LES FIGURES DE L'AIR SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

Le XIXe siècle voit le développement à la scène de formes dramatiques et a-dramatiques qui privilégient la suggestion, l'invisible, le mystère et un goût pour un immatériel qui caractérise la réaction « idéaliste » étudiée dès la fin des années 1930 par Dorothy Knowles[219]. Dans le domaine de la danse, Sylvie Jacq-Mioche a ainsi montré comment s'est développée dans le ballet romantique une esthétique visant « la représentation paradoxale de l'immatériel, de l'imperceptible, de ce qui échappe à la dimension charnelle de l'incarnation[220] ». Plus largement, Jean Starobinski a analysé l'imaginaire des Tréteaux qui se développe au XIXe siècle et a fait apparaître comment la dialectique de l'immatériel et de l'incarnation a marqué l'histoire du ballet comme du cirque, deux formes qu'apparemment tout distingue :

> Entre le triomphe de la chair et la virtualité d'une signification symbolique (suggérée par l'argument du ballet, mais le plus souvent assumée par le poète-spectateur), le spectacle offre à l'esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par la forte et vulgaire présence du réel vital, ou transcender, par un décret de la

[219] Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.
[220] Sylvie Jacq-Mioche, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle-Epoque*, dir. Isabelle Moindrot, Paris, CNRS, 2006, p. 125

> conscience interprétante, la réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique. L'esprit trouve alors dans le bond de la danseuse ou de l'acrobate l'image de son propre bond « hyperbolique » hors de tout sens littéral[221].

Au fil du XIXe siècle, et à travers des formes scéniques très différentes, l'impératif de dépassement et de sublimation de la corporalité est donc très nettement affirmé, notamment en ce qui concerne la représentation de la corporalité féminine. Cette représentation atteint sans doute son acmé à travers l'image Belle-Epoque de la « femme-fleur », dont Rhonda Garelick a étudié la productivité dans l'œuvre de Loïe Fuller, dont nous reparlerons[222]. Il s'agira ainsi de faire apparaître la fertilité du paradigme atmosphérique sur la scène française et la manière dont le diaphane transforme la présence corporelle. Pour cela, nous interrogerons des pratiques scéniques appartenant à des aires culturelles *a priori* distinctes, au sein desquelles opèrent des circulations : le théâtre forain, où éclot la fantasmagorie ; le music-hall où se développe la danse de Loïe Fuller et la scène symboliste, où opère une poétique de la transfiguration.

4-1 Devenir théâtral de la fantasmagorie : l'invention d'une « outre-scène »

Originellement conçu comme art de l'apparition de spectres, la fantasmagorie procède d'un engouement pour l'immatériel et l'ésotérique. L'atmosphère y est conçue comme un milieu d'inscription privilégié pour la présence corporelle. Max Milner a montré que la fantasmagorie s'inscrit dans un mouvement engagé depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, mouvement de recherches théoriques sur l'optique mais surtout de réalisations pratiques visant à modifier notre perception, creusant au sein du visible unifié depuis la Renaissance selon les lois d'une perspective anthropocentrique des lacunes propices à la manifestation d'un autre visible. La fantasmagorie se développe à la fin du XVIIIe siècle et surtout au début du XIXe siècle, à un moment où l'héritage scientifique des Lumières commence à faire reculer la superstition, du moins dans les milieux

[221] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », [1970], 2004, p. 53.
[222] Rhonda K. Garelick, *Rising Star – Dandyism, Gender and Performance in the Fin-de-Siècle*, Paperback, 1999.

parisiens où elle se développe. Milner montre que le recul de la croyance et de la superstition ouvre un espace symbolique propice au développement de cette forme scénique.

> C'est au moment où la croyance est en train ou vient de disparaître que l'imaginaire est investi avec le plus de force, parce qu'il bénéficie à la fois de l'effet de libération produit par l'adoption d'une conception rationnelle du monde et du vide affectif que provoque la renonciation à tout moyen de communiquer avec l'au-delà. Mais l'intérêt particulier du substitut optique est de combler ce vide par une perception qui fonctionne à la manière du fétiche freudien (« je sais bien que les fantômes n'existent pas, mais quand même… ») alors que la littérature et le théâtre supposent le passage obligé par une mise entre parenthèses du réel[223]

Avant de devenir une forme d'attraction à part entière et d'être représentée à ce titre sur scène, la fantasmagorie s'est développée dans des lieux urbains alternatifs, témoins d'une redistribution des espaces.

4-1-1 Le « fantascope » de Robertson

Le lieu le plus connu, et sans doute l'un des plus marquants dans l'histoire de la fantasmagorie, se situait dans la chapelle de l'ancien Couvent des Capucins, entre le faubourg Saint-Honoré et la place Vendôme. Robertson[224] y installa plusieurs dispositifs, tels quel le « fantascope », une lanterne magique montée sur rails, qui permet aux apparitions spectrales de se déplacer au milieu du public.

> Après plusieurs détours propres à changer l'impression que l'on conserve du bruit profane d'une grande cité, après avoir parcouru les cloîtres carrés de l'ancien couvent, et traversé mon cabinet de physique, on arrivait devant une porte de forme antique, couverte de hiéroglyphes, et qui semblait annoncer l'entrée des mystères d'Isis. On se trouvait alors dans un lieu sombre, tendu de noir, faiblement éclairé par une lampe sépulcrale, et dont quelques images lugubres annonçaient seules la destination ; un calme

[223] Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 19.

[224] Etienne Gaspard Robert est né à Liège en 1763. In tire sa vocation de la lecture d'ouvrages sur l'optique de l'Abbé Nollet et de Sigaud de Lafont. Après des études à Paris, il retourne à Liège où il essaie de réaliser le miroir d'Archimède, projet qu'il vient présenter à Paris à l'Académie des sciences en Pluviose an IV. Un an et demi après, en Germinal an VI (1798), il ouvre au pavillon de l'Echiquier un spectacle baptisé « Fantasmagorie », qui connaît le succès. Des questions politiques obligent néanmoins Robertson – qui a anglicisé son nom – à quitter provisoirement Paris. C'est à son retour, au début du XIXe siècle, que Robertson investit la chapelle de l'ancien couvent des Capucins à Paris

> profond, un silence absolu étaient comme les préludes d'un monde idéal[225].

Force est de constater que pour celui qui se donne comme un « aéronaute » dans le titre de son ouvrage, la topographie des lieux par lesquels passent les spectateurs avant d'entrer dans la chapelle est très importante. Elle conditionne pour beaucoup l'effet visé par la fantasmagorie. Le parcours topographique est conçu comme une remontée dans le temps, de l'époque contemporaine jusqu'aux « mystères d'Isis », marque d'un orientalisme en vogue au début du XIXe siècle. Robertson lui-même joue le rôle de guide, c'est lui qui place les spectateurs et leur apprend l'histoire, réelle et fantasmée, des lieux. Puis le silence se fait.

> Aussitôt que je cessais de parler, la lampe antique suspendue au-dessus de la tête des spectateurs s'éteignait, et les plongeait dans une obscurité profonde, dans des ténèbres affreuses. Au bruit de la pluie, du tonnerre, de la cloche funèbre évoquant les ombres de leurs tombeaux, succédaient les sons déchirants de l'harmonica ; le ciel se découvrait, mais sillonné en tous sens par la foudre. Dans un lointain très reculé, un point mystérieux semblait surgir : une figure, d'abord petite, se dessinait, puis s'approchait à pas lents, et à chaque pas semblait grandir[226]

Le dispositif de la lanterne magique sur rails permet de varier la taille des apparitions, ce qui donne aux spectateurs l'impression que le spectre s'éloigne et se rapproche à sa guise. Ces spectacles, connus pour impressionner les esprits, sont conçus comme des panoramas puisant dans ce que l'histoire ou la mythologie offre de plus spectaculaire : Robespierre sortant de son tombeau et marchant avant de s'écrouler, frappé par la foudre, Orphée et Eurydice, Diogène passant au milieu des spectateurs tandis que s'écrivait sur le mur en lettres phosphorescentes du célèbre « Je cherche un homme[227] ».

4-1-2 Les « spectres vivants et impalpables » de Robin

Si les fantasmagories conçues par Robertson profitaient largement d'un lieu non dédié au théâtre mais dont la sacralité et le recueillement jouaient indéniablement pour impressionner les esprits, la fantasmagorie se développe quant à elle dans des

[225] Etienne Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, Paris, de Wurtz, 1831, p. 278.
[226] *Ibid.*, p. 282.
[227] Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, section « Diogène de Sinope », traduction et notes Robert Grenaille Paris, GF-Flammarion, 1965, tome 2.

théâtres, comme celui de la Gaîté situé boulevard du Temple, qui accueillit à partir de 1850 une attraction conçue par Robin[228], les « spectres vivants et impalpables ». Conçus selon des scénarios des plus simplistes, ces spectacles n'en modifiaient pas moins la corporalité scénique, sur un mode grand-guignolesque propre aux attractions populaires.

> Un jour, [Robin] s'avisa de lancer des spectres vivants et impalpables et, pour commencer, dans un décor funèbre […], il montra un amoureux pleurant sa fiancée morte ; soudain, celle-ci se montrait, vêtue d'un suaire qu'elle rejetait, on la voyait alors pâle, dans une robe de mariée ; Son amant voulait la saisir, l'entraîner, mais ses bras passaient au travers de la vaine apparence, qui, peu à peu, s'effaçait, à la désolation de l'amoureux. L'impression produite fut profonde, terrifiante même ; à ce titre, elle dépassa le but que cherchait Robin. Des cris de terreur retentissaient dans la salle, des spectatrices s'évanouissaient[229].

Le motif de la morte amoureuse, propre au romantisme noir, mais aussi le mythe d'Orphée et Eurydice, confèrent au numéro son unité d'ensemble. Les « spectres vivants et impalpables » font ainsi apparaître une tentative de rapprochement et d'union que déjoue la nature des corps mis en présence. Alors que le fiancé est vivant et que son corps se tient sur la scène du théâtre, celui de sa fiancée morte se constitue dans la transparence, privé de sa corporalité. C'est lorsque le fiancé cherche à toucher sa bien-aimée que le corps disparaît, comme pour marquer l'écart irréductible de deux personnages appartenant à des plans inconciliables. L'arrachement marqué visuellement par la disparition provoque des réactions de terreur au sein d'un public qui ne connaît pas – encore – le dispositif.

