



HAL
open science

Préface. L'hymen des arts. Pluralité esthétique et modernité

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Préface. L'hymen des arts. Pluralité esthétique et modernité. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 2019, 184, pp.5-9. hal-03691107

HAL Id: hal-03691107

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03691107v1>

Submitted on 8 Jun 2022

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.

Préface

« Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*¹ », soupire le Faune dans le poème de Mallarmé, en un vers ambigu où le « la » désigne à la fois la note de musique, mais aussi, de manière oblique, le féminin à travers l'article qui le marque dans la langue française (« la ») et le distingue du masculin (« le ») qui lui est accolé (« le *la* »). Le faune désirerait ainsi, à travers toutes les nymphes, la féminité même, de la même façon que le poème *L'Après-midi d'un faune* tendrait vers une union idéale de tous les arts, non cependant en les rassemblant dans quelque synthèse effective, mais en instaurant entre eux le jeu indéfiniment reconduit d'une *fugue* perpétuelle. L'histoire des relèves artistiques de *L'Après-midi d'un faune* – de Mallarmé à Manet, Debussy, Gauguin ou Nijinski tout particulièrement² – témoigne, de manière exemplaire, de cette union à distance des arts qui se touchent à proportion inverse de ce qu'ils se repoussent, chacun appelant l'autre en se repliant sur soi, et tous demeurant incommensurables entre eux : le poème de Mallarmé est image, mais image mentale, sans les prestiges d'« un art fait d'onguents et de couleurs³ » ; il est musique (et « Musique, par excellence⁴ »), mais musique silencieuse, sans « le secours des cordes, des cuivres et des bois⁵ », comme, réciproquement, le *Prélude* de Debussy écarte de lui le poème dont il s'était d'abord voulu la « paraphrase⁶ », tandis que la danse est « poème dégagé de tout appareil du scribe⁷ ». Mallarmé confie à une figure oubliée des grands traités d'esthétique le soin d'incarner cet « hymen », « vicieux mais sacré⁸ », par lequel les arts ne s'unissent qu'en approfondissant l'écart qui les sépare : il s'agit, plus encore que de la danseuse, du Mime, dont le jeu, tout d'allusion, résume tous

1. Mallarmé, « L'Après-midi d'un faune », *Poésies, Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2003, ici t. I, p. 23.

2. Je renvoie ici à mon article, qui a été à l'origine de ce dossier pour la revue *Romantisme* : Jean-Nicolas Illouz, « L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, n° 168, déc. 2012, p. 1-18. Voir aussi : « L'hymen des arts. *L'Après-midi d'un faune* : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », dans le catalogue de l'exposition *Faune fais-moi peur ! Images du faune de l'Antiquité à Picasso*, Ivonne Papin-Drastik dir., Silvana Editoriale, Musée de Lodève, 2018, p. 220-229.

3. *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*, éd. citée, t. II, p. 411.

4. « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations*, éd. citée, t. II, p. 226.

5. *La Musique et les Lettres*, éd. citée, t. II, p. 68.

6. Debussy avait d'abord envisagé le titre suivant : *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'Après-midi d'un Faune*. Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 167.

7. « Ballets », *Crayonné au théâtre, Divagations*, éd. citée, t. II, p. 171.

8. « Mimique », *ibid.*, p. 178.

les arts en ayant lieu cependant sans le concours d'aucun, instaurant entre eux « un milieu, pur, de fiction⁹ ».

