L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski

Jean-Nicolas Illouz

▶ **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski. Littérature, 2012, 10.3917/litt.168.0003 . hal-03700108

HAL Id: hal-03700108
https://hal.science/hal-03700108

Submitted on 20 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.

JEAN-NICOLAS ILLOUZ, Université Paris VIII

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE et L'INTERPRÉTATION DES ARTS : MALLARMÉ, MANET, DEBUSSY, GAUGUIN, NIJINSKI

À travers les expositions qu'il a organisées sur *L'Après-midi d'un Faune* (1989), ou sur *Debussy* (2012), et dans les livres qu'il a publiés sur *Mallarmé* ou sur *Debussy* et les arts (1989 et 2005), Jean-Michel Nectoux invite son public et son lecteur à envisager le *Faune* à la fois selon sa plus grande extension dans le temps (du Parnasse aux Ballets russes, à travers le symbolisme, l'impressionnisme, le primitivisme, le néoclassicisme et l'art nouveau), et selon ses interprétations et recréations successives d'un art à l'autre : du poème (d'abord poème dramatique) de Mallarmé (1865-1875), au livre d'artiste de Mallarmé et de Manet (1876) ; du livre d'artiste, au prélude musical de Debussy (1894), ou à une sculpture sur bois de Gauguin (1893) ; et de là encore, en passant le tournant des deux siècles, à la chorégraphie de Nijinski (1912)[1].

L'Après-midi d'un Faune se trouve ainsi placé au centre d'une nouvelle ronde des Muses ; et ses actualisations successives parmi les arts donnent la mesure ce qui se joue *entre* les arts, quand chaque art prête à un autre ce qu'il ne possède lui-même que *par défaut*, ou *par surcroît*, et quand les arts se lient entre eux au point où chacun est avec l'autre *sans commune mesure*[2].

La pensée de telles inter-relations artistiques est présente à l'esprit de Mallarmé dès sa première conception du *Faune*, quand, en 1865, il écrit à Henri Cazalis :

> Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique[3] !

Mallarmé entend donc que la poésie reprenne à la peinture et à la musique son « bien[4] », même si l'histoire des relèves successives de *L'Après-midi d'un Faune* dans les autres arts est celle d'une *dissémination* de ce « bien », dont la *différence* spécifique est elle-même indéfiniment *différée* d'un art à l'autre.

Dans le poème lui-même, l'union des arts est figurée métapoétiquement à travers le motif de l'« hymen » :

> Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* […].

Comme le faune désire toutes les nymphes, *L'Après-midi d'un Faune* réclame tous les arts ; à condition toutefois que cet « hymen » des arts, à l'image de l'« hymen souhaité » du faune et des nymphes, unisse les arts entre eux en préservant la « virginité » de chacun, – et opère selon la logique de *l'entre-deux* que Derrida a déployée dans les textes de Mallarmé[5]. Dans la période

---

[1] Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, 14 février - 21 mai 1989, Les dossiers du musée d'Orsay, n°29, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989 ; *Nijinski : « Prélude à l'Après-midi d'un Faune »*, sous la direction de Jean-Michel Nectoux, avec les contributions de Claudia Jeschke, Ann Hutchinson Guest, Jean-Michel Nectoux, Philippe Néagu, Adam Biro, 1989 ; *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998 ; *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts* ; *Debussy, la musique et les arts*, exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, éditions Skira, Flammarion, 2012.

[2] Sur la pluralité des arts, condition de leur mise en dialogue, voir notamment Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule* : *court traité de poétique*, Paris Seuil, 1988 ; ou Jean-Luc Nancy dans *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.

[3] Lettre à Henri Cazalis, juillet 1865, *OC* I, p. 682. Notre édition de référence est l'édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, t. II, 2003 (abréviations : *OC* I et *OC* II).

[4] « Crise de vers », *Divagations*, *OC* II, p. 212 : « […] nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant la brisure des grands rythmes littéraires […] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien […] ».

[5] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

symboliste, cette figure de l'« hymen » des arts peut valoir comme un nouveau paradigme des relations inter-artistiques, implicitement opposé à la formule wagnérienne de « l'art total ».

EN POÈME

C'est la poésie qui donne « le *la* » initial ; et dans le champ seul du poème, les effets de cette initiative se font sentir en deux temps, séparés de dix ans l'un de l'autre, et ils se manifestent d'abord négativement par deux « échecs » de l'œuvre : son échec en 1865 au regard de sa première destination théâtrale ; et son échec en 1875 au regard des valeurs parnassiennes que l'œuvre aura approfondies jusqu'à les changer en tout « autre chose[6] ».

