



HAL
open science

Chorégraphies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour (1886, 1893, 1896-97)

Frédéric Pouillaude

► **To cite this version:**

Frédéric Pouillaude. Chorégraphies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour (1886, 1893, 1896-97). Barbara Bohac et Pascal Durand. Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière, Hermann, 2019, 979-1-0370-0139-9. hal-02513031

HAL Id: hal-02513031

<https://hal.science/hal-02513031>

Submitted on 20 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

DE LA PRESQUE NUDITÉ AU SPECTACLE DES VOILES, ET RETOUR (1886, 1893, 1896-97)

Frédéric Pouillaude

Une façon ordinairement admise de lire l'enchaînement des deux grands textes mallarméens consacrés à la danse (« Ballets » et « Autre étude de danse »¹) consiste à voir dans le second, consacré à Loïe Fuller, le constat presque émerveillé d'une réalisation scénique des théories énoncées six ans plus tôt à propos de *Viviane* et des *Deux pigeons*. Ce que Mallarmé ne faisait que rêver en 1886 à l'occasion des spectacles de l'Éden-Théâtre et de l'Opéra de Paris, Loïe Fuller l'aurait pleinement accompli en 1892 sur la scène des Folies-Bergère. Dégageant la danse de sa gangue narrative et dramatique, supprimant le personnage, et éliminant tout élément de décor fixe, Loïe Fuller incarnerait enfin, dans les plis et replis de son costume, une danseuse devenue intégralement symbole et métaphore mobile. Guy Ducrey, dans son ouvrage de référence sur la poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle, affirme avec vigueur une telle lecture téléologique :

« C'est bien Mallarmé, de fait, qui parvient à définir, dans la forme la plus précise et la plus pure, cette révolution chorégraphique que constitua l'arrivée de Loïe Fuller à Paris. [...] Car voici que, par une des plus étonnantes convergences qu'aient connues les arts du XIX^e siècle, elle lui donnait raison : elle s'offrait comme la figure même, visible et plastique, de ses réflexions sur la danse. Il avait songé, quant aux danseuses, à l'épuisement de leur condition charnelle en scène, à la transfiguration métaphorique de leur corps absenté, à son élévation en signe, à la puissance métaphorique du mouvement ; et il se trouvait d'un coup exaucé. Une ballerine semblait avoir voulu mettre, terme à terme, ses principes en application : perdue dans ses voiles, elle révélait l'aptitude merveilleuse de la danseuse au symbole². »

Une téléologie semblable guide Jacques Rancière dans son commentaire de l'article de 1893 « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller³ » au chapitre 6 d'*Aisthesis*⁴. Cette lecture ne manque évidemment pas de fondements et d'ancrages textuels solides. Si « Ballets » célèbre sans réserve les danseuses – la Cornalba, la Laus, la Zucchi de l'Éden-Théâtre ou Mlle Mauri de l'Opéra –, il efface volontairement les noms d'auteurs des deux œuvres en question (Edmond Gondinet, Raul Pugno et Clément Lippacher pour *Viviane*, Henry Régnier, Louis Mérante, et André Messager pour *Les deux pigeons*) et surtout accumule les critiques quant aux choix de mise en scène et d'adaptation dramaturgique guidant l'un et l'autre ballets : pour ce qui est de *Viviane*, « le charme aux pages du livret ne passe pas dans la représentation⁵ », et pour ce qui est des *Deux pigeons*, après un ingénieux prélude, « rien n'a lieu, sauf la perfection des exécutants, qui vaille un instant d'arrière-exercice du regard, rien...⁶ ». En regard de cette réception pour le moins mitigée, le compte rendu consacré à Loïe Fuller en 1893 est effectivement intégralement élogieux. S'y amorce également l'idée d'une

¹ Stéphane Mallarmé, « Ballets » et « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 170-174 et p. 174-178.

² Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 440.

³ S. Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*, 13 mai 1893, dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 312-314.

⁴ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, chap. 6 « La danse de la lumière », Paris, Galilée, 2011, p. 125-148.

⁵ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 170.

⁶ S. Mallarmé, *ibid.*, p. 172.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

purification de la scène qui, accomplie par Loïe Fuller, rendrait « au Ballet l'authentique atmosphère, ou rien, une bouffée sitôt éparse que sue, le temps d'une évocation d'endroit⁷ ». Outre le fait d'être incontestablement fondée dans les textes, cette lecture téléologique a également l'avantage de flatter une certaine idée de la modernité en ajoutant parfaitement le discours mallarméen sur la danse à l'histoire des tout débuts de la modernité chorégraphique telle qu'elle se raconte ordinairement : autant il est difficile de discerner une quelconque trace de modernité dans des ballets aussi mineurs, conventionnels et surannés que *Viviane* ou *Les deux pigeons*, au sein desquels Mallarmé isole une idée de la danse rêvée et encore à venir⁸, autant Loïe Fuller, égérie de l'intelligentsia fin-de-siècle et point de départ obligé de toute histoire de la danse moderne occidentale, fait figure d'emblème parfait pour que, dans l'éloge qu'en fait Mallarmé, puisse se célébrer un harmonieux hymen des modernités poétique et chorégraphique – « une des plus étonnantes convergences qu'aient connues les arts du XIX^e siècle », écrivait G. Ducrey.

