



# Supporter le drapé : les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska

*Suportar o drapeado: diálogos entre corpo e  
vestuário no movimento dançado de Loïe Fuller  
e Ola Maciejewska*

*Bearing the flesh and fleshing out the body.  
The use of drapery in Loïe Fuller's and Ola  
Maciejewska's performances*

[MARIE SCHIELE]

Doutoranda em Filosofia da Arte na Université Paris-Sorbonne

E-mail: marie.schiele@gmail.com

**[résumé]** Ola Maciejewska est une performeuse polonaise dont le travail porte sur l'interaction entre les arts vivants et la mode, au moyen d'un accessoire dont la fonction dans ses chorégraphies est loin d'être superficielle : le drapé. S'inspirant des travaux de Loïe Fuller et notamment de sa danse serpentine qu'elle repense à nouveaux frais, Ola Maciejewska accompagne sa production artistique d'une réflexion d'importance sur le rapport entre le corps et la matière textile. À travers le drapé, ce « non-humain » comme elle le nomme, c'est le corps humain et l'origine du mouvement qui sont interrogés, mettant à mal les dichotomies traditionnelles, notamment entre le corps actif comme support et le vêtement passif comme objet porté. C'est à cette fonction subversive du drapé que s'intéressera notre article en étudiant son influence sur les états du corps tels qu'ils apparaissent dans le mouvement dansé.

[mots-clés]

**drapé; danse serpentine; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; corps vêtu.**

[ 39 ]

**[resumo]** Ola Maciejewska é uma performer polonesa cujo trabalho trata da interação entre as artes vivas e a moda, por meio de um acessório que, em suas coreografias, exerce um papel muito longe de ser superficial: o tecido drapeado. Inspirando-se nos trabalhos de Loïe Fuller (sobretudo em sua dança serpentina, que repensa de uma nova maneira), Ola Maciejewska leva em paralelo com sua produção artística uma importante reflexão sobre a relação entre o corpo e a matéria têxtil. Através do tecido – esse “não humano”, como o denomina –, é o corpo humano e a origem do movimento que são interrogados, pondo fim às dicotomias tradicionais, principalmente àquelas entre o corpo ativo, enquanto suporte, e a roupa passiva, enquanto objeto que se porta. É sobre essa função subversiva do traje que tratará nosso artigo, estudando sua influência sobre os estados do corpo tal como aparecem no movimento dançado.

**[palavras-chave]** drapeado; dança serpentina; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; corpo vestido.

**[abstract]** What is the cause of body movement? Is it only physical? Is it pure will? In her performances, Ola Maciejewska slightly shifts the terms of these questions which particularly concern contemporary living arts. By adapting the use of a specific accessory – a large piece of fabric or drapery – strongly inspired by Loïe Fuller's avant-garde serpentine dance, she questions the interactions between body and artifact, human and non-human. What if a non-human movement or strength could influence, work, even reinvent body's potentialities? Thanks to drapery, Maciejewska overcomes the traditional dichotomy between the body usually associated with activity and the inert accessory, both to feel and to test the body's limits. She suggests the essential hybridity of our body as well as the no less essential subversive function of what we bear or wear.

**[keywords]** drape; serpentine dance; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; clothing in performances.

## Introduction

Dans le spectacle de danse, le vêtement admet communément la fonction de costume. Outre la dissimulation de la nudité et l'embellissement du corps, il est un précieux indice facilitant la compréhension de l'histoire dansée en ce qu'il permet l'identification des personnages sur la scène et de leur caractère. Il fonctionne avant toute chose sur le plan sémiotique. Cette conception traditionnelle du costume<sup>1</sup> éclate dès lors que la danse s'affranchit de tout carcan narratif. Dans une certaine mesure, il revient à Loïe Fuller (1862-1928) d'avoir inauguré par ses expérimentations sur le vêtement, une nouvelle définition du costume, qui agirait moins de façon accessoire ou informative que comme médium. Le vêtement s'apparente à un intermédiaire par lequel se révèle l'intensité du mouvement dansé, il concourt à la réalisation du geste, sans que cette réalisation soit nécessairement comprise comme représentation, et *a fortiori* comme représentation d'une histoire.

Dans la veine de Loïe Fuller, la jeune chorégraphe polonaise Ola Maciejewska (1984- ) reprend ce point de vue, pour approfondir le rôle et l'influence d'un artefact, ici le vêtement et ses effets (le drapé) sur le mouvement du corps, en particulier dans deux performances, décrites en détail dans le corps de l'article : *Loïe Fuller Project* (2011) et *Bombyx Mori* (2015). En travaillant et en modulant les formes de l'étoffe, ce n'est pas la force créatrice et suggestive du vêtement qu'elle interroge à l'instar de Loïe Fuller et de ses transformations successives en papillon ou en fleur mais plutôt le rôle et la fonction du corps quant au mouvement dansé. Quel est le comportement du corps face à l'étoffe et comment celui-ci vient-il se déformer, se défaire face au poids de l'étoffe qu'il supporte ?

