

Mallarmé, traducteur de la danse

Liminaire

Dans le cadre de ce colloque, consacré à Mallarmé, au pays d'Iván Markó, inoubliable « Oiseau de feu » de Maurice Béjart – et inoublié, si près des origines de Rudolf von Laban, les quelques réflexions qui suivent à propos de Mallarmé et de la danse devraient trouver leur place.

La danse et la danseuse « avant Mallarmé – état du ballet »

Certes Mallarmé est loin d'être le premier à avoir écrit¹ sur la danse en un siècle² où cet art a connu une évolution significative³, puisqu'elle est devenue, évolution capitale, ballet. Ballet d'action d'abord qui relève encore de la pantomime⁴ et où le geste remplace la parole, naguère *ballet romantique*⁵, période faste, féconde en admirables exercices de haute école, dignes d'essaimer dans toute l'Europe.

En cette fin de siècle, ce type de ballet survit encore. Il se prolonge en particulier dans le ballet, ornement aussi gratuit qu'obligatoire à Paris, du « grand » opéra (dit à la française⁶).

Mais parler de la danse revient toujours à parler de sa caractéristique principale : la *danseuse*⁷.

Rarement on aura recensé et encensé autant d'« interprètes » remarquables. Aux Taglioni, Essler, Grisi dont les talents⁸ ont souvent été mis en exergue par Gautier⁹ ou Banville, créatrices

¹ Depuis Lucien que de textes sur ce sujet ! dont la *Lettre sur la danse* de Noverre, suscitant le plus vif intérêt chez comédiens ou auteurs comme Garrick, Diderot, Voltaire.

² On pense à Pouchkine, poète de la danse en particulier au Livre I, strophes XIX XX d'*Eugène Onéguine* : « Istomina paraît : qui touche / Au plancher d'une jambe allègre, / Très lentement tourne sur l'autre, / Soudain saute, s'envole, vogue / – Tel un duvet devant tes lèvres / Eole – plie, hausse le buste, / Et d'un pied prompt l'autre pied frustre ». Au Livre I encore se lit la nostalgie de « trois paires de jambes moulées », de « deux pieds mignons » (XXX) et du « pied fin de Terpsichore » (XXXII). Mais Nietzsche n'est pas en reste (Cf. l'exergue choisie par Béjart pour sa *Messe pour le temps présent* : « Je ne puis imaginer qu'un dieu qui saurait danser »).

³ Et une importance jamais démentie : il suffit de penser au nombre d'écoles et de styles de maîtres de ballets installés plus qu'exilés dans des lieux prestigieux comme Paris, Saint-Petersbourg, Copenhague, Londres, et bien sûr, l'Italie.

⁴ Inspirée aux yeux des contemporains par l'Abbé de l'Épée, premier inventeur d'un langage pour sourds et muets.

⁵ Souvent « double » : il développe un axe terrestre (dans *La Sylphide*, la fiancée humaine danse en souliers) et un axe céleste, aérien, fantastique (La Sylphide danse sur pointes et, fait connu, une machinerie l'emporte dans les airs à point nommé). Cf. *Albina Fiori*. Commencé en 1876 et inachevé, le fragment rescapé du dernier roman de George Sand, publié en 1881 est un hommage à la Taglioni. L'héroïne y danse la *Sylphide*, guidée par son « père » : « Il avait dans la tête toute une statuaire dansante...Il avait des notions d'anatomie raisonnée et voulait que la pose humaine fût toujours en accord logique avec la structure. Il ne savait pas dessiner mais par des lignes très bien agencées il exprimait sur le papier ou sur le plancher avec de la craie les courbes naturelles et la raison des mouvements du corps ».

⁶ Cf. les concessions de Verdi ou les refus de Wagner à ce propos précis.

⁷ Impossible au XIX^e siècle et ce, jusqu'à la naissance et l'arrivée en Europe occidentale des Ballets Russes, d'imaginer la danse au masculin. Les « danseurs », porteurs qui dansent dans *Coppelia* ou *Les Deux Pigeons* les rôles de Frantz face à Swanilda ou de Pépio face à Gourouli, sont des femmes.

⁸ Comme jadis ceux de Marie Sallé de la Camargo, *mais aussi* ceux de Noverre ou d'Auguste Vestris...

ou re-créatrices des Sylphide (1832), Giselle (1841) ou Péri (1843), ont succédé à celles dont on retrouve les noms chez Mallarmé, tout comme chez les critiques (Jules Lemaitre) ou nombre de « journalistes » écrivains comme Jean Lorrain ou Camille Mauclair et de princes ou valets de la Littérature hâtivement appelée selon les cas symboliste ou décadente¹⁰. Même au bout du monde, leur ombre volette¹¹. Leurs silhouettes de même se retrouvent sous le burin des graveurs, le crayon des dessinateurs, le pinceau des peintres, et jusque sous les mains des sculpteurs. Descriptions ? Le plus souvent : hommages, hymnes, « offrande du poème », du tableau, parfois même de la caricature...