Pourtant, un minuscule grain de sable vient gripper cette belle machine interprétative. Plus exactement, deux pages qui, relatives à un excès ou un défaut de tulle, prolongent la version initiale de l'article sur Loïe Fuller par l'examen d'une question apparemment frivole : à quelle longueur le costume des danseuses doit-il se tailler ? Qu'est-ce qui de leurs jambes doit être vu ou non ? En effet, dans la version définitive du recueil *Divagations*, au tout début de 1897 donc, non seulement Mallarmé retravaille considérablement l'article initial de 1893, mais il y ajoute deux pages tout à fait inédites, en écho et réponse à un article de Georges Rodenbach, intitulé « Danseuses », paru dans *Le Figaro* le 5 mai 1896⁹. L'article de l'ami et disciple Rodenbach prend pour occasion ou prétexte l'exposition d'une sculpture d'Alexandre Falguière au Salon des Champs-Élysées : *La danseuse*, marbre taillé à partir d'un plâtre moulé d'après nature sur le corps de Cléo de Mérode¹⁰. Au-delà du demi-scandale qu'avait pu constituer l'exhibition – authentique ou non – de la « croupe trop dodue » et de « la double grappe de seins hardis¹¹ » de Cléo de Mérode, danseuse et icône érotique du siècle finissant, ce qu'il importe à Rodenbach de montrer, c'est une incompatibilité d'essence entre la danse et la nudité, qu'il s'agisse de sa représentation plastique dans la sculpture ou la peinture, ou, plus évidemment encore, de sa performance en acte. Si la danse ne peut s'accomplir ni se représenter nue, c'est qu'elle repose avant tout sur un effacement du corps au profit du signe, sur une métamorphose de l'organisme vivant en une métaphore mobile et évanescence. Autrement dit, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour danser, le corps doit d'abord se faire oublier. Et Rodenbach de mobiliser alors les textes du maître : les « Notes sur le théâtre » de décembre 1886 consacrées à la Cornalba et à Mlle Mauri, et surtout l'article de 1893 sur Loïe Fuller, dont l'encombrant et volumineux costume fait ici office d'argument

⁷ S. Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », art. cit., dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 313. La version définitive dans « Autre étude de danse » est : « voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparsees que suées, leur évocation limpide », dans *Divagations*, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 176. « Authentique » disparaît, et les « visions » remplacent les « bouffées ».

⁸ Sur cette idée d'une « isolation » de la danse dans « Ballets », je me permets de renvoyer à mon article « De retour à l'Éden ou comment échapper à Wagner », dans *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, sous la direction d'Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2016, p. 97-109.

⁹ Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

¹⁰ Ce marbre n'est plus localisé actuellement. Le modèle en plâtre est quant à lui conservé au Musée d'Orsay. Voir la notice de *La danseuse* d'Alexandre Falguière, notice n° 15243, n° d'inventaire RF 2674, sur le site internet du Musée d'Orsay : www.musee-orsay.fr. Cependant, Cléo de Mérode a toujours démenti avoir posé nue pour Falguière et affirmé que le corps de la statue avait été moulé sur un autre modèle, elle-même n'ayant posé que pour la tête. Voir Cléo de Mérode, *Le ballet de ma vie* [1955], Paris, Pierre Horay, 1985, p. 124-128.

¹¹ G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit., p. 1.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

parfait et, semble-t-il, définitif : la plus mallarméenne des danseuses est aussi bien celle dont le corps est le plus introuvable, enseveli sous l'accumulation de ses voiles et de ses extensions, mimant par la plasticité du costume et l'ingéniosité de l'éclairage fleurs, calices, et papillons. Cette vulgarisation, par Rodenbach, de la pensée mallarméenne de la danse à l'attention des lecteurs du *Figaro* aurait pu demeurer sans écho dans les *Divagations*. Il n'en est rien. Les deux pages ajoutées par Mallarmé en 1897 rendent un vif et amical hommage à l'article du disciple, mais sur un mode tel que la thèse d'une incompatibilité d'essence entre danse et nudité s'y trouve au final nettement fragilisée, ou du moins fortement nuancée. C'est qu'il s'agit pour Mallarmé – tel est du moins ce que je souhaiterais ici montrer – de maintenir la possibilité de voir au moins un peu les jambes : qu'en deçà de la flottaison des tulle un peu de peau et de tracé puisse encore minimalement s'offrir à la rêverie du spectateur. Et ce, pour au moins deux raisons. D'une part, l'ample chemise de nuit de Loïe Fuller affaiblit singulièrement la possibilité d'une assimilation directe entre danse et écriture. Ce qui fait écriture chez les danseuses de Mallarmé, ce sont d'abord les jambes, « pointes et taquetés, allongés ou ballons¹² », stylets traçant dans l'espace quelque signe graphique à déchiffrer. Loïe Fuller n'écrit pas¹³ ; elle dessine ou, plus précisément encore, elle peint, par vastes aplats de masses mobiles et colorées. Pour écrire, il lui faudrait des jambes. Ce que son costume et son esthétique lui interdisent. D'autre part, toute l'herméneutique de la danse mise en place dans « Ballets » repose sur une logique de la « presque nudité », du « dernier voile qui toujours reste¹⁴ », qui est aussi bien une logique de l'*opsis* comme désir. Aussi immatérielle ou éthérée que puisse se rêver la danseuse, le commerce qui la lie au spectateur ne peut pas ne pas s'organiser autour d'un échange désirant, grâce auquel les formes dévoilées s'articulent au regard qui les accueille, et qui, démultipliant la pulsion scopique, intensifie du même coup l'appétit et la rêverie herméneutiques. La Loïe Fuller de Rodenbach, dont « le corps charmait d'être introuvable¹⁵ », nous éloigne sans aucun doute d'une telle herméneutique désirante qui, bien qu'à mille lieux du corps prostitué et hyper-érotisé (mais également laborieux, suant et meurtri) de la danseuse naturaliste, n'en requiert pas moins pour s'accomplir qu'un peu de chair soit donnée à entrevoir. Après un bref rappel de la chronologie des textes et un exposé des principaux arguments de Rodenbach, ce sont ces deux points (les jambes comme condition de la choré-graphie et le désir comme moteur de l'herméneutique spectaculaire) que je développerai sur la base des textes mallarméens.