Jacques Derrida a donné à cette image de l'« hymen » selon son emploi mallarméen la valeur d'une loi générale, à la fois étrange et familière¹⁰. Comme le rappelle ici même Claire Gheerardyn, Derrida se saisit d'une homonymie entre deux étymologies concurrentes : l'une qui rapporte le mot *hymen* au nom du dieu grec du mariage, et donc à l'« hyménée », cérémonie de noces accompagnée d'« hymnes » (ἕμνος) ; l'autre qui le rapporte au bas latin *hymen*, signifiant « membrane », emprunté au grec ὑμήν. Si bien que l'hymen entre deux entités n'est ni tout à fait leur fusion ni complètement leur séparation, mais l'insinuation entre elles d'un *entre-deux* : une limite qui unit et sépare à la fois, un « pli » qui se dédouble et se redouble « pli selon pli¹¹ », et l'échange de ce que Mary Shaw, développant sur cette base une interprétation « performative » de la pensée esthétique de Mallarmé, nomme une « identité-dans-la-différence¹² », fondée sur la présence humaine. Appliquer au champ des relations « interartistiques » l'image de l'hymen revient donc à maintenir le pluriel des arts jusque dans leur union, à poser entre eux le jeu d'une « différance », le travail d'un espacement et d'un déplacement qui relie tous les arts sans trouver en aucun le terme dernier d'une résolution dialectique de leur différence. Une telle pensée de la pluralité esthétique se retrouve chez Michel Deguy, pour qui le lien entre les arts n'est jamais de synthèse, mais tout de « synchrèse », dès lors que chaque art, en se privant des autres, relance la « circulation musaïque » qui les emporte tous et qui est constitutive de l'expérience esthétique¹³. Elle se prolonge chez Jean-Luc Nancy qui travaille à articuler quelque chose de l'art au singulier à même sa pluralité, et qui trouve dans un texte de Walter Benjamin l'épigraphe le plus exact de son essai intitulé *Les Muses* : « l'idéal du contenu pur de l'art n'est présenté que par la pluralité des Muses¹⁴ ».

En un certain sens, cette pensée d'une *unité plurielle* de l'art va à rebours des théories romantiques, s'il est vrai que le romantisme, contre la pensée classique qui travaille à fixer les « limites respectives » de chacun des « beaux-arts » (c'était l'enjeu du *Laocoon* de Lessing), se constitue en affirmant l'unité indivise de l'Art, – que celle-ci soit posée comme un horizon proprement sublime qui rapporte tous les arts à une commune essence poétique du monde située au-delà du sensible, ou qu'elle soit le résultat d'une dialectique, quand les arts, considérés dans leurs techniques comme dans leur devenir historique, font « système » et que leur système tend vers

9. *Ibid.*

10. Jacques Derrida, « La Double Séance » [1970], *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 240-317.

11. *Poésies*, « Remémoration d'amis belges », éd. citée, t. I, p. 32.

12. Voir ici même l'article de Mary Shaw, et surtout son livre : *Performance in the Texts of Mallarmé. The passage from art to ritual*, The Pennsylvania State University, 1993.

13. Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, 1988, p. 152. Voir Bernard Vouilloux, « Pourquoi la poésie n'est pas seule. Michel Deguy et la ronde des arts », dans *Figures de la pensée. De l'art à la littérature – et retour*, Paris, Hermann, 2015, p. 183-210.

14. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994. La citation de Walter Benjamin est donnée p. 163 (*Theorie der Kunstkritik* (texte posthume), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1980, Bd. I, 3, p. 834).

une « synthèse », laquelle s'accomplit tantôt au bénéfice de la Musique (comme chez Schopenhauer), tantôt au bénéfice de la Poésie (notamment chez Hegel). Le programme wagnérien d'une *œuvre d'art totale* rassemble ces positions théoriques non seulement en ceci que les différents arts doivent disparaître en tant que moments autonomes pour se fondre dans une unité plus haute, mais encore en ceci que l'œuvre d'art totale (relevant alors l'idéal de la Tragédie grecque) est censée convertir cette assumption de l'Art au singulier en une nouvelle Religion esthétique au sein d'une communauté nationale refondée.

On peut donc dire que le dossier que nous constituons ici tend à promouvoir, contre le paradigme wagnérien de l'art total, un paradigme mallarméen, et contre l'idée romantique de la « fraternité des arts¹⁵ », l'idée plus spécifiquement « moderne » de leur hymen à distance, « virginal » pour ainsi dire, et comme suspendu.