---

[228] Georges Moynet, qui fut peintre, dessinateur, romancier et vice-président du cercle littéraire des Hirsutes à partir de 1892, publie en 1893 un ouvrage intitulé *Trucs et décors*. L'ouvrage répertorie les dispositifs scénographiques de son temps, selon une classification par effets qui offre l'intérêt de dépasser une partition socioculturelle des salles ou des répertoires. C'est au chapitre « Illusions d'optique » que Moynet évoque, parmi d'autres, les fantasmagories conçues par le prestidigitateur Robin au théâtre du Temple, dont il est le directeur. Concernant Georges Moynet, nous en trouvons un portrait pittoresque sous la plume d'Emile Goudeau dans un ouvrage intitulé *Dix ans de Bohème*, paru à la Librairie illustrée en 1888 : « Georges Moynet est peintre, dessinateur, architecte et romancier. Il a commis dans sa jeunesse un ouvrage très remarquable *L'Envers du Théâtre*, étude très approfondie, qui dénote une grande habitude du métier. Il a accepté la collaboration de L'Avant-Garde, puis écrivit successivement dans *La Jeune France*, *L'Anti-clérical*, *L'Hydropathe*, *La Tribune de la Seine*, etc. *La lanterne* lui demanda un roman, il en donna deux qui eurent un grand succès d'actualité à l'époque de l'expulsion des Jésuites : *Tous Tartuffes* et *Fabriques de Miracles* en collaboration avec Léo Taxil. Moynet a aujourd'hui complètement "lâché" la peinture et l'architecture ; trouvant son bénéfice dans le roman il ne s'occupe plus que du roman. Tranquillement installé dans un appartement très luxueux de la rue Clotaire, à deux pas du Panthéon, les pieds sur les chenets de sa cheminée, il passe ses soirées à perpétrer les crimes les plus abominables dans le silence du cabinet. » (Emile Goudeau, *Dix ans de Bohème*, Paris, La Librairie illustrée, 1888, p. 399).

[229] Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit*., p. 277.

Robin cultive les effets galvanisants liés à ce procédé dans un numéro ultérieur, « Le zouave d'Inkermann », au cours duquel le spectre d'un zouave vient tourmenter chaque nuit un chimiste. Georges Moynet le présente en ces termes :

> Après une scène de pantomime […], le médecin ramenait une épée et chargeait le zouave qui, de son côté, mettait sabre au clair, et recevait l'assaillant de vigoureuse façon. On entendait des cliquetis de lames, puis le zouave, avec un sourire dédaigneux, cessait de parer et son antagoniste lui passait à plusieurs reprises non seulement la lame, mais le bras au travers du corps. On apercevait la manche noire de l'habit du docteur qui transparaissait dans la poitrine du zouave de plus en plus gouailleur. Puis ce dernier montrait l'horloge et semblait annoncer qu'il renouvellerait cette séance le lendemain, à la même heure. Alors, il s'effaçait dans l'air[230].

Si « Les spectres vivants et impalpables » reposaient sur un impossible contact entre les acteurs présents sur scène, « Le zouave d'Inkermann » fonctionne sur un mode différent, plus proche du récit d'aventure et d'un orientalisme hérités du XVIIIe siècle. S'il repose sur un scénario visuel analogue, fondé sur la présence des corps et leur effacement, le numéro sollicite la surprise et les rebondissements. La première est liée au choc du combat qui a lieu sur scène et qui est donné à entendre, alors même que le zouave n'est pas scéniquement présent. Cette orchestration sonore est renforcée par le recours à la pantomime qui, si elle retranche le son des voix, permet en revanche de percevoir le cliquetis des armes. Second rebondissement : alors que le combat et engagé, le chimiste « touche » le zouave et traverse son bras. La moquerie du zouave à l'encontre du chimiste vise aussi, semble-t-il, le spectateur crédule qui a été dupé par l'illusion scénique. Enfin, dans un ultime coup de théâtre, le zouave gouailleur, qui n'a pas été affecté par le coup, disparaît. La pantomime obéit donc à des principes de composition organisés autour de l'effet à produire et de la tension à créer chez le spectateur.

4-1-3 Productivité du *Pepper Ghost* dans la fantasmagorie

La fantasmagorie répond donc à un véritable engouement du public pour l'occulte et l'immatériel. D'un point de vue technique, elle est liée aux recherches de quelques passionnés plus ou moins extravagants. Robertson, comme Pepper, sont

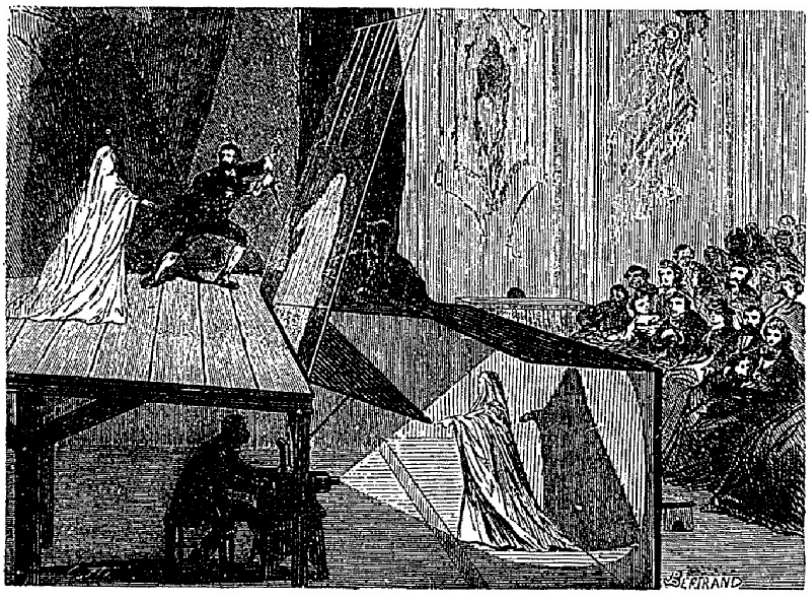
[230] *Ibid.*, p. 278.

toutefois à considérer comme d'authentiques scientifiques, tant par leur formation que par leur démarche, fondée sur des méthodes de conception éprouvées dans le domaine de l'ingénierie. L'Anglais John-Henry Pepper (1821-1900) a ainsi été professeur à la *Royal Polytechnic Institution*. Il a élaboré le dispositif du *Pepper Ghost* et l'a fait protéger par des brevets. Cela lui valut notamment en 1863 de vendre à Hippolyte Hostein, le directeur du Théâtre du Châtelet, le brevet d'un numéro de spectres pour un drame intitulé « Le Secret de Miss Aurore ». En suivant les explications que Robert Houdin en donne dans son ouvrage intitulé *Magie et physique amusante*, cette transaction portait sur un polyscope de l'invention de John-Henry Pepper, un dispositif optique permettant de démultiplier l'image d'un objet, que Robert Houdin décrit en ces termes :

> Disposez verticalement sur une table une glace sans tain, ou à défaut un morceau de verre de vitre, exempt de bouillons et de stries, ayant une trentaine de centimètres de hauteur sur autant de large. Mettez, ensuite, une bougie allumée de dix centimètres environ en avant de cette glace et placez derrière un livre qui fera l'office d'un écran [...]. En regardant par-dessus le livre B, dans la glace, vous y verrez l'image réfléchie de la bougie C que cet écran cache à votre vue directe, et cette image vous apparaîtra virtuellement en D, derrière la glace, à une distance égale à celle dont l'image réelle C s'en trouve éloignée. Si, tout en conservant la vue au même endroit, vous avancez la main derrière la glace, vous pourrez passer les doigts à travers la bougie D, et ce corps, qui vous semblait opaque, deviendra tout à coup impalpable et diaphane. A la place de la bougie C, mettez un corps blanc vivement éclairé, vous aurez la représentation du truc des spectres que l'on représente au théâtre[231].

Cette description du dispositif permet de comprendre comment les attractions des années 1860 façonnent une corporalité plus diffuse, faisant passer du régime de l'opacité décorative à celui du diaphane, qui est encore largement tributaire de l'imagerie fantasmagorique. L'illustration jointe à la description de Robert Houdin fait ainsi apparaître le cadre illusionniste dans lequel le public est placé, celui d'une frontalité restreinte qui assure la pleine efficacité de l'illusion[232]. Ainsi que le montre Robert Houdin, le public ne devait pas être placé plus haut qu'une certaine ligne au-delà de laquelle la vitre et le dispositif apparaissent au regard.

[231] Robert Houdin, *Magie et physique amusante*, [1877], Paris, Calmann-Lévy, 1892, p.85.
[232] *Ibid*., p. 83



[Fig. 20] Croquis du *Pepper's ghost*, Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit*., p. 283..

L'esthétique de la fantasmagorie tend à dérober aux regards sa dimension technique afin de permettre à l'imaginaire de développer son cheminement, s'affranchissant pour cela des lois de la physique. Georges Moynet indique ainsi le pouvoir de fascination produit par la fantasmagorie :

> Chaque fois qu'on a utilisé l'artifice des glaces pour montrer une apparence féérique purement gracieuse, la satisfaction du public s'est manifestée pleinement. Le spectateur jouit, sans arrière-pensée mélancolique, de l'aspect surnaturel et magique de ces corps planant dans l'air où ils se fondent comme des vapeurs de rêve[233].

La fantasmagorie offre donc au spectateur volontiers crédule une belle utopie, celle d'un monde où la corporalité est déjouée et où l'esprit peut s'évader de la matière. Elle institue une économie illusionniste qui nécessite que le spectateur soit conditionné pour que le numéro fonctionne pleinement.