RAPPELS CHRONOLOGIQUES

Le 1^{er} décembre 1886 paraît la seconde livraison des « Notes sur le théâtre » pour *La Revue indépendante* d'Édouard Dujardin¹⁶, principalement consacrée à deux ballets : *Les deux pigeons*, créé à l'Opéra de Paris le 18 octobre 1886, et *Viviane*, créé à l'Éden-Théâtre le 28 octobre 1886¹⁷. À l'exception des cinq premiers paragraphes, ces notes sont reprises

¹² S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 174

¹³ Il est frappant de constater que le champ lexical de l'écriture, abondamment utilisé à propos des danseuses de l'Éden-Théâtre et de l'Opéra, disparaît complètement dans les deux versions du texte consacré à Loïe Fuller (« Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 312-314, et « Autre étude de danse », *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 174-178). Et il ne fait retour dans les pages ajoutées de 1897 que pour qualifier les ballerines précisément « court-vêtues à l'excès » (*ibid.*, p. 177).

¹⁴ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 174.

¹⁵ G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit., p. 1.

¹⁶ S. Mallarmé, « Notes sur le théâtre », 1^{er} décembre 1886, dans *Dossier des « Divagations », Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 286.

¹⁷ Pour plus d'informations sur l'un et l'autre de ces ballets, je me permets à nouveau de renvoyer à mon article « De retour à l'Éden ou comment échapper à Wagner », art. cit., ainsi qu'au chapitre que je consacre à Mallarmé

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

quasiment à l'identique en 1897 dans l'article « Ballets » des *Divagations*, qui s'ouvre alors directement sur la figure de la Cornalba, étoile de l'Éden-Théâtre : « La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue¹⁸ [...] »

Six ans plus tard, en novembre 1892, Loïe Fuller, âgée de trente ans, fait ses débuts parisiens aux Folies-Bergère, sur l'invitation du directeur artistique Édouard Marchand. Le 1^{er} février 1893, Roger Marx fait paraître dans *La Revue Encyclopédique* un vif éloge, intitulé « Loïe Fuller¹⁹ », et adresse le texte à Mallarmé. Dans une lettre datée du 4 février 1893, Mallarmé le remercie et le

félicite en ces termes :

« Quelle perfection, est-ce écrit, est-ce vu que votre Loïe Fuller, une digne d'exciter les esprits ; mais le délicieux, au sujet de votre dédicace et de l'intention exquise, est que j'hésitais tout le mois à perpétrer quelque chose vu la difficulté, par vous vaincue ! voilà d'un ami et si absolument que je vous en veux, merci, c'est fait²⁰. »

De ce passage, on peut déduire au moins trois choses : 1) que Mallarmé n'a pas attendu l'article de Marx pour aller voir Loïe Fuller aux Folies-Bergère, 2) qu'il a caressé l'idée de « perpétrer quelque chose » à son sujet, et 3) que l'article de Marx, ayant « si absolument » vaincu la difficulté, l'en a temporairement dissuadé. Ce renoncement fut d'ailleurs fort bref, puisque, trois mois plus tard, Mallarmé fait paraître dans *The National Observer* ses « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller²¹ ». Il est probable que la phrase introduisant le texte (« Relativement à la Loïe Fuller, [...] tout a été dit dans des études quelques-unes des poèmes ; mon intention n'est de rien ajouter²² ») soit une allusion et un hommage indirect à l'article de Marx²³. Ces « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » constitueront, avec d'importantes modifications, la première partie de « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente » dans les *Divagations* de 1897²⁴. De son côté, Marx poursuivra sa promotion de l'œuvre de Loïe Fuller en faisant paraître une plaquette de luxe de 25 pages en 1904²⁵, partiellement reprise sous forme d'article en 1907²⁶.

