

*Préambule à la conférence-démonstration
donnée par Madame Wilfride PIOLLET à
l'Opéra Bastille, en mai 1997
"Sur les traces des Dames blanches"*

L'attraction que la danse d'élévation exerce sur les esprits a conduit les recherches de Madame Wilfride Piollet à se concentrer sur les catégories esthétiques de la « grâce » et du « sublime ». Afin d'étayer une réflexion traitant du caractère transcendantal du Ballet romantique et de la qualité a-gravitationnelle du geste en Danse classique, l'auteur analyse comment ce langage parvient à libérer le corps des lois de la pesanteur et à le rendre ardent. C'est ainsi qu'à travers la thématique des « Dames blanches », Wilfride Piollet a choisi d'étudier spécifiquement l'image du spectre en tant que personnage théâtral ; d'où ce présent commentaire sur les idées corollaires de « Dame blanche » et d'entre-deux.

L'héroïne qui peut être un ange ou bien une déesse, mais aussi un démon quelquefois, évolue dans un lieu indéterminé car elle ne parvient pas à l'espace consacré des cieux. D'ici et d'ailleurs, de nulle part, cette revenante figurée par les gestes d'élévation de la danseuse classique ou moderne, illustre la poétique de l'imaginaire icarien. Implicitement, la légende de la Dame blanche véhicule sa référence aux esprits. Cet essai se propose de montrer combien le Ballet romantique et sa filiation saisissent avec prégnance la vérité du « corps glorieux ». Du point de vue d'une Histoire des arts chorégraphiques, il semble que ce soit le Romantisme qui ait révélé aux amateurs de la Danse l'essence spirituelle de la condition corporelle humaine évoluant dans le cadre du Ballet occidental. Quatre paradigmes permettent à Wilfride Piollet de bâtir son raisonnement.

C'est par le thème du « merveilleux » que l'auteur introduit son propos. Elle le place dans un premier temps sous le signe de la lumière ; dans un deuxième temps, la transparence du prisme lumineux et son éclat soulèvent la question de « l'état de tendresse » ; puis dans un troisième temps, « la blancheur » dont le lys demeure l'effectif emblème, sous-tend la notion de pureté à laquelle renvoie la chasteté ; enfin, dans un quatrième temps, symbolisé par l'évanescence et la douceur des plumes, les « gestes de l'envol » induisent la valeur rédemptrice de l'amour. Wilfride Piollet conclue alors sa réflexion en affirmant que ce sentiment témoigne d'abord et avant tout, d'une expansion incarnée de l'Infini : le don de soi. C'est la raison pour laquelle l'auteur le considère comme l'instrument suprême du partage, gage ici-bas de l'Absolu.

Dans le champ des arts du spectacle, l'enjeu réside en l'art de porter la lumière sur les corps, de conduire l'éclairage en vertu des évolutions du personnage, d'atteindre à la perfection d'un être igné. Par conséquent, l'éclairage contribue à l'émergence d'une féerie qui génère la primordiale

catharsis sans laquelle les stratégies illusionnistes du spectacle seraient vaines. Attendu que la lumière conditionne la vision, elle relève d'un ordre magique. Wilfride Piollet souligne ici que l'électricité a pu dans une certaine mesure sonner le glas du merveilleux. Effectivement, lorsqu'elle écrase son sujet à force d'éblouir, d'aveugler, sa luminosité trop vive et incontrôlée pulvérise le ferment poétique ; car ce n'est pas seulement la pénombre régnant dans la cage de scène qui disparaît, mais ce sont également les zones informelles créant l'énigme qui volent en éclat. Là où se love le secret qui donne aux théâtres leur couleur, leur climat, dès lors que l'éclairage électrique illumine crûment ces recoins énigmatiques, le merveilleux qui sied tant à la pénombre mordorée, ou bien au clair-obscur, expire. A vouloir vaincre l'inconnu, l'indistinct, l'indiscerné, l'électricité a parfois privé les artisans du spectacle du pouvoir suggestif d'une lumière certes plus faible et imparfaite, mais moins froide et plus encline au rêve. Du point de vue de la sensibilité romantique, parce qu'il appartient à l'électricité de tout montrer et parce qu'il lui est facile par extension de tout nommer en circonscrivant, l'éclairage électrique quand il est abrupt, trop précis, trop explicite et déictique, entrave l'éclosion de l'imaginaire. Il tue ainsi le merveilleux.