4-1-4 Economie spectatorielle de la fantasmagorie

De la chapelle au théâtre forain, on constate donc une migration de la fantasmagorie. Que ce soit au théâtre de la Gaîté ou au théâtre du Châtelet, tous deux dirigés par Hippolyte Hostein, le passage à la scène introduit un changement dans la manière dont le phénomène est appréhendé par les spectateurs. Portée sur une scène de théâtre, l'apparition entre dans le domaine du divertissement et

[233] Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit*., p. 283.

l'illusionnisme de la féerie n'est pas aisé à maintenir. Au sujet des spectres de Robin, Moynet mentionne par exemple les difficultés à préserver le secret du numéro, sans lequel celui-ci n'a plus de valeur compte tenu de la pauvreté des scenarii et de leur caractère très stéréotypé.

> Robin put garder caché quelque temps le secret de son truc, juste assez pour piquer la curiosité du public. On devina bientôt qu'il se servait de glace sans tain. Le fait fut publié, et quelques plaisants prouvèrent la présence d'une glace en lançant d'inoffensives boulettes de papier, qui heurtèrent l'obstacle et retombèrent, arrêtées dans leur trajectoire. Robin se fâcha assez vertement contre cette façon d'agir, mais le truc n'en était pas moins dévoilé[234].

Sur une scène de théâtre, la fantasmagorie ne bénéficie plus de la protection que lui conféraient des lieux non-théâtraux – chapelle, cimetière - chargés de sacralité et de magie. Les boulettes de papier lancées par les spectateurs ne sont pas si inoffensives que Moynet l'indique. Elles ruinent l'effet sur lequel l'attraction repose, lui ôtant l'autorité que lui conféraient les espaces dans lesquels elle se développait jusque-là. Ces réactions du public révèlent le désir de percer le principe illusionniste sur lequel est fondé le numéro. Coupée de son environnement ésotérique, placée sur une scène de théâtre, la fantasmagorie devient un objet d'analyse qui invite au décodage. L'intérêt esthétique et historique de la fantasmagorie n'en est donc pas pour autant diminué. Cette forme scénique fait intervenir un élément que l'esthétique théâtrale avait jusque-là peu exploré, l'air. Elle fait subir aux corps en scène une dématérialisation qui répond au goût du temps pour l'ésotérique, et contribue surtout à interroger le spectateur sur la nature des présences physiques qui sont offertes à sa vue La scène se signale définitivement comme un espace autre, au sein duquel existent, peut-être, d'autres lois physiques et optiques. Même si les « ficelles » de la lanterne magique ou du *Pepper's ghost* ne trompent plus guère au fil du temps, la fantasmagorie n'ouvre donc pas moins la voie à une autre manière d'envisager le phénomène scénique. Dans l'étude qu'il consacre à cette forme, Max Milner note ainsi :

> En face d'une imagination reproductrice, à laquelle une esthétique fondée sur la mimèsis accordait toute son attention, non sans faire peser sur elle un soupçon de déformation ou de mensonge, ou d'une imagination créatrice tendant à substituer au monde réel un monde différent, mais ordonné selon les mêmes lois, une nouvelle

[234] *Ibid.*, p. 279-280.

> forme d'imaginaire tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une « outre scène » dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme du rêve, et qui constitue à la fois la voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au régime de l'illusion et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde[235].

On voit donc que l'économie spectatorielle de la fantasmagorie ouvre la voie à une émancipation de la perception et à une libération d'énergies qui sont dès lors envisagées en dehors du cadre mimétique. La fantasmagorie institue un théâtre mental qui sollicite l'imaginaire et la suggestion. L' « outre monde » évoqué par Max Milner peut être rapproché de cet inconscient qui n'a pas encore été théorisé mais que l'expérience du plateau permet de libérer, dans une économie libidinale qui fonctionne sur le principe du fétiche freudien. Le spectateur sait que ce qu'il voit n'est pas un spectre mais se laisse aller à ce spectacle avec la jouissance que les témoins contemporains ne manquent pas de souligner. Le spectacle met en demeure la logique, la vraisemblance, la linéarité qui, dans le spectacle aristotélicien, devaient permettre d'accéder au sens, pour jouir de l'image, de la seule image, et pour y savourer – trait de la modernité - l'éternel dans le transitoire. Avec la fantasmagorie, l'esprit acquiert une agilité et une liberté nouvelles. Max Milner perçoit ainsi que de nouvelles possibilités lui sont offertes à l'esprit du spectateur, notamment

> […] la capacité […] d'émigrer d'image en image, en annulant la précédente par la suivante et en déposant pourtant dans chacune d'elle sa part de vérité[236]

Des ressources nouvelles sont également sollicitées : le rythme, la métaphore, l'illogisme du rêve, autant d'éléments qui marqueront les évolutions décisives du drame au XIXe siècle.

4-2 La chorégraphie fullerienne : une écriture du diaphane

La danse que Loïe Fuller développe à la fin du XIXe siècle, et qui fait d'elle une icone de la Belle-Epoque, est redevable à la fantasmagorie. Toutes deux

[235] Max Milner, *La Fantasmagorie*, *op. cit*., p. 23.
[236] *Ibid.*, p. 37.

contribuent à altérer et à dématérialiser la corporalité scénique. Toutes deux mettent en œuvre une économie spectatorielle fondée sur la suggestion et la métamorphose, s'affranchissant du cadre mimétique. Dans un court métrage réalisé dans les années 1930, les danseuses de l'école fondée par Loïe Fuller rendront hommage à la fantasmagorie : elles y apparaîtront en effet comme des esprits des bois facétieux disparaissant grâce à la technique de la semi-transparence[237]. Exception faite de cette adaptation cinématographique tardive, les spectres scéniques façonnés par Loïe Fuller diffèrent de ceux convoqués par la fantasmagorie. La spectralité de la danse fullerienne dissout largement le tracé anthropomorphe de la fantasmagorie, qui agissait tout au plus comme un miroir à peine déformant. L'exploration des dispositifs est plus large chez Loïe Fuller, dont la recherche touche aussi bien l'optique que la bio-mécanique. Le corps scénique ne cesse jamais d'être un corps dansant, à la fois corps opérateur et phénomène optique offert à la rêverie des spectateurs. Il s'agira ici de mieux comprendre comment la danse fullerienne prolonge, en le transformant, l'héritage de la fantasmagorie, ainsi que la manière dont elle contribue à une dramaturgie du diaphane, instituant une « authentique atmosphère », pour reprendre les mots de Mallarmé. Notre approche de la dramaturgie fullerienne se fondera moins sur la réception du phénomène que fut la danse fullerienne en sont temps, dont la productivité a été retracée par Giovanni Lista notamment[238], que sur son travail de conceptrice tel qu'il se manifeste dans les brevets déposés au début de sa carrière, en 1893.

4-2-1 L'expérience du diaphane dans la geste fullerienne

Au début des années 1890, celle qui deviendra Loïe Fuller n'est encore que Marie-Louise Fuller, une actrice se produisant dans des spectacles sur la côte est des Etats-Unis. Elle fut engagée en 1891 par Louis DeLange pour jouer dans *Quack Medical Doctor*, une comédie de Marsden qui fut créée à Boston en

[237] Nous devons au réalisateur George R. Busby (1900-1997) *La Féérie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, court métrage réalisé en 1934 qui répertorie onze ballets chorégraphiés par Loïe Fuller dans des cadres naturels. Il comprend notamment le « Ballet des sylphes », sur une musique de Berlioz, auquel nous nous référons ici, ainsi que « Les Elfes », sur un scherzo de Mendelssohn. Ces courts-métrages ont été reconstitués par Renée Lichtig et la Cinémathèque Française avec l'aide du Musée d'Orsay à la demande de la Cinémathèque de la Danse, où ils sont actuellement consultables.

[238] Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, [1994] Paris, Hermann, 2006.

1891[239]. La pièce retrace les péripéties du docteur Franck Drake, un imposteur se disant l'inventeur de nouvelles méthodes de guérison. Parmi les neuf protagonistes de la distribution, Marie-Louise Fuller joue le rôle de Mrs Imogene Twitter, une jeune veuve inconsolable que Franck Drake doit hypnotiser. Celle-ci doit se mettre alors à voltiger à travers la scène comme dans une pantomime. Lors des répétitions new-yorkaises de 1891, plusieurs idées sont ainsi mises à l'étude. La scène est d'abord conçue comme un numéro de *skin light*[240] mais Marie-Louise Fuller refuse le collant, préférant une « jupe hindoue » ample et évasée. Bien que la pièce ne reçût pas l'accueil escompté, le numéro d'hypnose fit forte impression et Loïe Fuller eut l'occasion d'en relater la réception à plusieurs reprises, notamment dans ses mémoires :

> A la fin de la pièce, le soir de la première, nous jouâmes notre scène d'hypnotisme. Le décor, représentant un jardin, était baigné de lumière vert pâle. Le docteur Quack faisait une entrée mystérieuse, puis m'évoquait. L'orchestre joua pianissimo un air fort langoureux et j'apparus, essayant de me faire assez légère pour donner l'impression imaginaire d'un esprit voltigeant qui obéissait aux ordres du docteur.
> Il leva les bras. Je levais les miens. Suggestionnée, en transe – du moins en apparence – mon regard était rivé au siein. Je suivais tous ses mouvements. Ma robe était si longue que je marchais constamment dessus et, machinalement, je la retenais des deux mains et levait les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit, de la salle : « Un papillon ! Un papillon ! » Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout à l'autre de la scène à l'autre et il y eut un second cri : « Une orchidée ! » A ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.
> Le docteur glissait autour de la scène de plus en plus vite et, de plus en plus vite, je le suivais. Enfin, transfigurée, en extase, je me laissai tomber à ses pieds tout enveloppée dans le nuage soyeux de la légère étoffe. Le public bissa la scène, puis la bissa encore… et tant et si bien que nous dûmes la répéter plus de vingt fois[241].

