



**HAL**  
open science

# Mes trois rencontres avec Loïe Fuller. L'art fullérien à l'épreuve du cinéma

Bárbara Janicas

► **To cite this version:**

Bárbara Janicas. Mes trois rencontres avec Loïe Fuller. L'art fullérien à l'épreuve du cinéma. Funambule, 2017, 14, pp.56-71. hal-04127736

**HAL Id: hal-04127736**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-04127736>**

Submitted on 14 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## MES TROIS RENCONTRES AVEC LOÏE FULLER

### L'art fullérien à l'épreuve du cinéma

Bárbara Janicas, *doctorante à l'EDESTA* ([bjanicas@gmail.com](mailto:bjanicas@gmail.com))

#### Résumé :

Dans son texte *Trois rencontres avec Loïe Fuller* (1928), la cinéaste et théoricienne du cinéma Germaine Dulac constate une coïncidence entre les premières créations scéniques de cette pionnière danseuse américaine et l'invention du cinématographe par les frères Lumière, car elle reconnaît dans ses spectacles de danse et de lumière une préfiguration de l'expérience cinématographique à venir. Si, d'une part, les performances de Loïe Fuller captivent très tôt quelques-uns des premiers cinéastes, par le type de spectacle de formes en mouvement qu'elles inaugurent, d'autre part, son influence sur le cinéma des premiers temps n'a jamais été pleinement reconnue, étant oubliée lorsque les histoires de la danse et du cinéma suivent des chemins différents au long du XXe siècle.

Dans cet article je me propose précisément de réfléchir sur l'importance de ce premier moment de croisement entre la danse et le cinéma, qui a inspiré le travail de plusieurs artistes contemporains partageant un même désir de rendre le mouvement visible dans son développement spatio-temporel, à la fois sur la scène théâtrale et sur l'écran cinématographique.

En m'emparant de la formule de Dulac, je vais présenter mes trois rencontres avec Loïe Fuller, en ajoutant aux films de danses serpentines du début de siècle, le récent long-métrage sur la vie de Loïe Fuller, réalisé par Stéphanie Di Giusto sous le titre *La Danseuse* (2016), et la performance de l'artiste polonaise Ola Maciejewska *Bombyx Mori* (2015) présentée au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris, en novembre 2016. Tandis que les deux objets filmiques rappellent que la fascination de l'expérience cinématographique se fonde sur un *pas de deux* essentiel entre lumière et mouvement, *Bombyx Mori*, en remplaçant les jeux de lumières par l'obscurité, affirme la simple puissance du corps comme lieu pour l'expression du mouvement et objet-matière pour une constante métamorphose.

La réflexion sur le caractère hybride et intermédial de ces œuvres placées sous le signe de la danse me permettra en outre de défendre une conception du cinéma comme spectacle total, simultanément poétique et technologique.

#### Bibliographie :

DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 1994.

FULLER, Loïe. *Quinze ans de ma vie*. Paris : Éditions Mercure de France, 2016.

GUNNING, Tom. "Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema", in *Camera Obscura, Camera Lucida*, ed. Richard Allen. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003, p. 75-89.

MALLARMÉ, Stéphane. « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *The National Observer*. Londres : 13 maio 1983.

RANCIÈRE, Jacques. « The Dance of Light. Paris, Folies Bergère, 1893 », *Aisthesis : Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Londres : Verso, 2013, p. 94-109.

**Mots-clés :** Loïe Fuller, cinéma, danse, performance, spectacle total.

## MES TROIS RENCONTRES AVEC LOÏE FULLER

### L'art fullérien à l'épreuve du cinéma

Cette réflexion prend comme point de départ l'intuition exprimée par la cinéaste française Germaine Dulac, selon laquelle les spectacles de danse et de lumière de Loïe Fuller au tournant du siècle portaient l'annonce de l'art cinématographique à venir. À travers l'analyse comparée des premières approches filmiques de l'art de Loïe Fuller dans le début du XXe siècle et de deux œuvres contemporaines qui réinventent cet héritage à l'époque actuelle, je propose de réfléchir à l'évolution des rapports intermédiaires qu'entretiennent les danses serpentine et le cinéma. Je tâcherai par la suite de vérifier l'hypothèse selon laquelle les danses fullériennes portent en germe une conception de spectacle total et hybride, dont le cinéma va se rapprocher, en ambitionnant de devenir, par ses propres moyens, une « synthèse de tous les arts »<sup>1</sup>.

Pour ce faire, cette réflexion sera organisée en deux parties : un premier moment, où je vais placer l'art de Loïe Fuller dans le contexte culturel de son époque, en me concentrant sur la réception critique de ses spectacles et les points de dialogue avec l'art cinématographique naissant, tels que Germaine Dulac les a formulés dans ses écrits sur le cinéma ; et un deuxième moment, où je propose de penser l'évolution de ces danses vers d'autres appropriations cinématographiques contemporaines et formes post-modernes de mise-en-scène intermédiaire.

Les théories de Germaine Dulac s'insèrent dans le contexte de la quête de la spécificité du cinéma menée par les cinéastes des avant-gardes des années 1920<sup>2</sup>. L'analogie musicale est le détour qui lui permet de sortir le cinéma de son registre figuratif et narratif, pour l'ouvrir au champ du mouvement dans sa dimension non matérielle ou, selon ses propres mots, comme « musique visuelle », notion qu'elle introduit dans son texte « Trois rencontres avec Loïe Fuller », paru en février 1928, un mois après le décès de la danseuse. Or, c'est précisément en assistant à un spectacle de danses serpentine que la cinéaste fait la découverte des « premiers accords de la musique visuelle (...) à l'heure où les Frères Lumière nous donnaient le cinéma » (Dulac, 1928).

Ce texte servira à la fois de point de départ et de point d'ancrage pour ma réflexion : d'une part, il me permet de rappeler le caractère pionnier de Fuller, en élucidant la façon dont ses spectacles de danse ont contribué à l'affirmation de nouvelles conceptions du mouvement, ayant à leur tour joué un rôle majeur dans l'affirmation du cinéma dans le début du XXe siècle ; d'autre part, je me suis inspirée de son titre comme formule pour présenter mes trois rencontres avec l'univers fullérien, ce qui me permettra de réfléchir à la façon dont une forme artistique peut se renouveler et continuer encore aujourd'hui à inspirer le travail de plusieurs artistes contemporains.

---

<sup>1</sup> J'évoque ici l'idéal wagnérien de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), issu du romantisme allemand et consolidé au XIXe siècle, lequel se définit par l'utilisation simultanée de nombreux *mediums* et disciplines artistiques. Les spectacles de Loïe Fuller offrent à leur époque une possible concrétisation de cet idéal, notamment par leur portée symbolique, à la fois poétique et technologique, mais ils seront bientôt détrônés par le cinéma, qui tout au long de son histoire s'efforcera de créer des expériences esthétiques de plus en plus totalisantes. La célèbre citation de Ricciotto Canudo exprime d'une manière très juste l'idée que le cinéma vient concrétiser « la promesse de cette grande conciliation, non seulement entre la Science et l'Art, mais entre les Rythmes du Temps et les Rythmes de l'Espace » (Canudo, 1911).

