. » Cet art neuf est celui d'un corps nouveau, délesté de son poids de chair, ramené à un jeu de lignes et de tons, tourbillonnant dans l'espace. Avant Mallarmé déjà, un éminent critique d'art, Roger Marx avait salué un spectacle venu de la moderne Amérique mais semblable pourtant aux formes les plus nobles de la sculpture grecque.

Cette esthétique nouvelle, Mallarmé entreprend de la formuler à son tour autour de trois notions : figure, site et fiction. La figure est la puissance qui isole un site et construit ce site comme un lieu propre à supporter des apparitions, leurs métamorphoses et leur évanouissement. La fiction est le déploiement réglé de ces apparitions.

Tels sont les principes esthétiques qu'il tire du spectacle mis au point par Loïe Fuller et popularisé sous le nom de danse serpentine. Il ne faut pas se méprendre sur le sens de l'adjectif. La danse serpentine n'est pas une danse du serpent. Les « thèmes giratoires » que la danseuse « illustre » n'ont rien à voir avec ces ondulations du torse ou du ventre que l'on identifie volontiers à la danse « orientale ». Roger Marx y a insisté : « Plus de contorsions, plus de déhanchement, plus de mouvement circulaire du bassin ; rigide demeure le torse¹²⁴. » Et il ne s'agit pas d'imiter quelque reptile. Sans doute Loïe Fuller ne dédaigne-t-elle pas l'accessoire que peut constituer sur sa robe le dessin d'une forme imitée : serpent, papillon ou fleur. Mais, nous dit Roger Marx, « le détail est secondaire¹²⁵ ». Ce qui ne l'est pas, c'est ce que fait la danseuse avec la longue robe qu'elle projette autour de soi : elle peut y dessiner la forme d'un papillon, d'un lys, d'une

6. La danse de lumière

corbeille de fleurs, d'une vague soulevée par la houle ou d'une rose qui s'effeuille. Mais tous ces dessins sont d'abord de purs tournolements : des spirales ou des volutes dont son corps est le centre et le guide.

La danse serpentine illustre d'abord une certaine idée du corps et de ce qui en fait la puissance esthétique : la ligne courbe. Le terme même de ligne serpentine a une longue histoire. Il avait été consacré dans l'Angleterre du XVIII^e siècle par Hogarth. Il résumait tout ce qui, de l'architecture des monuments à celle des jardins, symbolisait le nouveau goût anglais, la nouvelle alliance de la nature et de l'art contre les perspectives rectilignes des jardins monarchiques français. Mais la simple opposition de la douceur des courbes à la raideur des angles droits n'épuise pas le sens de la notion. Comme l'a montré Burke, ce privilège du serpent signifie quelque chose de plus radical : le rejet du modèle classique de la beauté, qui est celui du corps bien proportionné : maison vitruvienne au dessin tiré des formes humaines, homme idéal de Léonard de Vinci, aux membres étendus inscrits dans la forme parfaite du cercle. Le serpent, c'est la destruction de l'organique comme modèle naturel du beau. Ce qui s'oppose à l'ordre des proportions géométriques, c'est la ligne en variation perpétuelle, celle dont les accidents ne cessent de se fondre les uns dans les autres. Mais c'est, plus radicalement encore, l'inventivité d'une nature qui se moque de la proportion. C'est ce que prouvent les beautés qu'elle nous présente : les roses dont la tête volumineuse est sans proportion avec la frêle tige, les fleurs minuscules qui ornent les branches massives des pommiers ou les queues de paon plus longues que le corps qu'ils prolongent¹²⁶.