C'est à cette valeur subversive du drapé que nous nous intéressons dans cet article en insistant sur la façon dont, à rebours d'une idée préconçue, le vêtement peut aussi modeler le corps. En d'autres termes, cela revient à invalider la fonction traditionnelle du corps dans le cadre d'une performance qui est celle d'être un agent. Ce renversement, s'il est l'occasion d'une profonde interrogation sur la définition et l'orientation de la danse et du statut du corps, permet de revenir également à des considérations qui concernent la définition du vêtement lui-même et en particulier la relation entre le corps et le vêtement, voire de complexifier la hiérarchie traditionnelle entre le corps comme support et le vêtement comme forme précaire, tributaire du corps.

De la séduction de l'accessoire à l'abstraction du corps : l'art pionnier de Loïe Fuller

*De la skirt dance à la danse serpentine*

Le nom de Loïe Fuller est principalement associé au Paris 1900 et à l'effervescence des arts nourrie entre autres par le mouvement Art nouveau. À bien des égards, les chorégraphies de Loïe Fuller révèlent cette sensibilité nouvelle aux courbes, aux lignes sinueuses, inspirée des motifs végétaux et plus généralement intégrant aux meubles et aux autres produits de l'ingéniosité humaine, le dynamisme du vivant. Si la production artistique de la danseuse reflète la sensibilité du temps, elle-même devient une source d'inspiration pour les artistes et un modèle tant sur le plan de la sculpture que sur le plan des arts visuels et graphiques<sup>2</sup>. L'accessoire indispensable de Loïe Fuller par lequel elle a élaboré ses chorégraphies n'est pas étranger à cette forte impression que laisse la danseuse : il s'agit de ces longues draperies, ces longs morceaux de tissus, dont la danseuse orchestre savamment le mouvement en de complexes et aériennes ondulations. Les formes étranges ou extraordinaires créées, marquent durablement les poètes et les écrivains – Mallarmé et Jean Lorrain – les artistes – Rodin, Toulouse-Lautrec et bien d'autres – y compris les photographes qui tentent de saisir par l'objectif le mystère de ces étonnantes éclosions textiles (PINET, 1987).

[ 41 ]

L'usage d'un drapé au sein d'une chorégraphie dont le ressort expressif principal est de contribuer à amplifier de façon spectaculaire le mouvement corporel, n'est pas une originalité propre à Loïe Fuller. L'emploi de larges pans de tissus animés par le corps peut renvoyer à deux origines qui ont intimement travaillé la danse. La première source d'influence est sans conteste biblique ou mythologique. On pense à la danse des voiles de Salomé, mainte fois glosée dans les récits, donnant lieu à bon nombre de réécritures et de prolongements poétiques, en particulier à l'époque de Loïe Fuller<sup>3</sup>. Les *Noces d'Hérodiade (entre 1864-1898)* de Mallarmé en sont une illustration, mais aussi la période symboliste, en particulier la figure de Gustave Moreau et son célèbre tableau reprenant précisément cette scène (*L'Apparition*, 1875), et plus tard la *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde. Le voile pour les symbolistes n'apparaît pas uniquement comme le moyen permettant la dissimulation de la nudité féminine, il est le symbole d'un rapport essentiellement herméneutique au monde, où toute signification ne peut que se donner de façon indirecte par la médiation d'une image. Le voile dissimulant la beauté de Salomé peut être dès lors compris comme l'incarnation du rapport du poète au monde. La seconde influence qui travaille la danse de Loïe Fuller est plus circonstancielle, contextuelle, liée à l'histoire de la danse elle-même et de ses lieux. La technique de la *skirt dance*, que Loïe Fuller a pratiquée au début de sa carrière aux Etats-Unis, renvoie à l'univers des cabarets et des music-halls. Le principe de la *skirt dance*, somme toute assez éloignée de la danse lascive de Salomé est d'accompagner le déplacement du corps d'un mouvement rythmé de l'étoffe que la danseuse tient par l'ourlet. Ce jeu de voilement/dévoilement très

rapide, emblématique d'une danse telle que le french cancan mime les scènes de déshabillages intimes, les scènes caractéristiques des débuts de la photographie érotique, comme si la répétition de ce dévoilement était finalement plus licite qu'une scène crument exposée sur l'image photographique, illicite parce que fixe.

Si les chorégraphiques de Loïe Fuller ne manquent pas de faire penser à ces deux origines possibles, la ressemblance n'est que superficielle ou formelle. La valeur accordée à l'accessoire textile dans la danse serpentine admet en réalité une toute autre valeur, qui affleure dès le récit de sa conception, tirée de l'autobiographie romancée de Loïe Fuller. L'idée de la danse serpentine nommée comme telle par l'impresario Rud Aronson, lui est venue à la suite d'un spectacle donné à New York, la pièce *Quack Medical doctor* écrite par Fred Marsden et dont les répétitions débutent en septembre 1891. La pièce décrit l'histoire d'un médecin corrompu et affabulateur, trompant sa clientèle par des diagnostics douteux. Loïe Fuller joue le rôle d'une patiente, victime du charlatan, qui tente de la guérir de sa mélancolie par une séance d'hypnose, conformément au goût de l'époque pour le spiritisme. Dans son autobiographie de 1908, Loïe Fuller insiste sur la liberté de création que lui procure cette scène d'hypnose dans laquelle se créent spontanément des effets visuels suggestifs émerveillant le public conquis :

L'orchestre joua pianissimo un air fort langoureux, et j'apparus en essayant de me faire assez légère pour donner l'impression imaginaire d'un esprit voltigeant qui obéissait aux ordres du docteur. [...] Ma robe était si longue, que je marchais constamment dessus, et machinalement je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit de la salle : Un papillon ! Un papillon ! Je me mis à tourner sur moi-même, en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il eut un second cri : Une orchidée ! À ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent (FULLER, 1908, p. 28).