L'hypnose jouée scéniquement par l'actrice induit chez son personnage un état de passivité et ouvre paradoxalement la jubilation interprétative pour le spectateur, qui se plaît à déceler telle ou telle forme naturelle dans ses évolutions. Si Loïe Fuller n'envisagea pas initialement sa danse comme une mimèsis des formes naturelles ni comme une énigme à déchiffrer, force est donc de constater que le

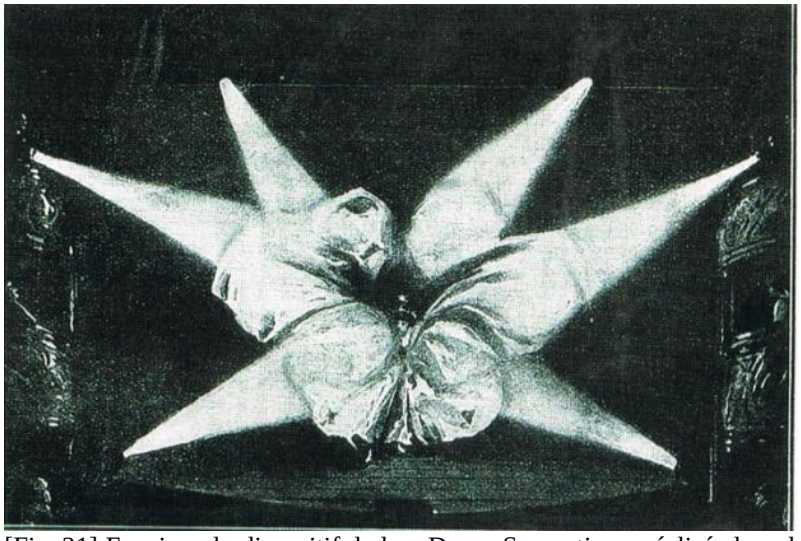
[239] La pièce *Quack medical doctor* a été créée au Grand Opera House de Boston le 5 octobre 1891 avant d'être jouée à New York.
[240] Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, *op. cit.*, p. 64.
[241] Loïe Fuller, *Ma Vie et la danse*, Paris, L'œil d'or, 2002, p. 25.

public, dès cette première danse presque fortuite, se prête aisément au jeu du déchiffrage. L'accueil favorable du public incite l'actrice à travailler sur cette première robe de danse, préfigurant un travail qu'elle mènera ultérieurement.

> J'avais rapporté ma robe à la maison pour raccommoder un petit accroc. Après la lecture de ces lignes réconfortantes, je sautai à bas du lit et, vêtue de ma seule chemise de nuit, je passai le vêtement et me regardai dans une grande glace pour me rendre compte de ce que j'avais fait le soir précédent. Le miroir se trouvait juste en face des fenêtres. Les grands rideaux jaunes étaient tirés et, à travers leur étoffe, le soleil répandait dans la chambre une lueur ambrée qui m'enveloppait et éclairait ma robe par transparence. Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante. Dans cette lumière, mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut pour moi une minute d'intense émotion […]. Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. J'allais créer une danse[242] !

La lecture de ce souvenir fait penser aux danses ultérieures créées par la danseuse, tant par les éléments de dispositifs présents dans cette scène – étoffe, lumière – que par la visualité qu'elle fait intervenir. Les reflets de lumière mettent en jeu une esthétique du diaphane qui transcende le tracé corporel et diffuse un halo de lumière dorée. La nature de la robe, interface entre le corps de la danseuse et l'environnement extérieur, a toute son importance. Sans elle, sans son aspect vaporeux, la fluidité nécessaire à l'émanation optique eût été moindre. A travers ces lignes, Loïe Fuller fait également état de son saisissement face à la vie propre du phénomène lumineux, dont elle se sent devenir l'opératrice. Autant d'éléments qui relèvent d'une inspiration atmosphérique et qui seront mis en pratique un an après, au moment où la danseuse finalise son premier numéro, la « danse serpentine ».

[242] *Ibid.*, p. 26.



[Fig. 21] Esquisse du dispositif de la « Danse Serpentine » réalisée lors des répétitions de Loïe Fuller aux Folies-Bergère. Anonyme, Paris, novembre 1892[243].

Georges Moynet décrit quant à lui la « danse serpentine » d'un point de vue strictement technique, se référant aux lumières et aux rythmes que leur changement induit au fil du numéro :

> Aux Folies-Bergère […], la Loïe Fuller évoluait dans un sextuple rayon émanant d'autant de caisses à lumière, disposées deux dans le fond du théâtre, deux autres sur les côtés, et deux enfin placées à droite et à gauche de la première galerie : les colorations de ces lumières ne demeuraient pas immuables. Devant l'objectif de chacune des lanternes était disposé un disque de verre, monté sur un axe de rotation excentré par rapport à l'axe de l'objectif. La surface du disque était divisée en secteurs peints de couleurs différentes, se fondant l'une dans l'autre. Le disque recevait un mouvement de rotation plus ou moins vif, et teignait la lumière de couleurs qui variaient à l'infini[244].

De *Quack Medical Doctor* à la « danse serpentine », Marie-Louise Fuller est devenue « la Loïe Fuller » et s'est distingué par la manière dont elle conçoit le phénomène scénique et dont elle transforme la perception du corps dansant.

Le « mouvement serpentin » qui donne le nom à sa première danse, est un motif-clé de l'imaginaire Renaissant. Il inspire, au même moment, la danse fullérienne et la réflexion d'Aby Warburg sur la peinture de Botticelli. Publié en 1893, son essai *La Naissance de Venus et le printemps de Sandro Botticelli* fait ainsi apparaître l'importance du drapé et la manière dont le mouvement

[243] Ce document est répertorié dans le fonds Lista. Il est reproduit dans Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, *op. cit.*, p.
[244] Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p.295.

transforme la corporalité[245]. Une corporalité plus diffuse se façonne ainsi, dont le mouvement serpentin est l'opérateur. Par la subversion du tracé corporel auquel il contribue, le mouvement serpentin libèrerait une corporalité plus diffuse, et ferait accéder la présence scénique à la dimension plus vague et impersonnelle de la Figure, hypothèse ouverte par la réflexion de Deleuze sur la peinture de Michel-Ange :

> Peut-être dans l'histoire de l'art Michel-Ange est-il le plus apte à nous faire saisir en toute évidence l'existence d'un tel fait. Ce qu'on appellera « fait », c'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure, indissolublement, prises dans une sorte de serpentin, comme autant d'accidents d'autant plus nécessaires […]. Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule[246].

Ce qui pour Deleuze caractérise la peinture de Michel-Ange et ce que la danse fullerienne semble inspirer aux spectateurs de 1892 résident en effet dans la manière dont chez eux « le corps déborde ou fait craquer l'organisme[247] ». Le mouvement serpentin apparaît dès lors comme cet opérateur de débordement et de prolifération qui émancipe la corporalité de l'organisme. Avec le mouvement serpentin, la force est libérée de son enveloppe corporelle, le corps devient vecteur et non plus segment, la scène devient un espace de captation des énergies qui la parcourent.

4-2-2 Approche de l'espace-mouvement : l'exemple de la « danse serpentine »

Au moment où Loïe Fuller se produit sur scène, la notation du mouvement chorégraphique ne connaît pas encore la précision que des danseurs et théoriciens comme Rudolf Laban lui confèreront. Elle est héritière de la notation Feuillet qui, à partir de 1700, envisageait le mouvement chorégraphique au sein de l'espace

[245] Aby Warburg, *La Naissance de Venus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.
[246] Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, La Différence, coll. « La vue et le texte », 1981, p. 102..
[247] *Id*., p. 89.

« objectif » de la scène, et en livrait la transcription sur des partitions. C'est notamment sur ce système ancien que Loïe Fuller se fonde lorsqu'elle entreprend de protéger juridiquement ses danses. Entre février 1892 et mai 1893, elle dépose ainsi des brevets dans trois capitales : à Washington en février 1892, pour un vêtement de danse et une composition dramatique[248] ; à Paris en janvier 1893, pour une combinaison de danse, un plancher avec éclairage, des murailles avec éclairage et des glaces de fond de scène[249] ; à Londres en mai 1893 pour une robe de danse. Ces brevets font apparaître la nécessité, pour Loïe Fuller, d'assurer la reconnaissance juridique et médiatique de son travail à un moment où l'économie du spectacle produit nombre d'imitatrices. En recoupant les domaines couverts par la protection juridique, on perçoit également l'importance des dispositifs optiques, mais également celle d'équipements qui dépassent de loin la fonction ornementale de la robe de danse. Enfin, la danse est perçue comme une « composition dramatique », mettant en œuvre des scenarii originaux qui eux aussi dépassent amplement la codification de formes chorégraphiques qui, à l'instar de la *skirt dance*, florissent dans les salles de music hall de la fin du XIXe siècle. Ces brevets contribuent par conséquent à singulariser Loïe Fuller au sein d'un espace culturel qui a tendance tout à la fois à uniformiser, à érotiser et à instrumentaliser le corps féminin.

Le brevet déposé à Washington en 1892 concerne une robe de danse et le scenario de la danse serpentine, qui reçoit la classification de « composition dramatique » afin d'être couverte par le droit américain. La robe de danse est en réalité un costume baleiné qui assure à la danseuse une parfaite maîtrise de l'armature et des mouvements qui l'animent. Grâce aux tiges de bambous reliées à l'armature principale, Loïe Fuller peut gonfler le tissu à gré et transformer ainsi les formes qui apparaissent sur scène. La jupe est elle aussi fixée au cercle métallique principal. Elle est fendue sur le côté pour laisser passer le corps de la

[248]Ce scenario a été protégé par un copyright déposé à Washington en février 1892. Le texte est consultable dans le *Federal Reporter,* vol. L, Washington, juin 1892, Circuit of court appeals, judge Henry Lacombe's circuit (2nd circuit). Ce document, disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque de l'Université du North Texas, contient le texte intégral ainsi que les actes du procès qui opposa Loïe Fuller à l'une de ses imitatrices, Minnie Renwood Bemis, le 18 juin 1892 devant la cour fédérale itinérante de New York. Ce scenario est construit en trois tableaux, chacun structuré en entrée, évolution scénique de la danseuse, et accompagnements lumineux et musicaux.