<sup>2</sup> Germaine Dulac fut l'une des premières femmes-cinéastes à envisager le cinéma comme un art. Combinant dès 1915 la carrière de réalisatrice, productrice et scénariste avec le travail de théoricienne et de critique, elle milite pour la production indépendante et expérimentale en opposition au cinéma de tradition littéraire et narrative. Ses films s'inscrivent dans l'avant-garde du cinéma français, d'abord de tendance impressionniste (collaborant avec le critique Louis Delluc dans la réalisation de *La Fête espagnole*, 1919), puis surréaliste (lorsqu'elle réalise *La Coquille et le Clergyman*, 1928, d'après un scénario d'Antonin Artaud), et encore quelques courts-métrages expérimentaux (*Thèmes et variations*, *Disque 957*, *Étude cinématographique sur une arabesque*, entre 1928 et 1929). Dulac s'éloigne de la réalisation avec l'avènement du cinéma sonore, mais continue à développer par la voie de la presse ses théories sur la cinématographie intégrale et la quête du cinéma pur. Ses textes sont rassemblés dans l'ouvrage *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, publié en 1994.

Dans « Trois rencontres avec Loïe Fuller », Dulac fait plus que remarquer la coïncidence entre les premières danses de Loïe Fuller et l'invention du cinéma, elle expose les trois moments qui lui ont permis de faire connaissance avec l'art de Loïe Fuller, à savoir : ses créations scéniques de danses de lumières, les captations de danses serpentine exécutées par des imitatrices et filmées par les cinéastes pionniers, et le seul film que Fuller a réalisé, intitulé *Le Lys de la vie* (1921). Chacun de ces moments permet à la cinéaste de constater une nouvelle puissance dans les créations fullériennes : l'emploi d'inventions technologiques comme l'électricité pour susciter l'émotion des spectateurs, la fascination du mouvement visuel provoquée chez les cinéastes, et l'intuition que ses danses seraient une préfiguration du « cinéma pur » en tant qu'inscription du mouvement par la lumière.

Il faut connaître un peu la pensée de Dulac pour comprendre comment sa découverte de Fuller l'a aidé à saisir que l'essence du cinéma était plus proche de la dimension intangible de la musique que de la matérialité de la photographie d'où il tirait son principe mécanique. La cinéaste remonte à l'invention des frères Lumière pour attester que le cinéma fut d'abord une invention purement mécanique conçue pour enregistrer les mouvements extérieurs du monde : les cinéastes pionniers s'attachaient à filmer des événements surprenants, mais réels, comme les danses serpentine. Cependant, pour beaucoup d'artistes modernes, l'intérêt des créations de Fuller réside moins dans leur captation que dans la révélation qu'elles entraînent : la possibilité d'exprimer des pensées et des émotions à travers le mouvement, envisagé dans sa dimension spirituelle plutôt que physique.

Selon cette perspective, l'impact de l'œuvre fullérienne sur l'histoire du cinéma tiendrait moins à sa reproduction par le *médium* filmique, qu'à l'affirmation de sa place dans la mythologie de la pensée cinématographique : certes, c'est grâce aux premiers films de danses serpentine que l'on peut aujourd'hui se faire une idée de la complexité et de la radicalité des propositions de Loïe Fuller (une complexité et une radicalité que des artistes contemporains essaient de retrouver et de réinventer par leurs propres moyens) ; mais c'est grâce à l'influence que ses danses exercent sur l'imaginaire des cinéastes qu'elle contribue à la définition du cinéma en tant qu'art du mouvement.

C'est cette dernière idée que je vais essayer de démontrer à travers la comparaison entre les formes originelles des danses serpentine et deux œuvres contemporaines prolongeant leur héritage. Ainsi, aux multiples films de danses serpentine qui peuvent être regardés sur *Youtube*, j'ajouterai deux autres cas d'étude : le long-métrage *La Dansense* (2016), un biopic fictionnel sur Loïe Fuller réalisé par la française Stéphanie Di Giusto, et le spectacle *Bombyx Mori* (2015) de l'artiste polonaise Ola Maciejewska, une performance post-moderne inspirée des danses serpentine, à laquelle j'ai pu assister au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris, en novembre de 2016.

Les danses serpentine n'ont pas été la seule invention de Loïe Fuller, mais demeurent le dispositif originel et la forme d'expression la plus connue de toutes ses créations. D'après ses écrits autobiographiques, on comprend qu'elle a rapidement eu une idée très précise de ce qu'elle voulait créer et que, même si la première danse serpentine est née presque par hasard<sup>3</sup>, ses spectacles subséquents sont le résultat de minutieuses recherches, de laborieux entraînements physiques et d'audacieuses expérimentations techniques de plus en plus complexes.

---

<sup>3</sup> Loïe Fuller commence sa carrière dans le spectacle de vaudeville du début des années 1880, à Londres, où elle apprend la *skirt-dance*, une sorte de danse de la jupe entre le flamenco et le french-cancan. Cela l'inspire lorsqu'elle joue le rôle d'une femme hypnotisée dans la pièce *Quack Medical Doctor*, aux Etats-Unis, dans laquelle, pour éviter de tomber à cause de sa longue robe, elle doit retenir ses vêtements en virevoltant les bras dans l'air. C'est ainsi qu'en 1892 Loïe Fuller présente pour la première fois son spectacle baptisé de danse serpentine, d'abord dans le Théâtre de Brooklyn, à New York, puis aux Folies-Bergères, à Paris, où elle sera vivement acclamée.

La performance des danses serpentine se déroulaient en un seul acte où, sur la scène noire, on voyait surgir une danseuse qui réalisait des mouvements aériens et fluides avec les bras, amplifiés par des longues manches ondulant dans l'air, en même temps que, sur la surface de soie blanche étaient projetées des lumières colorées, sculptant sur le fond noir des configurations visuelles qui évoquaient des formes naturelles, célestes ou abstraites (fleurs, papillons, étoiles, lignes, volutes). Le dispositif scénique mis en place concourrait en outre à des effets spectaculaires qui permettaient à Loïe Fuller de réinventer son corps performatif sur la scène : d'une part, l'emploi de projecteurs rotatifs autour de la danseuse, qui restait la plupart du temps au centre du plateau, créait des effets chromatiques et kaléidoscopiques avec une puissance visuelle pure ; d'autre part, la figure humaine se détachait du noir de fond et disparaissait dans le tourbillon des voiles pour s'actualiser dans la perception des formes en constante métamorphose, ce qui rendait la danse immatérielle.