La danse serpentine est, en un sens, la danse qui transpose en formes choisies cette beauté naturelle. Les calices de fleurs, les envols de papillons ou les vagues qu'elle évoque en sont la manifestation. Il ne s'agit pas d'imiter fleurs, vagues ou insectes. La même esthétique qui prend pour modèle la courbe de la rose ou les spirales de la queue du paon réfute l'idée de faire du beau en produisant leur ressemblance. « La nature a lieu, dit Mallarmé, on n'y ajoutera pas. » Il ne faut pas se tromper sur le sens de cette formule : elle ne disqualifie pas les formes naturelles. Elle prescrit au contraire d'en dégager les éléments d'une langue des formes pour inventer une puissance neuve de l'artifice. Le disciple le plus strict de Mallarmé, Camille Mauclair résume ainsi la pensée d'Armél, le double fictionnel du poète : « [...] ce que les ignorants appelaient l'artificiel dans son art, c'était cette pénétration plus aiguë des formes naturelles, cette intuition des analogies entre

Aisthesis

toutes les choses de la matière et toutes les choses de l'esprit. Au lieu d'emprunter des formes aux littératures antérieures, Armel les choisissait dans l'infini répertoire de la vie¹²⁷ [...]. » Loïe Fuller donne l'exemple de ce langage « élémental » avec les crêpes de cette robe que Mallarmé a choisi, non sans motif, d'appeler un voile. Le voile n'est pas seulement l'artifice qui permet d'imiter toutes sortes de formes. Il est aussi ce qui déploie la puissance d'un corps en le cachant lui-même. Il est ce supplément que le corps se donne pour changer sa forme et sa fonction. La nouveauté de l'art de Loïe Fuller, ce n'est pas le simple charme du sinueux. C'est l'invention d'un corps nouveau : ce corps est le « point mort » au centre du remous, il engendre des formes en se mettant à l'extérieur de lui-même. L'art connaissait diverses sortes de formes corporelles, celles des modèles dont les artistes façonnaient la ressemblance ou celles qui incarnaient sur une scène le texte d'une pièce ou l'argument d'un ballet. Il s'agit désormais d'autre chose, pour quoi Mallarmé ne trouve pas de meilleure analogie que la musique : le corps qui use d'un instrument matériel pour produire un milieu sensible d'émotion qui ne lui ressemble en rien.

« Transition de sonorités aux tissus. » La phrase de Mallarmé ne veut pas dire que le déploiement des voiles de Loïe Fuller transpose telle ou telle musique. Les commentateurs de la danse serpentine ne prêtent apparemment guère attention à la musique. Ils évoquent à l'occasion les filles-fleurs de *Parsifal* ou la flamme entourant Brunehilde, mais ces références wagnériennes sont des idées esthétiques, non des thèmes musicaux. Le mouvement du voile transpose non tel ou tel motif musical mais l'idée même de musique. Cette idée est celle d'un art qui se sert d'un instrument matériel pour produire un milieu sensible immatériel. Mallarmé n'a sans doute guère lu Schopenhauer. Mais celui-ci donne son ton à l'esthétique du temps, et quand le poète parle des « rapidités de passions, délice, deuil, colère » que produit la danseuse, nous entendons la voix du philosophe commentant la symphonie beethovénienne où parle sans parole ni image « la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines : joie et tristesse, affection et haine, terreur et espérance [...] en nuances infinies mais toujours en quelque sorte *in abstracto* et sans distinction aucune »¹²⁸. Le voile est musique parce qu'il est l'artifice par lequel un corps se prolonge pour engendrer des formes où il disparaît. C'est ce qu'un poète ami de Mallarmé, Georges Rodenbach, résumera plus tard ainsi : « Le corps charmaît d'être introuvable¹²⁹. » Ce corps introuvable, il l'oppose à la statue de danseuse nue, la

6. La danse de lumière

statue sans voile ni mystère, présentée au Salon par Falguière. La « chasteté » est un qualificatif souvent donné à la danse de Loïe Fuller. Et c'est un hymne à la déssexualisation du corps que chantait déjà Paul Adam, en commentant cette danse dans une rubrique non pas d'art mais de « critique des mœurs ». La pureté des mœurs pourtant n'est pas le fond du problème. Le corps introuvable, c'est celui qui n'existe que comme l'organisateur du jeu des métamorphoses. C'est le corps qui actionne le voile produisant ces apparitions en constante métamorphose, « le rythme d'où tout dépend mais qui se cache¹³⁰ » : il se cache non comme la vertu effarouchée, mais comme l'architecture dissimulée du poème selon Poe ou le dieu invisible dans sa création de Flaubert.