Continue à prévaloir la technique des pointes¹², d'où le chausson de satin... blanc, et la gaze du (long) tutu romantique (blanc lui-aussi). Couleur mallarméenne ? Mais qu'est devenu ce besoin ou ce qui faisait le sens de l'élévation, de la sublimation en plein climat romantique ? Cette sorte de « rédemption » dans et par le mouvement dont parle Jean Starobinski¹³, rédemption précaire, suivie de l'inévitable « retombée », mais dont la gloire perdure, au-delà du baisser du rideau. Au risque croissant de l'idéalisation banalisée que finit par présenter ce type de danse ou de danseuse, automate impérial de technique accomplie¹⁴, vient s'ajouter un nouveau danger. Désormais sur la scène (parlée, mais elle est exemplaire) règne¹⁵ certaine Dame aux camélias, pathétique et mélodramatique à souhait mais terriblement attachée à la « réalité », voire au (pseudo)réalisme dont l'époque est capable. Ces rôles d'héroïnes-d'étoiles, d'habitantes de l'au-delà, ces « déesses imaginaires » dont parle Starobinski, sont tenus depuis Baudelaire déjà par des ballerines bien réelles¹⁶, sans oublier totalement, même si nous n'en parlons pas ici, que d'autres encore sont effectivement souvent les vaillantes exécutantes des cancons et autres quadrilles naturalistes, empreintes ou imprégnées d'un réalisme qui ne se cache plus.

La *danseuse* cessant d'être « la *Danse* » (célébrée dans son rêve éthéré ou la sublimation de sa matérialité), est bien une *femme qui danse*, voire une *femme* (retombée sur terre, telle la Cha-U-Kao assise de Toulouse-Lautrec) et désormais piètre « symbole » d'un rêve parfois poursuivi mais qui se sait faux¹⁷.

⁹ Lui-même auteur d'arguments de ballets, comme Heine.

¹⁰ Mon jeune collègue Guy Ducrey a consacré une importante étude à leur sujet. *Corps et graphie, poétique de la danse et de la danseuse...*, Paris, Honoré Champion, 1996.

¹¹ Cf. *Max Havelaar* de Multatuli (1860). Au fin fond de l'empire d'Insulinde, c'est à l'évocation de la Taglioni ou de Fanny Essler que Max Havelaar, représentant de l'état néerlandais, assistant et résident dans le département de Bantan-Kidul, a recours. Il s'agit pour cet esprit poétique et indépendant de célébrer la beauté du mouvement, plus exactement du mouvement du beau, qu'il oppose à la laideur de la pose finale obligée de la soliste.

¹² Dont le précurseur semble bien avoir été Mlle Gosselin, en 1813 et la véritable héroïne, la Taglioni, vers 1840.

¹³ *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.

¹⁴ Cf. les 32 fouettés de la Legnani à la Danse comme record ?

¹⁵ Un règne sans réel partage de la création (1852)... 1914, date à laquelle Sarah Bernhardt, sa créatrice depuis 1881, doit l'abandonner.

¹⁶ Cf. *La famille Cardinal*, fantaisie grinçante de Ludovic Halévy.

¹⁷ Et il serait possible de parler de même de l'acrobate, de l'écuyère, de la funambule, autres avatars possibles de la danseuse, corps sublimés eux aussi mais aux « attaches » moins fines ?

La femme, une danseuse

En ce temps, en ce siècle, la femme est danseuse, « naturellement », c'est son « métier de femme »,¹⁸ à la ville où elle est en représentation, dans les salons et les bals, *a fortiori* dans le roman et à la scène, où on l'adule et l'emprisonne à la fois dans cette sorte de sur-rôle qui consiste pour elle à être cantatrice, actrice, danseuse : Tosca, la Faustin, Salomé ou Lulu, ou mieux Lulu (prononcez « Loulou »)¹⁹. Danseuse surtout. Dans la mesure où la femme signifie le corps, la corporéité, la sexualité et sa fatalité incarnée (dans la variante plus exotique, diabolique de la danse) et refoulée (dans sa variante céleste ou fantastique, la plus en vogue), c'est en danseuse, dans son art et son personnage qu'elle est le plus femme. La danse qui signifie bien le dernier refuge du corps en ce temps des fins de règne victorien, bismarckien, élyséen (d'une Troisième République) ou d'une Hofburg, est le lieu privilégié de son exercice familial, décrété spontané.

Mais demeure un mystère particulier : avec son corps elle exprime autre chose qu'elle-même ou qu'une « histoire » à son propos : variante dangereuse qui transgresserait le pacte érotique occidental de la représentation dont parle Michel Zeraffa²⁰ ? Plutôt « variation » fascinante pour Mallarmé qui part, lui, de l'exemple de ballerines bien réelles, non pas pour aboutir à réinventer des déesses imaginaires mais à esquisser, produire et analyser des images, des signes. Ce faisant, Mallarmé libère la danseuse du crime²¹ latent qui consiste à être l'incarnation de la matière, de la Nature, du « mal », comme, après Baudelaire, encore chez Flaubert.

Mallarmé moraliste ? ou plutôt métaphysicien du ballet ? son prophète peut-être ? Pour Mallarmé : La danseuse... est peut-être quand même bien une femme qui danse.

Qui pourrait en effet oublier ce début :

La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ;

et cette suite :

¹⁸ Cf. Rémy de Gourmont, « L'Ymagier », in *Mercure de France*, décembre 1892.