Là où le public se laisse charmer par un effet qu'il croit magique, c'est-à-dire l'apparition de formes reconnaissables à partir d'un tissu sans détermination quelconque, Loïe Fuller entrevoit la possibilité d'inventer une danse, de renouveler voire d'infléchir le rapport ou la place traditionnellement reconnue au corps. Dès octobre 1891, Loïe Fuller travaille à une nouvelle chorégraphie, c'est-à-dire à dompter les effets de la matière souple, à comprendre la pesanteur de la matière, le chatolement des étoffes, de la soie ou du crêpe, à faire jouer les longueurs de tissus et à détailler une typologie des effets, dont la description étonnerait le lecteur. Contrairement

à la réaction du public qui consiste à projeter les formes de la nature sur les configurations de l'étoffe, par suggestibilité ou tel un Test de Rorschach; Loïe Fuller développe quant à elle dans ses écrits une formulation tout à fait abstraite, qui se rapproche davantage d'un vocabulaire géométrique (ligne, spirale...) que d'une volonté de reproduire les formes vivantes de la nature. Adosser la danse à l'exigence d'une imitation bien comprise ne participe guère du projet innovant et radical de Loïe Fuller.

#### La synergie du corps et du drapé : l'élaboration d'un complexe expressif

L'importance du drapé dans la chorégraphie de la danse serpentine vient remettre en cause ou du moins en perspective la hiérarchisation traditionnellement admise entre le corps et l'accessoire ; autrement dit la fonction motrice du corps, manipulatrice ; et la fonction subalterne, secondaire de l'accessoire. L'accessoire qui oscille lui-même avec la fonction de costume, puisque Loïe Fuller s'exerce avec des jupes ou des robes en pongée de soie, aux dimensions extravagantes, actionnées par le truchement de longues baguettes<sup>4</sup>. Le drapé n'est plus simplement un accessoire au sens où il se limiterait à une fonction d'embellissement ou d'accentuation de la dynamique corporelle, mais lui revient une fonction expressive, c'est-à-dire littéralement spectaculaire, au sens où il donne à voir la matérialisation du geste dans l'espace dans toute son extension et sa résonance. Bien sûr, le corps conserve une fonction motrice essentielle. Les témoignages de Loïe Fuller sur l'intensité de l'effort fourni, effort d'endurance, effort musculaire, surtout au niveau des bras, sont assez explicites et rendent compte à bien des égards d'un déplacement certain de l'idéal qui travaille sa recherche, moins peut-être l'idéal canonique de grâce que celui de la performance, c'est-à-dire de conduire le corps à ses limites<sup>5</sup>. Et avant tout, les limites de sa représentation. En déplacement l'attention du spectateur du corps au corps recouvert, de la mise en mouvement des muscles au chatolement et aux ondulations de l'étoffe, Loïe Fuller inaugure un travail de décentrement du regard, accentué par la valeur disruptive du drapé, qui absorbe le corps dans le creux de ses plis. Anéantissement du corps qui est particulièrement visible sur les épreuves bougées d'Harry C. Elis (entre 1900 et 1928), ne laissant qu'un flou sur l'épreuve plutôt que l'inscription nette d'un mouvement comme pétrifié du corps à l'instar des photographies d'Adoré Villany de la même époque. Deux éléments traditionnels sont récusés. Tout d'abord, la séparation nette entre le vêtement et le fond, entre le décor et le costume puisque Loïe Fuller s'attache à recouvrir, parfois en se heurtant à l'incompréhension de ses collaborateurs, l'ensemble de la scène de draperies opaques pour rendre encore plus saisissante l'apparition de la forme sur le fond<sup>6</sup>. Est remis ainsi en cause l'individualité du corps dansant au profit du complexe entre corps et étoffe, dont la synergie est rendue visible, de même que le stéréotype coriace qui vise à comprendre l'alliance entre le corps et l'étoffe sous le seul aspect

de la sensualité. Ce n'est pas le modèle de la femme fatale que Loïe Fuller invoque dans ses chorégraphies, contrairement aux célèbres tenantes de la *skirt dance*, rapport qui passe essentiellement par la dialectique du cacher/montrer, la danse mimant la parade séductrice d'une femme offerte au regard (masculin). Car en quelque sorte Loïe Fuller ne se dévoile pas, pas plus qu'elle ne se dissimule au regard, mais son ambition est ailleurs. Elle est toute « poétique » (FULLER cité par LISTA, 1992, p. 82), c'est-à-dire qu'elle réside plutôt dans la création de formes ou plus précisément dans l'expression gestuelle des formes potentielles de l'étoffe. Mallarmé, nous semble-t-il, a bien saisi cette différence lorsqu'il propose de distinguer deux esthétiques, celle du voile et celle du drapé<sup>7</sup>. Mallarmé semble en effet reconnaître deux fonctions de l'étoffe chez Loïe Fuller, deux modes d'interprétation possibles. Le critère du voile associe la manipulation de l'étoffe à un paradigme essentiellement érotique, celui de la séduction, reposant lui-même sur le principe du désir, celui de l'attiser en entravant toute satisfaction immédiate, ici celle du spectacle de la nudité. À l'inverse, Mallarmé mentionne les effets de matière fascinants entraînés par les gestes amples et répétitifs de Loïe Fuller, les nombreuses ondulations, plis, creux qui se créent dans l'espace. C'est là insister non plus sur la valeur érotique de la combinaison de l'étoffe et du corps, mais sur son caractère plastique. Nous évoquions précédemment la difficulté à qualifier l'œuvre de Loïe Fuller et à la réduire à la recreation de formes de la nature. Si parenté avec la nature il y a, c'est bien plutôt comme le suggère Giovanni Lista, avec la *natura naturans* plutôt qu'avec la *natura naturata* (LISTA, 1994, p. 82), c'est-à-dire avec le principe créateur plutôt qu'avec une forme naturelle créée et définitive. Se dessine en réalité une analogie sur le plan structurel entre la nature et le drapé plutôt qu'un rapport d'imitation au sens d'une reproduction formelle entre un modèle et sa copie.

