

Lucas Serol

Les images du feu dans l'écriture de la danse: regards croisés d'écrivains et de danseurs au début du XX^{ème} siècle

Associer les termes de *danse* et de *feu* semble presque convenu, l'expression de *danse du feu* venant vite à l'esprit, au point d'être référencée dans des définitions du mot *danse* dans plusieurs dictionnaires, par exemple dans le *Trésor de la Langue Française*. On conçoit assez facilement ce que peuvent être ces danses du feu: des danses sacrées et rituelles qui prennent place autour d'un feu.

L'image du feu vient toutefois définir ou représenter la danse en dehors de ce cadre religieux, y compris quand rien dans la danse ne cherche à manifester cet élément. Cette image devient particulièrement récurrente au début du XX^{ème} siècle pour décrire la modernité chorégraphique qui fait alors son apparition. Guy Ducrey montre en effet qu'à cette époque l'écriture de la danse est placée sous le signe du feu, et ce à partir de la rupture avec la tradition classique, en particulier celle de Loïe Fuller¹. Sa *Danse du feu* a inspiré le milieu littéraire français de l'époque et les auteurs se sont emparés de cette image du feu pour servir leur esthétique et saisir celle de la danseuse. Cela est en effet particulièrement visible chez les symbolistes, comme en témoignent par exemple les textes de Paul Valéry dans lesquels celui-ci cherche à comprendre ce qu'est véritablement la danse. Les références à la flamme permettront de décrire des mouvements qui semblent échapper à la description tant par leur complexité et leur aspect novateur que par leur rapide enchaînement qui rend difficile une transcription écrite du spectacle. Elles offriront également une analogie facilement compréhensible pour définir certains aspects constitutifs de l'art chorégraphique.

1. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2010, p. 172: «Cette analogie de l'artiste du mouvement avec la flamme, souvent répétée dans le premier quart du XX^{ème} siècle, était loin d'être fortuite. Elle trouvait son origine dans une chorégraphie bien réelle, et qui avait laissé un souvenir impérissable dans les esprits: celle de Loïe Fuller [...]. Le spectacle avait saisi les imaginations et inspiré des textes par dizaines, mais aussi des tableaux, des sculptures et autres objets de décoration. [...] Les symbolistes y voient la confirmation de leurs théories sur l'impersonnalité de la ballerine; les décadents interprétèrent cela en termes d'apocalypse; les naturalistes ont cherché à ternir son aura en la poursuivant dans les loges; et certains auteurs puisent dans ces trois inspirations».

Or, si l'image du feu s'impose aux non-danseurs lorsqu'ils écrivent sur la danse, ce que permettent de comprendre certaines études sur la symbolique du feu, on peut remarquer que les danseurs et danseuses eux-mêmes font appel à cet élément naturel pour parler de leur art. Le feu n'est alors plus là comme substitut d'éléments visibles dans la danse qu'on ne saurait formuler, mais vient représenter la démarche de l'artiste et ses sensations. Si Guy Ducrey voit la récurrence du feu dans les discours littéraires du premier quart du XX^{ème} siècle, on peut noter qu'en s'intéressant aux écrits de danseurs, cette analogie se retrouve dans les deux premières générations de danseurs modernes. La modernité chorégraphique étant alors à ses balbutiements, nombreux sont les danseurs qui ont pris la plume pour définir leur art, empruntant ainsi plusieurs images aux discours littéraires. La représentation du feu de la danse englobe ainsi la première moitié du siècle, ainsi que les différentes modernités chorégraphiques de l'époque, en témoignent les textes de Rudolf Laban, Mary Wigman, Serge Lifar et Martha Graham que nous étudierons.

Une réflexion sur l'imagerie du feu pose alors la question du rapport à la danse: cet art ne se pense pas de la même manière pour un artiste qui y consacre sa vie et pour un amateur qui en a une expérience extérieure et ponctuelle. Il s'agit donc bien d'une différence de perspective, même si les mécanismes semblent être les mêmes. La récurrence des images pyriques pour parler de danse nous invite à confronter ces deux regards en posant l'hypothèse d'une correspondance entre ces deux emplois. Y a-t-il finalement quelque chose qui rattache profondément la danse au feu pour que notre regard et notre imagination soient attirés par cette analogie? Quelle est la symbolique de cette image pour l'écrivain et pour le danseur? Même si ces interrogations laissent imaginer que l'on trouvera une opposition entre ces deux types de discours, nous chercherons à montrer leur complémentarité. La flamme que semblent ressentir ou chercher à manifester les danseurs et danseuses, et celle que voient les écrivains face à une danse, ne pourraient-elles pas incarner un seul et même feu qui se manifesterait différemment à l'écrit selon la posture de l'auteur?

La Danse du feu de Loïe Fuller

Comme nous l'avons dit, cette tradition de la représentation de la danse par le feu trouve comme origine une danse bien précise, la *Danse du feu* de Loïe Fuller. Cette danse est créée en 1895, et pour rendre visible le feu, un éclairage est fixé sous la scène, et éclaire la danseuse par-dessous, à travers une plaque de verre. La Loïe danse au-dessus de cette plaque, incarnant ainsi l'essence même du feu. Plus tard elle traitera son costume avec de la pechblende pour lui donner un effet phosphorescent².

2. Voir Annie Suquet, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre national de la danse, Pantin 2012, pp. 83-84, et Giovanni Lista, *Loïe Fuller en pionnière des arts*, dans Loïe Fuller, *Ma vie et la danse* suivie de *Écrits sur la danse*, Giovanni Lista (édité par), Bojidar Karageorgevitch (traduction par), L'œil d'or, Paris 2002, p. 11.

La scénographie et le costume viennent donc accompagner le mouvement pour que la danse produise l'image du feu. Le résultat est réussi, en témoigne la description de Félicien de Ménénil dans *Histoire de la danse à travers les âges*:

C'est une clarté qui marche, qui vit, qui palpite, et la chose véritablement émouvante, c'est que de toutes ces flammes froides, de ce feu qu'on ne sent pas brûler jaillit entre deux volutes de lumière une tête de femme au sourire énigmatique, la tête de la danseuse sur un corps de phosphorescences insaisissables et que les lueurs vives embrasent et transfigurent³.