[249] « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie. Paris, L'Imprimerie nationale, 1894.

danseuse partiellement ou en totalité, le sommet de la robe restant toujours accroché à la tête. En donnant à son corps un mouvement de balancement et de rotation suivant le caractère de la danse qu'elle souhaite exécuter et en transmettant à ses bras des mouvements ondulatoires successifs, la danseuse forme avec sa jupe des courbes variées en combinaison avec des lumières colorées. Giovanni Lista a rapproché cet usage du bambou avec certaines danses du théâtre kabuki où le danseur dessine des figures éphémères dans l'espace par le mouvement rythmé de longues bandes de tissu attachées par des bâtons :

> En ayant (…) recours à deux bambous, tenus avec les mains, pour diriger les mouvements du voile, elle semble assimiler directement la gestuelle de sa danse à l'art du dessin japonais, les bambous équivalant au pinceau qui trace la forme sur l'espace de la feuille. La rapidité d'exécution du dessin est ici celle des gestes avec les voiles[250] .

Comme dans l'écriture idéogrammatique japonaise où un trait peut devenir signe, le geste fortuit de la danseuse peut ainsi produire une figure formelle, ce que Mallarmé perçoit très tôt en rapprochant la danse fullerienne de l'écriture hiéroglyphique, autre forme idéogrammatique. La robe de danse brevetée par Loïe Fuller est ainsi conçue pour assurer à la danseuse la plus grande souplesse d'exécution, préalable à la réalisation de ce qui est conçu comme une écriture scénique en temps « réel ». La composition dramatique de la danse serpentine, dont nous reproduisons le texte intégral[251], permet de mesurer la manière dont Loïe Fuller envisage les variations de rythme et de mieux comprendre le sens qu'elle leur attribue.

Tableau I

Scène dans l'obscurité. Musique de valse.
La danseuse entre, invisible dans l'obscurité, et se tient au fond de la scène, au centre.
Lumières soudain projetées des coins droit et gauche sur la danseuse, toujours au centre.
Figure : robe balancée au-dessus de la tête de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant.
Après cette figure, la danse commence, la danseuse tenant toujours sa robe au-dessus de la tête. Avec un pas de valse lent et glissant, elle se déplace vers le coin droit de la scène, les deux lumières l'entourant comme un médaillon. Puis, en rythme, avec un mouvement arrière et plusieurs tours, elle revient au centre. Ensuite, elle répète le même mouvement vers le coin gauche et revient au centre. Ensuite, avec un mouvement enveloppant d'un côté à l'autre, elle danse en allant du centre de la scène vers les feux

[250] Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, *op. cit*., p. 139.
[251] « La danse serpentine – composition dramatique, par Marie-Louise Fuller », document traduit et reproduit par Giovanni Lista dans *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque, op. cit*., p. 81 à 83.

de la rampe. Puis, en tournoyant, elle revient à nouveau vers le centre. (Tout ce temps, la robe a été tenue en haut, au-dessus de la tête et en arrière, comme dans la figure du début).

Elle fait deux tours, laissant tomber la robe qui est remise en place grâce à deux pirouettes. Elle prend la robe de chaque côté, tourne son corps de droite à gauche et, inclinant sa robe, basse sur le devant et haute à l'arrière, elle forme un demi-parapluie au-dessus de sa tête d'abord avec un côté de la robe, puis avec l'autre. (Ce mouvement peut être appelé le mouvement du parapluie et donne un bel effet scénique).

La danseuse se tient au centre de la scène, attrape sa jupe de chaque côté en bas, la relève et, bougeant les mains de droite à gauche, elle imite la forme d'une spirale en dansant vers les feux de la rampe. Au moment où elle atteint la rampe, elle change immédiatement de mouvement avec ses bras et, gardant le même pas, elle fait un geste rond et large qui donne à la robe la forme d'une grande fleur, les pétales étant la robe elle-même en mouvement. Ensuite, par de petits tours rapides vers l'arrière (la jupe soulevée de chaque côté), elle revient vite vers le centre et enchaîne sur quelques tournoiements. Enfin, enroulant la robe sur ses deux bras, elle pose un genou à terre, tenant la robe en haut derrière sa tête afin de créer un fond. (Cette figure est une fin de tableau pleine de grâce pour cette première scène).

Pause. Les lumières s'éteignent. Obscurité. Les lumières se rallument et la danseuse sort. (Fin du premier tableau).

Tableau II

Scène dans l'obscurité. Musique de valse.

Lumière projetée comme dans le premier tableau sur la danseuse qui se trouve au centre de la scène, debout, au fond.

La danseuse soulève sa robe des deux côtés, l'enroule sur chaque bras jusqu'à la tenir à plat sur son front, les pieds sont clairement visibles. Suit un pas de danse, après quoi la jupe est déroulée en la relevant et en la relâchant à l'arrière. La danseuse avance alors vers les feux de la rampe levant et abaissant sa robe sur les côtés, pour représenter l'ouverture et la fermeture d'une gigantesque fleur. Après avoir atteint la rampe, elle tourne le dos au public au moment où les lumières changent de couleur.

Alors, en tournant de droite à gauche, et en s'inclinant à chaque tour, ainsi qu'en maniant sa robe de gauche à droite et de droite à gauche pendant qu'elle tourne à demi le corps à chaque pas, la danseuse forme un gigantesque lys. En continuant, elle danse jusqu'au fond de la scène, au centre elle se retourne, fait face au public puis relève la robe en haut de gauche à droite et vers l'arrière. Avec un mouvement vers le haut, inclinant le corps entre chaque demi-tour, la danseuse forme une rose qui s'effeuille.

Elle danse en allant vers les feux de la rampe, puis retourne à l'arrière de la scène. Enfin, avec plusieurs tours, elle revient au centre, immobile pour un instant, tenant sa robe haute de chaque côté.

Ensuite, par un mouvement sur le devant, de l'intérieur vers l'extérieur, la danseuse fait avec sa robe des rouleaux ou des vagues comme on en voit au bord de la mer. Elle fait ceci pendant qu'elle s'avance en dansant. Puis, elle revient en courant rapidement, elle se retourne et, tenant sa robe sur le devant, la relevant, elle se penche en arrière de manière que son visage puisse être clairement vu du public, avec sa robe pour fond. (Tout ce tableau représente une figure étonnante et pleine d'invention).

Pause. Les lumières s'éteignent. Les lumières se rallument et la danseuse sort. (Fin du deuxième tableau).

Tableau III

Scène dans l'obscurité. Musique.

Lumière projetée comme dans le second mouvement. Danseuse placée au centre. Robe relevée de chaque côté.

Pause pendant un instant. Les lumières s'éteignent.

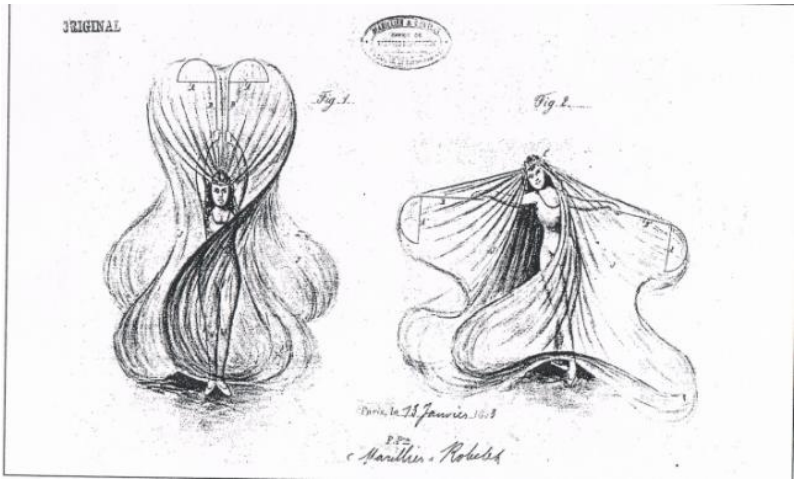
La lumière se rallume au fond par les angles droit et gauche, produisant un jet de

lumière qui traverse le fond de la scène.
La danseuse se tient juste devant la lumière, elle balance sa robe sur ses bras, lève ceux-ci en l'air comme si sa silhouette était au centre d'une toile d'araignée. Ce tableau peut s'appeler le mouvement de l'araignée ou la danse transparente. Elle danse vers la droite, puis vers la gauche et enfin au centre de la scène, devant la lumière, tenant la robe de la même façon.
Ensuite, en reculant, elle danse dans le rayon de lumière, maniant la robe, se penchant très bas à droite et à gauche, faisant deux tours quand la lumière du fond s'arrête au profit de la lumière frontale.
La danseuse lève sa robe en l'air de chaque côté et fait tout le tour de la scène, comme imitant un énorme papillon. Après ce mouvement, qu'elle termine debout, au fond de la scène, au centre, la danseuse tourne le dos au public. Elle se penche en arrière, regarde le public, puis se redresse, tournant et envoyant sa robe haut sur le devant de manière à c qu'elle forme des cercles qui montent et descendent en cachant la danseuse. Enfin, dansant de gauche à droite et de droite à gauche, tournoyant et agitant sa robe de-ci et delà, elle plonge sur la scène. La robe retombe aussitôt sur elle, la cachant complètement.
Pause sur la robe avec la danseuse apparemment disparue. Les lumières s'éteignent. Les lampes s'allument. La danseuse est sortie (Fin).

« The Serpentine Dance – Dramatic composition , by Marie-Louise Fuller ». Copyright enregistré à Washington en février 1892.

Dans la danse fullerienne, le diaphane acquiert donc une dimension corporelle, il devient un corps scénique qui transcende la corporalité de la danseuse et se présente comme un phénomène en cours de constitution, dont le rythme varie au fil du numéro, tout en restant fluide et ample. Ce sont ces variations de rythme, ainsi que le traitement optique et perceptif, qui confère à ce phénomène sa corporalité scénique. La danse serpentine est ainsi pensée en symétrie, selon un axe tantôt traversant (mouvements dans le sens de la profondeur), tantôt transversal (mouvements de gauche et de droite). Les déplacements reviennent toujours au centre du plateau, comme pour mieux signaler ce point central à partir duquel se développe la corolle de l'espace-mouvement. S'il est transcendé par le tracé floral, le corps de la danseuse apparaît à des moments d'autant plus significatifs qu'ils sont rares et soigneusement préparés. Il s'agit le plus souvent de clous en fin de tableau qui signalent au spectateur la présence humaine de l'élégante opératrice. les variations de rythme ont quant à elle une fonction expressive : les moments de pause, les moments de ralentissement ou d'accélération ont ainsi des valeurs différentes : signaler une évolution de trajectoire, préparer ou signifier le final de tableau. Dans tous les cas, il s'agit de faire impression sur le spectateur, de marquer sa mémoire, de concevoir ainsi une relation mémorielle à l'expérience scénique.