#### Objectivité du corps et subjectivité du matériau : dialogue entre Ola Maciejewska et Loïe Fuller

*De la fonction poétique du drapé chez Loïe Fuller à la fonction critique de l'artefact chez Ola Maciejewska*

L'intérêt d'Ola Maciejewska pour Loïe Fuller ne tombe pas dans l'écueil de l'historicisme ou de l'imitation. À dire vrai, il s'agit moins d'un hommage rendu à une figure déterminante de l'histoire de la danse que de poursuivre de façon théorique et pratique une investigation dont, selon les mots d'Ola Maciejewska, Loïe Fuller a eu l'intuition la plus ferme. Bien que les deux performances *the Loïe Fuller Project (2011)* et *Bombyx Mori (2015)* apparaissent aux yeux du spectateur non averti comme des reprises ou des appropriations de la danse serpentine, il s'agit plutôt pour la chorégraphe polonaise, de nouvelles déclinaisons d'une question plus générale

qui trame toute son œuvre chorégraphique : soit repenser la pratique de la danse à l'aune d'un artefact. Dans les performances citées précédemment, cet artefact s'apparente à de larges pans de tissus drapés sur le corps des danseurs. Seulement, à la fonction poétique du drapé créateur de formes chère à Loïe Fuller, se substitue une fonction critique de l'artefact, initiant une sorte de métaréflexion sur ce que peut être l'origine du mouvement dansé. La description des deux performances qui nous intéressent tout particulièrement précisera cette idée. Ola Maciejewska présente *the Loïe Fuller Project* en 2011. Cette performance d'une trentaine de minutes pour danseur solo, examine comme dans les danses de Loïe Fuller autrefois, les interactions entre le corps et le vêtement, en particulier l'émergence de formes ou de configurations de la matière suite à l'impulsion du corps ou à l'exécution d'un geste. Toutefois, cette relation entre le corps et la matière qui l'enveloppe et qu'il manipule n'est en réalité pas le cœur même de l'expérience menée par Ola Maciejewska au sens où l'expérience proposée par la chorégraphe n'est pas la mise à l'épreuve du corps par la matière (en termes de résistance, d'endurance du corps). L'expérience a ici le sens d'expérimentation, c'est-à-dire de rendre visible la réciprocité entre le corps et la matière textile. En d'autres termes, il s'agit moins pour le corps de produire une forme dans une matière textile indéterminée que d'accepter, voire d'accueillir la force cinétique du drapé et de se laisser entraîner par elle. Le corps n'est plus identifié comme l'origine du mouvement, mais sa mise en mouvement résulte d'une force annexe, d'un objet propulseur : le drapé. Ola Maciejewska détourne le paradigme du mouvement énergétique adossé à l'effort pour examiner celui de l'insertion ou du partage de la force d'inertie d'un corps mû. Pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, le drapé dans la réflexion sur le mouvement développée par Ola Maciejewska s'apparente à l'intercesseur<sup>8</sup>, à celui qui met en mouvement. Dans la deuxième chorégraphie, intitulée *Bombyx Mori*, et qui s'inscrit dans le prolongement des recherches précédentes, Ola Maciejewska passe du solo au trio. Trois danseurs sont présents sur scène pour une durée d'une heure dans laquelle une étrange rencontre entre les étoffes disposées à terre en premier lieu et les corps, dont un nu, s'approprient. Le nom de cette chorégraphie fait référence au lépidoptère domestique, impliqué dans la production de la soie, *Bombyx Mori* ou *Bombyx* du mûrier, dont les différents stades de mue et d'évolution sont évoqués par le battement et l'animation des grands pans de tissu. Plus encore, l'expérience de la mue pour le spectateur n'est pas simplement visuelle, mais devient plurielle, synesthésique : l'expérience de l'étoffe ne se limite pas à l'ordre tactile mais croise les effets lumineux et sonores. Le bruit du tissu battu et déployé est ainsi amplifié et diffusé dans tout l'espace scénique. Ces multiples sources attirant l'attention du spectateur invitent à reconsidérer la perception du mouvement. Certes, le corps est bien toujours la cause principale du mouvement, néanmoins l'effet du mouvement ou la force



provoquée que ce soit au niveau des jeux lumineux, de la variation d'intensité sonore est multiple. La polarisation du mouvement introduite par la manipulation de l'étoffe conduit ainsi à une remise en cause de l'hégémonie du corps dans la définition de la danse, de cet anthropocentrisme de la danse comme l'évoque Ola Maciejewska (MACIEJEWSKA, 2016), où toute focalisation de l'attention passe par le primat de la corporéité. Là intervient la fonction critique de l'artefact, en l'occurrence du drapé, celle de repenser le mouvement à l'aune du non-humain, non pas nécessairement au sens d'un éloge de l'animisme mais en prenant conscience de la force, parfois discrète de toute chose, sur le corps.