Pourtant, ni la reconnaissance de son statut d'auteur, ni sa consécration en tant que danseuse ne sont faciles dans le contexte de l'époque, et la question de savoir si son art est *encore* de la danse, ou si c'est *déjà* une forme de spectacle *intermédiel* fait débat pendant longtemps (quoique l'emploi de ce terme soit anachronique pour la réflexion du début du siècle). Considérée comme une artiste de vaudeville plus que comme une vraie danseuse, Fuller a des obstacles à protéger juridiquement ses inventions, car le tribunal américain refuse sa demande de *copyright* des danses serpentine, arguant que la danse abstraite ne peut pas être considérée comme une œuvre d'art dramatique. Contextuellement, les créations fullériennes semblent mieux s'inscrire dans la série culturelle du spectacle divertissant et populaire que dans la lignée des révolutions esthétiques du champ de la danse moderne ; de plus, le fait que Loïe Fuller ait été très rapidement plagiée par d'autres artistes de vaudeville laisse supposer que c'est d'abord en tant que spectacle d'attraction que ses danses serpentine ont suscité l'intérêt des cinéastes pionniers, au même titre que ceux-ci se prêtaient à filmer des danses exotiques, des combats de boxeurs ou des attractions de foire.

Tous ces aspects montrent que les inventions de Loïe Fuller contribuent à remettre en question plusieurs conventions de la danse de l'époque. De fait, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une révolution majeure était déjà en train de se produire dans l'art chorégraphique qui entrainait en rupture avec les pratiques conventionnelles du ballet classique, encore très marqué par le culte de la pose et du tableau, par des contraintes imposées au corps avec l'usage du corsage et des pointes, et par les codes de la gestualité mimétique à valeur narrative et psychologique. Recherche expérimentale et remise en cause des conventions sont à la base des nouveaux langages corporels fondés sur des mouvements plus amples, continus, sinueux et spontanés, qui commencent à être proposés en opposition aux mouvements restreints, anguleux et saccadés de la danse académique. D'ailleurs, les nouveaux courants chorégraphiques sont nombreux et les circulations entre eux multiples. En ce qui concerne le rôle de Loïe Fuller dans l'histoire de la danse moderne, on peut dire qu'elle est l'instigatrice d'une forme spectaculaire interdisciplinaire et d'un nouveau concept du corps performatif comme *médium* extensible par des prothèses techniques et par des vibrations lumineuses.

Pour comprendre dans quelle mesure les innovations introduites par Fuller s'accordent avec les nouvelles façons de penser le mouvement émergent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut les intégrer dans le contexte de l'époque, également marqué par un fort caractère d'innovation et de diversité. Selon Giovanni Lista, historien d'art italien spécialiste du futurisme et de la Belle Époque, il est possible de reconnaître dans les danses fullériennes « les échos de toute la vie culturelle du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle » (Lista, 1994, p. 24). D'ailleurs, entre 1890 et 1910 s'affirment des courants aussi distincts que l'Art Nouveau et le Futurisme, ce qui laisse entrevoir la concurrence de différentes conceptions du mouvement : tandis que pour les Symbolistes de

l'Art Nouveau le mouvement était associé à l'harmonie des formes organiques et aux rythmes naturels en constante mutation, pour les Futuristes du début de la Modernité, le mouvement devenait synonyme de valeurs telles que la vitesse, la férocité et le progrès, associées à l'éloge de la machine et de l'industrialisation. Or, aussi improbable que cela puisse paraître, l'art de Loïe Fuller est la seule manifestation artistique qui réussit à plaire à la fois aux Symbolistes et aux Futuristes, aux masses populaires et aux élites intellectuelles et artistiques, en inspirant des peintres comme Henri-Toulouse Lautrec et Koloman Moser, et des photographes comme Frederick Glasier, Isaiah W. Taber et Samuel Joshua Beckett<sup>4</sup>.

Également influencée par le symbolisme, Germaine Dulac a aussi fourni des descriptions passionnées des danses fullériennes, sans jamais avoir essayé de les filmer. Dans l'article de 1928 précité, elle décrit son émerveillement en regardant une danse serpentine pour la première fois :

« Loïe Fuller ! Tout le monde parlait de cette artiste américaine qui dansait avec la lumière : voiles blancs dont la légèreté malléable et mobile évoquait fleurs et papillons ; projecteurs aux rayons multicolores qui peignaient sur les blancheurs mouvantes de la gaze de rutilantes gammes. Un corps invisible fondu dans les étoffes diaphanes d'où émergeait une tête... Un cerveau porté par la lumière. C'est ainsi que Loïe Fuller m'apparut dans une fin d'après-midi de musique austère, autre musique, visuelle celle-là, qui me fut révélée presque à la dérobée, à moi dont l'âge interdisait l'entrée du music-hall. » (Dulac, 1928, p. 109)

L'art cinétique et lumineux de Loïe Fuller inspire aussi le cinéma, comme le note Dulac dans son texte « Du sentiment à la ligne », écrit l'année précédente. Ici, la cinéaste pose l'hypothèse que l'abstraction formelle des danses fullériennes conduirait vers une forme de cinéma supérieur :

« J'évoque une danseuse ! Une femme ? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque sur des voiles une projection lumineuse. Matière précise ? Non. Rythmes fluides. Les plaisirs que procure le mouvement au théâtre, pourquoi les mépriser à l'écran. Harmonie de lignes. Harmonie de lumières. Lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tous sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves : Le Cinéma Intégral. » (Dulac, 1927, p. 89)

L'idéal de la cinégraphie intégrale n'est pas la seule révélation que la cinéaste éprouve grâce à sa rencontre avec Loïe Fuller. En fait, à l'instar d'autres théoriciens du XXe siècle, Dulac remarque la coïncidence entre l'émergence de la danse moderne et la naissance du cinéma<sup>5</sup> et annonce le destin cinématographique des images mouvantes, en reconnaissant dans le déploiement des voiles blanches sur le fond noir de la scène théâtrale des spectacles fullériens une préfiguration de l'écran de projection dans le noir de la salle de cinéma :

---

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, qui fut le chef de file du Symbolisme, a été l'un des premiers auteurs à écrire sur les danses serpentes et, dans une critique enthousiaste publiée dans *The National Observer* le 13 mai 1893, il les décrit par un adage qui restera pour toujours associé à Loïe Fuller : « une ivresse féminine (...) et un accomplissement industriel » (Mallarmé, 1893).

<sup>5</sup> On adopte une perspective plus flexible de l'invention du cinéma qui conteste le mythe de sa naissance officielle au moment de la séance organisée le 28 décembre 1895 par les frères Lumière, dans le Grand Café du Boulevard des Capucines, à Paris (il s'agit de la première projection publique, alors que, par exemple, Thomas Edison avait déjà inventé, entre 1887 et 1891, le *kinétographe* et le *kinétoscope*, les appareils permettant d'enregistrer et de visionner individuellement des films très courts). Ainsi, au lieu d'imposer une date et un événement précis, on défend plutôt que l'invention du cinéma ait été le résultat d'un long processus et de diverses recherches esthétiques et techniques concomitantes à la fin du XIXe siècle.