¹⁹ A Lulu, danseuse dans la pantomime (qui précède le roman) de Félicien Champsaur, on est en droit de préférer la Lulu de Wedekind.

²⁰ « Erotique/Esthétique » in *Erotiques*, revue d'esthétique, 1978.

²¹ D'autres esprits indépendants toutefois peuvent fort bien être libérés d'un tel préjugé, témoin caché à la fin du roman de Taine, *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge, recueillies et publiées par Hippolyte Taine son exécuteur testamentaire*, l'épisode où il est parlé de Mlle Concepcion Nunez. Le personnage éponyme est une sorte de *self-made man*, « docteur en philosophie de l'Université d'Iena, principal associé commanditaire de la Maison Graindorge and co (huiles et porc salé à Cincinnati, États-Unis d'Amérique) », qui, de retour en France se fait l'observateur austère et aigu de la comédie humaine, pardon, parisienne, en particulier de ses spectacles. Le dernier chapitre, le XXV^e, posthume et rédigé par son secrétaire, révèle la passion, littéralement cachée dans tout ce qui précède, passion tardive il est vrai, et tout *intellectuelle* de Thomas Graindorge pour Mlle Concepcion Nunez, « simple danseuse de cette troupe espagnole qui dernièrement vint à Paris étaler ses pirouettes extravagante » et qu'il a couchée sur son testament en lui laissant six mille livres de rente, ce qui n'est pas peu. Sur des airs tristes que faisait exécuter M. Graindorge... des musiciens installés dans une pièce contiguë, la danseuse dansait pour son unique spectateur admiratif et respectueux. « Pour M. Graindorge, il demeurerait aussi immobile qu'un de ses barils de pétrole (excusez cette comparaison triviale mais frappante) ; seulement, dans sa voiture, il avait parfois les larmes aux yeux. Jamais il n'applaudissait ni ne parlait ; en s'en allant, il baisait la main de Concepcion avec un sérieux tout particulier. C'est peut-être pour cela qu'elle l'avait pris en amitié ; elle se sentait vraiment admirée, et avait pris en haine les Parisiens qui ne comprennent pas la danse. » Ce bijou de livre, proprement inclassable, qui semble préfigurer parfois le *Journal* des Goncourt, parfois le narrateur proustien, parfois M. Teste, date de 1857.

c'est à dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par la présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne.

Jean Starobinski qui à quelques pages de là vient de rappeler que la présence charnelle de la danseuse est toujours prépondérante, même s'agissant du plus évanescent, du plus aérien ballet romantique ou post-romantique, suggère que Mallarmé fait de la danse une lecture volontairement idéalisante, réintroduisant « pour justifier son goût des spectacles (...) la notion de rite et de culte ». En quoi il fait écho aux développements que Jean-Pierre Richard consacre à cet aspect premier de Mallarmé épieur, voyeur, et montreur, utilisant « une mise en scène, fondamentalement érotique » qui « nous fait comprendre à quelles profondeurs s'enracinera plus tard le goût mallarméen du théâtre, sur lequel à son tour, se bâtira toute une esthétique ».

A tout le moins peut-on rappeler, après Jacques Scherer²² et d'autres, que les relations de Mallarmé avec le théâtre, la vie mondaine, les activités d'un homme public, ne sont pas aussi inexistantes ni mauvaises qu'on le croit parfois. Pour Mallarmé, spectateur, même rare, de l'Éden, voire des Folies-Bergères (en fait les deux endroits se « valent »...), les danseuses sont des réalités – qu'il transfigure – soit. La Cornalba, la Laus, la (Virginia) Zucchi (dont il apprécie moins les qualités plus spécifiques de mime), Mlle Mauri auxquelles ajouter « selon une indication récente » Loïe Fuller²³ : une Espagnole, des Italiennes, une Française, une Américaine, ne dirait-on pas certaine *lista* d'un Don Juan qu'on n'attendait pas ou n'espérait plus ! Mais, à en croire Max Frisch, Don Juan ne fait pas mauvais ménage avec *l'amour de la géométrie*, c'est aussi dire, on le verra, la danse.

Pourtant, ce catalogue ne saurait être qu'un préliminaire : tout autres sont les dimensions du projet mallarméen. Dès le début des mardis de la rue de Rome, véritable « foyer » de la pensée, de la parole, foyer comme on dit aussi foyer de la danse, si souvent peint par son ami Degas, il est possible d'imaginer la performance de l'acteur, on oserait même dire, du danseur, en Mallarmé. Le poète, appuyé à sa cheminée, sous le regard de son public, est le brillant créateur et interprète²⁴ d'un monologue toujours recommencé. Monologue par lequel il se cherche, se trouve, dans les volutes ou spirales de la fumée et dans les arabesques d'une pensée subtile ; pensée qui se formule avec un bonheur inouï et qui littéralement fascine ceux qui ont la chance d'assister à pareille épiphanie de l'esprit, objet de cet exceptionnel « cours du soir », comme l'appelle l'un de ses élèves, intermittent mais fidèle, Claudel :

... il m'expliquait qu'il voulait prendre pour point de départ de chacune des parties de son grand poème typographique et cosmogonique une invitation grammaticale encore plus simple, par exemple ces mots : *Si tu*, « pareils à deux doigts qui simulent en pinçant la robe de gaze *une impatience de plumes vers l'idée* ». Projet bien digne de ce charmant esprit, de cette oreille en lui, de ce génie qui était en lui de la danseuse !

