



## Une nouvelle unité plurielle de l'art

- *Julien Zanetta*

*romantisme*  
littératures – arts – sciences – histoire

A propos de l'ouvrage :

**Jean-Nicolas Illouz** (dir.), « L'Hymen des arts »,

*Romantisme*, n°184, juin 2019.

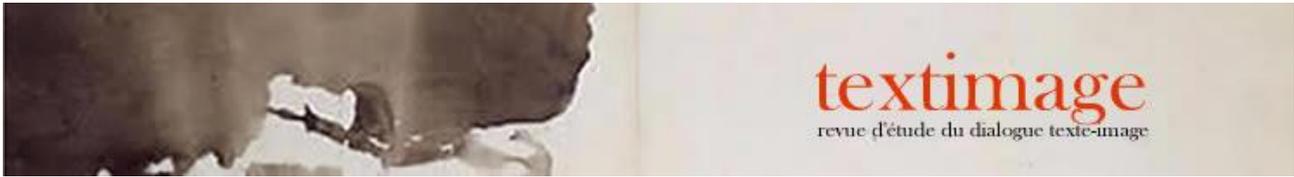
9782200932732

**L'Hymen des arts**



ARMAND COLIN

En choisissant pour sujet l'« Hymen des arts », le 184<sup>e</sup> numéro de la revue *Romantisme* propose un ensemble de huit articles, une bibliographie complète et une « préface » en manière d'introduction, due au maître d'œuvre, Jean-Nicolas Illouz. Sous le signe de Mallarmé, le recueil s'ouvre sur une méditation autour de la notion d'« hymen ». Quelle est la nature du mariage célébré ? Il s'agit du rapprochement topique entre les différents arts, certes. Mais l'union, en l'occurrence, touche plus précisément à la manière dont peuvent se conjoindre littérature, peinture, sculpture, danse ou musique. A rebours d'une pensée unitaire de l'art – le *Gesamtkunstwerk* wagnérien –, l'ensemble se propose de décrire cette « *unité plurielle* de l'art » dont l'assemblage des arts ne serait pas la fusion et où les identités propres ne disparaîtraient pas en s'estompant. Cette distinction conceptuelle se révèle essentielle car elle commande le lexique : plutôt que d'évoquer des confrontations ou des luttes selon le traditionnel régime agoniste, on préfère alors parler de « fraternité » et d'« hybridation », mus par l'« emportement » d'une danse unissant les arts, afin de montrer ce qui existe entre eux de commun (« comme-un » écrirait Michel Deguy), en dépit de la différence constitutive de leur pratique.



La première contribution, celle de Bernard Vouilloux, brosse d'un regard sûr l'horizon du XIX<sup>e</sup> siècle et s'arrête sur les moments prégnants de l'« union des arts ». Elevée au rang de « mythe fondateur », cette union tient à mettre de côté le passé de comparaison et de distance entre poésie et peinture, par exemple, établi classiquement depuis l'*Ut pictura poesis* horatien. Mais c'est la substitution du lien sororal à la fraternité artiste qui marque ce virage inédit : voici les artistes enjoints, dans un élan inédit, à « se prêter réciproquement des forces nouvelles »<sup>1</sup>. C'est surtout sur l'aspect transitoire de ces unions que B. Vouilloux insiste, les affinités se mouvant au gré des humeurs. En proposant de distinguer une « modernité politique » d'une « modernité technique », B. Vouilloux résume une tension qui parcourt le siècle : de la fraternité au fraternitaire, il n'y a qu'un pas que les artistes décideront ou non de franchir. C'est, autrement dit, la conjonction d'un idéal politique et d'une caractéristique artistique qui détermine ce « moment où chacun consentira à être une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage »<sup>2</sup>, selon les mots immémoriaux de Mallarmé.