Le brevet déposé quelques mois après à Paris reprend en le précisant le brevet américain concernant la robe de danse. Les deux croquis reprennent deux des positions les plus emblématiques de la danseuse : le mouvement du lys et le mouvement des vagues. Ils font également apparaître l'importance des tiges de bambous, qui prolongent les bras et dessinent ces « lignes d'ombres » que Loïe Fuller évoque dans ses mémoires.



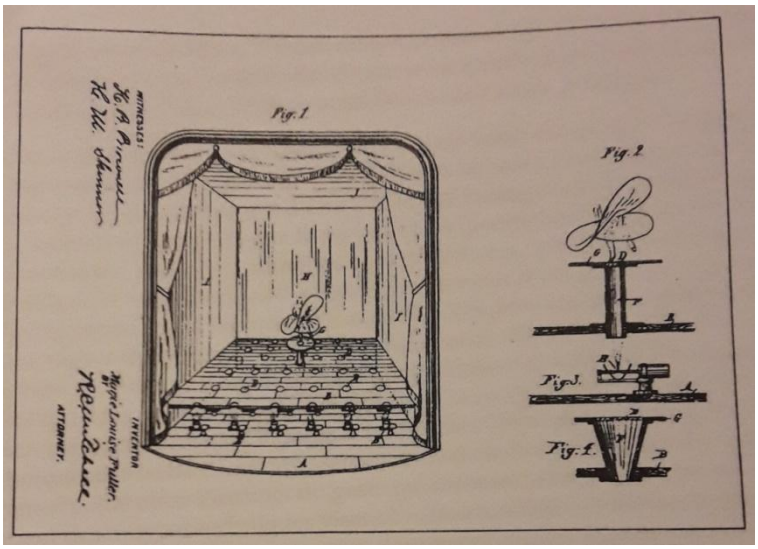
[Fig. 22] « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

Le brevet parisien permet de mieux comprendre comment la danseuse conçoit la visualité de ses spectacles, se situant dans la continuité des travaux ouverts par les grands artisans de la fantasmagorie. L'éclairage conçu par Loïe Fuller remet tout d'abord en question le principe illusionniste selon lequel la lumière théâtrale doit venir d'en haut, comme la lumière du soleil. Chez Loïe Fuller, la scène est éclairée d'en dessous, arrivant par des carreaux de verre disposés dans le plancher. Un texte accompagnant les croquis du brevet explique ainsi :

> Etant donné une scène ordinaire de théâtre avec un plancher, je place à une certaine distance au-dessus un faux plancher percé d'un certain nombre de trous de forme quelconque, dans lesquels sont emboitées des plaques en verre épais et transparent (…). J'obtiens ainsi un plancher complètement lumineux. La scène ainsi disposée peut servir à tous les exercices chorégraphiques surtout si l'on a soin, les lumières de la salle étant éteintes, de faire un décor complètement noir ; les personnages, habillés en blanc et éclairés en dessous, ont l'air de danser non seulement dans le vide, mais encore dans une auréole lumineuse qui produit un effet scénique

> merveilleux (…). Pour compléter cette mise en scène, je place en des points quelconques du faux plancher une ou plusieurs colonnes creuses terminées en partie supérieure par une plaque de verre et portant une plate-forme. En dessous de cette colonne est placé un foyer électrique qui projette ses rayons à travers la colonne et le verre. La danseuse montée sur la plate-forme semble complètement suspendue dans l'espace par suite du jet lumineux qu'elle reçoit par-dessous. En interposant entre le foyer et la colonne des verres colorés, et en vêtissant la danseuse de tissus amples et légers comme pour la danse dite serpentine, on obtiendra des effets analogues à ceux donnés par les fontaines lumineuses[252].

L' « effet scénique merveilleux » auquel fait référence Loïe Fuller dans ce texte n'est pas sans rappeler celui des colonnes diaphanes de l'antiquité, des espaces verticaux au sein desquels est captée l'émanation diaphane. A plusieurs reprises est du reste mentionnée l'impression de flottement créée par le travail sur l'opacification du décor noir, la combinaison entre ce noir et les lumières du numéro créant l'illusion, proprement fantasmagorique, que le corps flotte dans les airs.



[Fig. 23] Dispositif pour scène à plancher lumineux, Brevet d'invention déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

Mais Loïe Fuller ne cherche pas seulement à exploiter la versatilité ou la mobilité des sources lumineuses, elle bouleverse également le cadre traditionnel de l'acte théâtral en assimilant l'espace de jeu à un ciel étoilé, comme l'indique un autre

[252] « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

document présent dans le brevet parisien. Il s'agit du schéma de murailles blanches garnies de pierreries à facettes, qui produisent des effets scintillants particuliers sous l'action de la lumière. C'est avec l'atmosphère magique de ce décor aux multiples points que Loïe Fuller jouera dans les danses « Le Firmament » et « Bonne nuit ». La danse de Loïe Fuller dépasse donc de beaucoup la fonction que le music-hall assignait jusque-là à la danse. Elle prolonge le spectacle de la fantasmagorie et acquiert une dimension cosmologique. Giovanni Lista indique ainsi:

> [Loïe Fuller] entend multiplier en écho le corps, réaliser une mise en abyme qui tient du féérique autant que d'une recherche de la quintessence de la vie en acte : le mouvement. (…). La perte de la corporalité de la danseuse, ainsi que la multiplication illimitée de la trace dématérialisée de son mouvement, vis[ent] chez Loïe Fuller la mise en forme d'une dimension presque onirique du spectacle. Le tourbillonnement continu des voiles ruisselant de lumière devait ainsi donner lieu à une image purement spirituelle et intériorisée du vivant[253].

4-2-3 Réception des symbolistes : Loïe Fuller en *Ninfa moderna*

Mallarmé signe un article majeur sur la danse fullerienne. Initialement paru le 13 mars 1893 dans *The National Observer* sous le titre « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », il est repris en juin-août 1895 dans *La Revue franco-américaine* sous le titre « Etude de danse - Les fonds dans le Ballet ». Il se présente, comme d'autres, sous l'aspect d'une gageure, ou d'un exercice de style. Tout a en effet été dit sur « la Loïe Fuller », mais Mallarmé se propose malgré tout une étude qui lui permet de développer certaines de ses propres visions esthétiques et poétiques.

La danse de Loïe Fuller, comme la pantomime, constituent autant de sources d'inspiration pour Mallarmé et l'ensemble des symbolistes, pour lesquels l'épure et la dématérialisation permettent à l'expression scénique de retrouver sa pureté poétique ainsi que le note Alice Folco dans la thèse qu'elle consacra à la dramaturgie mallarméenne :

> Une fois de plus, c'est la possibilité d'un "arrière-regard" qui est valorisée. De la même manière que la nature est un spectacle parce qu'on peut lire en filigranes derrière le soleil couchant toute une

[253] Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Epoque*, *op. cit.*, p. 144.

> mythologie de l'homme, voici donc une danseuse de celles que n'arrête pas le regard à un "encombrant personnage" ou à quelques pirouette opaques et autres virevoltes dépourvues de toute signification. La Loïe Fuller est une danseuse que l'on peut lire donc, et mieux, elle est une danseuse poétique[254].

S'il rend hommage au travail de la danseuse, les modalités de l'éloge mallarméen ont de quoi surprendre, l'auteur soulignant à la fois « le don, de toute ingénuité et avec certitude fait, par cet exotique fantôme, au Ballet, selon moi la forme théâtrale de poésie par excellence[255] » et l'ingénuité de sa muse, qu'il présente comme « [s]a très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice[256] ». La danse fullerienne est perçue dans la continuité d'une filiation avec la fantasmagorie, l'auteur évoquant

> La fantasmagorie du reflet oxhydrique par nuances inouies de crépuscule ou de grotte, leur rapidité en l'échange de passion, sourire, deuil, colère, délice, il faut pour les mouvoir, prismatiques ainsi simplement, avec violence ou diluées, la furie diaprée d'une âme comme mise à l'air ici par un artifice[257].

La fantasmagorie est ici évoquée à travers l'économie libidinale qu'elle met en œuvre, invitant à un regard traversant et à une projection fantasmatique. Nouvelle fantasmagorie, la danse fullérienne apparaît comme une pratique quasi magique de dématérialisation et de disparition, qui ouvre la voie de la vision intérieure :

> L'enchanteresse crée l'ambiance, la tire ainsi de soi et l'y entre, succinctement ; l'exprime par un silence palpité de crêpes de Chine.
> Selon ce sortilège et aussitôt va de la scène disparaître, comme dans ce cas une imbécillité, la plantation traditionnelle de stables ou plaqués 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[258].