C'est cela qui fait « l'ivresse d'art » : formule abstraite que Mallarmé, en récrivant son texte, substitue à la ménade en furie évoquée par Roger Marx et à la simple « ivresse féminine » mentionnée dans l'article du *National Observer*¹³¹. La « furie » de la danseuse ne signifie aucun rituel dionysiaque. L'ivresse d'art consiste simplement en ceci qu'un corps produit lui-même l'espace de son apparition. Le corps de la danseuse constitue à la fois l'opération du poème et la surface où il s'écrit : « page blanche », dit Rodenbach, quand Mallarmé insiste à l'inverse sur l'acte de ce corps instituant par ses opérations un espace tiré de rien. C'est aussi cela la grande innovation de la danseuse des Folies-Bergère. Elle est une apparition auto-suffisante, elle produit par ses évolutions la scène de ses évolutions. La « virginité du site », c'est d'abord l'abolition de tout décor qui servirait de fond aux évolutions de la danseuse. La mise au rancart du carton-pâte sur lequel les décorateurs de théâtre s'appliquaient à figurer le décor de l'action, c'est, en ce temps, le rêve des esthètes du Théâtre d'art. C'est aussi celui du jeune Appia, imaginant un espace abstrait pour la mise en scène du drame musical wagnérien. L'artiste de music-hall les a devancés dans la réalisation de ce rêve. La scène où elle se produit est entièrement tendue de noir et c'est dans l'obscurité qu'elle y pénètre. C'est de cette nuit initiale que « l'apparition s'échappe » et prend forme et vie « sous la caresse du rayon électrique »¹³². Son apparition épouse ainsi l'apparition même de la lumière. Et son spectacle dessine, plus encore que fleurs, oiseaux ou insectes, la forme générale de ce que la lumière fait apparaître. Mallarmé a coutume d'appeler cela des « aspects », ces formes et ces rapports de formes élémentaires qu'il métaphorise volontiers dans le pli et le dépliement d'un éventail, le vol d'une chevelure ou l'écume qui ourle une vague. Tous ces aspects symbolisent pour lui le pur acte

Aisthesis

d'apparaître et de disparaître, dont le modèle est donné par le lever et le coucher quotidiens du soleil. Le voile de Loïe Fuller, dont le déploiement est prolongé par les rayons lumineux, est à la fois figure et fond. Il est la surface de sa propre apparition qui nie l'éternelle monotonie de «l'espace à soi pareil» et la rejette, par le «rien» de l'«atmosphère» ainsi créée, dans le néant. Le voile illuminé sur fond obscur assemble ainsi les trois figures célébrées séparément par le poète : la console dont l'or se substitue au soleil évanoui, le vase dont l'élan remplace toute rose réelle, la dentelle soulevée dont le battement tient lieu de tout lit nuptial¹³³. Paul Adam exprime avec plus d' emphase cosmogonique cette réinvention du monde : «Elle a mis devant les yeux des mille spectateurs la forme originelle de la planète, ce qu'elle fut d'abord avant de brûler, se refroidir, se couvrir de pluies, de mer, de terre, de plantes, d'animaux, d'hommes. Le plus nul des soireux se sent un peu frémir devant cette apparition de la genèse des mondes¹³⁴.»