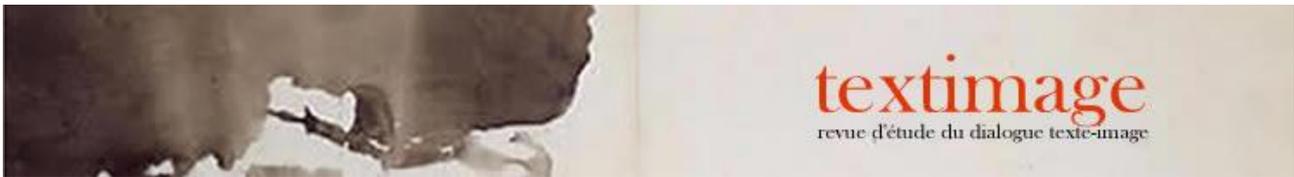
C'est au même Mallarmé que l'article suivant est consacré : en s'attachant au cas de l'illustration du *Coup de dés* de Mallarmé par Odilon Redon, J.-N. Illouz ouvre un dossier complexe. En partant de la remarque de Mallarmé (« Je suis pour – aucune illustration »), J.-N. Illouz parvient à gloser admirablement l'équivoque d'un désir – on ne saurait rien exclure du Livre, et surtout pas les images – et d'une négation. C'est en direction d'une œuvre où pourraient se mêler la musique, la danse et le poème que s'achemine Mallarmé, qui tresserait ce « thyrses », comme un héritage en hommage au programme baudelairien. Le poète retient alors un jeune artiste symboliste, Odilon Redon, avec lequel il se sent des affinités, pour développer des images accompagnant le *Coup de dés*. Redon en produira trois, se jouant du « monstre d'abstraction » que ce texte deviendra pour ses exégètes. L'on comprend alors que la pièce soit rebaptisée par J.-N. Illouz « poème typolitho-graphique », car la tension entre abstrait et figuratif relance l'incorporation de ces images dans le livre. L'histoire n'en restera pas là, car Geneviève Mallarmé demandera à Redon de se remettre à la tâche au lendemain de la mort du poète. Mais le projet, encore une fois, resta lettre morte.

Dans le troisième article, Evaghélia Stead s'intéresse à une lithographie de Faust par Emil

---

<sup>1</sup> B. Vouilloux, « Unions mouvementées », p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.



Nolde. En observant avec brio la singularité de traitement auquel Nolde soumet la figure goethéenne, E. Stead confronte une image qui paraît moins venue du livre – reconnaissable par des attributs traditionnels – que saisie lors d’une représentation théâtrale du drame. Les stratégies iconologiques semblent alors vaines. Si l’on en croit ce processus fait « d’intensification, de superposition et de synthèse »<sup>3</sup>, il est certain que la lecture de ce « beau hiéroglyphe »<sup>4</sup> requiert la patience et l’érudition du spécialiste. Mais c’est surtout la succession des transitions du mythe à la lithographie, où se voit précipitée la somme de ces histoires, qu’il vaut de retenir.

Cyril Barde, dans sa contribution, tente de montrer comment l’Art nouveau a renouvelé la conception du livre en le transformant en lieu de rencontre des arts. Autour de 1900, Barde considère, avec raison, que le livre s’ouvre sur un réseau de possibles sous l’impulsion de bibliophiles comme Robert de Flers. Il ne s’agit plus d’un texte platement « illustré » (on se souvient, d’ailleurs, qu’Odilon Redon refusa ce verbe avec la plus grande vigueur), mais d’une nouvelle relation tressée entre le texte et l’image, où l’ornement vient enlacer la lettre et l’entraîner dans une chorégraphie rythmée par les accords et les désaccords, et où la lettre ou le vers, nouvellement libéré de la contrainte métrique, peut se prolonger et jouer de sa fluidité – la page devenant alors cet « espace dynamique structuré par les tensions entre les vers »<sup>5</sup>. Il faut ajouter à cela l’apport des relieurs, offrant leur concours à la noce – on se reportera à la belle analyse de la couverture de *Salammbô* par Victor Prouvé.

L’article de Guy Ducrey s’intéresse, quant à lui, au domaine de la danse ; c’est à la faveur d’une analyse convaincante de *The Red Shoes*, film de Michael Powell et Emeric Pressburger tiré d’un conte d’Andersen, qu’il parvient à montrer « la profonde métamorphose symbolique de la danse dans le monde occidental au cours du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>6</sup>. Dès lors que la danse fut perçue comme véritable « religion » à laquelle il faut tout consacrer, tout dévouer, sa montée en reconnaissance la fit devenir un « art idéal ». La définition générique fluctuante de ce film, mélangeant en son cœur un ballet filmé, jouant sur les marges du conte dont il est tiré, en vient à proposer un idéal « dialogue » fait de déplacements respectueux, mais aussi de redéfinitions. En effet, le film ne se

---

<sup>3</sup> E. Stead, « Une lithographie singulière d’Emil Nolde pour le *Faust* de Goethe », p. 39.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>5</sup> C. Barde, « L’hymen du texte et de l’image dans le livre Art Nouveau : Amour de loin et union libre », p. 50.

<sup>6</sup> G. Ducrey, « Littérature, danse, cinéma : une lecture moderne des *Souliers rouges* d’Andersen (1845) », p. 60.



contente pas d'emprunter sa trame au conte, il discute et bouleverse la morale qui en est issue, en multipliant les solutions à préférer. La danse n'est plus, dès lors, condamnée, mais elle s'ouvre sur une proposition moderne, fondamentalement ambiguë.