La danse est alors un succès puisque l'image de la flamme apparaît et la danseuse elle-même semble enflammée. Mais plus important encore, de Ménénil suggère que le corps de la danseuse semble se consumer, disparaître au profit de cette flamme, puisqu'il ajoute que «ce corps gracieux de femme [...] se perd en des ébrouements de flamme, en des fulgurances de lumière, fugitives et brillantes lueurs, que strient des éclairs et que paillettent des étincelles»⁴. L'esthétique de Loïe Fuller repose justement sur cette idée de disparition: sachant que dans sa danse son corps disparaît derrière les voiles, et qu'en parallèle cette danse fait apparaître un feu, il est logique que l'image du feu prenne la place du corps de la danseuse dans l'écriture de la danse. La danseuse ne donne pas à voir des images, elle devient véritablement ces images, en témoigne la formule de Pierre Pasquale à propos de Loïe Fuller: «Elle est libellule, elle est feu, elle est lumière, ciel, étoiles»⁵. L'équivalence est affirmée ici, et les termes de «feu», «lumière», et «étoiles» renvoient à une même isotopie qui montre la prédominance de l'image de la flamme. Le corps humain est remplacé par la flamme, comme l'exprime par exemple Jérôme Doucet à la même époque. On peut noter une évolution dans le discours de ce dernier, car s'il commence par affirmer que le corps de la danseuse demeure au sein de cette image⁶, il ajoute ensuite que «c'est surtout une âme, c'est surtout un cœur, plus qu'une chair, qui habitent cette atmosphère de flamme purifiante et d'éclatante clarté»⁷. Il considère que le corps de la danseuse est bel et bien consumé par le feu et par la danse, et ne laisse derrière lui que cette flamme qu'elle devient.

Cette vision entre ainsi en résonance avec la célèbre formule de Mallarmé affirmant que la danseuse n'est pas une femme qui danse⁸: l'image du feu faciliterait peut-être cette disparition de la femme au profit de la danse, car le feu viendrait brûler ce qui fait d'elle une femme pour ne laisser que le mouvement et la métaphore qu'il propose. Ce développement de l'imagerie du feu s'expliquerait donc

3. Félicien de Ménénil, *Histoire de la danse à travers les âges*, Alcide Picard & Kaan, Paris 1905, p. 340.

4. *Ibidem*.

5. Pierre Pasquale, *L'âme de la danse*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1^{er} novembre 1903, pp. 28-29: p. 29.

6. Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1^{er} novembre 1903, pp. 19-27: p. 19: «Il y a bien un être humain de chair et d'os, si invraisemblable que cela puisse paraître, qui habite dans ces flammes».

7. *Ibidem*.

8. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in Id., *Divagations*, in Id., *Œuvres Complètes: tome II*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 160-203: p. 171: «À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas».

aussi par un contexte historique, par la vision de la danse qui émerge au tournant du siècle. Pierre Pasquale évoque également cette idée lorsqu'il écrit que «l'âme de la danse devait naître en ce siècle douloureux et fiévreux. Loïe Fuller cisela du rêve. Nos désirs fous, nos peurs de néant, elle les dit dans sa danse du feu»⁹. En qualifiant ce siècle de «fiévreux», il semble placer cette époque sous le signe du feu, ou en tout cas voit dans la danse du feu de Loïe Fuller l'incarnation de ce qui fait cette époque. Cette flamme devient ici l'âme de la danse, ce qui laisse entrevoir deux choses: d'une part, il y aurait bien quelque chose de pyrique dans la danse, et d'autre part, la danse de Loïe Fuller va déterminer le regard porté sur la danse au XX^{ème} siècle. Nous l'avons vu, Guy Ducrey explique comment la *Danse du feu* a mis en place cette analogie entre danse et flamme à cette époque, et montre les conséquences que cela a eu dans les discours littéraires sur la danse¹⁰. Elle est à l'origine de cette tradition de l'association entre la danse et le feu, comme en témoigne cet extrait de l'article de Pierre Pasquale:

Toute une floraison de rêve s'étire. Le poème animé de la fleur chante là: délicate, fugitive et mystérieuse. C'est le firmament pur essaimé d'étoiles et c'est la danse du feu. Une flamme crépitante s'allume. Elle tourne et se tord et flamboie. De la fumée lourde comme un encens suinte et fuse dans l'obscurité où ruissellent des lueurs d'incendie. Au milieu du Sabbat embrasé, léché par les torrents de feu qui déferlent, un masque étrange – flamme aussi – s'estompe, rouge sur l'air rougi. Les flammes meurent en une flamme unique qui grandit, immensément. On dirait la pensée humaine se déchirant dans la nuit. Et nous demeurons le cœur poigné: de la Beauté passe. Âme des fleurs, âme du ciel, âme du feu. Loïe Fuller nous les a données. D'aucunes sertissent des mots ou des gammes. Elle créa l'âme de la Danse. Car jusqu'à Loïe Fuller la robe légère flotte à l'haleine de la flamme dorée¹¹.

Ce texte permet d'expliquer l'intérêt de cette danse du feu pour les auteurs de l'époque: outre la notion de «poème animé» qui rappelle la conception mallarméenne de la danse comme poésie corporelle, et cette formule «Elle créa l'âme de la Danse» qui montre que cette chorégraphie fait comprendre ce qu'est véritablement la danse, on peut remarquer ici une fascination pour cette flamme. Il y a en effet un plaisir à décrire le feu, dont rend compte la diversité des termes venant construire cette image pyrique: «flamme» (répété cinq fois en quelques lignes), «fumée», «lueurs d'incendie», «embrasé», «torrents de feu», «âme du feu». Le discours sur la flamme cherche à produire un spectacle visuel à la hauteur de la danse dont il est question, d'où des variations de lumière («essaimé d'étoiles», «lueurs d'incendie»), mais aussi de couleur («rouge sur l'air rougi», «la flamme dorée»). Le feu fascine et vient ainsi incarner la «Beauté», si bien que c'est la flamme qui vient danser à son tour avec «Elle tourne et se tord et flamboie». Ce rythme ternaire accompagné d'une polysyndète vient chorégraphier le mouvement du feu, en faire un mouvement beau et spectaculaire. Cette description mise en lien avec les autres verbes de mouvement de l'extrait nous montre que le lexique propre au mouvement du feu est utilisé pour décrire la danse, et donc que cette analogie avec la flamme permet aux auteurs de saisir la

9. Pierre Pasquale, *L'Âme de la danse*, cit., p. 29.

10. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., p. 172. Voir p. 1 de l'article.