« Un écran blanc... ne pouvait-on le rendre plus riche de lumière et de mouvement ? (...) sans penser peut-être que cela était aussi le cinéma ; le jeu de la lumière et des couleurs en relief et en mouvements sur l'écran normal, manifestation d'art qui fut ma dernière rencontre et mon dernier éblouissement. » (Dulac, 1928, p. 110)

Cette simultanéité historique n'est pas non plus passée inaperçue pour d'autres théoriciens du cinéma comme Gilles Deleuze et Tom Gunning, qui ont éclairé la façon dont l'art fullérien et le cinéma se sont emparés de la nouvelle conception bergsonienne du mouvement pour marquer la transition du régime de l'image fixe au régime de l'image en mouvement<sup>6</sup>. Contrairement à eux, Lista considère que le projet fullérien dépasse rapidement les limites du cinéma, quoique l'auteur semble se rendre à l'évidence que ces deux arts partagent le même principe, qu'il résume par la formule « l'interception de la lumière par un tissu afin d'engendrer des formes nouvelles » :

« La lumière du cinéma est une lumière habitée. Le voile de la danse serpentine captait au contraire une lumière encore vierge d'image : les formes naissaient de son propre mouvement. Loïe Fuller fécondait, par sa danse, la lumière, elle en tirait avantage pour engendrer des formes plastiques en trois dimensions. (...) Le cinéma est redondant puisqu'il est déjà là, avant toute projection, à jamais fixé sur la pellicule. » (Lista, *Ibid.*, p. 375)

Dans cet extrait, Giovanni Lista établit une différenciation fondamentale entre le cinéma et la danse serpentine qui se reporte à l'idée que le cinéma, en tant que technique photographique, s'attache à capter des images de mouvements réels qui lui préexistent, alors que dans l'art fullérien c'est le mouvement même qui crée les formes visuelles, sans jamais les fixer dans un support matériel. Peut-être Lista n'a-t-il pas tort lorsqu'il distingue l'art de Loïe Fuller de l'art cinématographique, car tout indique que l'artiste elle-même se méfiait de toute approche de ses spectacles par le cinéma : non seulement elle ne se laissait jamais filmer pendant ses performances, mais elle reniait aussi tous les films montrant des artistes imitatrices exécuter ses danses serpentes. Loïe Fuller devait en outre ressentir le cinéma comme un *médium* trop mécanique et banal, un *médium* qui figeait la lumière sur le support filmique, qui tarissait l'apparition du corps comme l'acte vivant d'une métamorphose et qui appauvrissait substantiellement la poésie de ses spectacles.

C'est ainsi que s'explique l'attention tardive que Fuller a accordée au cinéma, car c'est seulement au début des années 1920 qu'elle décide de réaliser son seul projet cinématographique *Le Lys de la vie*, coréalisé par sa compagne Gabrielle Sorère et parrainé par la reine de Roumanie. On ne s'étonne donc pas si *Le Lys de la vie* apparaît comme l'une des trois rencontres marquantes dont Dulac parle dans son texte de 1928, le décrivant comme « la féerie d'une affabulation fluide (...) recherchant le drame dans l'accord optique plus que dans l'expression jouée. » (Dulac, 1928, p. 110).

---

<sup>6</sup> Selon Henri Bergson, le mouvement ne se reconstitue pas par la synthèse d'un ordre de poses idéalisées ni ne se rapporte à l'instant privilégié qui ferait penser à la prise photographique, mais serait plutôt saisi dans l'instant quelconque ou dans la durée. Dans son commentaire sur les thèses de Bergson, Deleuze note un changement radical du statut du mouvement : « La danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque, (...) c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement. Tout cela conspirait avec le cinéma. » (Deleuze, 1985, p. 16). À partir de ce constat, Gunning va encore plus loin en associant la notion de durée bergsonienne aux danses de Loïe Fuller : « Si Henri Bergson a pu contribuer à une nouvelle compréhension de la nature du cinéma, comme l'observe Deleuze, je défends que l'importance de Bergson ne doit pas être dissociée de l'horizon historique du tournant du siècle, qui a entraîné une nouvelle conception du mouvement (...). Il serait difficile de penser à une meilleure image de la nouvelle conception contrastante et dynamique de la durée bergsonienne que les danses de Loïe Fuller (...). Si la forme est un instantané d'une transition, la danse de Fuller, étant l'art du mouvement, semblait offrir des formes changeantes au cinéma. » (Gunning, 2003 – je traduis).

En réalisant ce film, Loïe Fuller prouvait qu'elle pouvait exprimer par le biais de procédés propres du *médium* cinématographique la même force évocatrice abstraite, onirique, voire spirituelle, qui avait déjà émerveillé Dulac lorsqu'elle avait assisté aux spectacles de danses serpentes<sup>7</sup>.

Néanmoins, même si Fuller ne semble pas s'intéresser au cinéma, on ne peut pas ignorer que très tôt les cinéastes pionniers s'attachent à filmer ses créations par d'autres artistes, qui rapidement dépassent les salles de spectacles vivants pour se multiplier sur les écrans des premiers lieux consacrés à l'expérience cinématographique, ces danses filmées continuant à susciter la même fascination chez les spectateurs devant les écrans qu'elles le faisaient déjà devant la scène théâtrale. Entre 1894 et 1908 à peu près, les danses serpentes sont l'un des sujets privilégiés pour les prises de vues des premiers cinéastes (William Dickson et William Heise pour le studio Edison, les frères Lumière, les frères Skladanowsky, Alice Guy, Georges Méliès, Segundo De Chomón), comme le prouve la multitude de versions filmées de ces spectacles dont on a aujourd'hui connaissance. Dans sa biographie de Fuller, Lista identifie environ 80 films de danses serpentes, même si la plupart sont perdus ou sont en très mauvais état, aucun ne montrant la danseuse elle-même. L'auteur souligne également que si la plupart de ces courts-métrages suit la logique de la captation, c'est-à-dire qu'ils sont envisagés comme l'enregistrement objectif d'un événement profilmique, l'analyse de ce *corpus* permettrait de mettre en lumière à la fois une unité esthétique recherchée et une grande diversité d'approches et de manières de filmer ces danses.