Le 5 mai 1896, G. Rodenbach fait paraître à la une du *Figaro* l'article « Danseuses ». Et, puisque l'article paraphrase abondamment les deux articles du maître sur la danse, Rodenbach l'adresse sans tarder à Mallarmé, qui lui répond en ces termes :

dans *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, p. 95-122.

¹⁸ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 170.

¹⁹ Roger Marx, « Loïe Fuller », *La Revue Encyclopédique*, 1^{er} février 1893, p. 106-109, consultable sur www.gallica.bnf.fr.

²⁰ Lettre à Roger Marx, datée du samedi 4 février 1893, dans *Correspondance*, tome VI, éditée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 45-46, citée par G. Ducrey dans *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 45-46.

²¹ S. Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*, 13 mai 1893, dans *Dossier des « Divagations », Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 312-314.

²² *Ibid.*, p. 312. La reprise dans « Autre étude de danse » propose une phrase sensiblement différente : « Relativement à la Loïe Fuller [...], tout a été dit, dans des articles quelques-uns des poèmes » (*Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 174). L'intention de « ne rien ajouter » en tout cas disparaît du texte.

²³ Sur ce point, voir la note de Bertrand Marchal, dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1631, note n° 3.

²⁴ S. Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente », dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 174-176.

²⁵ R. Marx, *La Loïe Fuller. Estampes modelées par Pierre Roche*, Évreux, Charles Hérissey, 1904. L'ouvrage est consultable sur www.gallica.bnf.fr.

²⁶ R. Marx, « Une rénovatrice de la danse », *Le Musée. Revue d'art mensuelle*, mars 1907, p. 91-114, cité par G. Ducrey dans *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 446.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

« Comme c'est de vous, Rodenbach, ce journal qui m'arrive en mon retirement. L'article est tout à fait merveilleux, avec des divinations, sur ce sujet vierge, la danse. Telles phrases sont absolues. J'en suis content, égoïstement, parce que je cherchais à ce que votre nom fut, en bonne place, dans mon bouquin Fasquelle et que voilà l'occasion même²⁷. »

L'article du *Figaro*, outre sa fonction de vulgarisation et de diffusion de la pensée mallarméenne, devient donc aussi l'occasion d'une rétribution symbolique du disciple, prétexte adéquat pour que son nom puisse figurer en bonne place dans le « bouquin Fasquelle », c'est-à-dire le recueil *Divagations*. Malheureusement, Mallarmé égare l'article et enjoint Rodenbach de lui redonner la référence : « Cher ami, envoyez-moi donc, sur un dos de carte, la date de votre article sur la Danse, au *Figaro*, que j'ai la désolation d'avoir perdu en l'eménagement²⁸. » Puis, fort heureusement, Mallarmé le retrouve : « Retrouvé l'article la Danse, pour le saluer en mon bouquin²⁹. » G. Ducrey insiste avec bonheur sur cet accident et sur les enjeux tout à la fois sociaux, amicaux et intellectuels qui lui sont sous-jacents :

« Qu'est-ce donc, sous la plume amie de Rodenbach, qui exige si impérativement d'être retrouvé, et salué ? Pourquoi, aux yeux du poète érémitique de Valvins, est-il si important d'y répondre ? C'est, comme on s'en doute, que l'article en question est mallarméen jusqu'au bout des ongles, et, paru en tête d'un grand quotidien, invite le poète de l'élite à quelque réaction. Signé par l'écrivain belge, "Danseuses" apparaît en effet comme une grande et belle variation sur les deux textes consacrés par Mallarmé en 1886 et 1893, au ballet et à l'art de Loïe Fuller³⁰. »

Les deux pages ajoutées de 1897 peuvent assurément se lire comme l'hommage et le contre-don offerts par le maître au disciple, et comme la validation auctoriale de la vulgarisation donnée au *Figaro*. Pourtant, l'insistance sur la dimension graphique de la danse, nécessairement évacuée par l'esthétique de Loïe Fuller, le retour des ballerines court-vêtues et de leurs jambes « instrument[s] direct[s] d'idée³¹ », et enfin l'irruption du « hiéroglyphe³² », véritable nom de la danse, poussent à infléchir légèrement la lecture : un hommage, certes, mais également une note en réponse, visant à prévenir un éventuel contre-sens et, en tout cas, à barrer une totale et unilatérale dématérialisation de la danseuse où la circulation désirante du graphique et de l'érotique s'évanouirait sans retour sous l'accumulation des mousselines.

