

Title	La question de la création poétique à partir de la conception mallarméenne de la Danse
Sub Title	マラルメの舞踊論における詩的創造の問題
Author	村上, 由美(Murakami, Yumi)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2021
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.72 (2021. 3) ,p.1- 29
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20210331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La question de la création poétique à partir de la conception mallarméenne de la Danse

MURAKAMI Yumi

Mallarmé a parlé de la Danse dans les quatre articles compilés dans *Crayonné au théâtre* (à savoir l'homonyme « Crayonné au Théâtre », « Ballet », « Autre étude de Danse » et « Le seul, il le fallait fluide comme enchanteur... »). Il a écrit « Ballet » en premier et ce texte fut publié dans *La Revue Indépendante*, au cours de l'année 1886. L'article « Le seul, il le fallait fluide comme enchanteur... » fut en revanche couché sur le papier en 1896. Un simple calcul arithmétique nous apprend par conséquent qu'une distance de dix années sépare l'article le plus précoce du plus tardif, que le premier a été réécrit et corrigé dix ans plus tard, à une période qui correspond donc pour Mallarmé aux dernières années de sa vie. Nous allons nous intéresser à la façon avec laquelle a pu évoluer la conception de la Danse qu'avait cet auteur durant ces dix années, et nous verrons dans quelle mesure celle-ci a pu peser sur l'esquisse de son Hérodiade.

Après avoir remarqué les nombreuses occurrences du mot « voile » dans les passages cités par Mallarmé concernant la Danse et en avoir déduit que cet objet revêtait une grande importance aux yeux de ce dernier, nous nous efforcerons d'apporter à ce terme une définition satisfaisante. Pour cela, nous tâcherons de réfléchir sur la nature et le rôle du voile, par un travail comparatif entre les diverses notions que recouvre ce terme, telles qu'elles apparaissent dans les articles critiques de Mallarmé durant les décennies 1880 et

1890, avec leurs divergences, leurs convergences et, bien évidemment leurs différences contextuelles.

Mallarmé note dans « Ballet », que, lorsque le spectateur appréhende, par une sorte d'inspiration poétique qui le transcende, ce que lui suggère la ballerine par ses pas de danse, celle-ci le lui communique : « elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts ». Comme ce passage, issu d'un texte publié en 1886, ne fut soumis à aucune tâche de réécriture lors de sa compilation dans *Divagations*, et qu'il fut employé tel quel dans « Ballet », nous pouvons donc en conclure qu'il s'agit d'une pensée que Mallarmé conservait toujours à l'époque. Il considérait alors le voile comme quelque chose s'immisçant, s'interposant entre la ballerine et le spectateur, et jouant, en cela, un rôle indéniablement important. Cependant, dans son écrit consacré à Loïe Fuller dans la décennie 1890, il dépeindra le voile comme un tissu dont la forme évolue en fonction des pas de danse de la danseuse, et ne réduira alors pas son rôle à celui d'un outil employé entre la ballerine et celui qui la regarde, mais y verra plus simplement la partie d'un costume remuant et ondoyant avec celle qui le porte en dansant. Par conséquent, afin de clarifier ce que représentait le voile pour Mallarmé dans les années 1880, il importe d'interpréter ses écrits sur le ballet et de débattre avec prudence sur la place privilégiée que le voile y occupe. Naturellement, nous ne pouvons ignorer le fait que même au long de la décennie 1890, le rôle du voile et l'image que Mallarmé s'en fait, évoluent, se diversifient, et que s'il emploie différents termes comme « gaze », « pli » ou bien encore « tissu », il différenciait consciemment et sciemment toutes les expressions se rapportant à une pièce de tissu, en décrivant celle-ci de différentes manières sous sa plume. Tout en nous intéressant aux raisons pour lesquelles Mallarmé a employé différents termes pour qualifier le voile dans les années 1880 et 1890, nous tenterons de clarifier quel rôle ce dernier a pu jouer dans la conception de la Danse mallarméenne et c'est sous ce prisme que nous ap-

La question de la création poétique à partir de la conception mallarméenne de la Danse 3
préhenderons *Hérodiade*.

1. Le Voile et la Danse vus par Mallarmé au cours de la décennie 1880

1.1. La conception mallarméenne du voile des danseuses

Les critiques esthétiques de Mallarmé sur la Danse au cours de la décennie 1880, sont développées entre l'année 1886 et l'année 1887 dans *La Revue Indépendante*. Dans le numéro du mois de décembre 1886 de cette revue, à l'occasion d'une deuxième publication, Mallarmé évoque sa propre expérience en tant que spectateur, en convoquant les souvenirs qu'il avait de deux représentations de ballet, *Viviane* et *Les Deux Pigeons*, auxquelles il avait lui-même assisté. Parmi les passages dans lesquels Mallarmé décrit le voile, nous trouvons la description suivante d'Elena Cornalba, la danseuse jouant le rôle de Viviane dans la pièce homonyme.

La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne.¹⁾

Ce passage se trouve dans l'en-tête de « Ballet ». Si ce n'était pas le cas lors de sa publication dans *La Revue Indépendante*, il n'en reste pas moins que Mallarmé ne l'a pas modifié d'une seule virgule. Dans ce passage, Cornalba est décrite en train de danser, en donnant l'impression de faire abstraction du poids de son propre corps, avec une légèreté telle que le spectateur contemporain pouvait croire qu'elle flottait dans l'air, tout en entraînant dans ses mouvements la jupe de gaze composant son costume. Mallarmé s'ex-

1) « Notes sur le théâtre n° 2 », *La Revue indépendante*, Genève, Slatkine Reprint, t. I, 1970, p. 247 (av. RI) (Nous soulignons).

prime également sur Rosita Mauri, la ballerine jouant le rôle principal dans *Les Deux Pigeons* :

[...] l'émerveillante Mademoiselle Mauri qui résume le sujet par sa divination mêlée d'animalité trouble et pure à tous propos désignant les allusions non mises au point, ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée²⁾.

Ces lignes, intégrées dans « Ballet », étant restées également intouchées depuis leur première publication, au sein d'un article dans *La Revue Indépendante*, nous permettent de conclure que Mallarmé conservait la même opinion sur ce qu'il avait vu. Cet écrit sur le ballet, qui commence par une critique au sens littéral et orthodoxe du terme, envers la pièce représentée sur scène, se mue dans sa seconde partie en une tentative de théorisation, à travers laquelle Mallarmé cherche à capter l'essence même du Ballet, à expliquer comment un spectateur doit regarder une pièce, avant de s'attarder dans un dernier paragraphe sur le voile en question. Ce sont ces lignes qui, à l'évidence, revêtiront la plus grande importance dans notre travail de définition du voile pour toute la décennie 1880.