Ces objets filmiques sont le plus souvent des prises uniques d'environ une minute, montrant l'une des artistes imitatrices de Loïe Fuller en plan fixe frontal : le choix d'encadrer la danseuse dans un plan d'ensemble, sans mouvement ni découpage, permettait de montrer la figure humaine toujours en entier, mais laissant suffisamment d'espace autour du corps pour englober l'amplitude des mouvements dans l'espace circonscrit de la scène. Nonobstant les soucis esthétiques de fidélité à la forme originale (la tentative de reproduire la diversité chromatique à travers le coloriage à la main ou au pochoir, comme dans *Annabelle Serpentine Danse* (1984), réalisé par William Dickson et William Heise, le premier film colorisé de l'histoire du cinéma) et quelques efforts expérimentaux explorant des effets d'illusion optique (par exemple, des versions où sont encadrés des groupes de danseuses, chacune exécutant les gestes à son rythme tout en produisant un effet visuel collectif), ces « vues » cinématographiques mettent en évidence que l'art de Loïe Fuller avait une complexité qui était inatteignable tant par ses imitatrices que par les techniques du cinéma primitif, encore dépourvu des moyens techniques pour saisir la densité homogène du noir de fond du plateau, ainsi que toutes les nuances de couleurs des lumières projetées<sup>8</sup>.

Vues nos jours sur les petits écrans des ordinateurs, par un public familiarisé avec tout l'équipage de prouesses techniques, effets spéciaux et prothèses virtuelles dont le cinéma numérique s'est désormais emparé, les premières captations de danses serpentes ne peuvent que faiblement évoquer l'état d'émerveillement, voire d'hypnotisme, qu'elles offraient aux cinéastes et aux spectateurs au début du XXe siècle.

---

<sup>7</sup> Lista remarque qu'avec *Le Lys de la vie* « Loïe Fuller peut enfin aborder le cinéma, s'attachant à accomplir un travail expérimental comme elle l'avait fait avec la lumière sur la scène théâtrale (...) [lui permettant] de considérer par ce biais le cinéma non plus comme un art limité mais comme une source de possibilités techniques et de liberté créatrice » (Lista, *Ibid.*, p. 515). L'auteur énumère les principales innovations explorées dans le film, comme le recours au noir-blanc et aux virages teintés pour marquer les changements d'atmosphère, les éclairages expressifs en contre-jour, et l'emploi du ralenti associé l'image en négatif pour accentuer l'effet fantastique en troublant la perception du mouvement réel.

<sup>8</sup> Selon Lista, ceux-ci sont justement les principaux obstacles trouvés par les cinéastes pionniers qui essaient de filmer les danses serpentes en respectant les qualités esthétiques des spectacles : d'une part, les techniques rudimentaires du cinéma de l'époque impliquaient un éclairage diffus de la scène qui rendait le sol visible et qui provoquait des ombres sur le fond, rompant l'illusion du corps suspendu ; d'autre part, les objectifs des caméras et la sensibilité des pellicules de l'époque arrivaient à peine à capter les variations les plus subtiles des compositions lumineuses projetées sur le plateau.



Peut-être l'art fullérien «était déjà trop essentiellement cinématographique pour être *cinématographisé*» (Tomasovic, 2009) ; ou bien fallait-il attendre le perfectionnement des techniques du cinéma numérique, ainsi que les révolutions post-modernes dans les arts performatifs, pour que de nouvelles approches de ces danses et de nouvelles formes d'hybridation entre les différents *médiums* artistiques viennent hisser le spectacle d'inspiration fullérien à un nouveau stade de maturité et d'intermédialité.

Cette hypothèse m'amène à enfin présenter le film *La Danseuse* et la performance *Bombyx Mori* qui ont été mes deux dernières rencontres avec l'art de Loïe Fuller, plus de 120 ans après l'invention des danses serpentine et du cinéma. On verra que ces exemples proposent des solutions hardies pour surmonter les obstacles identifiés par Lista par rapport aux premiers films de danses serpentine. Je tâcherai ensuite de montrer en quoi les auteurs de ces deux objets artistiques se sont appropriés l'univers visuel des danses serpentine, soit en sublimant leurs potentialités, soit en les détournant de leur conception originelle, pour les faire revivre dans un *médium* différent.

Dans un entretien lors de la sortie de *La Danseuse*, la réalisatrice Stéphanie Di Giusto énonce une formule qui condense à la fois le synopsis de son premier long-métrage et, puisqu'il s'agit d'un projet de film biographique, qui résume aussi la vie et l'œuvre de Loïe Fuller : « prisonnière d'un corps qu'elle a déjà envie d'oublier (...), elle s'invente un geste et va traverser le monde grâce à lui » (Di Giusto, 2016)<sup>9</sup>.

On peut dire que la première partie du film (fortement fictionnalisée, surtout en ce qui concerne les origines et la famille de Fuller) montre comment la jeune fille américaine, inadaptée mais résolue, s'est débrouillée pour entrer d'abord dans le monde du spectacle de vaudeville, commençant à développer un langage gestuel propre munie d'accessoires qu'elle créait elle-même, pour quitter ensuite son pays en direction de l'Europe, dans l'espoir que le mérite de son art y fût reconnu. Dans la deuxième partie, on assiste à sa quête incessante pour accomplir son rêve de danser à l'Opéra de Paris, toujours en prolongeant ses recherches expérimentales dans le but de magnifier ce geste qu'elle avait forgé pour réinventer son corps sur la scène. En parallèle de son parcours artistique jusqu'au début de sa décadence dû à l'épuisement physique, le scénario développe également la dimension émotionnelle de la vie de la protagoniste en tant que femme homosexuelle, en se concentrant sur l'impact de sa rencontre avec Isadora Duncan<sup>10</sup>.

Le film met en scène plusieurs performances de Loïe Fuller, jouée par la chanteuse Soko, qui sont intégrées dans le récit à la manière de numéros musicaux, c'est-à-dire des moments de pause narrative pour permettre d'explorer plus extensivement le style visuel et spectaculaire de la danse. Pourtant, contrairement au genre musical, où les séquences de danse sont le plus souvent présentées comme des spectacles achevés ayant la fonction de célébrations, non seulement Di Giusto accorde une attention particulière à toutes les phases du processus créatif, en faisant appel aux nombreuses disciplines scientifiques sur lesquelles se fondaient les innovations techniques de Fuller, mais elle

---

<sup>9</sup> En parlant de la genèse du film, Stéphanie Di Giusto évoque une photo en noir et blanc montrant une danseuse cachée derrière un tourbillon de tissu. C'est cette photo qui l'a incité à chercher qui avait été cette femme et à s'intéresser à son histoire de vie : « J'aimais l'idée qu'elle soit devenue célèbre en se dissimulant (...). Ma rencontre avec Loïe m'a, en quelque sorte, désinhibée. Le combat de cette fille de fermiers du Grand Ouest américain pour s'imposer comme artiste m'en a donné le courage [de réaliser son premier long-métrage] » (Di Giusto, 2016).