De fait, notre corpus privilégie des formes d'hybridation d'arts qui se jouent dans des œuvres de la fin du siècle, du tournant des deux siècles, ou même des avant-gardes du XX^e siècle chaque fois que celles-ci apparaissent comme le contrecoup des révolutions esthétiques du siècle précédent. Pour autant, le lien entre romantisme et modernité(s) – « cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité¹⁶ », écrit Mallarmé – n'est pas de chronologie, mais plutôt de transformations internes ou inversement de résistances réciproques ; celles-ci, au reste, ne se formulent pas tant dans des discours, qu'elles n'apparaissent dans des pratiques artistiques singulières, qui excèdent leur réflexion théorique ultérieure. C'est donc à travers des cas particuliers que nous verrons, entre Romantisme et modernité, se reformuler le paradigme de l'union des arts, quand l'idée de l'Art subsumant une pluralité de techniques se résout dans des pratiques d'un art hétérogène en soi ; quand l'idée d'une Fin de l'Art se mue dans le recommencement perpétuel d'un *art sans fin* ; et quand la cohésion de la Totalité ou la cohérence de la Synthèse se défont dans l'emportement d'une ronde.

Un texte de Bernard Vouilloux – « Unions mouvementées » – ouvre le dossier : il est conçu comme un panorama, embrassant tout le siècle, qui fait porter la lumière sur quelques-uns des moments où s'est reformulée l'idée de l'union des arts. Il en résulte un paysage contrasté, alors qu'il ne s'agit plus de comparer abstraitement les propriétés respectives de chacun des beaux-arts, mais de les fédérer dans des combats communs, où chaque art, en recherchant l'alliance d'un autre, ne s'en réclame pas moins de son autonomie. Camaraderies, affiliations d'écoles, amitiés (ou inimitiés) personnelles sous-tendent ces engagements esthétiques et complexifient les logiques de champ. Les formes que revêt le dialogue des arts doivent en outre composer avec le support « médiatique » selon lequel il se réalise : sur ce point, l'avènement

15. Le credo romantique en la « fraternité des arts » est proclamé dans le poème de Sainte-Beuve, « Le Cénacle », dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoeur, Paris, Bartillat, 2004, p. 105. « En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient », écrit quant à lui Théophile Gautier dans un article sur Eugène Delacroix daté de 1864 (*Histoire du Romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 413). Cette « fraternité des arts » est allégorisée sur le frontispice de *L'Artiste*, évoqué ici même par Bernard Vouilloux.

16. Mallarmé, « Magie », *Divagations*, éd. citée, t. II, p. 250.

d'une culture visuelle de masse a changé la donne en conduisant les écrivains et les illustrateurs à poser autrement, avec plus d'inquiétude, la question de la valeur artistique en régime démocratique et à l'apogée du capitalisme.

Dans ce contexte, la naissance du « livre d'artiste » dans les années 1870 a la valeur d'une résistance face à l'imprimerie et l'illustration de masse. J'étudie, pour ma part, le cas particulier de l'édition Ambroise Vollard – demeurée édition fantôme – du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1898), « illustré » par Redon. Dans ce poème conçu comme une « partition » musicale, typographie et lithographie esquissent, en noir et blanc, la possibilité d'une autre « partition » entre les arts, à fois réunis et séparés, dans le jeu nouveau du Livre, placé sous l'égide de la Poésie, « unique source¹⁷ ».

Évanghélia Stead se penche, quant à elle, sur une lithographie pour *Faust* réalisée en 1911 par l'artiste allemand Emil Nolde. L'image impose une manière graphique intense et singulière, qui se hausse d'emblée au rang d'un art autonome. Le point d'appui est moins, au reste, le texte de Goethe que sa représentation, d'abord saisie sur le vif dans une série d'aquarelles instantanées, qui servent ensuite de base au travail du lithographe : alors que le pinceau saisissait des impressions et une ambiance, le crayon lithographique, condensant plusieurs strates de la pièce, tend à fixer un type, mi-hiéroglyphe mi-allégorie, faisant de la figure de Faust une sorte de *rune* archaïque gisant dans l'inconscient de la culture allemande et ouvert au travail incessant de l'interprétation.