1.2. La façon avec laquelle Mallarmé appréhendait visuellement la Danse

Quand Mallarmé écrit que « la danseuse n'est pas une femme qui danse », nous savons qu'il ne refuse pas à l'artiste qui fait profession de danser, d'être une personne faite de chair et d'os. Car sa phrase ne s'arrête pas là. Il se montre en effet plus loquace que le caractère concis de ce trait le

2) *RI*, n° 2, p. 251 (Nous soulignons).

laisse penser, et poursuit de façon à préciser ce qu'il veut dire. La danseuse n'est pas une femme qui danse simplement sous les yeux du spectateur-récepteur, mais, Mallarmé la définit plutôt comme « une élémentaire puissance résumant un des aspects analysés de notre forme, fleur, urne, flamme etc.³⁾ », tandis que la Danse se trouve être, pour lui, l'acte de suggérer quelque chose sur scène, par l'entremise de mouvements successifs et précis d'un corps, comme un écrivain ou un poète tente de communiquer quelque chose sur un autre support, par le biais de mots mis bout à bout. Cette analogie appréciée de l'auteur des *Divagations* se retrouve dans le passage suivant :

[...] *et qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec son écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, en la rédaction : poésie dégagée enfin de tout appareil du scribe⁴⁾.

Mallarmé évoque peu après les pas effectués par les danseuses et explique que ces derniers sont censés avoir une signification, que le spectateur-récepteur, grâce à un « regard absolu⁵⁾ » acquis par « un arrière-exercice du regard⁶⁾ » et « l'unique entraînement imaginaire⁷⁾ », apprend à décoder de la même manière qu'il a appris à déchiffrer un poème. En clair, pour le dire autrement, « d'inspiration le lire⁸⁾ » renvoie à un procédé nécessaire pour regarder une pièce de ballet et en profiter pleinement. Et lorsqu'un spectateur, après avoir soigneusement respecté ces consignes, réussit à atteindre un tel

3) *RI*, n° 2, p. 249.

4) *Ibid.*

5) *RI*, n° 2, p. 252.

6) *RI*, n° 2, p. 250.

7) *RI*, n° 2, p. 252.

8) *RI*, n° 2, p. 253.

niveau de compréhension de ce sur quoi il pose son regard, il devient alors autorisé à accéder, en tant que récompense pour ses efforts déployés, à l'idée même du Ballet, telle qu'elle se trouve réellement, dépourvue du moindre fard et du moindre artifice⁹⁾. C'est lors de cette dernière étape, qu'un intermédiaire apparaît entre le spectateur-récepteur et l'objet-cible sur lequel ce dernier concentre son regard. Mallarmé en précise la nature dans la conclusion qu'il fait de son texte « Ballet » : il s'agit à l'évidence du voile, à travers lequel le spectateur-récepteur peut parvenir à la véritable nature de l'art qu'il se propose de contempler.

[...] alors, par un commerce dont son sourire paraît verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est¹⁰⁾.

Les signes dont il est question ici correspondent à une gestuelle précisément définie et réglée, effectuée par la ballerine, et ce, grâce à l'entremise de

9) L'éclairage dans les théâtres de l'époque passait du gaz à l'électricité. La tendance jusque-là était d'apprécier les ambiguïtés nées du clair-obscur qui se dégageait de la scène, éclairée par une faible lumière au gaz. Cependant, après l'introduction de l'électricité, la scène devint mieux éclairée et tous les objets qui s'y trouvaient apparaissaient plus distinctement. Le Théâtre de l'Éden importa rapidement cette innovation et s'en servit pour faire sa promotion. N'était-ce justement pas parce que le théâtre connaissait ces bouleversements et que tout devenait visible et distinct, que Mallarmé a pu songer à un moyen d'observation du Ballet différent consistant à « décoder ». C'est d'ailleurs également en cela que ses écrits sur la Danse présentaient un aspect novateur. Pour l'Histoire de l'éclairage, nous nous référons à l'ouvrage de Schivelbusch Wolfgang : *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Carl Hanser Verlag, 1983.

10) *RI*, n° 2, p. 253.

ses pas (*steps*), qui, un à un, à la façon de mots couchés sur le papier, confèrent une signification au spectacle se déroulant sur scène, et lui garantissent une haute portée symbolique. Les danseuses deviennent dès lors des codes ayant un rôle de transmetteur et, tout en rappelant au souvenir de chaque spectateur différentes émotions, elles lui communiquent, par leur danse, quelque chose doté d'une profonde signification.

Mais pour quelle raison le voile s'interpose entre le spectateur et la danseuse ? Moriaki Watanabe, qui a traduit en japonais les œuvres poétiques de Mallarmé en y ajoutant une pléthore de notes et de commentaires précieux, considérait comme un interdit, le fait de pouvoir se figurer directement la nudité suggérée. Il écrit en effet que « nous pouvons voir que les deux interdits continuellement effleurés par Mallarmé se superposent et apparaissent ici par transparence¹¹⁾ ». De son côté, Mary Lewis Shaw résume et définit ainsi le voile :

In this description of dance's signifying process, the veil, which remains intact but across which the dancer transports the spectator's imagination, symbolizes that mysterious, transparent entity dividing the sign into two elements at once identical and contrary (i.e., equivalent and yet complementary in their opposition): the dance step (signifier) and its meaning (the signified)¹²⁾.

Shaw élargit donc le débat en important l'effet symbolique et, en proposant une interprétation sémiotique du voile, elle considère la chose comme com-

11) *Commentaires des Œuvres Complètes de Mallarmé, Divagations et autres textes (supplément consacré aux commentaires)*, Tokyo, Éd. Chikuma, 1989, t. II (traduction japonaise), p. 93 (av. OCM t. II).

12) Shaw Mary Lewis, *Performance in the Texts of Mallarmé, The Passage from Art to Ritual*, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 55.

posée de deux éléments s'opposant tout en étant unis. En clair, si elle définit les pas de la ballerine en tant que signifiant, elle confère au voile le rôle d'intermédiaire entre ce dernier, et la signification qu'il est possible d'en tirer, autrement dit, le signifié.