<sup>10</sup> La façon quelque peu sensationnaliste et factuellement inexacte dont la relation entre Loïe Fuller et Isadora Duncan a été explorée a été l'un des aspects du film les plus critiqués. D'après moi, plus que d'accentuer la tension sexuelle entre les deux femmes comme étant la cause de l'instabilité de Fuller, je pense que l'on devrait l'envisager comme un symptôme du manque de confiance de Fuller par rapport à sa qualité technique en tant que danseuse. En fait, interprété de ce point de vue, le titre du film relance le débat sur la valeur artistique de Fuller : finalement, qui est la vraie danseuse ?

ne cache également ni les obstacles techniques de la fabrication du dispositif scénique, ni l'exigence de l'entraînement physique, ni même l'état d'insécurité et de dépression constants dans lequel Loïe Fuller vivait malgré son succès. En outre, Di Giusto encense le dévouement de Soko, arguant que son talent brut et l'énergie émanant de son corps rebelle ont contribué à rendre encore plus « vraie » sa performance, la comparant à une boxeuse.

C'est ce même corps de « combattante », qui se révèle particulièrement prêt à être déplacé, fragmenté, désarticulé, que la cinéaste se propose de reconfigurer d'une manière qui ne pourrait pas être accomplie sans l'aide du *médium* filmique. L'effet qui en découle est paradoxal puisque ce corps hybridé avec le dispositif scénique, devenu lieu de spectacle, toujours recomposé et sublimé par le cinéma, se révèle en fait très affaibli dans la vie quotidienne de la danseuse, comme s'il était de plus en plus déshumanisé et dépendant des maintes prothèses artificielles qui lui sont rajoutées. Par ailleurs, on trouve dans le style de réalisation de Di Giusto un autre paradoxe procédant du fait que, tout en voulant respecter l'époque historique et rendre une reconstitution fidèle des spectacles fullériens<sup>11</sup>, la cinéaste recourt aux facilités techniques que le cinéma numérique met à sa disposition pour surpasser les limitations esthétiques des premières captations.

Di Giusto en profite également pour faire de son œuvre filmique la vitrine rayonnante des diverses facettes de la modernité en danse. Effectivement, les mises-en-scène des danses serpentine ne sont pas les seules séquences ciné-chorégraphiques : le film inclut aussi des moments de danse de Duncan, dont émanent une virtuosité, une sensualité et une confiance sans limites, exhibant ainsi le contraste frappant entre les deux femmes. Le travail de caméra et de montage, ainsi que le traitement du mouvement et du rythme des scènes, change selon qu'elle filme le corps de l'une ou de l'autre : alors que, chez Loïe Fuller, le corps hybride semble réellement indissociable des prothèses et de la caméra qui la filme, très engagée, se rapprochant d'elle avec un dynamisme féroce pour la découper et la décupler dans des gros plans de fugaces détails physiques, toujours recouverts par les tournolements des tissus, lorsqu'il s'agit de filmer Isadora Duncan, non seulement la caméra et le montage deviennent plus fluides et libres à l'instar de ses gestes, mais nous sommes également amenés à la contempler avec un mélange de désir et de jalousie, comme si le regard de Fuller se confondait avec l'objectif de la caméra, et aussi avec notre propre regard.

De l'analyse de quelques-unes des reconstitutions des performances fullériennes incluses dans le film de Di Giusto, on pourra voir dans quelle mesure elles constituent des ciné-danses<sup>12</sup>, c'est-à-dire des danses qui ne sauraient pas être reproduites en dehors des capacités du *médium* filmique et des modalités perceptives du cinéma. En travaillant le rythme visuel par le montage, le *tempo* propre de la performance filmée peut être manipulé et la perception de l'espace scénique peut acquérir des contours plus abstraits ; le corps performatif se libère de son unité, qui jusque-là lui était imposée par les vues d'ensemble des captations des premiers temps) pour devenir un corps hybride en dialogue avec le travail de la caméra, qui le façonne en le filmant. Grâce à un découpage expressif avec le recours à des gros plans, à des angles de vue inusités, à des coupures flagrantes

---

<sup>11</sup> Pour filmer les séquences des danses serpentine, persuadée que ni les photos de la danseuse ni les captations d'imitatrices ne rendaient justice à la gageure physique de Loïe Fuller, Di Giusto a décidé de travailler avec la danseuse Jody Sperling, qu'elle a recruté pour être consultante créative et pour entraîner Soko dans l'exécution des chorégraphies. Sperling est une danseuse et chorégraphe américaine basée à New York, où elle a fondé la *Time Lapse Dance*, une compagnie reconnue par son approche post-moderne des danses de fin de siècle. En tant que danseuse, Sperling a forgé un style fortement inspiré des spectacles de danses serpentine de Loïe Fuller, qu'elle a souvent remis en scène.

<sup>12</sup> Le concept de ciné-danse ici employé évoque la notion telle qu'elle a été formulée par la cinéaste américaine Maya Deren dans le texte qui accompagne son court-métrage expérimental fondateur de ce « genre » de film de danse, à savoir *A Study in Choreography for Camera* : « une danse si intimement liée à la caméra et au montage qu'elle ne peut pas être "exécutée" comme telle ailleurs que dans ce film particulier » (Deren, 1945 – je traduis).

et à des raccords de mouvement, les gestes trouvent une nouvelle qualité, comme des mouvements purs désincarnés et sublimés dans leurs détails les plus imperceptibles. Même les effets optiques et lumineux des danses serpentine semblent plus affinés, plus flamboyants, ressortant d'un noir absolu, sans fond ni sol, qui ne cesse d'éblouir le regard des spectateurs.

On peut aussi souligner le travail de « gros plan » sonore accentuant les bruits des tissus et la respiration de la danseuse sur la bande sonore musicale. De plus, si l'on pense à quelques brefs plans où les déploiements des voiles coïncident avec la surface de l'écran, on peut presque suggérer que les effets visuels deviennent palpables en eux-mêmes, comme s'ils n'émanaient plus seulement du corps de la danseuse, mais de la propre matérialité cinématographique. Ces derniers aspects sont importants dans la mesure où ils ajoutent deux dimensions perceptives qui étaient absentes dans les premiers films muets de danses serpentine, à savoir l'audition et l'impression du toucher. Par-là, je suis amenée à conclure que, dans *La Danseuse*, le recours aux virtuosités techniques du cinéma numérique permet d'amplifier l'impact perceptif des séquences de danse en les rendant plus enveloppantes et synesthésiques et en multipliant leurs aspects spectaculaires d'une manière qui ne pourrait ni être montrée sur la scène théâtrale ni captée par les techniques rudimentaires du cinéma naissant.