### Ce que peut un corps, ce que peut une chose : nouvelles perspectives sur l'origine du mouvement dansé

Ola Maciejewska emploie ainsi pour caractériser ce changement de perspective sur le corps une distinction empruntée au théoricien et critique d'art Michael Fried, celle entre *objecthood* et *subjecthood*<sup>9</sup>, que l'on peut traduire en français par objectité et subjectité, différence utilisée dès *Loie Fuller Project (2011)* pour désigner le nouveau paradigme à l'aune duquel se poursuit son travail. Dans l'essai « Contre la théâtralité », Michael Fried (1998) critique vivement le mouvement minimaliste ou littéraliste américain, mouvement dont la ligne directrice selon Fried est usurpée, réintroduisant une forme de théâtralité dans le rapport entre spectateur et œuvre, théâtralité pourtant elle-même niée par les tenants du mouvement. La prétendue autonomie ou autosuffisance des formes sculpturales d'un Morris ou d'un Smith, oblige le spectateur à prendre position, c'est-à-dire à interagir avec l'œuvre selon une modalité qui peut être celle de l'absorption ou de l'illusion théâtrale. Cette autosuffisance ou autonomie des formes sculpturales est comprise comme objectité, dans la mesure où le rapport au spectateur, du moins en théorie, se fait dans une opposition radicale, une impénétrabilité de l'objet à tout regard, à toute tentative d'interprétation. Michael Fried parle encore de mystère de l'objet ou d'une saturation de l'espace par la présence de la chose. De la même façon, une telle approche s'applique également au matériau, dont l'expérience tactile est elle-même différée, pour n'apparaître qu'à distance, dans une différence radicale avec le sujet percevant, ce qui tend à l'exclure du champ de la contemplation. Ola Maciejewska renverse la perspective de Fried, ou du moins inverse les termes du rapport décrit par Fried à propos de la sculpture minimaliste en suggérant non plus une objectité du matériau mais sa subjectité, allant de pair avec une objectité du corps. Que veut dire objectité du corps, subjectité du matériau, et quels sont les enjeux en termes de valeur du vêtement ? Appliquée à la performance, cette position théorique prend le contrepied de la définition traditionnelle attribuant au corps le rôle d'agent et à l'accessoire ou de tout élément extérieur, celui de moyen. Elle s'éloigne par conséquent d'une tendance prégnante dans la perfor-

mance, qui est celle de la rematérialisation ou d'une hypersubjectivation du corps, poussé à ses limites. De medium ou de matériau, le vêtement devient l'agent de la performance, non pas au sens où il serait à l'origine du mouvement produit, mais au sens où le matériau instruit également le corps. Le danseur travaille dès lors moins à partir de son seul corps qu'il n'approfondit les réactions du corps à partir de l'influence du drapé, des contraintes du matériau.

**Des métamorphoses du corps à son hybridation : redéfinir la position spectatoriale.**

*Vertige des formes ou reconnaissance troublée ?*

Si les propositions théoriques d'Ola Maciejewska prennent à rebours la définition traditionnellement admise de la performance et le rôle qu'y tient le corps, elles s'attachent également à réformer la réception d'une telle chorégraphie, c'est-à-dire à saper l'élan interprétatif du spectateur dont la réaction spontanée serait de substituer à l'expérience de ce qu'il voit, soit à la simple présence des choses, la remémoration de formes connues ou anciennes. L'inconnu ou l'inattendu est ainsi maîtrisé par le biais d'un procédé de rapprochement avec un élément connu ou de reconnaissance. De ce point de vue, la comparaison entre la danse de Loïe Fuller et la performance *Bombyx Mori* de 2015 est particulièrement éclairante. Dans la description de l'une de ses premières danses serpentine précédemment citée, on se souvient de la réaction immédiate du public qui était de rapporter la forme de l'étoffe à une forme de la nature et d'être fasciné par le spectacle de ses métamorphoses continues. Cette association de la danse à une pratique mimétique, paradigme qui a conditionné tout un temps les arts plastiques n'était pas une volonté de Loïe Fuller, mais utilisé et mis en scène de façon stratégique notamment pour assurer le succès des spectacles. Toutefois son apparence, notamment le choix de certaines robes où étaient reproduites et agrandies des ailes de papillon, contribuait très certainement à renforcer la confusion du spectateur (LISTA, 1994, p. 603-605). Le décalage entre le projet de Loïe Fuller et sa réception est somme toute très explicite comme l'illustre la comparaison entre les recherches de la danseuse décrites et détaillées dans les brevets de ses chorégraphies et la description qu'ont pu en faire les artistes français et en premier lieu les poètes. Dans un article de 1998, Dee Reynolds expose cette méprise, notamment à partir des textes et descriptions de Mallarmé. Elle montre ainsi que la réception de son œuvre, y compris les éléments les plus théoriques et les plus novateurs en faveur de l'abstraction du corps par exemple, était totalement détournée chez les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, comprenant la danseuse comme une survivance certaine d'une nymphe antique ou d'une sylphide. C'est dire en d'autres mots que la performance du corps chez Loïe