---

[254] Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, Thèse de doctorat soutenue le 11 décembre 2006 sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, microfiche établie par l'Atelier national de reproduction des thèses, Lille II, p. 384.
[255] Stéphane Mallarmé, « Considérations sur l'art du Ballet et La Loïe Fuller », *Œuvres Complètes*, t.II, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p. 313-314.
[256] *Id*.
[257] *Id.*
[258] *Id.*

La diaphanéité de la danse fullerienne offre à Mallarmé l'occasion de préciser les raisons de l'opprobre qu'il lance sur les formes scéniques instituées et sur la tradition décorative qui les sous-tend. C'est notamment l'opacité de la toile peinte, dénoncée au même moment par d'autres réformateurs de la scène, au premier rang desquels Appia, qui nourrit la critique mallarméenne. L'opacité, la matérialité, ôtent en effet à la forme scénique sa vitalité, son mouvement, autant d'éléments avec lesquels il devient urgent pour Mallarmé de renouer. La diaphanéité du phénomène scénique interroge la présence physique. Par l'usage des dispositifs qu'elle promeut, la danse fullerienne transforme radicalement la présence physique de la danseuse et la manière dont la corporalité est donnée à percevoir :

> Toute émotion vient de vous et, constituant votre milieu, vous élargit à ses confins. Ainsi par ce dégagement multiple de plis, autour d'une nudité, grand, orageux, planant en le contradictoire vol où l'ordonne celle-ci ; elle se magnifie à une ampleur démente jusqu'à s'y dissoudre, la robe évoluant comme seule et uniquement en train. Avec ce droit, centrale, car tout obéit à son impulsion ; puis épuisée en tourbillon, dehors, de sa puissance, elle s'évoque soudain, par la violence disséminée aux extrémités diamantales de chaque aile et darde sa statuette, stricte, humaine, debout ; morte aussi de l'effort à ressaisir en leur libération presque d'elle les derniers sursautements attardés d'écume et de lueur[259] .

La magie propre à la fantasmagorie tient de l'hypnose. Par la variation des rythmes, des lumières et des couleurs, elle dissout la corporalité scénique et redistribue la centralité du plateau. Le spectateur n'est dès lors plus souverain, il est comme absorbé par un phénomène optique au sein duquel il perd tout repère. Dissolvant l'œil du prince, privant le spectateur de sa tranquille domination, la danse fullerienne subvertit la dichotomie du sujet et de l'objet qui faisait de la danseuse une captive. De ce point de vue, l'article de Mallarmé n'exprime rien d'autre que ce plaisir de la dépossession, ce plaisir du ravissement opéré par la fantasmagorie. C'est ainsi le plaisir de la dépossession et de la passivité, qui caractérise également l'attrait pour l'hypnose, qui crée une ligne de partage entre l'analyse mallarméenne et celle menée dans son sillage par Georges Rodenbach. Publié dans Le Figaro en date du 5 mai 1896, l'article « Danseuses » se développe en réaction à une sculpture de Falguière exposée au salon des Champs Elysées, représentant une femme nue faisant penser à la danseuse Cléo de Mérode. Si Rodenbach glose l'analyse mallarméenne, s'il reprend à son compte la question de

[259] *Id.*

la poéticité de la danse, qui pour lui est « le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire », la pensée de Rodenbach est animée d'une pulsion scopique liée au voilage du corps nu.

> On se rappelle de cette étonnante Loïe Fuller. Le corps charmait d'être introuvable. C'était la hampe entr'aperçue où s'assemblaient des drapeaux en fête. Quel miracle d'incessantes métamorphoses[260] !

Pour Rodenbach, le voilage n'est donné que pour mettre le regard à l'épreuve, pour mieux l'inciter à déceler le corps féminin et cette « chair tentante d'être intermittente ». Le mouvement suggestif est ainsi saisi dans une téléologie de la découverte plus que dans le plaisir de la dépossession salué par Mallarmé. Cette différence entre les articles de Mallarmé et de Rodenbach est intéressante pour penser le regard symboliste. Alors que le regard garde toute sa stabilité chez Rodenbach, alors que le mouvement projectif scelle la distance entre le sujet et l'objet du regard, la danse fullerienne chez Mallarmé devient un espace virtuel de fusion entre le sujet et l'objet. Le voilage scénique, joint à la rythmique de la danse, semblent mettre en œuvre une diaphanéité qu'Arnaud Rykner perçoit plus largement sur la scène fin-de-siècle :

> La particularité du tulle transparent est qu'il permet de conjoindre ces deux pôles caractéristiques de la représentation, et plus particulièrement de la représentation théâtrale, que sont la présence et l'absence. Ce qui se donne à voir est à la fois là et pas là, de même que c'est à la fois apparaissant et disparaissant, dans une dynamique qui est autant celle du rêve que celle du désir[261].

4-3 Du corps transfiguré à la présence spectrale : le diaphane symboliste

Fondé sur le principe de suggestion et sur la libération d'une spectralité, le théâtre symboliste interroge le versant métaphysique de l'art scénique : le théâtre peut-il ouvrir la voie d'un « outre-monde », réalisant les vœux de Villiers de L'Isle-Adam dans *Vera* ? Mireille Losco-Lena a ainsi montré que, ouvrant une

[260] Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.
[261] Arnaud Rykner, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », *L'Œil et le théâtre – la question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes* sous la dir. de F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *Etudes théâtrales*, 65/2016, p. 67.

expérience de l'altération perceptive et de la suggestion, le symbolisme est sous-tendu par « l'impossibilité d'un théâtre de la révélation et de la contemplation directe des essences[262] ». Le diaphane symboliste serait alors à considérer comme une lumière métaphysique altérée, la *Luce* des Ecritures dont Georges Didi-Huberman a étudié la dégradation dans le domaine postmoderne[263]. Il engagerait un mouvement de dissolution et d'altération de la présence que nous souhaitons ici étudier.

En 1891, à l'occasion de la seconde soirée du Théâtre d'Art dirigé par Paul Fort, plusieurs œuvres sont proposées aux spectateurs. *Les Veilleuses* de Gabillard, drame en un acte se déroulant dans l'obscurité, *La Fille aux mains coupées*, mystère de Pierre Quillard, *Madame la Mort*, de Rachilde, que l'auteure présente comme un « drame cérébral ». A travers une analyse des deux dernières pièces au programme de cette seconde soirée, pièces phares du théâtre symboliste, nous souhaiterions interroger d'une part le régime de perception développé par le spectacle, d'autre part la manière dont le métaphysique est façonné - et peut-être enrayé - pour le spectateur.

La Fille aux mains coupées, poème de Pierre Quillard publié pour la première fois en 1886. Inspiré par le mystère médiéval, Quillard développe son action autour du personnage de la jeune fille, dont l'aspiration vers l'au-delà apparaît à travers les prières. Au début du texte, après avoir constaté la finitude d'un monde matériel dont elle est prisonnière, sa parole emprunte aux accents de la mystique la plus ardente :

> Mes rêves ont chanté plus haut que les cantiques ;
> Et quand mon âme, un jour, s'évadera du corps,
> Je volerai dans les Splendeurs et les Accords,
> Faits de flamme subtile et de claire harmonie,
> Et je rayonnerai dans la Gloire infinie,
> Autour du front terrible et charmant de l'Epoux.
>
> O monde, ô vie, ô sens, évanouissez-vous !
>
> Car, là-haut, par-delà les ténèbres premières,
> Dans l'éclat des concerts et la voix des lumières,
> Impérissable, dans le nimbe de l'Amant,

[262] Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste*, *op. cit*., p. 32.
[263] Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2002.

La chair immaculée arde éternellement[264].

La parole théâtrale, qui s'apparente ici à la prière, fait apparaître une dichotomie entre l'âme et un corps perçu comme une prison, *topos* de l'éloquence mystique que la poésie de Régnier déploie au niveau visuel. Selon une esthétique de la synesthésie, les sons acquièrent un éclat qui rappelle la *Luce* métaphysique (« l'éclat des concerts », « la voix des lumières »). Le « nimbe de l'Amant » devient ainsi un feu qui purifie le corps et fait accéder à l'existence spirituelle, dessinant un mouvement lyrique d'élévation vers les abstractions propres à la vie contemplative. Malgré cette aspiration à une unité plus intense et plus entière, la jeune fille est toutefois repoussée par des anges assemblés en Chœur. Ceux-ci l'enjoignent à la vie corporelle et à l'amour terrestre :

Arrière, le troupeau neigeux d'immaculées !
Vers l'amoncellement des glaces reculées,
Les rouges Kéroubim vous repoussent du seuil
Eblouissant ; les crins de votre âpre cilice
Vous sont une moelleuse et royale pelisse ;
Votre virginité n'est ivre que d'orgueil[265].

Les anges non seulement empêchent le franchissement du seuil, mais ils repoussent la fille, l'obligeant à un mouvement de retour qui donne un nouveau sens à son existence terrestre. La *Luce* et son éclat éblouissant sont donc refusés, ce qui induit un nouveau type de lumière, plus diffuse, plus protectrice également comme les anges l'expliquent par la suite :

Dans le brasier de Christ, avivé de colères,
Vous fondriez, ô froides fleurs des soirs polaires
Qui ne parfumez pas les hommes avant Dieu[266].

L'expérience mystique ne peut aller sans destruction complète du corps, selon le motif du feu qui consume à mesure qu'il révèle. Une autre lumière est donc nécessaire, celle qui permet précisément de protéger la fille, comparée à l'une des « fleurs des soirs polaires » Cet état de visibilité est garanti par le dispositif du rideau de tulle, qui redouble au niveau du spectacle la visualité déployée au niveau de la fable. Le rideau de gaze est cette surface qui permet à la vision de traverser l'apparence et cet écran qui garantit la médiation nécessaire à la

[264] Pierre Quillard, *La Fille aux mains coupées : mystère*, Paris, Alcan-Lévy, 1886, p. 13.
[265] *Ibid*., p.14.
[266] *Id*.

contemplation. Le seuil n'est donc plus un espace vectoriel et transparent par lequel on passe, ni même par lequel on regarde, mais un espace où la présence humaine est comme en suspension, dans un recul de la motricité qui libère d'autant la vision. C'est ainsi que, dans *La Fille aux mains coupées*, s'ouvre un tableau céleste qui défile au-dessus de la jeune fille au moment où celle-ci est en proie à un « ravissement mystique[267] »:

> Dans le lilas de leurs rosaces vespérales
> Je vois s'épanouir, là-haut, des cathédrales.
>
> Une poussière d'astre irise les parvis
> Et les arceaux sortent des dalles de rubis.
>
> Dans l'espace des nefs sans limites, lamées
> D'azur, des encensoirs effeuillent des fumées.
>
> Dans le frisson de leurs échos multipliés,
> Des sons inentendus ébranlent les piliers.
>
> Le voile rejeté d'un fulgurant coup d'aile,
> Le Tabernacle inaccessible se révèle.
>
> Et lorsque l'Ostensoir éphémère me luit
> La robe du soleil semble teinte de nuit.
>
> Seigneur Dieu, l'appétit des vagues me réclame
> L'aumône de mon corps est faite. Cueillez l'âme[268].