L'idée d'une expérience perceptive d'un autre ordre, à la fois plus totalisante et stimulante, est aussi l'enjeu esthétique à la base de la proposition de la chorégraphe de l'œuvre *Bombyx Mori* dans son approche post-moderne du matériel fullérien : au lieu d'exalter les puissances visuelles de cette forme artistique, cette artiste prend ses principes esthétiques par leur envers et réduit les danses lumineuses à une sorte de spectacle hybride de l'obscurité et de l'invisibilité du corps. L'exemple que je vais présenter maintenant montre justement que Loïe Fuller a continué d'inspirer d'autres artistes contemporains du domaine de la danse, dont le travail s'éloigne de l'imaginaire visuel des films de danses serpentine pour aller au plus près des principes esthétiques fondamentaux de l'art fullérien.

Née en Pologne et basée à Paris, Ola Maciejewska a débuté son travail de chorégraphe pendant son Master en théâtre contemporain et danse à l'Université d'Utrecht, avec le développement, en 2011, d'un projet de recherche-crédation portant sur le travail de Loïe Fuller<sup>13</sup>. Très tôt intéressée par les qualités sculpturales du travail chorégraphique et les qualités plastiques des figures de la danse, l'artiste s'identifie avec une démarche artistique où le mouvement est modifié par l'objet et l'objet est réciproquement altéré par le mouvement, dont Loïe Fuller est la figure paradigmatique. Dans sa création suivante intitulée *Bombyx Mori*<sup>14</sup>, elle se propose toujours de travailler à partir des danses serpentine mais inverse radicalement les principes visuels sur lesquels elles se fondent.

Cette œuvre, qui se conçoit comme un essai visuel sur la relation entre le corps et l'artefact, tire son titre du *Bombyx du mûrier*, forme adulte du ver à soie après sa métamorphose en papillon, deux éléments très présents dans l'univers fullérien (la soie pour la confection des robes, dont les tournolements évoquent souvent la figure du papillon). Pourtant, la démarche d'Ola Maciejewska

---

<sup>13</sup> LOIE FULLER : *Research* (2011) s'agit d'une performance de 30 minutes qui a été présentée pour la première fois en 2015, au Centre National de la Danse de Pantin. À partir de l'analogie de la relation entre le sculpteur et la sculpture, Ola Maciejewska explore le rapport d'*agentivité* entre l'homme et la matière, pour réfléchir à la façon dont, à travers le mouvement et l'action physique sur les matériaux, l'homme façonne et est façonné par ce qu'il crée.

<sup>14</sup> Financé par la Fondation Hermès dans le cadre du programme *New Settings #6*, destiné à soutenir la création et la diffusion d'œuvres contemporaines d'artistes émergents, *Bombyx Mori* (2015) d'Ola Maciejewska est une performance d'une heure pour trois danseuses qui a été montrée pour la première fois lors Festival Les Inaccoutumés, les 20-21 novembre 2015, à la Ménagerie de Verre. La performance a été ensuite présentée en Hollande, et de nouveau à Paris, un an après, au Théâtre de la Cité Internationale, les 22-23 novembre 2016.

cherche à déplacer la référence à Loïe Fuller, ne gardant de ses danses serpentine que le souvenir des longues robes prolongées par des tissus : car là où Loïe Fuller teintait les voiles blanches avec des effets lumineux éblouissants et changeants, l'artiste polonaise opte pour des robes noires et un éclairage blanc et plat pendant toute la première partie du spectacle, pour, en deuxième partie, plonger la scène dans une complète et écrasante obscurité.

Le spectacle commence par un moment rituel où les danseuses étendent méthodiquement les robes dans un cercle parfait au sol et y viennent s'allonger pour ensuite se glisser sous le tissu et, finalement, se remettre debout, comme des fantômes ; puis, dès que le tournoiement est déclenché, il ne s'agit plus d'effectuer de beaux mouvements, mais d'accepter de perdre la maîtrise du geste et de voir jusqu'où l'hybridation de leurs corps avec les robes peut les mener. En conséquence, les formes des robes noires, comme des taches de Rorschach, rappellent d'autres images qui ne sont plus celles de la Belle Époque, mais acquièrent une apparence plus sinistre et mortuaire.

C'est alors que la lumière s'éteint pour n'être rallumée que presque à la fin du spectacle : désormais, tout ce que le regard du spectateur peut à peine deviner sont des formes noires mouvantes sur un fond encore plus noir ; dans une telle obscurité, le dispositif sonore accroît l'effet d'étrangeté, avec le bruissement des tissus et la rumeur du souffle des danseurs captés par des micros suspendus et accentués avec une résonance métallique (on pourrait évoquer ici l'idée d'« insaisissable musical » dont Dulac parle dans ses écrits, en faisant écho à l'idée de musique visuelle<sup>15</sup>). En outre, il me semble pertinent de noter que la décision de plonger la scène dans l'obscurité, bien qu'elle implique un détournement majeur par rapport aux danses lumineuses de Loïe Fuller, est une stratégie intelligente pour défier les spectateurs à essayer de voir au-delà de ce que leurs regards sont habitués à discerner. Dans un entretien, Ola Maciejewska explique son choix esthétique du noir comme étant une invitation vis-à-vis des spectateurs à être plus sensibles à la puissance d'hybridité des choses :

« Quand le plateau est plongé dans l'obscurité, les sens touchent à leurs limites. De grandes formes s'affirment instables, en perpétuelle transformation, sans pour autant laisser présager des personnes. Nous sommes en train de devenir *non-humains*. Nous produisons également des sons non-articulés qui créent une ambiance étrange car l'espace est amplifié. Par la suite, la question de l'identification apparaît : *qu'est-ce que je vois ? Où est Loïe Fuller ?* (...). Il est impossible de dire avec certitude ce qui provoque le mouvement : peut-être une image, peut-être la sculpture elle-même, peut-être l'énergie du danseur. Je suis heureuse d'observer l'hybridité des choses et c'est exactement cela que je souhaite montrer. » (Maciejewska, 2015)

En fin de compte, il suffit d'être disponible à d'autres expériences perceptives pour qu'une œuvre comme *Bombyx Mori* puisse nous émouvoir, malgré le noir (ou serait-ce grâce au noir ?) : car parfois, ne voir que du noir, ou ne rien voir du tout, peut être une expérience aussi impressionnante que de voir des effets éblouissants de lumière. *Bombyx Mori* peut donc contribuer à démystifier l'idée selon laquelle le spectacle fullérien et la projection cinématographique seraient des expériences esthétiques ultimes, en montrant que l'on peut toujours trouver d'autres manières d'explorer le mouvement et aller encore plus loin dans la fusion des images du corps avec le dispositif scénique mis en place pour leur révélation.

---

<sup>15</sup> L'insaisissable musical est un concept théorisé par Dulac dans un autre texte de 1928, intitulé « La musique du silence », pour se référer à la puissance de la musique à exprimer « la profondeur rendue sensible ». D'après la cinéaste, c'est cette même capacité de rendre perceptibles les mouvements du monde et de l'âme qui échappent à la perception visuelle normale que le cinéma intégral, conçu en tant que « musique visuelle », doit chercher.