Mallarmé donne effectivement une signification symbolique au voile. Cependant selon lui, seuls les spectateurs-esthètes s'étant préparés et exercés à contempler une pièce de ballet, peuvent remarquer le « voile », et, comme il le précise dans sa phrase « elle te livre à travers le voile dernier », c'est le voile donné au spectateur, qui permet à celui-ci d'approcher la véritable nature du Ballet. D'ailleurs, dans la préface que Mallarmé rédige pour le *Vathek* de Beckford en 1876, il écrit la phrase suivante grâce à laquelle nous comprenons que le voile sert d'élément-clef permettant de percevoir quelque chose d'essentiel :

Voile mis, pour les mieux faire apparaître, sur des abstractions politiques ou morales que les mousselines de l'Inde au XVIII^e siècle, quand régna le Conte oriental¹³⁾.

Nous pouvons dire, en appliquant ce rôle au voile sur scène, que celui-ci remplit la fonction cardinale permettant à qui assiste à une pièce d'accéder à l'essence fondamentale de la Danse alors représentée. Nous avons déjà compris que le ballet pouvait être ainsi appréhendé à la suite d'une ascèse affûtant le regard du spectateur, nous pouvons désormais suggérer que, selon Mallarmé, l'utilisation du voile obéirait, à un but bien précis. En clair, le voile exciterait, chez le spectateur-récepteur, une sorte de désir de percevoir clairement ce que ce dernier ne fait qu'entrevoir, tout en, dans le même

13) Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, tome II, p. 5 (av. OC II).

temps, lui refusant paradoxalement la réalisation même de cette volonté, et en ne laissant derrière finalement planer qu'une sorte d'ambiguïté. Il importe désormais de savoir si ce voile se retrouve ailleurs dans les autres écrits mallarméens.

2. Sa conception du voile dans les décennies 1860 et 1870

Le voile, qui s'imisce entre la personne qui assiste à une pièce de ballet et l'essence de cette dernière (ce que l'on qualifie par le terme de *nudité*), se retrouve non seulement dans « Ballet », mais aussi dans un grand nombre des écrits critiques rédigés par Mallarmé au long des années 1880. A titre d'exemple, nous pouvons citer « ce voile conventionnel¹⁴⁾ » qui se trouve dans le dernier paragraphe de « Le Genre ou des Modernes ». De même, dans « Hamlet », le voile fait son apparition sous le terme « toile » quand Mallarmé y dénonce et y défait Hamlet de ses caractéristiques emblématiques : « et c'est trouser de sa réalité, ainsi qu'une vaporeuse toile, l'ambiance, que dégage l'emblématique Hamlet¹⁵⁾ ». Par ailleurs, dans le numéro de septembre 1887, Mallarmé précise qu'il est important que le voile se glisse entre le spectateur et ce que ce dernier regarde sur scène, c'est-à-dire ce qui se trouve être la vérité de la pièce, au point où nous devons nous appesantir un instant sur ce passage :

[...] indiscutable prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité¹⁶⁾.

14) *OC II*, p. 188.

15) *OC II*, p. 168.

16) Mallarmé Stéphane, « Notes sur le théâtre n° 9 », *La Revue indépendante*, Genève, Slatkine Reprint, t. 4, 1971, p. 297.

Il est possible de remonter jusqu'aux écrits mallarméens consacrés à Wagner pour retrouver des traces de ces différents « voiles ». Dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », paru dans *La Revue Indépendante* du 8 août 1885, Mallarmé tente, entre soi (lui-même) et la vérité exposée, de laisser constamment un voile :

Avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d'abord, maintenant germain, considère le secret, représenté, d'origines. Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l'as-soit : devant le voile mouvant la subtilité de l'orchestration, à une magnificence qui décore sa genèse¹⁷⁾.

Dans cette autre citation, Mallarmé nous apprend que, par la faute de l'entremise du voile, la réalité du Ballet n'apparaît pas encore sous sa forme parfaite à celui qui assiste à une pièce. De cette façon, il nous apparaît évident que le simple fait d'appréhender le rôle privilégié du voile, est une notion importante dans les théories de la Danse que Mallarmé a élaborées dans les années 1880. Dans le contexte de prise de conscience de certaines questions qu'il est possible de percevoir dans les écrits sur les arts de la Danse mallarméens postérieurs à 1885, nous pouvons nous demander si ne se trouvait pas l'expérience du danger du « déconstruction de personnalité » vécue dans les années 1860 et représenté par la lettre adressée à Henri Cazalis, le 17 mai 1867. Pour la simple et bonne raison que cette missive aborde la relation entre la nudité et celui ou celle qui regarde la ballerine, dans les années 1860. Pour le formuler autrement, nous pouvons considérer qu'il nous est possible de rechercher dans une lettre datant des années 1860, à l'époque où Mallarmé a vécu une « crise », l'origine de la pensée qui dé-

17) OC II, pp. 156–157 (Nous soulignons).

bouche sur la définition du voile dans la décennie 1880. Il nous faut donc revenir sur les étapes antérieures au moment où le voile ne recouvrait pas encore ce concept de nudité.

Tout d'abord, dans la lettre du 3 janvier 1866 à Théodore Aubanel, nous trouvons la phrase : « J'ai été assez heureux la nuit dernière pour revoir mon Poème dans sa nudité [...] ¹⁸⁾ ». Mallarmé y évoque la possibilité de voir directement, sans fard, sans intermédiaire, la cible de son regard dans toute sa nudité, et exprime son bonheur et son ravissement. La même année, alors qu'il faisait fonctionner son esprit à plein régime, il en extrait et décrit des « motifs de dentelle », comme nous le constatons dans sa lettre du 28 juillet 1866, à destination, toujours, d'Aubanel :

[...] — centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté¹⁹⁾.

Mais le passage le plus cardinal, à nos yeux, se trouve dans une lettre que Mallarmé a écrite à François Coppée, le 20 avril 1868, dans laquelle il écrit :

Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli²⁰⁾.

18) Mallarmé Stéphane, *Correspondance 1854–1898* ; édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, ouvrage publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2019, p. 151 (av. *Corr*).

19) *Corr*, p. 171.

20) *Corr*, p. 205.

Le poète, à cette époque, s'affairait à la création de son *Hérodiade*, et ce qu'il veut dire par « voir le Rêve dans sa nudité idéale », c'est, en quelque sorte, apercevoir l'idée du « Rêve » dans sa forme nue, il reconnaît une profonde erreur, malgré le fait qu'il devait « amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli ». Habituellement, sur la question de la relation liant le voile à la Danse, le premier est souvent réduit à un objet permettant de dissimuler à la vue un visage ou un corps, mais pour Mallarmé, ce voile obstrue la vue, empêche le rapport direct entre le spectateur-récepteur et l'objet-cible, au point où nous en venons à nous demander si nous ne pouvons pas interpréter le rôle de celui-ci comme une sorte de couche permettant littéralement de voiler ou dévoiler l'objet qu'il couvre.