²² Cf. sa *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.

²³ Le premier texte « Ballets » date de 1886, le second, « Autre étude de danse » – Les fonds dans le ballet – ainsi sous-titré, de 1893. Mais la danse en tant que telle dialogue victorieusement dans d'autres pages encore de *Crayonné au théâtre*, avec la mimique ou le théâtre par exemple.

²⁴ Cf. Jean-Pierre Richard (cité par Scherer justement dans son chapitre « Structures » où il est question de l'oralité) insistant chez Mallarmé sur « les inflexions et les nuances, le développement d'un sens, bref la modulation d'une structure » et rappelant qu'il est ... « Inutile... de traverser péniblement la lettre d'un discours si la complaisance d'une voix peut nous en communiquer immédiatement l'esprit, le rythme ou l'attitude ». Où l'on voit que l'acteur en Mallarmé conférencier ou causeur est bien proche du danseur.

On voit qu'ici ou bien Claudel (en 1905) cite le Mallarmé décrivant Mlle Mauri ou bien que Mallarmé réutilise dans ses conversations avec le jeune poète à peu de choses près ses propres expressions²⁵. De Claudel encore cet autre exemple²⁶, un peu plus tardif, il est vrai, mais qui suggère, aussi curieusement que concrètement, que la phrase mallarméenne, écrite ou orale, n'existe que dans la chorégraphie des mots évoqués ou écartés, et que sa coloration ultime se perd, mais c'est dire, se révèle dans une ultime blancheur :

Votre phrase, où dans l'*aérien contrepoids* des ablatifs absolus et des incidentes la proposition principale n'existe plus que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'*équilibre instable* et me rappelle ces dessins japonais où la figure n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le *geste résumé qu'elle trace*²⁷.

Abordons à nouveau *Crayonné au théâtre* ; Mallarmé, cherchant à justifier le « theatron », à établir la nécessité d'un espace de la représentation, y fait figurer en bonne place *Hamlet* aussi bien, « La pièce, que je crois par excellence », celle qui contient déjà « le monologue avec Soi - futur » qu'*Hamlet*, personnage, « seigneur latent qui ne peut advenir », ou même ce Mounet-Sully qui lui a rendu la présence/absence du personnage, « dans sa traditionnelle presque nudité, sombre un peu à la Goya », dans cette quasi nudité, du noir qui le vêt comparable au blanc qui n'habille pas la danseuse. Ailleurs, dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, il admet que la musique requiert l'édifice, le temple, Bayreuth, la scène. Mais l'art, qui plus que tout autre, le seul même qui exige la scène, c'est bien la danse.

La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime paraît nécessiter un espace réel ou la scène.²⁸

Évolutions... Elles constituent en effet toute la fluidité, du déroulement du ballet, d'où l'absolue nécessité, d'un cadre qui permet à l'œil, à partir de la base que sont les planches, de fixer le centre et la circonférence, d'animer le cercle, de repérer le périmètre et l'angle, de parcourir la diagonale, la transversale, d'établir les parallèles : tout un exercice de géométrie sensible et créatrice qui remplace pour Mallarmé avantageusement les mimiques. La distinction d'avec Baudelaire est ici totale. Critiquant le peintre Ary Scheffer de prétendre exprimer – *avec des pinceaux et de la couleur* – ... *cette vie éternelle que l'œil n'a pas vue, l'oreille pas entendue, et où n'atteint pas le cœur de l'homme*²⁹, Baudelaire affirme que « C'est le comble de

²⁵ Cf. *Positions et propositions sur le vers français*, 1905.

²⁶ De lui encore un fragment de lettre, où le jeune diplomate à l'esprit « resté, provincial et pataud » célèbre le dessiné le mouvement de l'écriture de Mallarmé (Shangai, mars 1895), auteur ailleurs de *Variations* (un terme de musique et de *danse*) pour *La Revue Blanche* : « Il est probable pour moi que le premier élément de votre phrase en est la syntaxe ou le dessin qui des mots divers qu'elle rapproche ou distancie, de manière à les dépouiller d'une part inutile de leur sens ou à les rehausser d'un éclat étranger, constitue ce que vous appelez excellemment un terme. Là me semble l'origine du proverbe de votre obscurité, qui est, non le vague, mais la précision extrême et l'élégance d'un esprit habitué à... de hauts jeux ».

²⁷ Claudel, lettre à Stéphane Mallarmé, de Foutchéou, 23 novembre 1896.

²⁸ Toujours « *Crayonné au théâtre* » mais dans « Le genre ou des modernes ».