Cyril Barde s'intéresse à « l'hymen des arts dans le livre Art nouveau », en tant que l'Art nouveau est par excellence l'art de la circulation entre les arts. L'étude d'illustrations d'Alphonse Mucha ou de calligraphies de Théo van Rysselberghe, l'examen de quelques pièces du catalogue d'Edmond Deman, l'analyse d'une couverture de Victor Prouvé pour *Salammô* ou de gypsographies de Pierre Roche pour un livre de Roger Marx sur *La Loïe Fuller*, montrent à quel point la page, reprenant texte et image dans une même vibration musicale, est devenue, plus qu'une forme, un champ de forces, et à quel point le livre est alors compris comme une unité neuve, insinuant un jeu nouveau dans l'écriture, qui en appelle à une autre phénoménologie de la lecture.

Guy Ducrey fait entrer dans la ronde des arts celle qui était sans doute la mieux destinée à la conduire, à savoir la danseuse. Partant d'un conte d'Andersen, *Les Souliers rouges*, il étudie son « adaptation » cinématographique dans un film parfois considéré comme l'un des films les plus marquants du XX^e siècle et comme une allégorie en vérité bouleversante de la création artistique : *The Red Shoes* de Michael Powell et Emeric Pressburger. Le conte d'Andersen mettait en scène une petite fille que des chaussons rouges enchantés entraînent dans une danse infernale. Dans le film, le titre *The Red Shoes* désigne à la fois le conte d'Andersen, le ballet filmé qui en est tiré, et le film tout entier qui, en mettant en scène le ballet, raconte aussi l'histoire de la danseuse-étoile

17. Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », éd. citée, t. I, p. 392.

qui l'interprète et l'incarne jusqu'à confondre son propre destin avec celui de la petite fille du conte. Ces mises en abyme, sans faire jamais coïncider exactement les arts entre eux, produisent des effets singuliers : elles magnifient d'abord le ballet romantique en tant que tel, dans la mesure où le ballet des *Souliers rouges* reprend quelques-uns des thèmes et des modes chorégraphiques qui ont fait la gloire de *Gisèle* ; elles confrontent les prestiges de la danse à ceux du langage cinématographique, chaque art augmentant la force d'enchantement de l'autre ; surtout elles permettent de reprendre le ballet romantique dans un questionnement plus spécifiquement « moderne », qui soustrait le conte d'Andersen à la visée édifiante qui était la sienne pour rendre la danse à l'énigme plus vitale qu'elle est.

Nicolas Valazza réfléchit sur « les arts d'incarner Salomé ». Le corps de la danseuse est ici devenu tout entier *corpus*, tant la danse de Salomé – pourtant réduite à sa plus simple (et sublime) expression dans l'Évangile de Marc (« elle dansa, et plut à Hérode ») – a suscité de transpositions artistiques au tournant des deux siècles. Les principales phases de ce corpus sont bien connues : de Henri Regnault à Gustave Moreau ou Aubrey Beardsley, de Flaubert à Wilde en passant par Mallarmé, et l'opéra de Richard Strauss, et la danse de Loïe Fuller... L'ampleur de ce corpus dévoile l'énergie nouvelle qui sous-tend l'avènement de l'art moderne : la Danseuse supplante le Saint, et, affolant littéralement la ronde des arts, elle dévoile en son centre une « vacance » fondamentale, qui délivre les arts de leur ancien substrat théologique.

Claire Gheerardyn montre comment les *Nouveaux poèmes* de Rilke « effleurent » la sculpture de Rodin. L'hymen des arts s'y figure d'abord dans le geste de la dédicace puisque les *Nouveaux poèmes* sont dédiés à Rodin, selon un geste d'offrande qui cependant, au seuil du recueil, accuse aussi l'écart. Rilke, au contact de Rodin, apprend à faire que le poème revête la consistance d'une « chose », modelée dans le langage, et animée par une énergie qui, dans les vers, selon leurs arrêts et enjambements, semble l'analogie du geste sculpté, dynamique et statique à la fois ; il apprend à faire que le recueil se constitue en « groupes », où les poèmes sont enchaînés les uns aux autres comme les figures dans les groupes de Rodin, lesquelles, séparées, sont cependant traversées par une même impulsion créatrice ; il retrouve surtout la dynamique infinitisante du fragment, quand le fragment trouve dans son incomplétude la force qui le fait essaimer dans d'autres œuvres et d'autres arts en d'autres temps. Ainsi le sonnet intitulé « Torse archaïque d'Apollon », qui ouvre les *Nouveaux poèmes*, semble-t-il continuer les *Torses* de Rodin, qui eux-mêmes continuaient les *Torses* antiques, – alors que la statue d'Apollon, délivrée du cadre de l'ancienne *ekphrasis*, s'anime, et, se tournant vers le lecteur, le somme de « changer (s) a vie ».