Parvenus à cette étape de notre raisonnement, nous devons nous assurer de nouveau des problématiques que nous avons définies, ainsi que des questions auxquelles nous tentons, à travers ces lignes, d'apporter des réponses, afin d'éviter les confusions susceptibles de subsister. L'interprétation philosophique, similaire à celle proposée par Jacques Derrida dans ses ouvrages *La Dissémination* ou *Voiles*²¹⁾ ou bien encore l'interprétation sémiologique adoptée par de nombreux chercheurs au premier rang desquels Mary Lewis Shaw, a permis de clarifier les particularités du voile, mais si la division chronologique que nous avons choisie a été ignorée par les études précédant la nôtre, c'est parce que nous avons pensé que nous pourrions peut-être par le biais d'une séparation chronologique interne à la bibliographie de Mallarmé aborder la question du voile différemment et en clarifier le rôle. Voilà comment, en analysant la façon avec laquelle Mallarmé considèrerait cette pièce de tissu dans les années 1880, nous avons réussi à établir un rapport direct avec ses pensées poétiques de la décennie 1860.

Plus nous approchons du cœur même de la question du voile dans les

21) Derrida Jacques, *La Dissémination*, Seuil, 1972 ; Cixous Hélène et Derrida Jacques, *Voiles*, Galilée, 1998.

années 1880, et plus celle-ci nous est apparue comme essentiellement inséparable de la question de la nudité. Certes, nous pourrions naturellement traiter cette deuxième question, comme un simple concept, mais il resterait néanmoins le problème de savoir si devant une danseuse, en chair et en os, évoluant devant les yeux du spectateur-récepteur, ce dernier accédait visuellement ou non à cette nudité. Pour y répondre, nous allons désormais examiner comment, en relation avec le voile, cette notion de la nudité a évolué dans la décennie 1890.

3. L'appréhension du Voile chez Mallarmé dans les années 1890

En 1890, Mallarmé écrit un sonnet intitulé *Billet*, dans lequel il décrit ce qui se passe quand une légère brise se lève, et dépeint une femme évoquant une danseuse, qui tourne sur elle-même avec son chouchou en mousseline, en paraissant, par ses gestes, exciter le vent²²). Une lecture attentive nous permet de remarquer un grand nombre de motifs liés au ballet. Le « tutu » est l'appellation officielle de la jupe composée de plusieurs fines couches de tissu, qui est portée par les artistes sur scène, lors d'un ballet romantique. En outre, dans *Le Mort vivant*, compilé à l'intérieur des *Contes indiens* que Mallarmé se proposait de *re-traduire* selon ses propres mots, celui-ci intègre, nous l'avons vu, une scène de ballet inexistante dans l'œuvre originelle. La silhouette d'une danseuse ayant un voile dans la main, en tant qu'accessoire de petite taille, y est décrite, et cette histoire se conclut par une apothéose,

22) « Tourbillon de mousseline ou / Fureur éparées en écumes / Que soulève par son genou / Celle même dont nous vécûmes / Pour tout, hormis lui, rebattu / Spirituelle, ivre, immobile / Foudroyer avec le tutu, / Sans se faire autrement de bile / Sinon rieur que puisse l'air / De sa jupe éventer Whistler. », « BILLET » in Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, tome I, p. 34 (av. OC I).

courante dans tous les ballets traditionnels²³⁾. De même, nous avons pu vérifier que la vision mallarméenne de la Danse se trouvait sous-tendue à la base, par le Ballet en tant que forme de danse, et plus précisément par le modèle historique le plus daté, celui du ballet romantique, tel qu'il se le figurait.

Mais au début des années 1890, Mallarmé a assisté à une représentation dans laquelle dansait Loïe Fuller qui présentait, pour l'époque, un style totalement différent et radicalement novateur, tant du point de vue de son corps costumé que de son style de danse, et il en fut littéralement soufflé et indéniablement impressionné. Cette danseuse, avant-gardiste de la Danse Moderne qui se développera véritablement au cours du XXème siècle, conçut une nouvelle façon de danser et devint aussitôt l'enfant-chéri du siècle pour tous les aficionados de cet art. Sa danse ne consistait pas à enchaîner les pas ou à dissimuler ses jambes à la manière d'une ballerine, dite classique, mais à couvrir l'ensemble de son corps, de pied en cap, par un costume formé d'un tissu, et de conférer à son corps, rendu colossal par cet artifice, le premier rôle. Suite à cette pièce, les considérations et les visions que Mallarmé avaient sur le voile changeront considérablement, au point où nous pouvons affirmer, sans nous tromper, qu'il y a bien un *avant* Loïe Fuller et un *après*. Nous aimerions appréhender ce changement comme un tournant esthétique capital, à partir de deux directions, qui nous amèneront à deux conclusions dans les lignes suivantes. Tout d'abord, en analysant le texte que Mallarmé consacre à cette fameuse danseuse dans ses « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » (parues dans *The National Observer*), nous pouvons établir que la pièce de tissu couvrant le corps de la ballerine sur scène se trouve être une fiction, et qu'il est clair, à nos yeux, qu'elle a pour rôle de rendre impersonnelle celle sur laquelle les spectateurs-récepteurs posent leurs regards. Enfin, en analysant « Le seul, il le fallait fluide comme l'en-

23) OC II, pp. 916–917.

chanteur... »), nous pouvons non seulement percevoir l'esprit nu de l'objet-cible visible sur scène (proche de la Vérité), mais surtout constater que le regard porteur du désir du spectateur-récepteur se déplace en suivant le mouvement de ce tissu couvrant le corps.

Regardons tout d'abord toutes les informations concernant le voile susceptibles d'être tirées, à partir des descriptions de la danse dans les lignes de Mallarmé sur Loïe Fuller. Ce texte se trouve originellement publié le 13 mai 1893 dans *The National Observer*, un journal londonien. Quatre années avant le profond remaniement qu'il subira à l'occasion de sa compilation au sein de *Divagations*, ce texte présente alors un grand nombre de descriptions concrètes et peut potentiellement nous aider dans notre quête de décryptage. Quel peut être le rôle attribué au voile dans cet écrit ? Voici un passage le décrivant dans l'édition de 1893 :

Pas plus ! or cette transition de sonorités aux tissus (qu'y a-t-il, mieux à un voile ressemblant, que la musique !) est, visiblement, ce qu'accomplit la Loïe Fuller, par instinct [...]²⁴.