Une idée théâtrale préside en effet à la première conception du *Faune*. Mais, dans la pensée de Mallarmé, telle qu'il l'exprime à Henri Cazalis, cette idée se formule en des termes contradictoires, qui mettent en tension deux théâtres également désirés mais apparemment inconciliables, – l'un, contingent, lié aux conditions de possibilité de la mise en scène, – l'autre, idéal, émanant du poème lui-même, et qui semble ne pouvoir se réaliser sur aucune autre scène que mentale, sans équivalent matériel :

> […] je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame[7].

Mallarmé ajoute qu'il compte présenter sa pièce « en août au Théâtre Français », et celle-ci est en effet soumise à Banville et Coquelin, qui la refusent. La raison que ceux-ci invoquent pour motiver leur refus est rapportée par Mallarmé dans une lettre à Théodore Aubanel, et elle est symptomatique de l'horizon générique dans lequel se situe alors l'idée de poésie, déclinée en poésie épique, poésie lyrique et poésie dramatique, selon un partage que le *Faune* de Mallarmé intériorise sans doute mais aussi qu'il critique et qu'il excède :

> Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes[8].

Banville et Coquelin opposent implicitement au poème lyrique le poème dramatique nécessitant la mise en scène et en action d'une « anecdote », alors que le *Faune* de Mallarmé (comme *Hérodiade*) se situe plutôt dans une zone d'indétermination générique où se développera plus tard le drame lyrique symboliste[9]. Cette première subversion est sans doute d'autant plus sensible dans l'imagination littéraire de l'époque que le motif du faune et des nymphes s'était prêté à maintes illustrations « anecdotiques », comme dans la *Diane au bois* de Théodore de Banville (1863), où l'on a vu une source probable du poème de Mallarmé. Dans ce contexte, il est remarquable que Mallarmé, en reprenant son texte entre 1865 et 1875, accentue toujours plus encore cet effacement de « l'anecdote », en travaillant à condenser sa pièce et à intriquer toujours plus intimement entre eux le mode épique, le mode lyrique et le mode dramatique. La première version, destinée à la scène, comporte des didascalies ; et la première d'entre elles (« *Un faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir deux nymphes […]* ») donne suffisamment de réalité aux nymphes pour que celles-ci viennent dialoguer ensuite au-devant de la scène, et suffisamment de réalité à « l'anecdote » érotique, pour que le faune, au finale de la pièce, tente encore de l'objectiver par le souvenir. Au contraire, la version de 1875, repliée sur le poème seul, efface les didascalies et rejette donc la possibilité d'une représentation directe ; elle subsume le « duo » des

---

[6] Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *OC* I, p. 788 : « […] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose […] ».

[7] Lettre à Henri Cazalis, juin 1865, *OC* I, p. 678.

[8] Lettre à Théodore Aubanel, Tournon, 16 octobre 1865*, OC* I, p. 683.

[9] Sur le drame lyrique symboliste, et son origine dans l'*Hérodiade* de Mallarmé, voir Peter Szondi, « Sept leçons sur *Hérodiade* », dans *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 73-141 ; et Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, éditions Rodopi, 2007. Voir aussi de Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé, Maeterlinck : un théâtre d'entre-deux », *Cahiers Mallarmé,* n° 4, 2007.

nymphes dans le « solo » du faune où les nymphes n'existent plus que comme des créations de son rêve ou de son art ; et elle suspend toute trame événementielle au point que l'objet du poème est moins alors l'évocation d'une réalité, que la mise en question de cette réalité, qui n'eut peut-être jamais lieu qu'en rêve (« Brisais-je un songe ? »). Dans la version de 1876, illustrée par Manet, le signalement de la différence des genres et sa résorption dans le seul poème sont assumés par le jeu de la typographie : les caractères romains indiquent le « solo » lyrique du faune ; – les petites capitales au verbe « CONTEZ » et au mot « SOUVENIRS » (dans « Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers ») signalent que le faune change alors de mode énonciatif pour entonner sur sa flûte un chant épique, – et les italiques évoquent (pour ainsi dire par hypotypose) le « drame » du rapt et du viol des nymphes, – mais de telle sorte que le texte, en glissant d'un mode énonciatif à un autre, diffère en lui la différence des genres, et ne maintient plus aucune extériorité référentielle à « l'anecdote » qu'il entreprend de chanter, de narrer ou de jouer.