Le 15 janvier 1897 paraît le recueil *Divagations*. Au sein de la section « Crayonné au théâtre », « Ballets » et « Autre étude de danse » constituent un clair diptyque consacré à la danse : d'un côté, deux ballets, qui relèvent de cette tradition de danse que l'on n'appelle pas encore « classique », et de l'autre, les performances de Loïe Fuller aux Folies-Bergère, où l'on soupçonne indéniablement que quelque chose de neuf advient, mais que l'on est encore fort loin d'imaginer comme l'origine (au moins partielle) d'une danse qui, vingt ans plus tard, commencera à se nommer et s'affirmer, en opposition à la précédente, comme « moderne ». Comme déjà dit, « Autre étude de danse » assemble, en deux parties distinctes, séparées dans l'édition originale par un saut de page et dans l'édition de Bertrand Marchal par un astérisme,

²⁷ Lettre à G. Rodenbach, datée de Valvins, vendredi 8 mai 1896, dans *L'amitié de Georges Rodenbach et Stéphane Mallarmé*, édité par Henri Mondor, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 90, cité par G. Ducrey dans *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 379.

²⁸ Lettre à G. Rodenbach, dans *L'amitié de Georges Rodenbach et Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 91, cité par G. Ducrey dans *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 380.

²⁹ Lettre à G. Rodenbach, datée du 27 juin 1896, dans *L'amitié de Georges Rodenbach et Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 96, cité par G. Ducrey dans *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 380.

³⁰ G. Ducrey, *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 381.

³¹ S. Mallarmé, « Autre étude de danse », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 178.

³² *Ibidem*.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

une version très remaniée de l'article de 1893 et les deux pages ajoutées en réponse à l'article de Rodenbach. L'édition des *Œuvres complètes* par Henri Mondor en 1945 commet l'erreur de dissocier ces deux parties. Elle traite la seconde comme un article indépendant au sein de « Crayonné au théâtre », lui donne pour titre identificateur le début de sa première phrase « *Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur...* » et recompose l'ouvrage en intercalant « Mimique » entre les deux parties originelles de « Autre étude de danse »³³. L'édition des *Divagations* dans le tome II des *Œuvres complètes* par Bertrand Marchal en 2003 restaure (enfin !) l'unité et la continuité de « Autre étude de danse », en traitant le texte, conformément à l'édition originale, comme une seule et même unité, distribuées en deux parties. Cependant, l'erreur éditoriale de Mondor n'aura pas été sans incidence quant à la réception du discours mallarméen sur la danse. Limitant l'interprétation « officielle » de Loïe Fuller à la seule reprise de l'article de 1893 et reportant plus loin, à titre de notule annexe et dissociée, la réponse adressée à Rodenbach, elle a sans aucun doute alimenté l'idée d'une réception unilatéralement positive de Loïe Fuller et, donc, la téléologie que j'évoquais en commençant.

« UNE DANSEUSE NUE ! MAIS C'EST UNE ANOMALIE ET UN CONTRESENS »

Avant d'en venir à ces deux pages de 1897, dont j'espère avoir montré le caractère crucial, un examen détaillé des thèses défendues par Rodenbach dans l'article « Danseuses » s'impose. Sur le ton de la connivence, l'article s'ouvre par le rappel, à la fois libéral et grivois, de l'émoi provoqué par l'exhibition de la sculpture de Falguière :

« Au vernissage du Salon des Champs-Élysées, ça a été, comme on sait, un attroupement ininterrompu et une ardente curiosité autour d'une figure de M. Falguière, dans le jardin de la sculpture. Outre le talent merveilleux du statuaire, ce qui attirait, c'est la ressemblance de cette statue nue avec une de nos plus délicieuses ballerines, Mlle Cléo de Mérode, moins célèbre par sa chorégraphie que par l'ovale aminci de son visage et les bandeaux de ses cheveux restaurant parmi nous les grâces botticelliennes. Ressemblance textuelle, au point de sembler un portrait. Et la ressemblance, dit-on, ne se borne pas au visage. On comprend dès lors le plaisir de la foule discutant sur les formes, la croupe trop dodue, le buste et les jambes graciles, la double grappe de seins hardis. Est-ce que c'est vraiment un portrait ? Si oui, il ne faudrait même pas s'en choquer. Ce sont licences permises en faveur de l'art.

[...] Même ici, il n'y aurait qu'à se féliciter de la condescendance du modèle, nous faisant le don quasi-royal de son corps – puisque, de par l'œuvre de Falguière où elle apparaît dévêtue, il semble que nous la possédions tous³⁴. »

Nulle difficulté, semble-t-il. Dans l'hypothèse même où il s'agirait bien d'un moulage d'après nature, nulle raison d'être choqué : « ce sont licences permises en faveur de l'art ». Et nous devrions surtout être reconnaissants au modèle de nous faire ainsi don de son corps en nous offrant l'illusion d'une possession tout à la fois démocratique et (à peine) sublimée. Ce n'est donc point sur le front de la morale ou de l'ordre public que Rodenbach bâtit sa critique. C'est relativement au titre choisi par Falguière qu'il s'élève : *La danseuse*. Si l'œuvre se limitait à représenter une femme nue, et même si l'on y ajoute la part de *gossip* et de légère excitation induite par l'identification référentielle d'un existant singulier (c'est Cléo de Mérode qui est représentée nue, et non pas une femme en général, ni Vénus ou Suzanne au bain), il n'y aurait jamais là qu'un nu traditionnel, doublé de la grivoiserie d'une œuvre à clef. Mais tel n'est précisément pas ce qu'a voulu produire Falguière :

³³ Voir S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éditées par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1654.