À partir de ce que pensait Mallarmé dans les années 1860, nous pouvons interpréter ici le voile comme quelque chose s'immisçant entre soi et l'objet-vu. Cependant le terme « voile », présent en 1893, est remplacé par celui de « gaze » lors de la réécriture effectuée pour son recueil *Divagations*, paru en 1897, offrant ainsi une toute autre définition.

Naturellement, nous trouvons dans son texte de 1893 le fait que le voile, doté des particularités des années 1880, servait, par-delà sa nature même, à rendre la vérité nue. Par exemple, nous le voyons dans la phrase suivante : « La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile avec attitudes

24) *The National Observer*, May 13, 1893, pp. 651–652 (av. NO).

et le geste, devient le très pur résultat.²⁵⁾ ». Ce que nous pouvons donc en conclure à partir de ce que nous venons de dire, c'est que si, certes, le voile conserve sa particularité de s'immiscer entre le spectateur et l'objet-cible de ce dernier, il ne joue néanmoins plus un rôle aussi privilégié qu'avait été le sien, de manière déterminante et décisive, dans les écrits mallarméens de la décennie 1880. Au contraire, nous comprenons que, dans son texte sur Loïe Fuller, Mallarmé ne se concentre plus sur le voile tel qu'il avait eu coutume de l'observer durant la décennie précédente, mais qu'il s'intéresse plus aux mouvements successifs effectués par la ballerine, en glissant de côté, alors qu'elle se retrouve affublée d'une colossale pièce de tissu :

Ainsi par ce dégageant multiple de plis, autour d'une nudité, grand, orangeux, 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 le tourbillon, dehors, de sa puissance, elle s'évoque soudain, par sa volonté 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 lueur²⁶⁾.

Au cours de cette longue description, Mallarmé s'efforce avec brio de représenter, par ses magnifiques phrases, le mouvement de la danse de Loïe Fuller, des premiers pas jusqu'à l'ultime expiration effectuée sur scène par la ballerine. Nous aimerions nous concentrer sur l'expression « une nudité » qui se trouve au tout début. Loïe Fuller dansait toujours en solo, en couvrant son corps entièrement par une large pièce de tissu, qu'elle faisait remuer en

25) *NO*, 1893.

26) *Ibid.*

se servant de son propre corps comme d'un pivot, et dont la particularité était d'exprimer ce qu'elle voulait par de grands gestes, en recourant à la force centrifuge. Le corps de la danseuse se trouve au cœur des mouvements du voile, comme noyé sous cette pièce de tissu. Moriaki Watanabe indique que c'est justement cette fusion entre les deux qui débouche sur le thème du « démantèlement des personnages scéniques²⁷⁾ ». Loïe Fuller, « une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier²⁸⁾ », devient le cœur ou le noyau d'un enchaînement de mouvements, et par là, une existence tout à fait abstraite. Voilà comment il devient possible de conférer aux ballerines, le qualificatif « d'impersonnelles », tant leur personne devient à la fois sublimée et celée par le voile.

Il nous faut voir ensuite la relation entretenue par le tissu et la nudité. Le voile, en tant que costume, dissimule physiquement le corps de la ballerine, mais, dans le même temps, il a pour fonction de suggérer la présence de ce même corps à qui porte son regard sur cette ballerine. Loïe Fuller, ayant introduit les dernières technologies accessibles à la fin du XIX^{ème} siècle en matière de luminaires, sur la scène sur laquelle elle se produisait, nous pouvons facilement nous figurer le corps d'une ballerine, rendu visible à travers le voile, grâce à de puissants rayons de lumière dirigés contre elle. Sur ce point, Kensuke Kumagai, un éminent jeune chercheur, spécialiste de Mallarmé, explique dans son étude en japonais « L'ambiguïté de la femme qui danse – étude centrée autour de *Salomé* de Loïe Fuller »²⁹⁾, que la danse de la célèbre ballerine, bouleverse l'ordre dichotomique des genres et cite en exemple le poster de la représentation aux Folies Bergère, dessiné par Jules

27) *Commentaires des OCM* t. II, pp. 99–100.

28) *OC* II, p. 177.

29) Kumagai Kensuke, « L'ambiguïté de la femme qui danse – étude centrée autour de *Salomé* de Loïe Fuller » (en japonais), *La symbolique du corps chez l'honnête femme et celle de mauvaise vie*, Éd. Seikyusha, 2012.

Chéret. Voici la citation en question :

L'opposition entre « le corps » et « le voile », ne peut être simplement substituée à l'antagonisme entre ce qui est sexué et ce qui ne l'est pas. Le voile ne dissimule pas juste un corps, mais il agit, en tant que média sur ce même corps avant de le reconstruire, et sur ce point, ne pouvons-nous pas, dès lors affirmer que l'esthétique de l'asexuation, n'est pas une réfutation du corps, mais plutôt la création ou la figuration d'un corps alternatif³⁰⁾ ?

En vérité, en jetant un œil au portrait de Loïe Fuller brossé par Marie-Félix Hippolyte-Lucas, nous pouvons apercevoir la silhouette d'une femme enveloppée dans un tissu qui semble presque transparent, au point où le corps nu de cette femme nous apparaît à travers³¹⁾. De même, sur les croquis d'Auguste Rodin réalisés vers 1894, nous remarquons que le tissu s'entrouvrir et dévoiler le corps qu'il est censé cacher, ce qui nous permet d'en conclure que les spectateurs-récepteurs pouvaient apercevoir le corps nu de la ballerine³²⁾.

Par conséquent, la « nudité » présente dans les écrits mallarméens sur cette célèbre danseuse ne concernait pas un concept abstrait, mais désignait, en vérité, une nudité concrète, prise dans le sens propre du terme. Seulement, il est notable et caractéristique de voir que, sous sa plume, Mallarmé ne dépeint pas cette nudité dans cette acception, en grossissant le trait ou avec une quelconque envie de sensationnalisme. La « femme nue » ne se trouve être qu'une « armature » ou bien quelque chose existant au centre de la danse (« avec ce droit, centrale »), et pour le dire idéalement, la « vie » ou plutôt,

30) Kumagai Kensuke, *op. cit.*, p. 89.

31) Lista Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuses de la Belle époque*, Stock D'Art, 1994, p. 126.