Fuller est nécessairement interprétée de façon sexuée, que l'artiste n'est jamais dissociée de la femme. Ola Maciejewska récusé cette tentation de réduire le mouvement dansé à un langage aux signes définis (le papillon, la fleur) comme elle le précise un entretien de 2015, car c'est précisément nier l'apport de l'expérience de Loïe Fuller qui était de produire une forme dans la durée, d'éprouver la croissance d'une forme pour reprendre les termes d'un contemporain de la danseuse qu'est Paul Klee plutôt que de river la pratique dansée à un horizon sémiotique<sup>10</sup> :

Et l'objet a tendance à pousser vers la production d'images. D'ailleurs c'est dans ces termes que les danses de Loïe Fuller étaient décodées à l'époque : une fleur, une flamme, un oiseau... Aujourd'hui [...] nous essayons de trouver d'autres images, d'aller à l'encontre de ce vocabulaire établi au tournant du XXème siècle par Mallarmé ou d'autres hommes de lettres (MACIEJEWSKA, 2015).

[ 48 ]

Comment aller à l'encontre de cette tendance plastique du drapé ? Ola Maciejewska parle d'un « sabotage » des suggestions de l'étoffe, inhibant par là-même toute interprétation restrictive de la part du spectateur en déviant le tombé naturel de l'étoffe, en jouant sur le rythme de déploiement, l'accélération des gestes ou au contraire, son infini ralentissement. Tout indice sous-entendant une quelconque association avec la nature est révoqué. Les costumes de scène sont unis, noirs ; les danseurs habillés de façon ordinaire sous leur robe, en baskets. Aucune esthétisation particulière donc. La chorégraphie *Bombyx Mori* (2015) ne vise dès lors pas à représenter de façon plus ou moins réaliste la mue d'un papillon, quand bien même elle la suggère inévitablement, mais elle vise plutôt à développer le processus de la mue, les entre-deux, ses implications physiques, plutôt que d'exposer les images identifiables de ses multiples phases. Pour Ola Maciejewska, s'il s'agit d'image, ce n'est pas au sens photographique, au sens d'un instantané qui saisit de façon documentaire la réalité, une surface. Au contraire, la danseuse polonaise s'achemine plutôt vers la conception d'une image à plusieurs strates, et plutôt qu'une image, vers la décomposition d'un phénomène en éléments isolés et amplifiés (son, effort), enregistrés et diffusés comme tels. D'un point de vue chorégraphique, ce parti pris témoigne d'un enjeu fort, celui de parvenir à mettre le spectateur en difficulté, de telle sorte qu'il lui soit malaisé de distinguer le corps de l'étoffe et vice versa. Plutôt que la métamorphose du corps suggérée par le tissu, il s'agit davantage de s'orienter vers une hybridation entre le corps et le drapé, c'est-à-dire de refuser la distinction binaire entre ce qu'est le corps et ce qu'il n'est pas, d'entraver la contemplation du mouvement dansé comme celui d'une reconnaissance ou d'une identification de la forme, encore moins de proposer la chorégraphie sur le modèle d'une

trame narrative. Rien ne se raconte dans la mue, rien ne se dit, seule la résistance de la matière et l'obstacle qu'elle peut constituer s'éprouve. Pour autant, *Bombyx Mori* (2015) ne s'offre pas non plus selon la modalité d'une expérience immersive, théâtrale à laquelle participerait le spectateur d'une quelconque manière, quand bien même certains éléments scénographiques rappellent ce procédé, la circulation du son par exemple. La préférence accordée aux lieux dramatiques classiques (théâtre) dans le cas de *Bombyx Mori* (2015), par la disposition et la position du spectateur (à distance et statique) réinterroge une nouvelle fois la qualité du spectateur et brouille d'emblée les repères traditionnels de la création dramatique, comme pour mieux marquer cette rupture avec la position consacrant l'hégémonie du spectateur qui attribue un sens à ce qu'il voit. Dans le cas de *Bombyx Mori* (2015), le théâtre prend des allures de tribunal : le spectateur est contraint d'avouer son ignorance. Il ne sait pas ou qu'il ne sait plus ce qu'il voit.