³⁴ G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit., p. 1.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

« Ce n'est pas l'hypothèse pour M. Falguière, vu qu'il intitula sa figure : *Danseuse*. Mais c'est ici que nos scrupules naissent. Nous ne comprenons pas qu'on nous représente ni qu'un grand artiste comme celui-ci ait conçu une danseuse qui soit une femme nue. C'est méconnaître ce qu'est la Danse et ce qu'est la Danseuse. "La danseuse n'est pas une femme, dit M. Mallarmé dans ses subtiles notes à propos des ballets ; mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme : glaive, couple, fleur, etc." Fleur, en effet, qui, nue, apparaît fleur effeuillée. Ah ! comme elle était mieux soignée dans le calice de ses robes ! La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire.

Une danseuse nue ! Mais c'est une anomalie et un contresens³⁵ [...] »

C'est donc au nom d'une certaine essence de la danse et la danseuse (« ce qu'est la Danse et ce qu'est la Danseuse », on notera au passage l'irruption des majuscules) que la critique se déploie. Cette essence ne nous est abruptement révélée qu'à travers une citation tronquée de la pensée du maître dans « Ballets », une reprise lacunaire « [du] jugement, ou [de] l'axiome, à affirmer en fait de ballet³⁶ ! » :

« À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant par le prodige de raccourcis et d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe³⁷. »

Si, dans la précédente citation de Rodenbach, la thématique de l'écriture fait effectivement retour vers la fin du paragraphe (« le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire »), il faut cependant noter que l'argument est à double tranchant puisque la blancheur de la page peut aussi bien évoquer la blancheur de la peau et une absence de tout élément décoratif autre que proprement chorégraphique. En outre, et surtout, il est frappant de constater que, dans sa reprise de l'« axiome, à affirmer en fait de ballet », Rodenbach réduit la formule à « la danseuse n'est pas une femme [...] mais une métaphore », omettant volontairement le second pôle (« une femme *qui danse* ») et la seconde négation et substitution : « *qu'elle ne danse pas* », mais écrit. Cette omission, ou du moins cette minoration de l'écriture, me paraît cohérente avec la focalisation du reste de l'article sur la figure de Loïe Fuller. Chez Mallarmé lui-même, l'analogie scripturale disparaît dès lors qu'il est question de Loïe Fuller : aucune occurrence lexicale ou thématique dans l'article de 1893, et pas plus lors de sa reprise en 1897 dans la première partie de « Autre étude de danse ». Selon une évidence toute pratique, l'ensevelissement sous les voiles nuit indubitablement à la clarté stylistique d'un tracé.

Ici, une brève parenthèse. Une danseuse nue, même dans ces années 1890, est-ce aussi absurde et contraire à l'essence de la danse que ce que Rodenbach affirme avec tout le péremptoire de son point d'exclamation ? Certes, les pratiques de danse artistique nue n'apparaîtront qu'une vingtaine d'années plus tard, autour des années 1910, tout spécialement à Monte Verità, avec Laban et ses disciples. Si, en 1890, on peut voir danser une femme nue, c'est très vraisemblablement seulement dans l'espace privé de l'alcôve ou dans celui, semi-privé, de la « maison ». Contemporain de Mallarmé et de Rodenbach, il existe pourtant un peintre et un sculpteur qui a consacré une part considérable de son énergie à représenter des danseuses nues : Degas. Les très nombreux modelages en cire de danseuses en diverses

³⁵ *Ibid.*

³⁶ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 171.

³⁷ *Ibid.*

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

positions (les trois temps de la grande arabesque, la danseuse en quatrième position sur la jambe gauche, ou encore l'arabesque ouverte sur la jambe droite bras gauche en avant), ainsi que nombre de fusains, pastels et monotypes, représentent les danseuses sans aucun costume, nues. Certes, on objectera que tout cela relève de l'œuvre « privée » de Degas, que ces modelages en cire ne furent édités en bronze qu'après sa mort, et que la seule sculpture de Degas exposée de son vivant était précisément une danseuse habillée : la *Petite danseuse de quatorze ans*. À quoi l'on répondra que la *Petite danseuse de quatorze ans* est techniquement un nu, auquel Degas a ajouté un vrai corset et un vrai tutu : un nu habillé, en somme. On répondra surtout que la nudité de la danseuse chez Degas, quoique limitée à l'œuvre privée et aux études préparatoires, renvoie à une stratégie de représentation du mouvement tout à fait spécifique et délibérée : dépasser le statisme de la figure en donnant l'illusion de la mobilité à travers l'imperfection et le tremblement de la posture, phénomènes qui ne peuvent pleinement se rendre qu'en l'absence de costume³⁸. Si le naturalisme de Degas nous éloigne fort de la danseuse symboliste « instrument direct d'idée », il faut cependant remarquer que la nudité de ses cires et de ses esquisses relève moins d'une érotisation et d'une banale évocation de la prostitution que d'une réflexion plastique, profonde, sur la motricité humaine et les moyens de la représenter. De sorte que s'il y a quelque chose à reprocher à la sculpture de Falguière, c'est moins la nudité de Cléo de Mérode (ou de toute autre) que le fait que sa *Danseuse* ne danse point du tout, mais pose plutôt calmement, selon un très stable et très traditionnel *contrapposto*.