32) Lista Giovanni, *op. cit.*, p. 570.

une existence vivante et asexuée.

A ce propos, il nous faut nous pencher sur la nature des rapports entretenus avec le corps en tant que « cœur » rendu asexué et le voile. Pour cela, nous souhaiterions revenir sur la longue citation précédente (concernant la description détaillée de la danse effectuée par Loïe Fuller, du premier de ses pas, à son dernier souffle sur scène), ou plutôt sur le paragraphe qui suit directement celle-ci, et dans lequel Mallarmé confère une signification à la Danse et au mouvement du tissu :

Fusion, sans arrêt, aux véloces étoffes elles-mêmes se murant selon une agitation virtuelle : joignez la fantasmagorie du reflet oxydrique par nuances inouïes de crépuscule ou de grotte, leur rapidité en l'échange de passion, sourire, deuil, colère, délice, il faut pour les mouvoir, prismatiques ainsi que simplement, avec violence ou diluées, la furie diaprée d'une âme comme mise à l'air ici par un artifice³³⁾.

Ici, nous voyons bien que la danseuse s'unit et fusionne littéralement avec le tissu. La première fait corps avec le second, et, tandis que cette large pièce de tissu que la ballerine fait remuer, réverbère la lumière, elle évoque chez les spectateurs tout un spectre d'émotions, et réussit, en cela, à les conduire vers un sentiment extatique, de ravissement ou d'ivresse. Nous savons que le corps de la femme qui danse, perd tout caractère sexué ou personnalité, au point où il devrait simplement être réduit à une *force motrice faisant bouger le tissu*. Il nous paraît en effet diaphane et évident, que Mallarmé se prenait d'intérêt pour tout ce que le mouvement de cette pièce de tissu pouvait exprimer.

33) *NO*, 1893.

L'art jaillit incidemment, souverain : de la vie communiquée à des surfaces impersonnelles eurythmiques, aussi du sentiment de leur exagération, quant à la figurante : et de l'harmonieux délire³⁴⁾.

Cette phrase ne se trouve pas dans la version du texte présente dans la compilation de *Divagations* en 1897, mais nous ne pouvons pas la négliger ou l'ignorer, attendu qu'elle contient le terme « impersonnelles », mot-clef s'il en est et, nous l'avons explicité, d'une grande importance au sein des écrits mallarméens sur la Danse. Ce que nous pouvons souligner dans cette phrase, c'est que, d'abord, la danseuse est exprimée sous le terme « la vie », et qu'elle est explicitement résumée à une existence impersonnelle. Si le mot « surfaces » désigne le tissu, alors l'Art, c'est tout ce qui surgit et émerge au moment où cette pièce de tissu se met à bouger. Ensuite, si l'expression « cette transition de sonorités aux tissus », recouvre ce que performe Loïe Fuller sur scène, alors nous pouvons expliquer la danse de cette ballerine par, d'une part, le mouvement de ce qui est exprimé par « la vie » dans la pièce de tissu dont elle est affublée, ainsi que d'autre part, par le passage de la musique dans ce voile sous la forme d'ondulations polymorphes, et en conclure que c'est dans cette série de mouvements en symbiose avec la musique qu'émerge son art.

Si nous faisons le point sur le voile tel qu'il est interprété par Mallarmé dans la première partie des années 1890, nous voyons que celui-ci est décrit, à l'instar de la danseuse, d'une manière extrêmement physique, par le biais de plusieurs expressions renvoyant à diverses choses, avec pour but de donner l'impression que le voile en question se meut de manière autonome. Dans le même temps cependant, ce voile enveloppe une personne (la danseuse) qui apparaît nue et modifie ce corps nu, en une chose totalement im-

34) *Ibid.*

La question de la création poétique à partir de la conception mallarméenne de la Danse 21
personnelle.

4. De la conception de la Danse chez Rodenbach

Dans son ultime écrit consacré à la Danse, qui semble avoir été rédigé au cours de l'année 1896, quand il s'affairait à terminer *Divagations*, Mallarmé cite une phrase de Rodenbach, parue dans un article du *Figaro* daté du 5 mai 1896, intitulé « Danseuses ». Le rôle du voile chez cet auteur était principalement lié à des effets visuels, mais il lui arrivait parfois, exceptionnellement, de lui donner une interprétation particulièrement intéressante :

Ainsi la Danseuse apparaît l'Illusion, plus belle de n'être pas la Femme, mais l'éternel Désir, qu'elle résume et qu'elle recule au-delà des tissus et des fards. Chair tentante d'être intermittente³⁵⁾ !

Si Rodenbach ressent un certain désir en voyant apparaître puis disparaître sous ses yeux des bribes du corps de la danseuse, il explique le charme des ballerines justement par le recours à cette pièce de tissu qui leur couvrait le corps, et affirme que les danseuses ne doivent absolument pas être nues. En parallèle, Mallarmé, après avoir donc cité Rodenbach, s'exprime ainsi sur le voile :

Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l'ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparse cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige

35) Mallarmé-Rodenbach, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, éd. François Ruchon, Genève, P. Cailler, 1949, p. 146.

un prolongement transparent³⁶⁾.

Mallarmé revient sur l'importance du voile, après avoir été influencé par Rodenbach. Cependant, comme nous l'avons déjà vu jusque-là, la question de savoir si la ballerine était nue ou non ne se pose pas. Car d'une part, celle-ci se trouve simplifiée à l'état « d'armature », sans fard et sans artifice, afin d'exprimer efficacement l'image de quelque chose qui tremble, flotte et se disperse, d'où la nécessité du voile, et, d'autre part, alors qu'elle attise chez le spectateur-récepteur le désir de percevoir précisément l'objet-cible, la ballerine voilée l'empêche d'acquérir clairement cette perception, et entretient ainsi une indéniable ambiguïté. Cela correspond à la définition du voile dans la décennie 1880, telle que nous avons pu le voir jusque-là ; cependant, aucun désir ne se fait sentir autour de la danseuse en tant qu'objet-cible ou de la vérité engendrée par la Danse, et le curseur est plutôt placé sur les mouvements sur la scène ainsi que sur les effets provoqués, ce qui sera différent durant la décennie 1890.