L'article de Mary Shaw – « Déplacements de la poésie ? Nijinski, Delaunay, Duchamp » – referme le dossier en l'ouvrant, puisque Mary Shaw entreprend de déplacer le paradigme mallarméen de l'union des arts d'un siècle à l'autre, en faisant irradier la présence de Mallarmé (en sa disparition) jusque dans quelques-unes des avant-gardes du XX^e siècle. Ce « déplacement » est doublement « avantageux¹⁸ » : d'un

18. Voir « Déplacement avantageux », dans Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 55.

côté Mallarmé, tel qu'en lui-même *son historicité* le change, se voit « délivré » de la crise métaphysique à laquelle son époque « l'assignait » ; de l'autre les modernités du siècle nouveau redistribuent les principes et les problèmes qui avaient informé le travail et la pensée de Mallarmé. C'est ainsi que Nijinski, en dansant *L'Après-midi d'un faune*, incarne sur la scène « ce mal d'être deux » qui voue le faune au désir inassouvi, et fait de la danse elle-même un art hybride, soumis lui aussi à l'« exquise » frustration qui résulte de l'impossibilité d'atteindre jamais à un art complet en soi. Sonia Delaunay reprend à Mallarmé l'idée d'annexer le monde entier à l'art ; mais là où Mallarmé faisait du jeu du noir et du blanc sur la page le reflet inverse du ciel étoilé, elle mise sur la couleur pour restituer musicalement les rythmes de la Vie en ses manifestations concrètes (la mode, l'automobile, le livre), donnant alors à l'art la force d'une incarnation profane. Marcel Duchamp conçoit *Le Grand Verre*, soit *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, comme un dispositif repris au *Livre* de Mallarmé, dès lors qu'il s'agit d'intégrer le hasard jusque dans le calcul le plus exact de l'œuvre, dès lors qu'il s'agit de reconduire le spectateur à une interrogation sur la valeur de son propre regard dans la construction du sens, et dès lors qu'il s'agit d'exhiber le vide – quelque « centrale pureté¹⁹ » dirait Mallarmé – sur lequel est gagée l'expérience moderne de la beauté.

Tous ces textes posent ensemble une même question, simple autant qu'irritante : à savoir, ce qu'il en est du « comme-un » des arts, dirait Michel Deguy, quand leur « faire » spécifique les isole entre eux. Aucun art ne peut être le modèle d'un autre, puisque dès que l'un « mime » l'autre, il l'écarte aussitôt de lui, puis s'en rapproche par différenciation, pour finalement « le continuer par tous les moyens²⁰ ». *La* poétique doit être une pensée de cette différence, dès lors que *le* poétique, « commun » à tous les arts, ne se soutient que de son déplacement d'un art à l'autre, sans résolution ni fin. Il en résulte, non une compétition (toute rhétorique) des arts entre eux, mais un emportement de l'un à l'autre : une « ronde » en effet, que résumant, ironiquement et en mineur, la pointe d'une danseuse ou la pirouette d'un mime, un bibelot Art nouveau, un livre illustré ou un objet de mode, dans « le bel aujourd'hui », inattendu, des œuvres qui viendront.

(Université Paris VIII, « Littérature, histoires, esthétique »)

19. Mallarmé, lettre à Francis Vielé-Griffin, 7 août 1891, éd. citée, t. I, p. 806.

20. Tel est le sous-titre du livre de Michel Deguy, *L'Énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, PUF, coll. « Les Essais du Collège international de philosophie », 1998.