La danse se trouve également au cœur de l'article de Nicolas Valazza, qui s'attache à la figure de Salomé, dont les pas gracieux la menèrent de la Bible aux décadents fin-de-siècle. La danse de Salomé, en effet, ne va pas sans la décapitation qui lui succède : la danse a plu, le Baptiste y laissa sa tête. En insistant sur la différence séparant le corps (de la danseuse) du corpus (celui développé, amplifié après cette dernière), N. Valazza vise à « rendre à la danseuse sa liberté de mouvement »<sup>7</sup>. En suivant les différentes incarnations de cette figure, de Flaubert à Oscar Wilde, N. Valazza observe très justement « l'indétermination des symboles »<sup>8</sup>, qui est au principe de la facilité que la pièce de Wilde a eu de transiter vers d'autres médiums, dans cette dialectique nouvelle de l'effeuillage de la danseuse et de son corollaire enveloppement métaphorique des pages lui étant consacrées, et ce jusqu'à Loïe Fuller.

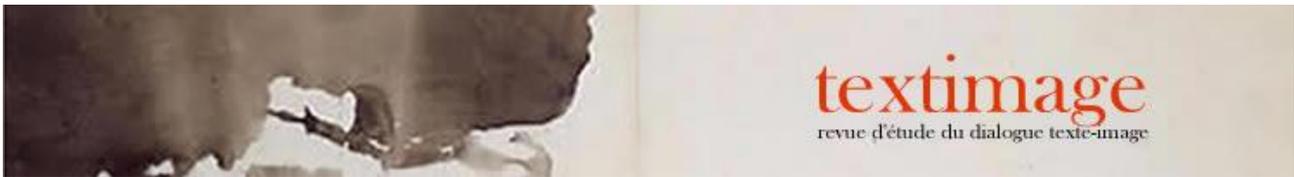
Claire Gheerardyn s'applique, pour sa part, à suivre le cas Rilke en tant qu'il est emblématique, dans son rapport à Rodin, d'une nouvelle manière d'écrire un poème « en sculpteur ». Là encore, c'est à l'épreuve de la pierre que la poétique se voit réformée : l'« immense exemple » que Rodin constitue pour Rilke l'invite à tenter la réalisation d'œuvres textuelles « analogues » aux sculptures. La réflexion développée par Cl. Gheerardyn autour de la notion de fragment se révèle particulièrement efficace lors de l'analyse du « Torse archaïque d'Apollon », pièce de Rilke, fameuse entre toutes, qui peut être entendue comme une continuation par le poème des sculptures de torses par Rodin. Non seulement l'incomplétude laisse la part belle à la prolongation de l'œuvre en soi, mais en plus la limitation accroît l'effet intensifiant du tout.

Enfin, la contribution de Mary Shaw permet de fermer l'ensemble en revenant à Mallarmé : en proposant une réflexion sur l'« Après-midi d'un faune » en tant qu'œuvre qui se voit prolongée ou « déplacée » par des artistes tels que Nijinski, Sonia Delaunay et Marcel Duchamp, M. Shaw poursuit l'héritage du poème reconfiguré en des arts divers. M. Shaw s'attache à comprendre comment des concepts fondamentaux de la poétique mallarméenne tels que « l'ordre du hasard »,

---

<sup>7</sup> N. Valazza, « "Elle dansa, et plut à Hérode". Les arts d'incarner Salomé », p. 70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.



« la disparition de l'auteur dans la collectivité » ou encore « l'identité-dans-la-différence » se trouvent développés ou déployés dans le contexte d'un ballet, d'un poème illustré (*la Prose du Transsibérien*) ou d'une œuvre d'art (le *Grand Verre*, dont le fendillement aléatoire passe le contrôle de son auteur). C'est dans cette extension performative du vers que l'on parvient à retrouver, selon l'autrice, la véritable racine de « l'expérience moderne de la beauté ».

Au terme de notre lecture, cet ensemble apparaît dans sa réelle nouveauté. Plus qu'à une reconsidération, c'est à une véritable reconceptualisation que nous invite J.-N. Illouz. Nous sommes invités à passer outre les apories ou les zones troubles de l'intermédialité et à reverser notre attention au principe collaboratif, refusant les exclusions non fondées, et destiné à se prolonger bien davantage dans notre modernité. A ce titre, un seul regret : la place accordée à la photographie eût, idéalement, pu être accrue. Cependant, si la danse apparaît comme nouveau paradigme fédérant les différents médiums, les liant par la ronde qu'elle initie, on ne peut que s'en réjouir dans la mesure où elle propose un dynamisme neuf pour comprendre le domaine que parcourt sa ronde.