En clair, tandis que le voile était considéré, durant les années 1880, comme un intermédiaire présent et agissant dans une zone métaphysique d'une extrême sensibilité, nous remarquons que sous le regard de Mallarmé, ce même voile tend à se matérialiser indéniablement au cours de la décennie suivante, et que l'intérêt du poète se trouve porté sur les effets extérieurs et dynamiques de cette pièce de tissu. La nudité peut apparaître comme chose visible à l'œil nu, mais il n'y a désormais plus de désir à l'endroit de cette nudité apparaissant et disparaissant alternativement, ayant pour objectif d'exciter les désirs primaires, car celle-ci se trouve cette fois, inhérente et diffuse, dans l'esprit du spectateur. En résumé, nous pouvons affirmer que c'est de là que procèdent tout le dynamisme et les phénomènes répétés de

36) *OC II*, p. 177.

La question de la création poétique à partir de la conception mallarméenne de la Danse 23
déconstruction et de création à grande échelle.

5. De la Danse dans *Hérodiade* (considérée à partir du voile)

Nous nous sommes appesantis jusqu'ici sur la question du voile, en nous attardant principalement sur son rôle. Nous nous sommes assurés que dans la décennie 1880, celui-ci était essentiellement d'éviter que le spectateur-récepteur puisse regarder directement la nudité de la ballerine qu'il avait en face de lui. Nous en avons ensuite conclu que pendant la décennie 1890, tandis que le voile évoquait diverses choses à l'esprit des spectateurs, il servait à rendre impersonnelle la ballerine en lui recouvrant parfaitement le corps, accomplissant dans le même temps un procédé de déconstruction et de reconstruction des personnages. Il nous reste toutefois à débattre de la façon avec laquelle il convient d'interpréter le voile dans la décennie 1890. Le voile et la danse, ainsi que la question de la nudité qui leur est intrinsèque, sont en effet liés d'une façon ou d'une autre à l'esquisse de l'*Hérodiade*, une œuvre que Mallarmé avait commencée au début de sa carrière dans les années 1860, et dont il travaillait toujours les pages dans ses derniers moments. Par ailleurs, si nous avons aussi recherché l'origine d'une définition du voile dans la correspondance mallarméenne des années 1860, nous ne pouvons pas ignorer toutefois que Mallarmé a continué de réfléchir intensément à cette question par la suite au point où celle-ci transparait sous différentes formes depuis la décennie 1880 jusqu'à la compilation de *Divagations* en 1897, et que cela sert de contexte à l'écriture de son *Hérodiade*.

Dans la version de l'édition Deman, « *Hérodiade Scène* »³⁷⁾, nous ne trouvons ni le terme de « voile », ni la moindre évocation d'une quelconque danse. Cependant, dans les « *Noces d'Hérodiade* » que Mallarmé peaufine

37) *OC II*, pp. 1079–1085.

indéfiniment dans la seconde partie des années 1890, ainsi qu'en particulier son mémo brouilloné répondant au titre de « Déchet d'Hérodiade », nous trouvons sous sa plume, le voile, ainsi qu'une scène de danse. Parmi les grands défricheurs de cette question se trouvent au premier rang Bertrand Marchal³⁸⁾, puis Atsuko Ogane³⁹⁾ qui ont largement commenté le voile mallarméen à travers des considérations sur la Danse et la Littérature. De notre côté, nous aimerions redéfinir les problèmes rencontrés par Mallarmé quand celui-ci cherchait dans le Ballet les vicissitudes du voile entre les années 1880 et 1890, et qu'il déboucha sur une conversion esthétique chez Loïe Fuller.

Le terme « danse » se trouve de manière sporadique dans *Les Noces* ou bien *Le Déchet*, datant de la deuxième partie de la décennie 1890. Richard⁴⁰⁾ et Marchal⁴¹⁾ considèrent cet emploi comme « la redécouverte de la ballerine », et il est vrai que le nom même d'Hérodiade, omniprésent, tend à faire oublier celui de Salomé, or, l'essence de cette dernière se trouve précisément dans la Danse, et, par conséquent, dans les deux groupes de textes précédemment cités, nous trouvons le terme « danse », comme si l'auteur s'était soudainement souvenu que Salomé était, avant tout, une danseuse. Voici les premières lignes de la préface des *Noces d'Hérodiade. Mystère* :

J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé je dirai moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque – la danse,

38) Marchal Bertrand, *Salomé. Entre vers et prose Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, José Corti, 2005.

39) Ogane Atsuko, *La Genèse de la danse de Salomé-L'« Appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodiade de Flaubert*, Éd. l'université Keio, 2006.

40) Richard Jean-Pierre, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, éd. du Seuil, 1961, p. 427.

41) Marchal, *Salomé, op. cit.*, p. 79.

etc., l'isoler comme l'ont fait des tableaux solitaires dans le fait même terrible, mystérieux – et faire miroiter ce qui probablement hanta – en apparue avec son attribut – le chef du saint – dût la demoiselle constituer un monstre aux amants vulgaires de la vie – ⁴²⁾.

Dans ces lignes, Mallarmé explique une des raisons pour lesquelles il n'a pas donné le nom de Salomé mais celui d'Hérodiade. A l'époque où il rédigeait cette préface, le succès retentissant de *Salomé* s'expliquait indubitablement par la présence de Loïe Fuller, et Mallarmé raconte qu'il ne voulait absolument pas se faire influencer par l'image datée de Salomé. Comme il l'explique dans la préface des *Noces d'Hérodiade. Mystère*, s'il désirait « la différencier de la Salomé je dirai moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque – la danse », ce n'était pas pour débarrasser son texte des éléments de danse qui s'y trouvaient, au contraire, c'était d'abord et avant tout pour dépeindre la Danse même, qu'il ne voulait pas donner une image vulgaire à Hérodiade, en séparant distinctement la figure de celle-ci, décrite dans son œuvre poétique, de l'iconographie de Salomé telle qu'on la retrouvait partout à la même époque, dans les affiches placardées sur la ville où elle était représentée par des danseuses contemporaines au premier rang desquelles Loïe Fuller.

Enfin, avant de conclure, Il nous faut aborder les éléments de Danse se trouvant dans *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*. Dans le dernier passage de ce texte, intitulé « FINALE I », le terme « ballet » surgit quand Hérodiade parle.

Comme à défaut du lustre éclairant le ballet
Abstraite intrusion en ma vie il fallait⁴³⁾

42) *Les Noces d'Hérodiade, Mystère, OC I*, p. 147.

43) *OC I*, p. 151.