#### Le corps troublé : rendre visible par l'étoffe les contre-performances du corps

Plus que la reconnaissance du corps comme agent de la performance, c'est le schéma traditionnel de cette manifestation artistique qui est remis en question, en particulier la mouvance de rematérialisation du corps telle qu'on la trouve par exemple chez Marina Abramovic. Faire apparaître le corps comme chair, dans sa dimension organique et finie ou mettre en péril sa résilience et son intégrité n'est pas le propos d'Ola Maciejewska. La performance n'est donc pas à comprendre selon la définition traditionnellement admise, une façon de pousser le corps à ses limites physiques, organiques, voire les limites psychologiques de l'individu (PERRIER, 2016, p. 426). L'épuisement du corps impliqué par la manipulation du tissu, la douleur musculaire, sans être niés, ne sont pas l'accomplissement ou l'aboutissement du projet créatif d'Ola Maciejewska, mais ont essentiellement une fonction transitive et esthétique, celle de faire advenir de nouvelles formes. Ou plutôt de considérer les formes créées dans le tissu moins comme des figures reconnaissables que comme des variations d'intensité. La démarche du corps n'est pas orientée vers une seule fin, celle d'un épuisement dépassé, surmonté à force de résistance, mais vers une acceptation de la fatigue, de la douleur en ce qu'elles influencent à leur tour la réalisation artistique. La prise en considération des fluctuations des états du corps sur la façon dont le vêtement est porté est essentielle et rejoint la posture plus générale d'un refus de l'anthropomorphisme de la danse, c'est-à-dire d'une démonstration de la toute-puissance du corps, vainqueur de l'aridité de son environnement et des obstacles rencontrés. Peut-être faut-il encore approfondir l'interprétation et comprendre le drapé dans les performances d'Ola Maciejewska comme une métaphore, mais non au sens de Mallarmé, comme un symbole d'un processus de vie, mais comme l'éten-dard, pourquoi pas politique d'un refus net et paradoxal finalement, de

[ 50 ]

la performance. Non plus seulement dans son acception artistique, mais dans son sens général d'impératif social et économique appliqué au corps, c'est-à-dire d'une culture de l'exploit, de son rendement maximal et de sa fiabilité à outrance. Intégrer le risque de la fatigue et de l'épuisement, intégrer la plainte du corps (qui rappelons-le est très présente dans le spectacle puisque enregistrée et travaillée comme un matériau sonore) à la recherche de formes revient à explorer les contre-performances du corps, son relâchement et les effets plastiques qui en résultent sans jugement, non comme une défaite du corps mais comme un état de fait. Du point de vue de la réception, c'est-à-dire d'un point de vue visuel, les formes du vêtement sont alors moins ciselées, moins graphiques, moins nettes, mais elles inaugurent un questionnement théorique absolument stimulant sur la relation entre l'énergie corporelle dépensée et la tenue ou le port de l'enveloppe vestimentaire ainsi que sur la hiérarchisation du rapport entre corps et vêtement. On considère traditionnellement le corps comme le support du vêtement, c'est-à-dire ce qui soutient l'étoffe, qui lui donne une verticalité, une forme relativement constante. Le lexique disponible en français témoigne bien de ce rapport, on peut nommer indifféremment ce qui habille le corps comme un vêtement ou une tenue. Le terme « tenue » suggère en filigrane le rôle déterminant du corps, c'est-à-dire le maintien, la conservation dans un même état du vêtement, un mannequinage, en somme. Par métonymie, on comprend l'effet du support (le maintien) comme qualification de ce qui est porté, supporté : le vêtement. Une telle dénomination et par extension, une telle catégorisation revient à oblitérer le relâchement du corps, sa fatigue et l'influence d'un tel état sur la présentation du vêtement. Cette relation unilatérale est corrigée par le jeu de la performance en ce qu'elle met en lumière une autre conception de la temporalité dès lors qu'elle se réfère à ce complexe. On entend par temporalité liée au vêtement, un changement d'état, passage d'un état intègre à une dégradation : c'est le principe de l'usure matérielle. À cette première conception de la temporalité, s'ajoute une usure ou une « dégradation » symbolique, comprise quant à elle en termes axiologiques. Cette dévaluation du vêtement associe la temporalité à la succession ou périodicité de prescriptions arbitraires, comprises communément comme les cycles de mode. La temporalité dès lors qu'elle concerne la relation du corps et du vêtement ne se limite plus à une conception linéaire comme passage d'un état à un autre, mais comme une variation d'intensité de l'énergie corporelle selon les sollicitations de l'étoffe drapée. Cette mise en rapport des états du corps et des états du vêtement déplace le point de vue initial : corps et vêtement ne sont plus à dissocier selon les dichotomies habituelles, forme/matériau ou agent/accessoire. Au contraire, les performances d'Ola Maciejewska suggèrent que l'émergence d'une enveloppe et la saisie de ses configurations s'apparentent davantage au produit d'une interaction entre un certain nombre de paramètres (espace, lumière) et de grandeurs (temps, énergie

du corps, poids du matériau, etc..) D'où l'effet d'hybridation auquel travaille la danseuse qui, en interrogeant l'influence du non-humain sur l'humain, l'objet sur le sujet, permet de reprendre à nouveaux frais, l'épineuse question du « corps habillé ». Le vêtement s'apprécie moins selon sa forme finale, statique et idéale que dans la durée d'un entretien. Est refusé tout vêtement associé à une image pour lui préférer le vêtement porté et supporté. Et de même, le vêtement porté par un corps n'est pas une forme sur une autre forme, mais un processus dynamique qui n'est pas orienté vers l'élaboration d'une image et en particulier d'une image de soi mais vers la sensation de travailler et d'être travaillé par ce que nous portons<sup>11</sup>.

Recebido: 25-08-2018

Aprovado: 17-12-2018

[ 51 ]

## NOTAS

<sup>1</sup> Sur cette conception traditionnelle du costume de danse voir le traité canonique de Jean-Georges Noverre (1727-1810), *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), notamment la lettre XVII. Pour une mise en perspective historique de la valeur du costume de danse, on consultera l'étude d'Anne Coulon (2000), *Du maniaque à l'insouciance : la stratégie du costume chez les chorégraphes contemporains*.