11. Pierre Pasquale, *L'Âme de la danse*, cit., p. 28.

danse à l'écrit, de déjouer les difficultés de décrire la danse, comme en témoigne l'évocation par Jérôme Doucet, avant d'employer ces mêmes images de feu, d'«une difficulté presque insurmontable – pour [lui] – à trouver dans les mots assez de magie»¹² pour décrire aux lecteurs cette danse.

Le feu dans la vision littéraire de la danse: l'exemple de *L'Âme et la Danse* de Paul Valéry

La récurrence du feu dans les discours littéraires sur la danse du début du XX^{ème} siècle se comprend principalement par trois facteurs. On retrouve trois mécanismes qui justifient le recours aux images du feu pour décrire ou théoriser la danse, et qui s'expliquent par les différentes idées reçues et représentations concernant le feu, qu'a exposées notamment Bachelard. Une approche philosophique de cette question permettra d'éclairer la construction de ces discours sur la danse. Pour comprendre cet emploi du feu par les écrivains, nous nous intéresserons en particulier à Paul Valéry, qui accorde une place centrale à l'image du feu pour approcher la danse, notamment dans son dialogue *L'Âme et la Danse* qui laisse voir ces trois usages de l'image du feu.

Comme évoqué plus haut, le feu viendrait prendre la place de la danseuse dans le texte pour permettre une description spectaculaire du mouvement, et répondre aux difficultés de décrire les pas de danse. Ce mécanisme par lequel la danse résiste à l'écriture verbale est étudié par Alain Montandon, qui évoque justement le feu dans son analyse. Il décrit en effet une impossibilité de peindre la chose, expliquant que la danse ne peut vraiment faire l'objet d'un discours, car elle s'y dérobe. Selon lui, «la danseuse ne cesse d'effacer son geste, d'abstraire la trace, chaque mouvement anéantit le précédent, se brûle à chaque instant comme une flamme»¹³. Il est intéressant de noter que la critique littéraire des dernières années continue à employer ces images: cela montre combien cette référence au feu est ancrée dans nos schémas de représentation, mais aussi que ce parallèle semble légitime. Si l'on en croit le propos d'Alain Montandon, la flamme ne viendrait pas représenter la danseuse ou ses mouvements, mais plutôt incarner ce qui rend la danse insaisissable. Elle viendrait légitimer et expliquer l'absence de description rigoureuse du mouvement dansé. Ce propos d'Alain Montandon s'intègre dans une réflexion sur la représentation de la danse de Salomé. Il explique que la représentation de Salomé chez Mallarmé est déterminée par «les conséquences de la danse de Salomé qui échappe au langage et même à la représentation»¹⁴, et cite à ce propos cette expression de Mallarmé: «peindre, non la chose, mais

12. Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, cit., p. 19.

13. Alain Montandon, *Introduction*, dans Alain Montandon (sous la direction de), *Écrire la danse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-28: p. 20.

14. *Ibidem*.

l'effet qu'elle produit»¹⁵. La flamme viendrait donc représenter ce qui est ressenti par le spectateur, et non ce qui se manifeste concrètement sur scène.

Valéry est sans doute l'un des auteurs qui a le plus exploité cette image de la flamme pour illustrer sa conception de la danse, elle-même héritée de celle de Mallarmé. On retrouve ainsi ces images dans son dialogue socratique *L'Âme et la Danse*, lorsque par exemple le personnage de Phèdre s'exclame à propos de la danseuse Athikté: «On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!»¹⁶. On peut voir ici que la comparaison, si elle rapproche danse et feu, invite aussi à tenir à distance cette image, puisqu'elle ne correspond qu'à un élément de la danse: la manière avec laquelle les mouvements apparaissent. La danseuse ne ressemble pas à une flamme, et le feu ne permet pas de décrire le mouvement, mais rend plutôt compte de la frénésie avec laquelle les mouvements s'enchaînent. Le personnage de Socrate poursuit ce parallèle en répondant plus loin: «Voyez-moi ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai! Comme il détruit furieusement, joyeusement, le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre de l'excès de ses changements!»¹⁷. Là encore, la comparaison étant introduite par le verbe *bondir*, on serait en mesure de croire que le mouvement du feu viendrait représenter le mouvement de la danseuse, mais c'est le verbe *remplacer* qui est mis en valeur ici. L'image du feu sert donc surtout d'analogie pour incarner l'instabilité du corps dansant: en détruisant le lieu où il se trouve, le corps de la danseuse ne se rend pas accessible au regard de l'écrivain. L'image du feu facilite ainsi la saisie de ces mouvements rapides, et permet presque de faire oublier les limites de l'écriture au lecteur. Guy Ducrey met en parallèle la récurrence de l'image du feu et celle de l'image du lys dans les discours sur la danse. On peut ainsi appliquer au feu ce qu'il dit sur le lys, qui face aux «formes successives» et «fugitives», offrait «un repos dans la succession rapide», si bien que «la difficulté de dire le spectacle était, un instant, suspendue»¹⁸. Il y a donc une véritable utilité de l'image du feu, car elle offre un socle solide pour décrire la danse, une image plus explicite pour décrire au moins un aspect du spectacle. Valéry exprime cette difficulté de saisir la danse, expliquant que son esprit (et par conséquent son écriture) ne dispose pas de cette même frénésie¹⁹. Or cette idée de rapidité et de dynamisme est associée au feu d'après Bachelard, puisqu'il explique dans son introduction de

15. Stéphane Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864*, dans Id., *Correspondance, Lettres sur la poésie*, sous la direction de Bertrand Marchal, Yves Bonnefoy (préface), Gallimard, Paris 1995, p. 206.

16. Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, dans Id., *Eupalinos; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 2016, pp. 107-151: p. 143.

17. *Ivi*, pp. 142-143.

18. Guy Ducrey, *Corps et graphies: Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^{ème} siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 454: «Parmi les diverses formes adoptées par la danseuse, le lys est, avec le feu, la seule qui ait donné lieu, sous la plume des contemporains, à des évocations systématiques. C'est sans doute qu'elle offrait une évidence commode: entre cent formes successives, et si fugitives qu'elles étaient à peine reconnaissables, voilà qu'était ménagé dans le spectacle un moment de vision confortable et familière, un repos dans la succession rapide. La difficulté de dire le spectacle était, un instant, suspendue, quand bien même l'hybridité de la femme-fleur ne levait pas tous les embarras».

19. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 135: «J'aurais besoin maintenant de cette puissance légère qui est le propre de l'abeille, comme elle est le souverain bien de la danseuse... Il faudrait à mon esprit cette force et ce mouvement concentré».

Fragments d'une poétique du feu que «dans le discours enflammé, toujours l'expression dépasse la pensée [...]». Les images du feu ont une action dynamique»²⁰. La comparaison au feu vient donc exposer cet écart entre expression et pensée, et donc ici entre l'écriture et la danse, mais également rendre compte, par cet aspect incandescent, d'une fascination pour ces qualités de la danse, enviées par l'écrivain.

Un autre lieu commun, que l'on retrouve à la fois dans les représentations du feu et dans celles de la danse, et qui explique en partie cette association topique, est le rapport ambivalent à la sensualité et à la pureté. Bachelard explique en effet que «les propriétés du feu apparaissent [...] chargées de nombreuses contradictions», notamment à travers une «dialectique de la pureté et de l'impureté»²¹. Or, on retrouve cette dialectique dans les représentations de la danseuse, qui est tantôt symbole de pureté par la grâce de son mouvement, tantôt symbole d'impureté par sa sensualité et l'exposition de sa chair. La danseuse peut donc passer d'un état à un autre, selon le mouvement ou selon le regard qui est porté sur elle «car si ses évolutions la révèlent séduisante, et animale, et offerte, elles peuvent aussi la délivrer de sa forme humaine. Transfigurée, elle devient alors universelle ou cosmique»²². On comprend mieux alors l'évidence de la mention du feu pour parler de danse. Le feu permet d'incarner cet érotisme qui se dégage de la danse, car, comme le rappelle Bachelard, le feu a été sexualisé dans ses représentations²³. En parallèle, il représente également la pureté parce qu'il «sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles»²⁴, comme la danseuse se sépare de sa forme humaine.

Cette ambivalence est par exemple présente dans la vision que donne de Ménil de Loïe Fuller, lorsqu'il écrit qu'«il y a dans ces apparitions surprenantes quelque chose de démoniaque et de satanique, mais d'un satanisme doux»²⁵, la danseuse étant ange et démon à la fois, pure et sensuelle. On retrouve cette dialectique dans le dialogue de Valéry, puisque les danseuses font l'objet de descriptions d'où se dégage une forte dimension érotique («Rhodopis est l'autre, qui est si douce, et si aisée à caresser indéfiniment de l'œil»; «Je respire, comme une odeur muscate et composée, ce mélange de filles charmeresses»²⁶), y compris lorsqu'Athikté est comparée à une «étincelante salamandre» (une créature de feu donc), «qui s'agite adorablement dans nos regards»²⁷. Cependant, cette flamme sensuelle est très vite transformée en flamme purificatrice, car les deux longues tirades de Socrate consacrées au feu rendent compte d'une perfection morale: la danseuse a «les vertus et les puissances de la flamme», si bien que «les hontes, les ennuis, les niaiseries, et les aliments monotones de l'existence s'y consomment,

20. Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, établissement du texte, avant propos et notes par Suzanne Bachelard, Les Presses universitaires de France, 1^{ère} édition, Paris 1988, pp. 37-38.

21. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1992, p. 173.

22. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., pp. 26-27.

23. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., p. 81: «Si la conquête du feu est primitivement une "conquête" sexuelle, on ne devra pas s'étonner que le feu soit resté si longtemps et si fortement sexualisé».

24. *Ivi*, pp. 175-176.

25. Félicien du Ménil, *Histoire de la danse à travers les âges*, cit., p. 340.

26. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 115 et p. 118.

27. *Ivi*, p. 142.

faisant briller à nos yeux ce qu'il y a de divin dans une mortelle»²⁸. Ce passage sur le feu dans le dialogue de Valéry est prolongé par le rapport entre le corps dansant et l'âme. Par cette purification, le corps consumé de la danseuse laisse place à une âme («Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue! [...] Il veut jouer à l'universalité de l'âme!»²⁹), véritable enjeu du débat entre les personnages. Or, on retrouve dans l'analyse de Bachelard l'idée selon laquelle le feu rend compte du passage de la matière à l'esprit, puisque dans les représentations du feu sacré, «le feu se dématérialise, se déréalise; il devient esprit»³⁰. On observe ainsi exactement les mêmes processus pour la danse et la flamme: l'interprétation philosophique de ces deux phénomènes, qui impliquent une matière changeante et instable, viendra donc figer ces discours et imposer ce parallèle.

La troisième cause principale de ce parallèle repose sur cette interrogation philosophique, l'image du feu étant sollicitée pour chercher à définir la danse. Nous l'avons vu, il est difficile de saisir la danse à l'écrit tant elle échappe à la description, et elle semble également réunir des caractéristiques antithétiques. Dès lors, il semble également impossible de la définir, de cerner son essence. Ce critère est encore une fois partagé par le feu d'après Bachelard, puisque celui-ci explique que «quand on demande à des personnes cultivées, voire à des savants, comme je l'ai fait maintes fois: "Qu'est-ce que le feu?" on reçoit des réponses vagues ou tautologiques qui répètent inconsciemment les théories philosophiques les plus anciennes et les plus chimériques»³¹. De la même manière que le feu semble ne pouvoir être défini autrement que par le feu, la danse semble bien souvent se résumer uniquement à la danse sans que l'on puisse aller plus loin dans l'explication: «Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même?» répond Éryximaque à Socrate dans le dialogue de Valéry, lorsque celui-ci demande «qu'est-ce véritablement que la danse?»³². Ainsi, de la même manière que la manifestation physique du feu et de la danse nous échappe, leur essence aussi semble se soustraire à l'esprit.

C'est pour cette raison que la question de savoir ce qu'est la danse est rapidement suivie chez Valéry de celle de savoir ce qu'est le feu. En confrontant deux objets que l'on peine à définir, l'auteur parvient non seulement à expliquer certaines de leurs caractéristiques au travers d'une analogie, en mettant en avant leurs similitudes, mais également à les définir ensemble, cette confrontation permettant de dépasser ce qui s'opposait à la compréhension. Guy Ducrey explique en effet que Valéry use «d'une métaphore élémentaire: celle du feu et de la flamme, emblèmes d'une fusion miraculeuse entre l'instant et la durée, entre la matière et l'esprit»³³ pour comprendre la danse. Cet élément est le point de rencontre des concepts de temps, de corps et d'esprit, et donc permet de soulever des questions philo-

28. *Ibidem*.