²⁹ C'est très explicitement le projet de Scheffer cité par Baudelaire (*Salon de 1846*, « De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment »).

l'absurdité. Il me semble voir *un danseur exécutant un pas de mathématiques !* » et limite, on le sait, l'art de *La Fanfarlo* à la reproduction de personnages déjà connus et figurés, justement.³⁰

Dans le cadre que Mallarmé fixe au contraire à ses évolutions, la danseuse se voit confier un rôle d'une tout autre nature. Et si, pour Baudelaire,

La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement »,

pour Mallarmé, les bras³¹ et plus essentiellement encore les jambes, et peut-être même plus spécialement encore les pieds de la danseuse classique, et plus exactement ses pointes disent, créent, sont la poésie. Telle la pointe de la plume qui griffe ou effleure le papier, la pointe du chausson attaque ou évite le sol, le plancher, les planches, jouant tour à tour des deux dimensions du plan et de la troisième, grâce à l'élévation qui crée la verticale. S'agissant de Loïe Fuller, qui use de la souplesse de la lumière et de celle de l'étoffe, c'est le volume qu'elle tire d'elle-même et dans lequel elle s'immerge et disparaît, inscrivant dans l'espace le mouvement, qui fascine le poète. Dans tous les cas de figures, de la figure, on sait que (l'axiome est dans toutes nos mémoires) *la danseuse... n'est pas une femme... et qu'elle ne danse pas...*

Elle fait mieux, en effet, « elle écrit ».

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les similitudes qui s'établissent chez Mallarmé entre le bond³² de la danseuse et le rebond de page en page du *Coup de Dés*, entre l'espace de la danse et celui de la page ou du Livre. Blancheur pour blancheur, celle de la danseuse semble encore plus propice au rapprochement que celle du mime blanc, pourtant « fantôme blanc comme une page pas encore écrite » aux yeux du poète. Je préfère tenter de souligner quelques-uns des termes mallarméens qui disent la danse et la danseuse, en suivant l'exemple des relevés et des analyses d'André Levinson à qui j'emprunte le titre de son article pour en faire une partie de mon sous-titre :

Mallarmé grammairien, mathématicien et métaphysicien³³ de la danse

C'est ici que l'observateur se fait linguiste, traducteur. À ses yeux, en effet, la danse ne saurait se confondre avec le mime, ni le mouvement avec le geste. Il ne décrit donc pas la danse comme le support de l'anecdote, indexé à l'histoire³⁴, mais la révèle comme le signe propre du

³⁰ (Colombine, Marguerite, Elvire...) replacés dans des situations ou incarnant des esthétiques identifiables (« Elle fut à la fois un caprice de Shakespeare et une bouffonnerie italienne »).

³¹ Surtout s'agissant de ceux de Loïe Fuller prolongés, métamorphosés, devenus hampes, ailes, ballons, souffles immenses, volumes : oubliés ?

³² Cf. Scherer, retravaillant d'après Jean-Pierre Richard, qu'il cite « Mallarmé n'a tendance à supprimer le verbe qu'afin de mieux créer le mouvement... Mais ce mouvement doit naître de lui-même... le verbe fausserait les conditions de la transmutation poétique, puisqu'il y introduirait du dehors, en l'indiquant du doigt, l'activité même que cette transmutation se donne justement pour fin », décrit l'art de Mallarmé comme « le tableau discrètement mouvant des relations subtiles qui peuvent et doivent s'établir sans cesse entre des termes immobiles ».

³³ Cf. André Levinson, *La Revue Musicale*, 1923, n° 1. Le terme grammairien, lui, rappelle le titre de Jacques Scherer, déjà cité.

³⁴ Pas davantage comme le prétexte ornemental à des exercices de pure technique : que peuvent bien « vouloir dire », si ce n'est la virtuosité pour la virtuosité, les 32 fouettés de Pierina Legnani, déjà cités, indifféremment exécutés dans *Cendrillon* ou incorporés dans sa variation du *Lac des Cygnes* ?

lieu, extérieur et intérieur que la danseuse – encore appelée figurante – visite et désigne, autrement dit figure, précisément. La danse est l’acte dans l’espace où l’instrument humain inscrit, déploie ou résorbe le mouvement. C’est ce langage silencieux, hiéroglyphique, cet alphabet de l’indicible, cette algèbre mystérieuse, ce poème « dégagé de tout appareil du scribe » que paradoxalement le scribe (mais il est poète) transcrit, déchiffre, épelle et re-traduit. En crayonnant au théâtre, en inventant les mots, les images, les rythmes, autant d’équivalents spécifiques de l’écriture corporelle qui le fascine, Mallarmé, littéralement, la « re-chorégraphie ». Pour autant, les idéogrammes, les cryptogrammes qu’il y découvre et met au jour demeurent ignorés de la ballerine *illettrée* qui danse et qui écrit ce que seul le poète, placé « ...ses pieds d’inconscience révélatrice » peut lire « dans les arcanes de la Danse ». Cette danseuse interprète, instrument, *n’existe pas* en effet. On s’éloigne irrésistiblement de l’ambivalence entre la femme et le signe qu’elle porte, entre la présence qu’elle semble être et l’absence qu’elle signale : sa nature ou fonction de *figurante* domine, figurante de la danse elle-même, son émanation. À noter que ce n’est pas elle qui consciemment invente, ni même un « chorégraphe ». La danse ne semble pas signée, authentifiée, l’auteur a disparu ou n’est pas apparu, car l’auteur véritable est le spectateur-poète, le rêveur de la danse. Même Loïe Fuller, pourtant « fontaine intarissable d’elle-même », n’apparaît pas dans les propos de Mallarmé en tant que chorégraphe, créatrice de la figure, mais bien davantage comme *figurante* (ici encore le terme revient), comme l’interprète qui a besoin d’un autre interprète encore, le poète, pour que soit deviné ce que « veut dire » sa danse.

