

PIÈCE DÉTA- CHÉE

#1 La robe

Société • Mode • Histoire

Art & Littérature • Culture pop



La revue qui déshabille le vêtement



Vers un corps évanescent

Loïe Fuller et les danses du voile

par Dick Tomasovic

1891. Le cinéma n'existe pas encore. Une jeune danseuse américaine, celle que les affiches parisiennes appelleront bientôt « la » Loïe Fuller, crée l'émotion par sa modernité et son ouverture à la civilisation de l'électricité et de la machine en proposant un spectacle hybride se situant entre performance et théâtre total. Sa fameuse « danse serpentine » est, dit-on¹, découverte à la faveur du hasard.

Comédienne à la carrière fragile, Fuller se voit contrainte de remplacer une danseuse dans une revue londonienne pour laquelle elle doit apprendre la *skirt dance*, une danse de music-hall qui connut son succès dans les années 1880, probablement inventée par le chorégraphe Jean d'Autan, à partir d'un croisement entre le flamenco et le french cancan. Cette danse de la jupe consiste en une série de tours et d'attitudes que la danseuse effectue en tenant l'ourlet d'une longue robe, une manipulation dont Fuller saura se souvenir de retour aux États-Unis. Interprétant le rôle d'une personne en transe dans une pièce sur l'hypnotisme intitulée *Quack Medical Doctor*, Fuller, pour éviter de se prendre les pieds dans une robe trop longue, retient ses vêtements amples en levant les bras et en virevoltant tout en provoquant des cris enthousiastes dans le public, certains y voyant le déploiement d'un papillon ou d'une orchidée. La jeune femme formule alors l'idée d'un spectacle reposant entièrement sur ce type de figures, oscillant entre l'abstraction et le métaphorique. Mais ce n'est réellement qu'à son arrivée à Paris, un an plus tard, que la danseuse met au point sa danse serpentine qui fera les beaux soirs des Folies Bergères et lui apportera un formidable succès, tant du point de vue du public que des critiques, des esthètes, et des artistes, qu'ils s'inscrivent dans le symbolisme, le futurisme ou l'art nouveau (Mallarmé, Rodin, Toulouse-Lautrec, Prampolini, Apollinaire, pour n'en citer que quelques-uns, comptaient parmi

ses admirateurs). Son numéro est bien entendu rapidement plagié. Nombreux sont d'ailleurs les films des premiers temps, des catalogues Edison et Lumière notamment, proposant ces danses colorées performées par des imitatrices. Si les images de Loïe Fuller ne sont pas rares (dessins, gravures, photographies), les films captant l'art de la danseuse, si jamais il y en eut, ont disparu. Loïe Fuller se laissait difficilement photographier durant ses numéros et refusait que le cinématographe immortalise sa performance, comme si son travail sur la lumière et le mouvement était déjà trop essentiellement cinématographique pour être filmé.

Loïe Fuller propose donc un nouveau type de spectacle reposant sur l'avènement de l'éclairage électrique et participant aux rêves d'une scénographie révolutionnaire formulée par les théoriciens de la scène moderne et de l'art de la mise en scène. Cette danse serpentine présente le mouvement dansé comme une énergie désincarnée dépassant les frontières définitoires du corps humain, annihilant même l'idée de corporalité, transformant la présence scénique en une pure image animée grâce à une invention vestimentaire qui tient de l'aberration : s'enrober de voiles si longs qu'ils ne peuvent être portés et ne peuvent être compris qu'à condition d'être mis en mouvement. La draperie ne fait ici sens et image que si elle est animée. Le principe de la danse serpentine est en apparence d'une grande simplicité : il s'agit pour la performeuse,

installée sur un podium méticuleusement éclairé (principalement de manière latérale mais aussi, dans certaines configurations, par en dessous, avec d'innombrables variétés de couleurs changeantes) et parfois entouré de miroirs placés de manière à démultiplier les figures, de vriller sur elle-même en créant, bras tendus et souvent avec l'aide de baguettes prolongeant ses membres, des formes en mouvement avec les pans interminables d'une tenue aussi ample que légère. Une robe-voiles en somme.

Ce costume de scène, qui est à la fois l'accessoire indispensable de la prestation et l'objet-attraction même du spectacle, s'est élaboré en plusieurs phases. Fuller a longuement testé les différents degrés de fascination qu'exercent ses voiles sur le public, variant les broderies, les couleurs et les tissus en fonction des danses et des figures qu'elle souhaitait exécuter. Si, dans un premier temps, Loïe Fuller apparaît dans des robes aux somptueux ornements floraux qui soulignent ses hanches et flattent son buste en le moulant, progressivement, elle prendra le parti de la mise en avant du costume aux dépens même de la visibilité de sa propre présence. Les voiles s'allongent, les motifs se font rares. La robe-voile n'illustre plus la danse, elle devient le support du spectaculaire. Fuller ne s'y trompe d'ailleurs pas et dépose dès 1893 une série de brevets au Bureau de la propriété industrielle de Paris pour protéger ses idées de dispositifs scéniques et de costumes de scène. Il s'agit notamment d'une « combinaison de robe » spécialement destinée à la danse théâtrale, composée d'une très longue jupe fixée à une armature rigide ainsi que de deux tiges de bambou cintrées, dissimulées à l'intérieur de la jupe, destinées à être tenues avec les mains et permettant à la danseuse d'animer la robe, soit en surélevant les tissus, soit en déployant les plis. L'aspect le plus remarquable de ce costume reste sans doute que les voiles de la robe sont aussi fixés à la tête de Loïe Fuller afin de maîtriser complètement la structure du mouvement et de pouvoir composer précisément les figures, les ondulations et les variations formelles. Il s'agit d'un moment important, d'un véritable point de bascule dans l'art de Loïe Fuller, puisque c'est désormais moins le costume qui sert sa danse que sa force motrice qui sert les mouvements de la robe. Dans la foulée, un brevet sera également déposé en 1894 à Washington.