29. *Ivi*, p. 144.

30. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., p. 177.

31. *Ivi*, p. 13.

32. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 129.

33. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., p. 27.

sophiques qui s'imposent lorsque l'on fait face à la danse. Dans le dialogue, Socrate propose ainsi cette formule: «Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est *le moment même?*»³⁴, ce qui conduit Éryximaque à résumer cette réflexion sur la danse par «l'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant»³⁵. Cette difficulté de définir danse et feu se trouve alors résolue chez Valéry par l'étude de leur rapport au temps.

Ces analogies reposent toutefois sur des idées figées, bien souvent gratuites. Ce sont donc également des lieux communs qui invitent à représenter la danse par le feu. On peut voir par exemple chez Valéry cette image quelque peu convenue sur la danse, qui serait incarnation de la vie: «la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain»³⁶, et Bachelard soulève un cliché similaire sur le feu lorsqu'il écrit que «nous allons sans doute mieux comprendre tout ce qu'il y a de vain dans ces affirmations sans cesse répétées comme des vérités éternelles : le feu, c'est la vie; la vie est un feu»³⁷, dénonçant «cette fausse évidence qui prétend relier la vie et le feu». Dans le cadre d'une approche philosophique, il y aurait alors en quelque sorte une vacuité du discours sur ces deux objets, et la référence au feu permettrait de combler ce vide pour rendre la danse perceptible, visible, et compréhensible.

Cette étude du cas de Valéry permet de comprendre ce qui dans cette image du feu séduit les écrivains pour parler de la danse. Le discours de Bachelard permet d'identifier ce qui prédestine le feu à illustrer la danse, comme le montre Gabriele Brandstetter dans son étude de ce texte, où elle insiste sur le rôle du feu pour incarner la notion de métamorphose ainsi que le rapport entre l'esprit et la matière³⁸, qui sont justement au fondement de la conception de la danse pour Valéry. L'idée même du feu est foncièrement visuelle et permet ainsi au lecteur de se représenter la danse, ou du moins de construire les mouvements de la danseuse à partir des caractéristiques du feu mises en avant, et à l'écrivain, à défaut de parvenir à décrire précisément la danse, de résumer ce qu'il ressent et perçoit en tant que spectateur, en montrant ce qui, finalement, ne s'explique pas dans l'expérience de la danse.

L'image du feu dans les discours de danseurs: une autre perspective

On comprend donc facilement ce qui motive l'image du feu dans les textes littéraires sur la danse: il s'agit d'un élément visuel qui permet de rendre compte d'un mouvement similaire à la danse, et en

34. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 143.

35. *Ivi*, p. 145.

36. Paul Valéry, *Philosophie de la Danse*, in Id. *Œuvres I*, Gallimard, Paris 1957, pp. 1390-1403: p. 1390.

37. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., pp. 85-86.

38. Gabriele Brandstetter met elle aussi en parallèle l'étude de Bachelard sur le feu et les discours sur la danse du début du XX^{ème} siècle, et en déduit que le feu est prédestiné à représenter la danse: «This manifestation of an embodied and yet consistently shape-shifting symbolic ambivalence predestines "fire" to be a mediator between spirit and matter, between body and sign. It symbolizes the process of movement by connecting the worlds of the body and of the imagination» (Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 227).

parallèle ses caractéristiques offrent un point d'appui aux auteurs pour comprendre la danse. Cependant, on s'aperçoit que cette image de la flamme est également présente chez les danseurs, là où *a priori* cette analogie visuelle ne devrait pas être nécessaire car l'expérience de la danse ne se fait pas du point de vue du spectateur, et où la question de la définition de la danse devrait moins se poser chez des spécialistes de cet art. Les images pyriques auraient donc une autre fonction, et se manifesteraient à travers une autre perspective.

Certes, on retrouve la même dimension visuelle dans certains discours, lorsque la danse doit manifester cette impression de feu, ou que certaines caractéristiques du feu sont enviables pour le mouvement. On peut l'observer dans un texte de Mary Wigman, à propos de sa danse *Chant de la tempête* (*Sturmlied*):

Furioso, une bacchanale, un cri de désir de cette créature abandonnée aux éléments déchaînés – une expérience vécue dans l'extase jadis, à la cime d'une montagne – et maintenant recrée, brûlante, transformée par le phénomène de la création en une image allégorique: une hampe de feu – le chant de la tempête³⁹.

Cet extrait témoigne d'une image pyrique qui se manifeste visuellement dans la danse, à travers cette «hampe de feu» qui vient incarner «le chant de la tempête». Il y a donc véritablement une vision de flamme qui vient inspirer la danseuse, et qu'elle cherche à transmettre dans ses mouvements. On remarque toutefois une autre flamme dans ce partage d'expérience, la flamme de la création. Wigman explique ici l'origine de l'une de ses danses, l'inspiration lui venant d'une expérience de la tempête en montagne. Or, elle décrit ici le processus de conversion d'une expérience en chorégraphie, et c'est au sein de ce processus que le feu semble apparaître. L'expérience est «recrée, brûlante, transformée par le phénomène de la création». L'adjectif «brûlante» annonce l'image du feu, qui est la conséquence directe de cette transformation. Le feu est en effet traditionnellement associé à l'idée de métamorphose, d'une part parce qu'il consume ce qu'il touche et le transforme en cendres ou en fumée, et d'autre part parce qu'il est traditionnellement représenté comme l'élément des alchimistes, et donc porte en lui tous ces mythes de métamorphose. Ici, le feu est donc moins une manifestation visuelle qui se perçoit sur scène, mais plutôt un moyen d'appréhender la création chorégraphique et l'inspiration de l'artiste. L'adjectif «brûlante» appuie par ailleurs cette théorie dans le sens où il témoigne d'une sensation, de la chaleur du feu: il s'agit donc bien d'un feu intérieur qu'expérimente la danseuse.