On relèvera quelques points forts dont la *structure*. Mallarmé établit et interroge le rapport de l’étoile au chœur, au corps de ballet, de la soliste à l’ensemble dont Levinson a déjà utilement souligné qu’il est le réservoir des formes, l’écho plastique du solo... et la *lumière*. Tout ici, curieusement mais significativement semble blanc, blanc comme Hérodiade, comme le cygne – bientôt dans, par la Pavlova, ou mieux encore : lumineux. Même le « bain terrible des étoffes » d’où jaillit Loïe Fuller, très souvent citées ou décrites ailleurs (que ce soit par Renard³⁵, par Goncourt³⁶, par Huysmans³⁷ ou plus tardivement par Claudel) comme un faisceau de couleurs artificielles et criardes, paraît ici laisser place au travail quasi abstrait de la métamorphose.

Il peut sembler surprenant d’envisager la véritable révolution du regard porté sur la danse qu’opère Mallarmé à partir d’exemples tout à fait concrets, presque trop. Il y a en effet force aspects américains, « yankee » même, chez Loïe Fuller qui, silhouette courtaude, visage poupin,

³⁵ Il la dénigre dans son *Journal* (2 novembre 1901) quand il l’aperçoit « ... la ville », dans un omnibus parisien, dans sa « vérité » – mais il l’assimilait naguère à une référence poétique quand il notait (8 février 1895) : « La neige tourbillonne, comme une Loïe Fuller »... Blanchetur toujours.

³⁶ Il s’agit ici d’une écuyère, dont Loïe Fuller est visiblement le modèle ; et en tout cas pour Goncourt la référence. « Puis l’obscurité, et le cirque tout tendu de noir, et un cheval noir, sur lequel se tient debout une Loïe Fuller, sous des flammes électriques de toutes couleurs : des lueurs violettes de cous de tourterelles, des lueurs roses de dragées, des lueurs vertes de mousse sous la lune, et c’est un ouragan d’étoffes, un tourbillonnement de jupes, tantôt éclairés d’un embrasement d’un ciel couchant tantôt de la pâleur d’une aube. Ah ! le grand inventeur d’idéalité que l’homme et ce qu’il a fabriqué dans cette vision d’étrange, de fantastique, de surnaturel, avec la matière d’étoffes et d’une lumière canaille ». *Journal*, 30 août 1894.

³⁷ « Loïe Fuller – étrange, ce qui est bien. C’est le papillon et l’arum. Mais sans cela, quelles couleurs brutes ! Un rouge framboise, un bleu de lanterne de pharmacien, un vert omnibus... » La technique est encore assez rudimentaire à l’époque, ne l’oublions pas.

« danse » en chaussures de ville³⁸. Or Mallarmé, fasciné, n'a « vu » et n'a donné à voir qu'une abstraction, sortie de l'ombre dans la lumière « blanche », produit de toutes les autres couleurs, mais qui n'en est plus une, dans l'*ambiance*, apanage propre de la danseuse « en tant qu'elle se propage », qui « la tire de soi et l'y rentre par un silence palpitant de crêpes de Chine ».

Autre point capital : le *silence*. Il est en effet remarquable lui aussi. Non que la musique soit absente des textes en question, mais elle n'est que « préparatoire » puis dépassée, transposée par la danse de la danseuse qui « illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre » et qui « sur le tissu musical », ainsi que le dit Jean-Pierre Richard, « inscrit un silencieux discours de gestes ». Indubitablement ici c'est le silence du langage de la danse qui l'emporte sur la sonorité de son accompagnement. Des masses et profondeurs de l'océan orchestral, la danse met en exergue la crête de la vague, l'écume.

Et enfin, le *vide*. Vecteur précaire et éphémère d'un perpétuel inchoatif, la danseuse écrit, ré-écrit un mouvement dont la trace s'efface au fur et à mesure, telle une poésie en acte, *in progress*, en train de s'écrire, autour du vide qu'elle énonce, la *fleur absente de tout bouquet*, le signe de l'angoisse, de l'envol impossible, proche de tant de « vols qui n'ont pas fui ». Mais, loin d'être le néant, ce vide dit l'attente, comme, ailleurs dans l'œuvre

L'angoisse ce minuit, *soutient*, lampadophore³⁹ ...

et même le combat, dans la mesure où la danse est représentation du mouvement, de l'âme, *anima*, de l'orbe, espace vital, principe, tel l'éventail, cher à Degas et Mallarmé, plus tard à Claudel japonisant, image de la vie qui palpète – dans sa lutte avec l'immobilité, la mort, le néant. Combat ? Victoire ! Si, comme le suggère Paul Klee,

l'art ne reproduit pas ce qui est visible ; il rend visible,

la danse ici rend certes visible le vide, la béance mais signale également l'impossible... disparition justement. En effet, cette scène de l'indicible est bien une scène de l'indice⁴⁰, annonçant la définition que donne Lacan de l'art, et que l'arabesque de la Cornalba tout comme la volute ou la spirale des évolutions mouvantes de la Loïe signifient éminemment :

D'une certaine façon tout art... se caractérise par une certaine manière, un certain mode d'organisation autour de ce vide.