La conception de ce costume, qui va considérablement bouleverser la danse moderne naissante et ouvrir indirectement les champs de la performance et des spectacles hybrides, mariant technologie et prouesse physique, est révolutionnaire à plus d'un titre.





D'abord, il s'agit d'un véritable contrepied à la tradition du ballet classique, dans lequel le corps de la danseuse est pleinement exposé au regard du public. Le justaucorps, s'il n'érotise pas, fait en revanche apparaître une forme d'extrême nudité, son rôle étant de souligner la perfection de la silhouette et la grâce du geste. À l'inverse, Fuller fait disparaître son corps sous des mètres de tissus. La silhouette et les gestes de la danseuse sont bientôt totalement dissimulés par le jeu des voiles en mouvement. Ensuite, à bien y réfléchir, ce n'est pas seulement une rupture avec le ballet classique qui s'effectue ici, mais bien une totale redéfinition du costume de scène, dont la fonction n'est plus de mettre en valeur le performeur, mais bien au contraire d'effacer sa visibilité scénique au profit d'un dispositif spectaculaire dont il ne serait plus qu'un rouage discret, voire l'invisible cheville ouvrière.

De très nombreuses danseuses aux voiles ont cherché à imiter les gestes et le dispositif de Loïe Fuller, mais aucune d'entre elles n'a su réellement s'approcher de l'art expérimental de la danse serpentine (et des danses que l'on y associe, telles que celles du fantôme, du feu, ou du lys, qui figuraient à son répertoire) qui ne tenait en rien, on l'aura compris, d'un quelconque jeu de voiles servant une vague parade érotique, mais bien de l'incarnation fantasmagorique de l'énergie pure du mouvement dans ces voiles ondulants. Tout au long de sa carrière, Fuller, passionnée par les découvertes scientifiques, ne cessera de rechercher des moyens de renforcer la féerie de ses spectacles en améliorant son costume de scène. Elle testera de nombreuses teintures et textures, étudiera les reflets de la lumière des projecteurs sur les matières de ses tissus, appliquera des sels phosphorescents sur ses tenues et se livrera à de nombreuses expériences chimiques à base de magnésium ou de sulfure de calcium pour rendre ses robes-voiles flamboyantes ! Fuller proposera ainsi un numéro intitulé la « Dame phosphorescente » dans lequel elle se plonge en même temps que l'assemblée dans le noir complet, ne laissant deviner qu'une série de points lumineux dansants (du sel d'argent déposé sur son costume de scène). C'est d'ailleurs cette recherche perpétuelle de l'impact de la lumière sur ses draperies animées qui sera à la base de son amitié pour Pierre et Marie Curie. Elle rencontre en effet le couple de scientifiques pour comprendre en détail leurs travaux sur le radium et rêve d'une application fantasmagorique des propriétés de l'élément à ses robes-voiles.

Si Loïe Fuller craignait une dénaturation ou un appauvrissement de son spectacle par la captation, le cinéma, lui, n'entendait pas manquer une attraction aussi capitale, en dépit de l'impossibilité de rendre parfaitement compte de la sophistication du spectacle. Ainsi, la danse serpentine dépassa largement les salles de spectacles vivants pour se déployer sur les écrans forains des premiers lieux du cinéma. Il est vrai que l'invention chorégraphique de la danseuse, d'une force plastique rare, continuait d'exercer sa fascination sur les écrans en convoquant tout autant l'émerveillement féérique que l'admiration érudite dans les regards des spectateurs. Elle cristallisait les fantasmes scientifiques et les préoccupations esthétiques du xx^e siècle naissant. Après quelques tentatives de recreation de la danse serpentine pour la caméra, le studio Edison décide d'ajouter de la couleur à la pellicule afin de restituer l'effet du spectacle original. En 1894, William Dickson produit, avec l'aide de l'opérateur William Heise, *Annabelle Serpentine Dance*, un petit film d'une trentaine de secondes destiné à l'exploitation dans les kinéoscopes – peut-être le premier film en couleurs de l'histoire du cinéma –, et dans lequel Annabelle Whitford Moore, l'une des plus célèbres imitatrices de Loïe Fuller, exerce une danse serpentine vêtue d'une robe-voile volumineuse et flottante qu'elle anime à l'aide de deux bâtons. Madame Kuhn, l'épouse d'un photographe des laboratoires Edison, est chargée de la mise en couleurs et peint directement la pellicule, photogramme après photogramme, dans des teintes principalement rouges et oranges. À l'aide de petits pinceaux, elle organise les variations de couleurs de la robe ondulante et compose un enchanteur kaléidoscope. La patiente coloriste retrouve alors un peu de la puissance féérique des spectacles de Loïe Fuller. Madame Kuhn réinvente aussi, sous un autre média, le dispositif quasi spectral que la danseuse avait mis au point au tournant du siècle passé, repensant totalement le rôle scénique habituellement dévolu au costume, faisant de ce dernier l'endroit même de l'attraction, laissant le corps dansant s'oublier jusqu'à disparaître pour ne garder que le ballet d'un mouvement pur, un nouvel ordre chorégraphique captivant le public avide de sensations de la révolution industrielle. •

¹ Pour les détails de la vie et de l'œuvre de Loïe Fuller, lire Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque* (2^e éd.), Paris, Éd. Hermann/Centre national de la danse, 2006.