<sup>2</sup> Voir sur ce point le catalogue très riche intitulé *Loïe Fuller : danseuse de l'art nouveau* (LÖÏE, 2002). Voir également Juliet Bellow (2018), « Au-delà du mouvement : Auguste Rodin et les danseurs de son temps ».

<sup>3</sup> Loïe Fuller elle-même donne sa version de Salomé en 1895 (livret de Charles Henry Meltzer, adaptation d'Armand Sylvestre, décor de Georges Rochegrosse).

<sup>4</sup> Dessin du brevet d'une « robe spécialement destinée à la danse théâtrale », déposé le 17 avril 1894 à Washington, extrait de Giovanni Lista (1994, p. 153).

<sup>5</sup> Loïe Fuller (1908, p. 48) : « Et il fallu me rendre à l'évidence : il était impossible...et inutile de continuer à danser. Les quatre danses avaient duré avec les *bis*, quarante-cinq minutes et malgré le coup de fouet du grand succès, j'étais à bout, complètement à bout de forces. »

<sup>6</sup> « Pour les gens initiés à l'art du théâtre, la nouveauté qu'apportait la danseuse américaine était incontestable. En abolissant le décor et en plongeant la scène dans le noir, elle transformait l'espace scénique par l'invention du corps lumineux. Elle redéfinissait ainsi, en termes de fascination, la relation entre la scène et la salle » (LISTA, 1994, p. 130).

<sup>7</sup> Voir le commentaire de Dee Reynolds (1998), *The dancer as a woman : Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé*.

<sup>8</sup> La notion d'intercesseur (*mediator* en anglais) est employée dans un entretien de Deleuze avec Antoine Dulaure et Claire Parnet, publié initialement dans *l'Autre Journal*, n°8, octobre 1985. Il a notamment été repris dans *Pourparlers* (DELEUZE, 1990). Ola Maciejewska mentionne cette théorie dans un entretien de novembre 2016 et compare l'expérience du mouvement textile avec celui des sports de glisse. Elle cite le passage suivant : « Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, « arriver entre », au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental » (DELEUZE, 1990, p. 165).

<sup>9</sup> En réalité, le couple *objecthood/subjecthood* n'est pas employé comme tel dans l'analyse de Michael Fried, qui se concentre essentiellement sur le premier terme. Il évoque par contre la question du sujet (*subject*).

<sup>10</sup> Voir l'opposition entre forme et formation chez Paul Klee (1985, p. 160), *Théorie de l'art moderne*.

<sup>11</sup> Vêtements serrés, étriés...Autant de détails invisibles mais qui ne laisse pas le corps indemne comme l'illustre la série de photographies de l'artiste Justin Bartels, *Impressions* (2015), qui explore la tendance à porter des vêtements trop petits pour obéir à certaines prescriptions. Le corps retient le vêtement, mais le vêtement le tient également.

## RÉFÉRENCES

BELLOW, Juliet. *Au-delà du mouvement : Auguste Rodin et les danseurs de son temps*. In: *Rodin et la danse*, cat. exp., Musée Rodin. Paris : Editions Hazan, 2018. p 41-51

COULON, Anne. *Du maniaque à l'insouciance : la stratégie du costume chez les chorégraphes contemporains*. 3 vol. Thèse sous la direction de Costin Miexfanu, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Les intercesseurs*. In: DELEUZE, Gilles. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris : Editions de Minuit, 1990. p. 165-184.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Essays and Reviews. Chicago : The University of Chicago Press, 1998.

FULLER, Loïe. *Quinze ans de ma vie*. Préface d'Anatole France. Paris : Librairie Félix Juven, 1908.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1985.

LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller : danseuse de la Belle époque*. Paris : Librairie de la danse, Stock/Éditions d'art Somogy, 1994.

LOÏE Fuller : danseuse de l'art nouveau. Nancy : Musée des beaux-arts, cat. exp., Paris : Editions de la RMN, 2002, 183p.

MACIEJEWSKA, Ola. *Bombyx Mori*, Festival les Inaccoutumés. Propos recueillis par Smaranda Olcèse. *Inferno Magazine*, 24 novembre 2015. Disponible en ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/11/24/entretien-ola-maciejewska-bombyx-mori-festival-les-inaccoutumes/>. Consulté le 20 juillet 2018.

MACIEJEWSKA, Ola. *L'appropriation comme stratégie de création est une notion intemporelle*. Propos recueillis par Wilson le Personnic. *MaCulture*, 17 novembre 2016. Disponible en ligne : <http://www.maculture.fr/entretiens/ola-maciejewska-loie-fuller/>. Consulté le 20 juillet 2018.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon : Aimé Delaroché imprimeur-libraire, 1760.

PINET, Hélène (dir.). *Ornement de la durée : Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*. cat.exp. Paris : Musée Rodin, 1987.

PERRIER, Mélanie. *Le corps*. Dessine-moi la performance. Pour un schéma de la performance d'hier et d'aujourd'hui. In : DESPRES, Aurore (dir.). *Gestes en éclats*. Art, danse et performance. Dijon : Les presses du réel, 2016. p. 425-427.

REYNOLDS, Dee. *The dancer as a woman : Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé*. In : HOBBS, Richard (dir.). *Impressions of French modernity : art and literature in France, 1850-1900*. New York : Manchester University Press, 1998. p.155-172.