Mimer l'apparaître au lieu de mimer l'apparence de personnages auxquels il arrive telle histoire ou qui éprouvent tel sentiment, c'est là l'ivresse d'art. L'ivresse est de supprimer l'écart entre la volonté et sa réalisation, l'artiste et l'œuvre, l'œuvre et l'espace où elle se produit. La danseuse au voile est à la fois la plume qui écrit, le jet d'eau qui s'élève et retombe, la statuette qui condense hors d'elle-même «des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume¹³⁵» et le pur espace stellaire créé par cette condensation. C'est cela que le mot de figure résume : la figure est deux choses en une. Elle est la présence littérale, matérielle d'un corps, et elle est l'opération poétique de la condensation métaphorique et du déplacement métonymique : le corps hors de lui-même condensant des soirs attardés, le corps en mouvement écrivant «sans appareil de scribe» le poème latent du rêveur. C'est cette présence opératoire que Mallarmé désigne comme l'acte de la «figurante». Le terme désigne habituellement l'auxiliaire vouée à faire de la «figuration». Il marque ici, tout à l'inverse, l'opération d'une création autonome. Simplement cette autonomie n'existe qu'à supprimer la personnalité de l'artiste. Loïe «immobile» au centre des remous engendrés par ses voiles réalise exactement l'idée de la danse exprimée huit ans plus tôt par Mallarmé : le corps de ballet figurant seulement autour de l'étoile centrale «la danse idéale des constellations¹³⁶». La conjonction active des deux formes, littérale et métaphorique, de la «figure» produit alors une idée nouvelle : la figure est l'acte qui institue un lieu, un théâtre singulier d'opérations. Ce qui se produit sur ce théâtre s'appelle «fiction».

6. La danse de lumière

À ce mot aussi il faut donner un sens nouveau. Car la fiction est traditionnellement deux choses. Elle est d'abord l'imagination privée de réalité. Et elle est ce qui donne consistance à cette non-réalité : l'histoire ou l'argument qui, depuis Aristote, confère une intelligibilité propre aux inventions des poètes. Ce n'est pas le mètre mais l'invention d'une histoire qui fait le poème, dit la *Poétique*. C'est à ce prix qu'une fiction est autre chose qu'une illusion. C'est à ce prix aussi qu'une adresse d'artisan ou de gymnaste peut être comptée comme un art. Telle est la règle codifiée par l'âge classique : pour savoir si une performance du corps mérite le nom d'art, il faut savoir si elle raconte une histoire. Mais une histoire, dans cette logique, n'est pas une simple succession d'événements ; c'est un corps articulé, pourvu d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Bref le modèle du corps organique définissait non seulement un idéal plastique, mais aussi le paradigme de la fiction. L'âge de Hogarth et de Burke n'a pas touché à cette organicité-là, malgré Sterne et la ligne serpentine qui sert de symbole aux aventures pré- et postnatales de Tristram Shandy. Cette ligne est celle de la fantaisie dont le charme n'opère qu'en relation à la droite dont elle s'écarte. L'âge romantique n'a cessé de jouer de cet écart, depuis les récits brisés de Tieck ou de Jean-Paul jusqu'au Balzac de *La Peau de chagrin*. Mais ce qu'illustre pour Mallarmé l'art de la danseuse serpentine, ce n'est plus une déviation par rapport à la norme fictionnelle, c'est une idée nouvelle de la fiction : celle-ci substitue à l'histoire la construction d'un jeu d'aspects, de formes élémentaires qui analogise le jeu du monde. Peu important, de fait, les lys ou les papillons : le lys ne représente aucune fleur mais présente la forme élémentaire du calice par lequel toute chose s'offre dans une apparition qui est aussi une élévation vers la seule divinité de la lumière ; et le papillon vaut pour le rapport d'un battement et d'une irisation. La fiction nouvelle, c'est ce pur déploiement d'un jeu de formes. Ces formes peuvent être dites abstraites puisqu'elles ne racontent aucune histoire. Mais si elles suppriment les histoires, c'est pour servir une mimesis supérieure : elles réinventent par artifice les formes mêmes dans lesquelles les événements sensibles se donnent à nous et s'assemblent pour faire monde. La « transition » de la musique aux tissus, c'est la reprise par le geste mimétique lui-même du pouvoir d'abstraction, du pouvoir de mutisme de la musique. Le corps s'abstrait de lui-même, il dissimule sa forme propre dans le déploiement des voiles dessinant l'envol plutôt que l'oiseau, le tourbillonnement plutôt que la vague, l'éclosion plutôt que la fleur. Ce qui est imité, de chaque chose, c'est l'événement de son apparition.