Le spectateur étant invité à se recueillir, afin de l'y aider, les artistes du spectacle réunissent les moyens prismatiques qui sauront produire les nuances chromatiques. Grâce aux silences visuels que facilite le noir en ouverture, un pacte tacite amène le public à croire en l'incroyable, et l'insondable y participe, d'où ce miracle du spectacle vécu sur le mode d'une cérémonie.

2

Citant le *Littre*, Wilfride Piollet rappelle que le merveilleux est ce qui éloigne du cours ordinaire des choses. Compte tenu des interdits, des valeurs morales, considérant l'individu du XIX^e face à la Loi, les nouveaux procédés de mise en lumière du corps comportent en eux-mêmes leur ambiguïté. De l'éclairage à la chandelle puis de l'éclairage à l'huile, on passe à l'introduction de l'éclairage au gaz et à l'installation de rampes aux lumières vacillantes. En 1822, *Aladin ou la lampe merveilleuse* inaugure tout à la fois une scénographie et un mode de perception nouveaux. L'éclairage au gaz des années 1820 cède à l'éclairage électrique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En 1849 à Londres, *Electra ou la Pléiade Perdue* de Paul Taglioni règle ses lumières électriques. En 1887, l'Opéra de Paris est équipé : un réseau de distribution électrique est installé, qui sera d'ailleurs refait en 1935.

Très tôt, le traitement de la lumière pose question, à commencer par l'éclairage de la salle. De par sa nature, la salle de spectacle se prête au déploiement des mondanités qui mettent son public en représentation ; s'y montrer prime sur le jeu scénique tant et si bien que la superbe narcissique des spectateurs rivalise avec le spectacle lui-même. Mais vers 1876, Richard Wagner contribue à l'avènement d'un autre modèle de théâtralité ainsi qu'à la réhabilitation des arts du spectacle parce qu'il décide, dans le cadre du théâtre de Bayreuth, d'éteindre le lustre l'instant précédent le début de la pièce, plongeant ainsi l'assemblée dans le noir. De par cette initiative, il réforme les règles théâtrales et traduit ainsi dans ses grandes lignes, la conception du théâtre expérimental et son idée d'un « art total » ; il réaffirme aussi la profonde sacralité du spectacle ; il accentue le caractère éminemment visuel et iconographique, pictural, de la scène à l'Italienne, ce qui contribue à rapprocher les arts vivants des arts plastiques. Désormais, un tableau cinétique s'articule sous l'attention hypnotisée du public, protégé de lui-même grâce à la pénombre qui tempère sa pudeur, et protège sa réception émotionnelle de l'œuvre qu'il découvre et où il se redécouvre. Très vite les

metteurs en scène remettent en cause le réalisme du décor en trompe-l'œil lequel, cependant, se satisfaisait auparavant du halo de la flamme des bougies ou du gaz d'éclairage.

Toutefois, au début du XX^e siècle, l'électricité qui engendre sa révolution scénographique fait éclater l'imaginaire surtout quand les projections fixes, cinématographiques et quand les rayons Laser confèrent au lieu théâtral des moyens technologiques sachant émanciper l'imagination créatrice.

Compte tenu des évolutions dans l'art de mettre en lumière les corps dansants, Wilfride Piollet explique que la beauté charnelle de la femme dans la société bourgeoise du XIX^e siècle a dû inspirer aux publics de singuliers dilemmes. Sous l'apparence de Dames blanches, les danseuses rayonnent. Elles sont blanches, c'est-à-dire pures. L'assimilation du blanc à l'espace de l'Au-delà induit ici le thème paulinien du corps trépassé qui revient, céleste et vivifiant, éclatant en son habit de lumière (1 Co.15). Cette métonymie replace l'artifice métaphorique de la plume immaculée dans toute sa spiritualité. En outre, Wilfride Piollet souligne qu'au travers de Odette et de Giselle, l'eau et l'air sont intimement liés. Mais le moment est enfin venu de céder à l'auteur son propre espace de réflexion.

Valérie Colette-Folliot

3