Privée de la possibilité de rejoindre le ciel et son cortège d'anges, la vision céleste se déploie dans la distance qui sépare la fille de l'objet de sa vision céleste. L'intervalle est ouvert, rendu plus sensible par les éléments qui l'animent : la « poussière d'astre », les « fumées » mais aussi le « voile » dont la levée correspond à une lente révélation. Il en résulte une visibilité amoindrie, qui relève de la luisance et qui ternit la clarté du soleil, par un oxymore associant la robe du soleil et l'obscurité nocturne. Le seuil sur lequel se tient la fille est donc comme redoublé par l'intervalle ouvert de l'immensité céleste, où règne une visibilité qui présente toutes les caractéristiques du diaphane. La vision se conçoit dans l'espacement, dans le voilage et dans l'extinction du visible.

Madame la Mort de Rachilde met en scène Paul Dartigny, un homme fiancé qui au fil de la pièce sera irrésistiblement attiré par une mystérieuse femme

[267] *Ibid.*, p. 23.
[268] *Id.*

voilée, jouée par Georgette Camée. L'écriture, plus suspensive que dans les pièces antérieures de Rachilde, marque les critiques de 1891.Willy par exemple, dans un article paru dans *La Paix*, salue un « style cursif et blanc, à peine teinté[269] ». Otto Brandès rapporte aux lecteurs du *Berliner Tageblatt* les propos de Rachilde au sujet de son drame :

> En disant « drame cérébral », j'ai voulu indiquer qu'il s'agit d'une action n'ayant pas à proprement parler de milieu. Et s'il y a un décor appelé fumoir ou salon, un autre appelé jardin, c'est qu'il serait très difficile que tout se passât absolument dans les nuages. Les premières scènes du drame se déroulent quelque part dans la vie ; mais le deuxième acte se déroule tout entier dans le rêve, dans le cerveau d'un homme agonisant ; comme cette agonie a pour cause un poison hallucinant, le nerium oleander, j'ai tâché de rendre palpables certaines hallucinations, telles : la lutte de la Vie et de la Mort, qui se disputent tantôt le corps tantôt l'esprit du névrosé, y employant l'une et l'autres leurs meilleurs arguments[270].

L'écriture du drame oscille donc en permanence entre une interprétation clinique de l'hallucination par le « *nerium oleander* » (laurier-rose) et une interprétation surnaturelle, la Mort devenant cette femme énigmatique qui fascine Paul Dartigny. En refusant l'échappée dans le surnaturel à l'Acte III, le « drame cérébral » de Rachilde reste dans le domaine de la perception, dans un *hic et nunc* hanté par des présences spectrales. Dans sa « Note pour servir à la composition des personnages », Rachilde écrit ainsi au sujet de l'interprétation de la femme voilée :

> Femme jeune, souple, entièrement voilée dans un voile gris poussière jeté sur une robe longue du même gris. Voix morne, mais nette et tranchante. Elle ne montre jamais ni ses pieds ni ses mains, ni son visage : elle est une apparence. Elle marche, se tourne, se meut sans un bruit, comme ferait une ombre, mais gracieusement. Elle n'a pas l'aspect d'un revenant. Elle ne revient pas, elle n'a jamais été : c'est une forme et non un être[271].

Pas plus que dans la danse fullerienne, le voile chez Rachilde n'est donc destiné à être percé ni traversé. Il permet plutôt à la perception de se troubler et de faire retour sur elle-même, dans un mouvement récursif qui interroge la nature du réel. La spectralité mise en œuvre par Rachilde insiste donc sur l'aspect atone d'une

[269] Publié en 1891 dans *La Paix*, l'article de Willy est édité en appendice de l'édition originale. Rachilde, *Madame la Mort*, *Théâtre*, Paris, Savine, 1891, p. 227-228.
[270] Rachilde, *Madame la Mort*, *op. cit*., p. 243-244.
[271] Rachilde, « Note pour servir à la composition des personnages », *Madame La Mort*, *Théâtre*, *op. cit*., p.34.

apparition scénique qui hante la scène et qui est toujours ambivalente. La présence devient atmosphérique, elle se réduit à l'état de figure et acquiert l'aspect diffus d'une « apparence », d'une « forme », des traits esthétiques que reflète un croquis de Gauguin pour l'édition originale de la pièce.

[Fig. 24] Paul Gauguin, dessin réalisé pour le frontispice à l'édition des œuvres théâtrales de Rachilde, 0.239cm x 0.293cm[272].

C'est dès lors l'ensemble de l'écriture du drame, de la conception des espaces au fonctionnement de la parole, qui répond au parti-pris de dématérialisation et d'atonie. L'espace de l'acte II contraste ainsi avec celui des Actes I et III, qui se déroulent dans un fumoir et dans un salon, des espaces clos et intimes. Le contrepoint opéré par l'acte II n'en est que plus saisissant :

> Le théâtre représente un jardin, par un jour de printemps, dans une lumière douce et trouble : massifs d'arbrisseaux clairs, buissons de roses. Dominant la scène, dans le fond brouillé par des vapeurs blanches et grises, un cyprès. Au centre, un banc de pierre d'une forme tombale[273].

L'atmosphère vaporeuse devient par ailleurs une force agissante. Elle enveloppe et captive Dartigny, hypnose contre laquelle Lucie tente de lutter dans la scène 3 de l'acte II :

[272] Ce dessin fut réalisé par Gauguin entre la fin de 1890 et le 4 avril 1891. Il fut livré dans un cadre, avec un exemplaire du *Théâtre de Mme Rachilde* et une lettre adressée à cette dernière. Il fut acquis par le musée d'Orsay et est actuellement conservé au musée du Louvre.
[273] Rachilde, *Madame la Mort*, *op. cit.*, p. 79.

PAUL DARTIGNY – (*il continue à regarder la Femme voilée, qui s'avance lentement, lentement et comme sans marcher : glissante. Il parle d'un ton suppliant*).
Délivrez-moi, Madame, si vous êtes Celle que j'attends !…
Délivrez-moi, je vous en conjure !…

LA FEMME VOILEE- (*De plus en plus proche, et se dégageant des vapeurs blanchâtres*).
Bientôt !

LUCIE - (*Hors d'elle*)
Misérable fantôme qui bouleverses les plus saines imaginations et glaces les plus nobles cœurs, d'où sors-tu ?.. Ah ! je le défendrai contre tes noires magies !..J'ai le courage des robustes amoureuses, moi, et les chairs que j'ai longtemps baisées se révoltent sûrement à ton contact[274]…

Portée à la scène par des éléments perceptifs diffus, l'esthétique du diaphane contribue à altérer l'économie du drame. Dissolvant les essences et les réduisant à des « aspects » flottants, elle renonce au ciel des idées platonicien pour interroger à la fois la présence et la manière dont elle est perçue.

Au-dessus de ces idées se tenait, chez Platon, la fin dernière. L'Idée du Bien, lumière éclairant le monde intelligible à la manière dont le soleil éclaire le monde sensible.
C'est ce qui a disparu. La crise anecdotique du vénérable alexandrin renvoie à l'évanouissement plus sérieux de ce ciel des Idées. Il n'y a plus de « suprême moule » d' « aucun objet qui existe », plus de « numérateur divin de notre apothéose ». Le poète n'a plus de modèle, céleste ou humain, à imiter […]. A la place du soleil pulvérisé, il y a, précisément, sa poussière : cheveu d'écume, paillette de clown, frange d'or de la lumière sur un rideau de scène, chevelure de femme qui est un vol de femme. A la place des modèles à copier, il y a, épars dans cette poussière, des aspects à saisir : non pas des formes de choses, mais des événements, des instantanés d'événements-modes, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les remarquer[275].

Dans le poème « Toast funèbre », qui se présente comme un poème d'hommage à Théophile Gautier[276], Mallarmé fait intervenir une poétique du diaphane qui affecte la perception et la mémoire du sujet lyrique :

Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre

[274] *Ibid*., p. 84.
[275] Jacques Rancière, Mallarmé, *La Politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p.30-31.
[276] En 1873, à la demande de Catulle Mendès, Mallarmé a participé à un recueil collectif d'hommage à Théophile Gautier.

Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l'heure et le rayon du jour[277] !

Ce texte construit par plis successifs d'unités contraires reproduit formellement le motif de l'éventail qui marque sa poésie de circonstance. Si l'on déplie l'éventail et si l'on reconstitue une structure syntaxique minimale (« Moi – je veux voir – survivre – une agitation solennelle par l'air – De paroles – que le regard diaphane – isole parmi l'heure et le rayon du jour »), on voit que le diaphane mallarméen consiste en une survivance, la trace de paroles qui ne valent pas tant pour leur sens que pour la vibration qu'elles produisent dans l'air, ce milieu au sein duquel elles sont émises. Le diaphane apparaît également comme ce milieu suspensif à l'intérieur duquel les fleurs ne se fanent pas, milieu soustrait au temps (« l'heure ») et au visible (« le rayon du jour »). Comme la pluie, comme le diamant (v.44), le diaphane implique donc une coupure, il résulte d'une extraction. Se trace ainsi un *continuum* faisant passer de l'extériorité de l'air ambiant à une intériorité, cet espace de « l'arrière-regard » que Mallarmé évoque dans « crayonné au théâtre ». Le diaphane apparaît donc comme l'origine et la destination du regard, mais aussi de la voix selon un mouvement circulaire et récursif qui institue un milieu élocutoire, perceptif et mental. Le diaphane serait donc cette « source innée[278] » de laquelle jaillit le chant, mais aussi la vision, cet espace jumeau du feuillet mallarméen à l'aune de laquelle est pensée la théâtralité symboliste.

[277] Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, nrf, 1992, p. 42-43.
[278] « Le chant jaillit de source innée : antérieur à un concept, si purement que refléter au-dehors mille rythmes d'images », écrit Mallarmé à Charles Morice en date du 27 octobre 1892. Cette lettre est reprise dans *La Philosophie dans la poésie*, en 1893. Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p.659.