Ainsi, la rêverie du poète, en s'exerçant à traduire la danse, la découvre pour ce qu'elle est (ou est en train de devenir) : écriture du mouvement⁴¹. Ce faisant, il retrouve ou refonde la

³⁸ Isadora Duncan peu après (cf. Rodin ou Bourdelle), n'a rien non plus d'une sylphide éthérée, mais son corps est splendide, et elle danse pieds nus.

³⁹ Combien de statuettes, signées Pierre Roche, et de *lampes* contemporaines ont reproduit avec plus ou moins de fidélité et de grâce un mouvement de Loïe Fuller ! ?

⁴⁰ À l'instar de Maeterlinck, auteur d'une véritable « danse » des mots, expérimentateur contemporain de la disparition radicale de l'acteur, et pour qui cependant le théâtre demeure indispensable.

⁴¹ À propos de la notation de la danse les difficultés sont connues. Les chorégraphies sont souvent à ré-inventer, longtemps conservées dans la seule et faillible mémoire humaine (« conservées » désormais par la vidéo). Mais Mallarmé, déjà jaloux, semble-t-il de la beauté des notes posées sur une partition musicale, eût été probablement fasciné par l'aspect esthétique des « partitions chorégraphiques », essais de codification et de notation de la danse par Beauchamp 1764 et envié Rudolf von Laban pour la rigueur parfaite de sa « labanotation ». (Cf. *Maîtrise du mouvement*). En cette fin de siècle, les peintres, Degas ou Lautrec, semblent à la recherche de l'écriture, de la transcription du mouvement (après Géricault – et Degas encore lui – s'intéressant à celui des chevaux. Même la

poésie au cœur de son mystère, dans le mouvement qui est écriture, graphie⁴², tout comme la graphie est mouvement, « transparence de pensée », du sens signifié dans le signifiant même. « Le ballet, forme théâtrale de poésie par excellence », est sa métaphore imaginaire. Mallarmé ouvre ici la voie à une réflexion sur cette partie éminente de la danse contemporaine qui relève de la danse pure et qui dialogue au plus près avec la poésie.

Mallarmé prophète de la danse

Ce que Levinson, faute de recul suffisant ne pouvait qu'espérer ou entrevoir, est désormais avéré. Le siècle qui s'achève a vu la danse devenir phénomène, épiphanie. Ce « ballet du XX^e siècle », objet d'un engouement collectif, véritable *Messe pour le temps présent*⁴³, est certes bien moins fondé, que jadis sur les goûts et appréciations de l'esthète, infiniment moins mystérieux et spéculatif que dans la pensée créatrice du poète. Pourtant, il n'est jamais impossible d'inventer son *gala intime* au milieu de la foule, et pour l'essentiel Mallarmé n'est en rien désavoué, bien au contraire.

Qu'il s'agisse du mouvement, des lumières, du sol nu, de l'appel à la musique, de l'apparition/disparition de la vedette, happée par les exigences de la structure de l'ensemble, on peut affirmer que les ouvertures de Mallarmé sont largement vérifiées, et qu'elles sont aussi importantes pour le théâtre en général que pour la danse en particulier. Dans le décor absent (l'abstraction des horizontales et des verticales d'Adolphe Appia), Jacques-Dalcroze à Hellerau en 1912/13 fait travailler et même danser ses stagiaires en collants académiques : le corps n'est pas dénudé, il est « nu », il est signe ; de même que l'espace évidé est celui de la liberté du mouvement. Mallarmé visionnaire, voit « la scène libre au gré des fictions », Loïe Fuller, bien plus révolutionnaire en cela comme en tout que les célèbrissimes Ballets Russes à venir, va de son côté répétant et démontrant que « la scène doit être extrêmement libre. La première chose à réaliser, c'est l'espace ».

Danseurs et hommes de théâtre, théoriciens et interprètes, pédagogues, tous, Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Doris Humphrey von Laban, Mary Wigman, Suzanne Perrottet, plus près de nous Merce Cunningham, Judith Jameson, Béjart, Carolyne Carlson, Craig, Copeau, Meyerhold, Artaud, Claudel, Pitoëff, Barrault, encore plus près de nous Chéreau, Peduzzi, Diot font partie de la cohorte des grands créateurs redevables aux essais d'exception de Loïe Fuller, commentés et comme devinés par un exceptionnel devin. (Redevables aussi, pour être juste et moins incomplète, à ceux d'Isadora Duncan, non connus bien sûr de Mallarmé). Deux artistes

statuaire est concernée, cf. *La petite danseuse* de Degas ou le groupe *La Valse* de Camille Claudel, les statuettes ou les esquisses de danseuses cambodgiennes aquarellées par Rodin (Fokine à Saint-Petersbourg voit les mêmes), fasciné par la danseuse japonaise Hanako.

⁴² Cf. tant de tentatives de notre siècle pour *écrire* autrement : « photo-graphie » (science et art de l'écriture de la lumière (et de l'ombre, voire de l'obscurité : j'y inclus les éclairages, données désormais souvent essentielles de toute représentation à la scène), « ciné-matographie » (qui oublie trop souvent sa nature profonde et l'importance des « mouvements de la caméra », « holographie », « chorégraphie », recherches et créations « typographiques », calligraphies orientales, obtenues par le mouvement unique du pinceau, etc. Mais ne s'agit-il donc pas toujours d'*écrire* ?