L'analyse de *Bombyx Mori*, des séquences chorégraphiques de *La Danseuse* et des premiers films de danses serpentes m'a aidé à comprendre que, finalement, ce qui constitue le véritable enjeu esthétique à l'origine de l'art de Loïe Fuller et de ses appropriations par des artistes contemporains est la manifestation d'une complémentarité essentielle entre l'hybridité du corps performatif et l'intermédialité artistique. Dans chacun des cas analysés, les techniques propres du *médium* dans lequel l'œuvre est réalisée font partie des moyens par lesquels l'objet artistique se réinvente esthétiquement : ainsi, de même que, dans le dispositif fullérien, le corps constitue la matière à travailler et est le lieu où elle se rend visible, de même le dispositif cinématographique présuppose à la fois l'appareil de captation, l'outil de projection et le réceptacle des images qui s'adressent au regard des spectateurs. En revanche, si le travail de Fuller s'appuyait énormément sur les moyens technologiques qu'elle avait à sa disposition à l'époque, sa vision de l'art était encore plus poétique que celle de Maciejewska, qui assume à son tour une position plus radicale et foncièrement post-moderne de dépouillement stylistique et d'auto-effacement du sujet, la conduisant dans la direction de la mise-en-scène d'un *hybride humanoïde* qui pendant tout le spectacle ne cesse d'effacer les traces de sa présence.

Les différents objets filmiques analysés m'ont en outre permis de montrer dans quelle mesure Loïe Fuller a été pionnière non seulement dans la proposition d'un nouveau langage corporel sublimé par ses prothèses techniques, mais aussi a mis le cinéma sur le chemin de la cinégraphie intégrale songée par Dulac, se rapprochant de l'idéal de l'œuvre d'art totale, qui touche à l'essence du cinéma comme projet de synthèse de tous les arts, tel qu'il fut annoncé par Canudo<sup>16</sup>. En ce sens, je crois que l'on peut considérer que les danses fullériennes doivent moins au cinéma que le cinéma leur doit à elles : certes, les films de danses serpentes ont joué un important rôle de diffusion et de mémoire de l'héritage de Loïe Fuller, mais c'est leur valeur symbolique, voire mythologique, qui accompagnera l'imaginaire des cinéastes tout au long de l'histoire du cinéma. Enfin, les œuvres analysées affirment la simple puissance du corps comme objet-matière et comme lieu d'expression (du mouvement intérieur des âmes à travers le mouvement extérieur du monde, comme dirait Dulac) et rappellent également que la fascination de l'expérience spectatorielle se fonde encore et toujours sur une tension, ou bien sur un *pas de deux*, entre lumière et mouvement.

J'aimerais conclure avec une brève remarque sur la place du noir dans l'imaginaire fullérien. On parle souvent du noir de la salle de spectacles ou de la salle de cinéma : ce noir dans lequel nous plongeons dans le début de la séance et dans lequel nous restons pendant quelques instants avant que le rideau ne s'ouvre et que la scène soit éclairée, ou que le projecteur s'allume et les images commencent à être projetées sur l'écran. Il y a bel et bien une puissance révélatrice de ce noir originaire qui à la base ne représente rien mais porte le désir d'être investi par le regard du spectateur : comparable au silence qui n'existe que pour être rompu par un son, le seul but du noir avant la lumière est le dévoilement des images ou, pour rappeler l'expression de Dulac, la révélation de la musique visuelle. Les danses de lumière de Loïe Fuller et, à leur image, l'expérience de la projection cinématographique sont les exemples par excellence de la « sortie du noir » du spectateur lorsque les images, les lumières et les couleurs projetées sur la scène ou sur l'écran lui sont révélées dans leur défilement propre ; puis, aux antipodes de ce noir révélateur, il y a aussi le noir de la performance d'Ola Maciejewska, un noir dans lequel on pénètre pour rien n'y trouver, un noir qui nous prend dans son obscur secret sans rien ne nous dévoiler, engloutissant et dissimulateur... Ou peut-être ce noir est-il déjà une image en lui-même et enserre tout ce qu'il y aurait à voir.

---

<sup>16</sup> Ricciotto Canudo fut un écrivain et critique d'art italien très engagé dans l'affirmation de l'art cinématographique. Il est notamment responsable pour la désignation de « Septième Art » attribuée au cinéma dans son *Manifeste des Septs Arts*, où il déclare que « le cinéma est l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu » (Canudo, 1923).

Références bibliographiques :

DELEUZE, Gilles. « Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson) », *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1986, p. 9-22.

DEREN, Maya. « Choreography for the Camera », *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*, ed. par Bruce McPherson. Kingston : Documentext, 2005, p. 220-222.

DI GIUSTO, Stéphanie. « Entretien Stéphanie Di Giusto », *Dossier de presse de La Danseuse*. Wild Bunch Distribution, 2016.

DULAC, Germaine. « Du Sentiment à la ligne », *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 87-89. Originellement paru dans *Schémas* 1, février 1927.

\_\_\_\_\_ « Trois rencontres avec Loïe Fuller », *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 109-110. Originellement paru dans le *Bulletin de l'Union des Artistes* 30, février 1928.

GUNNING, Tom. « Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema », in *Camera Obscura, Camera Lucida*, ed. par Richard Allen et Malcolm Turvey. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003, p. 75-89.

LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris : Éditions Hermann - Centre national de la danse, 1994.

MACIEJEWSKA, Ola. « ENTRETIEN : Ola Maciejewska : Bombyx Mori / Ménagerie de verre dans le cadre du festival Les Inaccoutumés / 20 – 21 novembre 2015 ». Propos recueillis par Smaranda Olcèse, mis en ligne par [infernolaredaction](http://infernolaredaction.com) le 24 novembre 2015. Disponible sur : <https://inferno-magazine.com/2015/11/24/entretien-ola-maciejewska-bombyx-mori-festival-les-inaccoutumes/>

MALLARMÉ, Stéphane. « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » [en ligne], *The National Observer*. Londres : 13 mai 1983. Disponible sur : <http://www.plaisirsdujazz.fr/wp-content/uploads/2013/02/Mallarmé-sur-Loïe-Fuller.pdf>.

SARDIER, Thibaut. « Bomby Mori, Ola Maciejewska ». *Art Press* 438, 2e cahier. Fondation d'Entreprise Hermès, novembre 2016, p. 40-45.

TOMASOVIC, Dick. « La Danse serpentine de Loïe Fuller / Free Radicals de Len Lye. De la mémoire musculaire » [en ligne], Paris : Presses Universitaires de France, 2009, p. 63-76. Disponible sur : [http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=PUF\\_TOMAS\\_2009\\_01\\_0063](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=PUF_TOMAS_2009_01_0063).

Website de Ola Maciejewska : <https://olamaciejewska.carbonmade.com>