Mais revenons à l'article « Danseuses ». Après avoir cité (et tronqué) la fameuse formule du maître, c'est également dans « Ballets » que Rodenbach va puiser les premiers noms de danseuses susceptibles d'alimenter sa thèse :

« Ainsi la délicieuse Rosita Mauri ; ainsi la Cornalba naguère – donneuses d'illusions, femmes-fleurs, “étoiles” vraiment, houris telles qu'on en rêve et telles que Mahomet les peignit aux marges du Coran. Non ! Ce ne sont plus seulement des femmes ! C'est si vrai qu'elles nous apparaissent dans une lumière paradisiaque, clarté électrique qui ennoblit et divinise autant que le clair de lune lui-même, comme si ce n'était pas assez de tous leurs légers falbalas, des compliqués ajustements (qu'il faut d'autant plus nombreux qu'ils sont transparents), et comme si elles devaient en outre se vêtir de clarté surnaturelle³⁹. »

La référence à Mlle Mauri et à la Cornalba – têtes d'affiche de « Ballets », et illustres représentantes de ces ballerines que Mallarmé qualifie dans « Autre étude de danse » de « court-vêtues à l'excès⁴⁰ » – constitue pour Rodenbach une indéniable prise de risque. Vu la transparence des tulle, l'arrêt du tutu à mi-cuisse et « l'aveu d'un peu de toison sous les bras levés⁴¹ », c'est bien l'ensemble de sa thèse qui risque de se fissurer à la rencontre des danseuses de l'Opéra et de l'Éden-Théâtre. Mais, puisque le maître leur a consacré « Ballets », il semble impossible de les ignorer, et il faut bien trouver un moyen de les « surhabiller ». Outre l'image des houris coraniques, dont on ne comprend guère la fonction si ce n'est d'associer l'extra-mondanité de la danseuse à une supposée virginité (réelle ou symbolique), c'est l'artifice de l'éclairage scénique qui fait office pour Rodenbach de supplément d'habit, de « survêtement » lumineux. Mais un tel argument risque toujours de se

³⁸ Je me permets sur ce point de renvoyer à mon article « Degas. Danse. Nudité », *Critique*, n° 797, 2013, p. 818-830, ainsi qu'aux deux catalogues d'exposition ayant servi de prétexte à l'article : *Degas et les danseuses. L'image en mouvement*, édité par Richard Kendall & Jill DeVonyar, Paris, Skira/Flammarion, 2011, et *Degas et le nu*, édité par George T. M. Shackelford & Xavier Rey, Paris, Hazan, 2012.

³⁹ G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit.

⁴⁰ S. Mallarmé, « Autre étude de danse », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 177.

⁴¹ G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

renverser : s'il suffit d'un peu de lumière artistiquement conçue pour habiller un corps, pourquoi alors ne pas danser nu ?

Autant dire donc que les ballerines mallarméennes ne s'ajustent que fort mal à la thèse de Rodenbach et que celle-ci ne retrouve tout son aplomb qu'avec la mention du second grand objet chorégraphique mallarméen, Loïe Fuller :

« Comment, dès lors, avoir imaginé, comme M. Falguières, de nous donner la Danseuse sous la forme nue ? Toute illusion est détruite. C'est pourquoi la plus suggestive des danseuses apparues en ces dernières années dut précisément son fascinant pouvoir au fait d'avoir multiplié les étoffes autour d'elle. On se rappelle cette étonnante Loïe Fuller. Le corps charmait d'être introuvable. C'était la hampe entr'aperçue où s'assemblait des drapeaux en fête. Quel miracle d'incessantes métamorphoses ! La Danseuse prouvait que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout l'Univers : elle était une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant, un jardin avec les plis de l'étoffe pour chemin [...].

Même en sculpture, la Danseuse n'est soi-même que si elle est voilée. C'est le charme délicieux de certains Tanagra où un pas s'ébauche, lent mouvement des jambes, frisson du corps onduleux, dont participe un voile adéquat, mais assez peu transparent pour mettre le nu en recul et comme au-delà de notre atteinte !

Voilà ce qu'il aurait fallu aussi pour que l'œuvre de M. Falguière fût vraiment ce qu'il a prétendu faire : *Une Danseuse*⁴². »

C'est donc avec Loïe Fuller que la thèse de Rodenbach se déploie tout à son aise ; face aux demi-audaces érotiques de Falguière, elle cesse d'apparaître comme potentiellement réactionnaire (« au dix-huitième siècle, avant la Camargo, on dansait en robe longue⁴³ »), et réalise l'association paradoxale, et pourtant relativement banale à l'époque, du plus moderne et du plus ancien, des électriques Folies-Bergère et des antiques Tanagra⁴⁴. Surtout, avec Loïe Fuller, c'est le discours même du maître qui semble parfaitement s'accomplir : la danseuse devenue fleur, arbre au vent, papillon géant, nuée changeante, jardin, etc. Pourtant, en devenant pure métaphore visuelle, *et rien d'autre*, quelque chose de la danse ne disparaît-il pas ? N'y a-t-il pas une incongruité à défendre que dans la danse « le corps charm[e] d'être introuvable », et à immédiatement qualifier ce corps de « hampe entr'aperçue », support des « drapeaux en fête » : un corps stable et rigide, droit comme une hampe, apte à soutenir et déployer l'hyper-mobilité des tissus qu'il exhibe et qui le cachent, un corps porte-manteau ?