⁴³ Le ballet de Maurice Béjart date de 1967 mais son titre pourrait être généralisé à l'ensemble des créations du chorégraphe, et bien au delà ; les Ballets du XX^e siècle ayant littéralement propagé, diffusé ce que les Ballets Russes, puis les Ballets Suédois avaient fondé ou révélé...

exceptionnelles, « émergences caractéristiques », selon les termes d'André Villiers⁴⁴, « dans la sémiologie évolutive de l'espace théâtral ». C'est bien cette écriture nouvelle que Mallarmé a décelée et célébrée, se situant en cela à des années-lumière de la critique contemporaine représentée par Jules Lemaitre⁴⁵ par exemple, qui pourtant saisit quelque chose de la danse, mais demeure bien éloigné d'en capter l'essentiel :

Même les pas dansés par une seule ballerine sont trop complexes et trop rapides et ne reposent pas assez les yeux (sic !). La Cornalba est divine, et, comme l'indique son nom, pareille en beauté à un blanc croissant de lune ; la senora Carmen est un ange brun qui a le diable au corps, et Mlle Laus donne envie de crier : Laus Laudi ! Mais ces bonds éperdus et ces tournolements, est-ce donc toute la danse ? Je voudrais parfois, après les pointes, les pirouettes et les entrechats, quelque-une de ces belles danses d'Orient qui ne sont qu'une série lente et expressive de délicieuses attitudes...

Pour conclure : Danseuse...

Non plus désormais la brune Terpsichore baudelairienne, *Muse du midi* ; mais plutôt celle à la fois abstraite et vivante « vue » par Claudel, aussi fondamentale que l'îambe qui la projette dans le mouvement, véritable « Trouveuse de la danse »⁴⁶ qui fait s'ébranler toute la cohorte des Muses. Peut-être la (première) martyre, le témoin de la danse telle que Wilde, en partie inspiré par Mallarmé et soucieux de rivaliser avec le Maître, l'imagine. Lui qui est le premier à oser la faire danser en scène, *Urtanz*⁴⁷... de la danseuse qui ne danse pas son histoire, sa « vie de princesse » mais bien sa mort et le vide qu'elle crée. Ou le personnage absent, l'énigme fascinante de ces étonnants ballets de Béjart où l'ombre de Mallarmé à son tour « figure », *Pli selon pli*, ou *Improvisation sur Mallarmé III* (1973) sur une musique de Pierre Boulez : telle la danse pour « retraduire » la poésie, si bien « traduite » par Mallarmé, le poète et prophète avant Valéry, son disciple, de *L'âme et la danse*...

Laissons-nous donc à son Athikté la dernière parole ? Attention, c'est un vertige :

Asile, asile, « mon asile », Tourbillon ! – J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...

ou à Claudel, amateur éclairé et commentateur constant de la danse, orientale en particulier, élève brillant de celui qu'il appelait son « professeur d'attention », sans qui il n'aurait peut-être pas écrit les admirables pages bien connues sur le Nô et autres formes du théâtre dansé japonais, qui a bien choisi d'intituler l'œuvre de sa vie *Le Soulier... de satin... ?*

ou à Rilke, lui aussi peintre « non [de] la chose, mais [de] l'effet qu'elle produit :

O viens et va. Toi, presque une enfant encore, complète un instant la figure de danse pour en faire la constellation pure d'une de ces danses dans lesquelles la nature, ordonnatrice inconsciente, par

⁴⁴ In *L'année 1913 – les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, tome 1, sous la direction de Liliane Brion-Guerry.

⁴⁵ *Impressions de théâtre* (texte de 1885).

⁴⁶ Cf. *Les Muses*, première des Cinq Grandes Odes.

⁴⁷ À ceci près que Salomé n'est pas une danseuse professionnelle. C'est bien sa première et dernière danse, sa danse unique... Machaerous, danse de vie, d'amour et de mort : plus rien ici de l'*anecdote polychrome*, redoutée par Mallarmé (d'où la figure d'Hérodiade, longtemps préférée à Salomé).

nous les éphémères est surpassée. Car elle ne se mut, pleinement attentive, que sous le chant d'Orphée...⁴⁸

ou à Mallarmé en personne, chorégraphe lui-même et plus encore poète de son impossible Hérodiade... cette danseuse qui ne danse qu'avec les mots, poète de sa chorégraphie interne, née de la tension, de l'extension, de la résorption des mots du poème :

Je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera. J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente. Pourtant elle sortira, la Reine ! de toutes ces tristesses, mais quand ?

Mallarmé, traducteur de la danse, poète de la danse...

MONIQUE DUBAR

Lille

⁴⁸ Cf. *Die Sonette an Orpheus/Sonnets... Orphée II*, XXVIII – traduction J.-F. Angeloz. « O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze / für einen Augenblick die Tanzfigur / zum reinen Sternbild einer jener Tänze, / darin wir die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen. Denn sie regte/sich völlig hörend nur, da Orpheus sang. »