Le feu présent dans le discours des danseurs serait donc davantage une sensation. Il ne véhiculerait pas cette notion de vision lumineuse et esthétique, qui fascine les écrivains spectateurs de la danse, mais plutôt une idée de chaleur et d'énergie, qui permet au danseur de mettre un mot sur ce qu'il ressent au moment de créer ou de danser. Ainsi, bien souvent, le feu apparaîtra dans les textes de danseurs comme

39. Mary Wigman, *Chant de la Tempête (Sturmlied)*, in Id., *Le Langage de la danse*, Jacqueline Robinson (traduction par), Chiron, Paris 1986, p. 61.

ce qui fait de la danse un art, ce qui fait du corps mouvant un objet esthétique et spectaculaire. Dans un autre texte, Wigman le formule en rappelant l'importance du talent, que l'enseignement ne peut apporter:

Car si la nature n'a pas semé le levain du talent artistique de l'homme, aucune force, aucun désir, aucune volonté ne pourront enflammer cette torche qui deviendra le feu généreux de la puissance créatrice, au sein duquel le langage de la danse trouve son expression suprême dans l'œuvre d'art et où le danseur devient porteur et messager de l'art de la danse [...]. Protégez bien le feu de l'art, mon ami! – Tenez haut le flambeau⁴⁰!

Ici on remarque un glissement de l'image du levain à celle du feu. Si le levain vient représenter le talent inhérent au danseur, le feu est la manière dont il se manifeste, et c'est cette image qui prendra le plus d'importance ici. On remarque notamment que la même image pyrique est répétée, la «torche» et le «flambeau» se répondent, ce qui montre que cette référence n'a rien de gratuit, elle renvoie à une vision précise dans l'esprit de la danseuse. Les verbes «enflammer» et «deviendra» présentent ce feu comme un processus, qui fait le lien entre le talent et la création, la «puissance créatrice». Il s'agit donc d'un feu invisible, intérieur, simplement présent dans le développement du danseur et dans la pratique de son art.

Ce feu se présente donc comme un élément essentiel de la danse, à tel point qu'il est présenté comme plus important que la technique, qui, *a priori*, ferait pourtant le sérieux de la discipline. Ce feu intérieur est en effet souvent cité comme condition *sine qua non* pour que la technique, donc une maîtrise du corps, puisse se faire danse et être reconnue comme un art. Serge Lifar expose alors un équilibre nécessaire entre le feu de l'art et la technique:

La naissance de l'art coïncide avec l'apparition de la technique. L'art s'étiole et périt quand il devient technique pure. La flamme créatrice dépourvue de technique est un délire de l'âme. Ce n'est pas de l'art. Une technique dénuée de flamme créatrice est un corps sans âme. La technique est un métier, qui doit servir de piédestal à l'art. L'accent est aussi indispensable à l'art que l'est la matière⁴¹.

Il établit ici une opposition entre deux excès, qui rendent compte d'une part de l'exigence technique de la danse, et d'autre part d'une méfiance envers cette technique, expliquée par le contexte des modernités chorégraphiques du début du XX^{ème} siècle, qui tendent à prendre leurs distances vis-à-vis de la technique classique. On retrouve cette association entre la flamme et la création artistique, qui permet d'animer le corps du danseur, pour qu'il ne soit pas une simple statue mouvante. Le danseur ressent cette flamme quand il danse, mais semble aussi pouvoir la percevoir chez un autre danseur pour être à même de déterminer s'il s'agit vraiment d'art ou bien d'un «corps sans âme». Cela nous permet déjà de supposer que cette flamme intérieure est également visible, et donc qu'elle entre en écho avec

40. Mary Wigman, *Pédagogie de la danse – Lettre à un jeune danseur*, in Id., *Le Langage de la danse*, cit., p. 101.

41. Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, Gonthier, Genève 1965, p. 7.

une flamme extérieure perçue par le public. Pourtant, ce feu chez le danseur reste bien intérieur, voire intime. Dans ce même texte, Lifar écrit en épigraphe: «La Danse est mon foyer ardent»⁴². L'expression «foyer ardent» renforce cette image pyrique, les deux termes exprimant cette notion de feu, mais on remarque surtout qu'encore une fois il s'agit d'un feu ressenti, l'adjectif «ardent» renvoyant à la sensation, à la chaleur, tandis que le terme «foyer» renvoie tant au feu qu'à un lieu de repli. Ce feu est donc bien un état dans lequel se plonge le danseur, et qui vient véritablement définir la danse, en témoigne le verbe d'état.

On voit alors que l'importance des images pyriques est toute autre dans ce cas-là. Si chez les écrivains les références au feu étaient récurrentes, et sans doute justifiées par une tradition littéraire et une nécessité de trouver une analogie pertinente pour décrire la danse, chez les danseurs, la référence au feu semble davantage être le fruit d'une réflexion qui accompagne leur pratique quotidienne. Cela se confirme par le cadre temporel dans lequel se développent ces images: chez les écrivains, les exemples que nous avons vus montrent que l'évocation du feu se fait dans un constat immédiat du spectacle de la danse, tandis que chez les danseurs, ces parallèles se font dans un discours au présent gnomique; le propos s'insère dans une recherche d'une définition absolue de la danse et vient déterminer son essence. Cette distinction entre les deux emplois de ces images ne repose donc pas uniquement sur une opposition entre feu intérieur et feu extérieur, entre le point de vue du praticien et celui du spectateur, ce qui nous invite à remettre en cause cette distinction.

Feu intérieur et feu extérieur: une même flamme?

Nous l'avons vu, ce feu intérieur semble pouvoir être visible, du moins par le danseur, qui saurait déterminer si la danse n'est qu'un emploi d'une technique, ou s'il s'agit d'une véritable forme d'art. De même, si le feu se manifeste différemment dans les discours d'écrivains et dans les discours de danseurs, les images restent similaires et dans les deux cas la référence à la flamme sert à mettre en lumière la qualité artistique de la danse, à lui donner une valeur qui justifie sa beauté esthétique et la fascination qu'elle peut engendrer. Dès lors, se pourrait-il que ces deux feux que nous avons opposés ne soient qu'une seule et même flamme? S'agirait-il d'une même énergie qui se manifeste dans la danse, et qui se ressent ou se perçoit selon la posture de celui qui écrit?