« LA PRESQUE NUDITE [...] MONTRE, POUR TOUT, LES JAMBES [...] »

D'autant que les « Notes sur le théâtre » de décembre 1886 faisaient la part belle à une danseuse, sinon nue, du moins « [dansant] comme dévêtue », et que c'est précisément cette ballerine de l'Éden – la Cornalba – que Mallarmé décide de placer en ouverture de « Ballets » dans les *Divagations* en 1897 :

« La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne⁴⁵. »

« Danser comme dévêtu(e) », c'est semble-t-il, à lire Mallarmé, faire fi des aides et des amplifications diverses offertes par le costume et, au-delà d'elles, s'efforcer de donner à voir

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Il faut noter que la référence aux Tanagra était déjà présente de l'article de Roger Marx de 1893, « Loïe Fuller », *La Revue Encyclopédique*, art. cit.

⁴⁵ S. Mallarmé, « Ballets », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 170.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

et à sentir toutes les tensions dynamiques du corps en mouvement, l’alternance de l’effort et du relâchement, du suspens et de la chute, dans un corps d’abord matériel et organique.

Cette « semi-nudité », sur laquelle s’ouvrait « Ballets » à travers la figure de la Cornalba, se retrouve à la toute fin du texte, au cœur même de l’herméneutique du spectacle de danse que propose Mallarmé :

« [...] alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est⁴⁶. »

Certes, demeure toujours un voile. Mais c’est aussi bien le dernier, *terminus ad quem* de la fascination optique et du commerce spectaculaire : point d’arrêt, mais tout autant de jouissance, du dévoilement herméneutique. Car, à travers ce « voile dernier qui toujours reste », c’est bien une « nudité » qui se livre, non pas celle de la danseuse, mais, par une sorte d’étrange hypallage ou inversion des rôles – un commerce en somme –, celle du spectateur et de ses concepts : pureté de la notion et page blanche préalable à l’écriture de l’idée dans les tracés mobiles de la ballerine. Cette « idéale fonction » de la ballerine a pour siège un organe bien spécifique : les jambes. Ce qu’affirmait déjà « Parenthèse » dans sa recomposition des « Notes sur le théâtre » de janvier, avril et juin 1887 :

« [...] ces revendicatrices d’une idéale fonction, la Zucchi, la Cornalba, la Laus avaient de la jambe écartant le banal conflit, neuves, enthousiastes, désigné avec un pied suprême au-delà des vénéralités de l’atmosphère, plus haut même que le plafond peint quelque astre⁴⁷. »

D’où la nécessité, face à Rodenbach, d’une réponse et d’une mise au point. Ou, à tout le moins, d’une défense des ballerines propre à contrebalancer la figure écrasante de Loïe Fuller et la lecture téléologique déjà à l’œuvre⁴⁸. C’est alors l’ensemble du matériel déployé dans « Ballets » – la « presque nudité », les jambes, l’écriture de l’idée – qui se trouve une dernière fois repris et synthétisé dans la fulgurance d’une objection et la clarté définitive d’une thèse :

« Le poète, par une page riche et subtile, a, du coup, restitué à l’antique fonction son caractère, qu’elle s’étouffe ; et, sans retard, invoque la Loïe Fuller, fontaine intarissable d’elle-même – près le développement de qui ou les trames imaginatives versées comme atmosphère, les coryphées du Ballet, court-vêtues à l’excès, manquent d’ambiance sauf l’orchestre et n’était que le costume simplifié, à jamais, pour une spirituelle acrobatie ordonnant de suivre la moindre intention scripturale, existe, mais invisible, dans le mouvement pur et le silence déployé par la voltige. La presque nudité, à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l’inverse, hausser l’enlèvement des pointes, montre, pour tout, les jambes – sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d’idée⁴⁹. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁷ S. Mallarmé, « Parenthèse », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 189-190.

⁴⁸ C’est sans doute chez Roger Marx qu’une telle téléologie se trouve explicitement énoncée pour la première fois : « Par-dessus tout on est reconnaissant à Loïe Fuller d’avoir réalisé le spectacle idéal que rêva quelque jour notre cher Stéphane Mallarmé : un spectacle muet, qui échappe aux définitions de l’espace comme du temps, et dont le prestige, impérieux pour tous, ravit les plus fiers et les plus humbles dans une commune extase », Roger Marx, *La Loïe Fuller, op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ S. Mallarmé, « Autre étude de danse », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 177-178.