C'est à ce point de sa genèse, que le poème, intitulé en 1875 *Improvisation d'un Faune*, subit son deuxième « échec » au regard des catégories esthétiques de l'époque, quand il se voit refusé par le *Parnasse contemporain*, alors placé sous l'autorité de Banville, Coppée, et Anatole France. Cette fois encore, l'échec révèle par la négative la « poétique très nouvelle[10] » dont le poème est porteur, et qui ne sera comprise qu'une dizaine d'années plus tard, dans le champ du symbolisme. En refusant « l'anecdote » comme matière d'un drame ou d'un récit[11], Mallarmé est allé jusqu'à suspendre la possibilité même de la référentialité dans le poème, puisque celui-ci, radicalisant le vertige spéculatif de la méditation cartésienne, se confond tout entier avec le développement d'un « doute » quant à la réalité des choses pensées, rêvées, ou dites :

> Aimai-je un rêve ?
> Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
> En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
> Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
> Pour triomphe la faute idéale des roses –

Dans le rêve érotique du faune, les nymphes n'auront peut-être jamais été qu'une affabulation de ses sens, – eux-mêmes impressionnés ici par le murmure d'une source, qui aura suscité l'image d'une nymphe aux yeux « bleus » et « froids », et là par la « brise du jour chaude », qui aura suscité l'image d'une nymphe « tout soupirs » :

> Réfléchissons..
> ou si les femmes dont tu gloses
> Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
> Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
> Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
> Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
> Comme brise du jour chaude dans ta toison ?

La déréalisation des nymphes dans le souvenir du faune franchit un pas supplémentaire quand le faune envisage de rapporter la prégnance de leur image dans la conscience non pas seulement à une impression de ses sens, ni seulement à un fantasme de son désir, mais à l'art de sa flûte, désignée comme « instrument des fuites », déjouant le réel, et comme une « maligne syrinx », créatrice de « fictions » :

> Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison
> Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
> Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
> Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
> Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
> Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
> C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
> Le visible et serein souffle artificiel
> De l'inspiration, qui regagne le ciel.

---

[10] Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, *OC* I, p. 663.
[11] Voir Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.

L'Après-midi d'un Faune, comme plus tard *Un coup de dés*, expose non des réalités ou des actes, mais, « par raccourci », des « hypothèses[12] » ; et, pour le faune, les nymphes, qu'elles apparaissent comme un fantasme du désir dans le rêve, comme une impression des sens sollicités par le paysage, ou comme un simulacre de l'art pur, n'existent en définitive que comme des « fictions », se déployant à *l'interface* du rêve et de la réalité, sans qu'il soit possible de désigner celle des deux faces de la fiction qui toucherait, plus ou moins que l'autre, au réel même, – d'autant que le réel dont il s'agit de s'assurer est ici celui de la jouissance, dont le corps ne conserve précisément aucune trace : le « doux rien » d'un baiser, quelque « morsure féminine », une extase « vierge de preuve »… Si cette « abolition » mallarméenne du réel (sexuel) semble devancer les théories freudiennes ou lacaniennes de l'inconscient, du seul point de vue de l'histoire littéraire elle défait le paradigme parnassien de la représentation (d'où l'irrecevabilité du poème selon les critères du *Parnasse contemporain*), et elle promeut par avance un paradigme symboliste : celui d'un art musical de la suggestion. Car, dans le même mouvement par lequel la flûte du faune, en tant qu'elle est un « instrument des fuites », esquive le réel, elle le recrée idéalement. Cette recréation idéale est plus précisément repérable dans la réécriture, pour ainsi dire *à rebours*, que *L'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé propose du mythe de Syrinx raconté par Ovide : alors que, dans le texte d'Ovide, Syrinx pour échapper à l'étreinte du dieu Pan se métamorphose en roseau et donne ainsi son nom à la flûte du dieu[13], dans le poème de Mallarmé la flûte du faune est au commencement de tout, et c'est par elle que le dieu suscite le réel, par une sommation musicale des corps des nymphes, ainsi mentalement éclos du néant. Les raisins, que brandit le faune, d'abord vidés de leur « clarté », puis regonflés au souffle de la joue, sont une figure de cet art qui néantise d'abord les choses, pour permettre ensuite leur recréation imaginaire dans la pure « fiction » :

> Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
> Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
> Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
> Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
> D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

L'ordre de la mimésis se trouve retourné comme un gant : l'art n'imite pas le réel, mais le suscite, faisant de *rien* naître l'idée de la chose, – « même et suave » ; – « musicalement[14] », – en des mots dont l'abstraction même se charge d'une sensualité seconde, née de l'absence.

Parti d'une critique des partages génériques, le poème aboutit donc, dans ce premier temps de sa genèse, à une « crise fondamentale » de la représentation, qui suscite l'apparition d'un nouveau paradigme esthétique, – celui de la musicalité et de la suggestion, qui instituera le symbolisme.

Mais, indépendamment des écoles, dans la vie plus profonde des œuvres, ce changement de paradigme se traduit pour l'instant par l'apparition d'un objet artistique non identifié dans le champ littéraire : le premier exemple de livre d'artiste, ou livre de dialogue entre poète et peintre, – *L'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé et de Manet[15].