Cette hypothèse apparaît plus précisément à la lecture d'un extrait de l'autobiographie de Martha Graham, alors que celle-ci évoque ses élèves, en opposant, comme Serge Lifar, la technique qui ne suffit pas à faire de l'art et cette flamme qui serait l'essence même de la danse. Elle écrit ainsi: «Il semble qu'ils aient le désir de danser, de bien exécuter les mouvements et même d'exprimer quelque chose, mais pas le moindre soupçon de la raison d'être primordiale de la danse, de la raison pour laquelle il faut danser

42. *Ivi*, p. 4.

et faire ce qu'ils font...», avant d'ajouter qu'ils «font passer les effets de la danse avant sa cause»⁴³. Cette «cause», cette «raison d'être primordiale», semble être comme chez Lifar une flamme, en témoigne le passage qui suit:

Je crois que je ne leur souhaite pas d'être jamais en feu si ce doit être pour eux aussi douloureux que ce l'est pour moi. Je me demande combien de temps on peut rester en feu. C'est un feu étrange. Peut-être convient-il à Jeanne. Je me le demande. Je me dis qu'au moins je sais ce que cela veut dire, se consumer lentement du dedans... se sentir possédé par les flammes au point de devenir infiniment brûlant et prêt à se réduire en cendre à tout instant. C'est sans doute très beau à voir⁴⁴.

Outre le fait que ce passage soit extrêmement touchant du fait de l'expression de cette douleur, on remarque l'omniprésence de la flamme qui vient expliciter par une image visuelle ce qu'elle explique précédemment en termes théoriques. On retrouve des caractéristiques observées lors de nos analyses, à savoir qu'il s'agit d'un feu intérieur («du dedans»), qui se manifeste comme une sensation et un état («douloureux», «se sentir possédé par les flammes», «brûlant»), et surtout qui est un processus («se consumer», «devenir»). On peut également noter la traditionnelle association entre le feu et le sacrifice: ici, ce feu que ressent la danseuse vient marquer le sacrifice qui est fait au nom de l'art, pour la danse, la danseuse étant prête à «se réduire en cendre». Il s'agit d'un engagement absolu envers la danse, un topos que l'on retrouve également dans les discours littéraires sur la danse⁴⁵, mais qui est ici ancré dans une expérience. L'acte de se consumer vient donc définir ici la manière de pratiquer cet art et distingue cette expérience d'une simple reproduction de la technique apprise.

Cette idée de mort par la danse n'est pas sans rappeler la fin du dialogue de Valéry, qui s'achève par la chute d'Athikté, tombée d'épuisement après sa danse, et qui semble un instant être morte d'avoir trop dansé. Cette référence au feu chez les danseurs et les écrivains semble donc avoir en commun une même idée de combustion par l'art, qui engage tellement le danseur que son corps comme son âme peuvent s'y perdre. Cependant, cette dernière phrase «c'est sans doute très beau à voir» retiendra davantage notre attention. Par cette simple phrase, Graham réarticule son emploi de l'image pyrique aux références à la flamme dans les discours de spectateurs de la danse. Cette phrase encourage à voir un lien entre ces deux mécanismes, et à supposer que le feu qui vient à l'esprit des spectateurs en contemplant une danse n'est en fait que la manifestation de ce feu intérieur qui habite le danseur et se trouve à l'origine de son art. On peut dès lors constater un dialogue entre les images telles qu'elles sont employées par les écrivains et celles que sollicitent les danseurs.

43. Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Christine Le Bœuf (édition et traduction par), Actes Sud, Paris 1992, p. 157.

44. *Ibidem*.

45. Notons à cet égard que ce discours est présent également dans les discours d'écrivains, qui distinguent, de leur point de vue de spectateur, un engagement du danseur si fort qu'il se consume dans sa danse. Gabriele Brandstetter relève cela chez Rilke et Valéry notamment: «Rilke, in his poem "Spanish Dancer", and Valéry in his dialogue *Dance and the Soul*, evoke the image of the flame to describe a dancer entirely consumed by the intensity of the moment», Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, cit., p. 235.

On trouve ainsi des échos entre les écrits de danseurs et les écrits d'écrivains. Par exemple, Rudolf Laban, figure de proue de la théorie du mouvement du siècle dernier, fait la distinction que nous avons vue entre la danse véritable, et celle qui est dénuée de cette étincelle:

Tant de lamentables gesticulations affectées, de gestes creux, qui passent pour de la danse, sont à des kilomètres de cette attitude intime, d'où la véritable danse s'élève comme une flamme et d'où surgissent les trésors de ce continent inconnu⁴⁶.

On remarque dans cet extrait que c'est avant tout cette «attitude intime» qui est privilégiée, et qui renvoie donc à ce qui anime le danseur, à ce feu intérieur, là où une danse qui ne serait pas habitée par cette même énergie ne se résumerait qu'à des «gestes creux». Cependant, on peut noter que cet état intérieur semble se manifester à l'extérieur, par l'expression «s'élève comme une flamme» qui lui donne une dimension visuelle. Cette image rappelle la formule de Valéry vue précédemment: «On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!»⁴⁷. On trouve cette même idée d'une flamme qui se dégage du corps du danseur ou de la danseuse, mais en associant le texte de Valéry à celui de Laban, on peut voir que cette flamme a pour origine un état intérieur, et donc qu'il y a bien une continuité entre ces deux feux.

De la même manière, on peut mettre en relation le discours de Valéry avec certains propos de Serge Lifar. Lorsque celui-ci écrit que «une technique dénuée de flamme créatrice est un corps sans âme [...]. L'accent est aussi indispensable à l'art que l'est la matière»⁴⁸, il établit une analogie entre la technique et le feu d'une part, et l'âme et la matière de l'autre. Cela n'est pas sans rappeler le projet de *L'Âme et la Danse* de Valéry, qui voit dans la danse la manifestation de l'association entre l'âme et le corps, et le moment où l'âme est véritablement visible. Ce parallèle se justifie notamment parce que Paul Valéry a écrit un avant-propos à cet ouvrage de Lifar. Ce texte débute par: «L'âme de la danse l'habite»⁴⁹. Cette phrase nous est livrée juste après l'épigraphe de Lifar qui présentait la danse comme son «foyer ardent»⁵⁰. Sachant que Lifar insiste sur ce feu intérieur qui l'habite en dansant, et que Valéry décrit la danseuse à la fois comme une âme et comme une flamme dans son dialogue, cette «âme de la danse» qu'il mentionne sous-entend peut-être cette flamme. Dans ce texte, Valéry ne fait aucunement mention du feu. Cependant, il fait référence à son dialogue, puisque cet éloge du danseur s'achève ainsi: «La danse de Serge Lifar, ce poète du mouvement, et ses idées sur la danse ont l'auteur de *L'Âme et la Danse* pour admirateur». Au vu de l'importance de l'image du feu dans ce dialogue, et étant donné ce que dit Lifar sur la flamme qui anime le danseur (seulement deux pages après ce texte),

46. Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*, Reißner, Dresden 1935, pp. 89-90. Cité et traduit dans Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Chiron, Paris 1996, p. 93.

47. Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, cit., p. 143.

48. Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, cit., p. 7.

49. *Ivi*, p. 5.

50. *Ivi*, p. 4.

on peut facilement imaginer que l'admiration de Valéry pour le danseur repose sur la manifestation de cette flamme qu'il idéalise dans son texte et qui fait pour lui la supériorité de la danse. La référence au dialogue cherche peut-être à signaler une correspondance entre leurs pensées, une conception de l'art similaire aux deux artistes. Certes, il peut également s'agir d'un pur hasard, mais en mettant côte à côte les discours de danseurs et d'écrivain, on trouve malgré tout des résonances entre ces différentes visions de flamme, et surtout un processus qui se dégage et rend véritablement compte d'un déplacement du feu de l'intérieur vers l'extérieur.

Rappelons par ailleurs que, de la même manière que les danseurs semblent être capables de déceler ce feu intérieur, les écrivains aussi semblent le percevoir. En effet, si l'on s'éloigne quelque peu des images de feu, on remarque dans les discours d'écrivains des références à une énergie, à une étincelle, qui anime le danseur. Mallarmé écrit notamment ceci au sujet de Loïe Fuller: «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»⁵¹. Cet éclair qu'il perçoit et qui «divinise» ne serait-il pas l'équivalent de cette flamme que présentent les danseurs comme ce qui permet à la technique de s'élever au rang d'art? Il semblerait que danseurs comme écrivains peuvent déplacer leur point de vue, et passer d'une forme de feu à un autre. Ainsi, rien ne prouve véritablement que ces deux phénomènes ne soient qu'un, mais une cohésion de ces deux flammes transparaît malgré tout, et une mise en dialogue de ces textes vient justifier cette intuition.

Conclusion

Ainsi, en recensant ces différentes images pyriques à travers des discours aussi divers, on remarque que les comparaisons entre la danse et la flamme ne sont pas dues au hasard, et ne sont pas présentes uniquement dans une perspective esthétique. Il y a certes une tradition qui explique en partie ces parallèles, mais en réunissant les différentes images on remarque que ces analogies reposent sur des critères communs à la danse et au feu, qui viennent structurer la pensée des écrivains et des danseurs, et se révèlent nécessaires à la mise en mots des expériences de la danse. Rappelons que nos exemples sont tirés de la première moitié du XX^{ème} siècle, et s'intéressent aux débuts de la modernité chorégraphique. Le contexte vient également justifier ces images: il y a en effet dans cette distance prise par rapport à la danse classique, une recherche de l'origine de la danse, du mouvement, et donc une recherche de quelque chose de primaire. Or, dès les représentations de Loïe Fuller, cette idée, que revendiqueront plusieurs chorégraphes de la modernité, apparaît à travers l'image du feu, puisque Camille Mauclair précise à son sujet qu'elle «figure le retour par le feu aux formes primordiales de l'infini, au-dessus des

51. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 177.

passions et des cris»⁵². Ce retour aux formes primordiales, qui semble fondamental dans la constitution des modernités chorégraphiques, explique donc les multiples références à cet élément naturel qu'est le feu. Cela permet de comprendre pourquoi ce procédé est employé aussi bien dans les discours d'écrivains que dans ceux des danseurs. Malgré des rapports à la danse et des pratiques de l'écriture radicalement différents, les images pyriques sont omniprésentes dans les textes consacrés à la danse. Si l'on peut distinguer différentes formes de feu, avec notamment cette opposition entre un feu intérieur ressenti par les danseurs, et un feu extérieur contemplé par les écrivains, il semble en effet y avoir une continuité entre les deux. C'est pourquoi nous pouvons en conclure qu'il s'agit d'une même flamme qui anime le danseur et fascine le spectateur. Il y a bien dans la danse quelque chose qui relève de la flamme, et «c'est sans doute très beau à voir»⁵³.

Bibliographie

Corpus de l'étude:

- Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1^{er} novembre 1903, pp. 19-27.
- Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Christine Le Bœuf (édition et traduction par), Actes Sud, Paris 1992.
- Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*, Reißner, Dresden 1935, cité et traduit dans Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Chiron, Paris 1996.
- Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, Gonthier, Genève 1965.
- Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in Id., *Œuvres Complètes: tome II*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 160-174.
- Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (édité par), Yves Bonnefoy (préface), Gallimard, Paris 1995.
- Camille Mauclair, *Sada Yacco et Loïe Fuller*, dans «La Revue blanche», n. 23, 2 septembre 1900, pp. 277-283.
- Félicien de Ménil, *Histoire de la danse à travers les âges*, Alcide Picard & Kaan, Paris 1905.
- Pierre Pasquale, *L'âme de la danse*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1^{er} novembre 1903, pp. 28-29.
- Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, dans Id., *Eupalinos; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 2016, pp. 107-151.
- Paul Valéry, *Philosophie de la Danse*, dans *Œuvres I*, Gallimard, Paris 1957, pp. 1390-1403.
- Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, Jacqueline Robinson (traduction par), Chiron, Paris 1986.

52. Camille Mauclair, *Sada Yacco et Loïe Fuller*, dans «La Revue blanche», n. 23, 2 septembre 1900, pp. 277-283: p. 277.

53. Martha Graham, *Mémoire de la danse*, cit., p. 157.

Textes théoriques et critiques:

- Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, établissement du texte, avant propos et notes de Suzanne Bachelard, Les Presses universitaires de France, 1^{ère} édition, Paris 1988.
- Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1992.
- Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, Pups, Paris 2010.
- Guy Ducrey, *Corps et graphies: Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 1996.
- Giovanni Lista, *Loïe Fuller en pionnière des arts*, dans Loïe Fuller, *Ma vie et la danse* suivie de *écrits sur la danse*, Giovanni Lista (édité par), Bojidar Karageorgevitch (traduction par), L'œil d'or, Paris 2002, p. 5.
- Alain Montandon, *Introduction*, dans Alain Montandon (sous la direction de), *Écrire la danse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-28.
- Annie Suquet, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre national de la danse, Histoires, Pantin 2012.