En clair, il est important de constater dans les vers « à défaut du lustre éclairant le ballet » et « Abstraite intrusion en ma vie » que ce n'est pas le mot *danse* qui est employé, mais le terme *ballet*. Naturellement, seul celui-ci, parmi les arts dansants pouvait rimer avec « il fallait », mais il ne s'agit pas là d'une simple question de construction rythmique, et nous postulons que trouver ici le ballet tel que Mallarmé l'avait intégré dans sa conception de la Danse, a son importance et que sa présence n'est pas bénigne. D'ailleurs, comme le poète le dit en 1896, dans le dernier passage de son ultime écrit critique sur la Danse : « [...] avec la métamorphose adéquate d'images, ils ne disposent qu'un Ballet, représentable [...].⁴⁴⁾ » ; il accorde une confiance absolue à ce moyen d'expression appelé Ballet. Il explique si bien sans fard, sans détour, et sans concession ce qu'il apprécie dans cet art, à l'occasion de son écrit sur Wagner, que nous en reproduisons une courte citation ici :

[...] la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée [...]⁴⁵⁾

Le terme « danse » employé avec une majuscule, renvoie au ballet, d'après ce que Mallarmé nous explique dans ses écrits critiques. Selon lui, le ballet se caractérise par la possibilité de conférer une interprétation à chacun des pas effectué par la ballerine, à l'instar de mots formant un vers, à l'intérieur desquels une signification était condensée, expliquant, pour Mallarmé, que le Ballet est un art permettant d'exprimer jusqu'à des Idées.

En outre, dans les mémos sur lesquels il brouillonnait ce qui lui passait par la tête, comme les déchets d'*Hérodiade*, le mot *danse* apparaît fréquemment. Il se trouve aussi, dans le passage dépeignant la silhouette nue d'Hérodiade dansant, cité précédemment, l'expression *sans gaze*. Dans les écrits

44) *OC II*, p. 178.

45) « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *OC II*, pp. 153–154.

mallarméens consacrés au Ballet, ce dernier terme désigne la partie de la jupe du costume porté par les ballerines, mais comme il peut être aisément remplacé par celui de *voile*, dans la langue française, nous sommes en mesure de le considérer comme une sorte de voile, et de le traiter, en l'occurrence, comme tel. Dans ce passage, Hérodiade se trouve ainsi littéralement nue, et nous comprenons qu'elle danse, les seins à l'air, le voile ôté. Elle avait donc enlevé son voile et découvrait son corps nu. Même si tout cela était décrit uniquement dans les brouillons de Mallarmé, il n'en reste pas moins que cette hypothèse avait la force suffisante pour détruire aisément l'interprétation selon laquelle la danseuse n'était jamais nue, mais toujours recouverte d'un simple et dernier voile. Après l'emploi de cette expression *sans gaze*, nous trouvons :

*et cela fait — sur
un pied l'autre,
eux-mêmes
sur tapis
sang
une sorte de danse
effroyable esquisse
— et sur place, sans
bouger
— lieu nul*⁴⁶⁾

Dans cette scène, Hérodiade est dépeinte en train de danser en effectuant sa chorégraphie. Nous souhaitons ici rappeler à l'esprit de notre lecteur que Mallarmé, dans ses écrits, explique que ce que veut suggérer la Danse

46) OC I, pp. 1084–1085.

est toujours exprimé par les pas de la ballerine. Voilà pourquoi, les mots *lieu nul*, revêtent, à notre sens, une grande importance.

La danse, par ses caractéristiques intrinsèques, disparaît fatalement une fois qu'elle est exécutée, mais, il s'agit également d'un art permettant d'exprimer ce qui disparaît instantanément, en tant qu'idée, comme le montre bien la citation sur le Ballet extraite des écrits de Mallarmé sur Wagner, que nous avons précédemment reproduite. Des idées apparaissent et disparaissent brièvement sur scène. En clair nous pouvons déduire que le fait de placer « lieu nul » volontairement à la fin de la danse d'Hérodiade n'est pas anodin et que c'est justement ce qui reste à la fin sur scène, dans un type de danse où un geste chasse l'autre et un pas, donc un mot, est suivi d'un autre, qui est un « lieu nul ».

D'après toutes ces considérations et ces multiples observations, nous pouvons dire que la scène de la Danse dans *Hérodiade*, est, en fait, la conclusion à laquelle Mallarmé est parvenue, justement et notamment, parce qu'il avait alors énormément réfléchi sur la nature du Ballet.

6. Conclusion

Nous avons d'abord vu à quel point la conception mallarméenne de la Danse, en prenant de la densité et de l'épaisseur, a largement influencé la création poétique de celui-ci. Or, si les écrits affirmant avec autant de clarté que ce sont les conceptions de la Danse qui ont plutôt influencé les poèmes existaient, ils étaient jusque-là, relativement peu nombreux. Nous nous sommes concentrés sur *Hérodiade* dont le thème est la Danse et dont la construction se déroule en parallèle des écrits que Mallarmé consacra à cet art dans les années 1890. Et en nous focalisant sur le concept de nudité, nous avons réussi à montrer que la création poétique mallarméenne et la conception de la Danse de cet auteur s'influençaient mutuellement et nous avons ainsi pu nous figurer concrètement sa vision dans son *Hérodiade*.

En procédant à une analyse des évolutions de la conception mallarméenne de la Danse pour les décennies 1880 et 1890, à partir des mots-clefs « voile » et « nudité », nous avons démontré qu'un changement conceptuel autour de la Danse s'opérait de façon visible chez lui à partir de son écrit sur Loïe Fuller durant la décennie 1890. L'esthétique mallarméenne de cet art est alors confrontée à un tournant, si bien que le lexique employé pour décrire le voile passe du registre de l'invisible à celui du visible. Nous avons clarifié que cette influence s'opéra sur les évolutions physiques de la nudité dans *Hérodiade*.

Nous avons également déniché dans les déchets d'*Hérodiade*, des vers reflétant fortement les pensées de leur auteur sur la Danse. Il nous a alors été possible de pointer du doigt le fait que les mouvements du Ballet, qui forme un art analogue à celui de l'écriture dans le sens où les pas chorégraphiés sur scène par une ballerine se rapprochent des mots agrégés en phrases sur une feuille par un écrivain, étaient intégrés dans les morceaux d'*Hérodiade*.

Nous avons pu montrer, pour conclure, que la danse présente dans *Hérodiade* était l'incarnation de la conception que se faisait Mallarmé du Ballet. Or, considérant l'influence indéniable de cette même conception sur son travail poétique, il nous semble qu'il serait possible, en élargissant le cadre de cette analyse, d'appréhender probablement sous un angle nouveau toute l'esthétique mallarméenne.