MALLARMÉ / MANET : UN LIVRE DE DIALOGUE

---

12 « *Observation relative au poème* Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », *OC* I, p. 391.

13 Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, v. 690 et suiv. Voici la traduction de Georges Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1985 : « à l'instant où Pan croyait déjà saisir Syrinx, au lieu du corps de la nymphe, il n'avait tenu dans ses bras que des roseaux de marais ; tandis qu'il exhalait ses soupirs, l'air agité à travers leurs chalumeaux avait produit un son léger, semblable à une plainte ; le dieux, charmé par cette découverte et par ces sons mélodieux, s'était écrié : "Voilà qui me permettra de m'entretenir avec toi à tout jamais." Et c'est ainsi qu'en rapprochant des roseaux de longueur inégale, joints avec de la cire, il avait conservé le nom de la nymphe. ».

14 *Crise de vers*, *Divagations*, *OC* II, p. 213.

15 Voir Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Gallimard, 2001 ; et François Chapon, *Le Peintre et Le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, 1987.

Le livre paraît en 1876, chez Derenne, « dans des conditions de luxe absolument folles et que m'impose un éditeur prodigue », écrit Mallarmé à Arthur O'Shaughnessy[16]. Il contient un *ex libris* représentant un nénuphar, qui est imité d'un *manga* de Hokusai[17]. Il inclut, hors texte, en frontispice, l'image d'un faune, assis, scrutant dans les roseaux la possibilité de nymphes enfuies ; les traits sont frémissants et allusifs, et le motif semble suggéré directement par quelques vers du poème[18]. En tête du poème, le fleuron figure trois nymphes parmi les roseaux, synthétisant diverses mentions éparses dans le poème[19]. À la fin du texte, une grappe de raisin sert de cul de lampe. Dans la description matérielle du livre, il ne faut pas omettre les tresses de soie rose et noir, – auxquelles Huysmans, dans *À rebours*, prête quelques-unes des valeurs érotiques suggérées par le poème[20]. Dans l'affichette qui présente l'œuvre, Mallarmé souligne la valeur bibliophilique du livre qui « montre, avec les matériaux les plus rares, tout le savoir-faire qui honore la Typographie et l'Édition contemporaine[21] » ; et dans le *Literary Gossip* qui annonce la parution, il insiste à nouveau sur l'art de la typographie dans la conception de l'ouvrage[22], – *L'Après-midi d'un Faune* préfigurant en cela cet autre poème typographique que sera *Un coup de dés*.

Après le double échec du poème, au théâtre d'abord, puis au *Parnasse contemporain*, l'œuvre, enfin éditée, acquiert donc, en 1876, une réalité matérielle tangible, qui confère au livre une valeur d'*objet*, que Mallarmé souligne encore lorsqu'il inventorie le poème dans la Bibliographie de l'édition Deman des *Poésies* (1887) :

> *L'Après-midi d'un Faune* parut à part, intérieurement décoré par Manet, une des premières plaquettes coûteuses et sac à bonbons mais de rêve et un peu orientaux, avec son « feutre du Japon, titré d'or et noué de cordons rose-de-Chine et noirs », ainsi que s'exprime l'affiche […][23].

L'attention, quasi fétichiste, que Mallarmé accorde aux détails matériels de l'impression, de la décoration et de la typographie signale que l'édition de 1876 vaut non seulement comme un premier cas de livre d'artiste, ou de livre de dialogue, mais aussi comme un exemple singulier de *livre-objet*, où la poésie et son support s'incorporent si complètement l'un à l'autre que le livre qui en résulte suspend les anciennes dualités du fond et de la forme, du contenant et du contenu, de la matière et de l'esprit. « Chu » du « désastre obscur[24] » qui a présidé à sa genèse, le livre-objet vaut aussi comme un *livre-fétiche*, en ce qu'il « borne » maintenant « le néant », le contenant et l'excluant à la fois, tout en signalant négativement quelque plus *grand œuvre* manquant, présentifié en tant qu'absent[25].

---

16 Lettre à Arthur O'Shaughnessy, 7 novembre 1875, in Mallarmé, *Correspondance*, édition de Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965, t. II, 1871-1885, p. 80.

17 Voir une reproduction, en relation avec le dessin de Manet, de la planche de Katsuchika Hokusai, *Fleurs et nénuphars*, dans Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 32.

18 « Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure / Avec un cri de rage au ciel de la forêt ; / Et le splendide bain de cheveux disparaît / Dans les clartés et les frissons, ô pierreries ! »

19 L'image peut faire allusion à ces vers : « […] quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries / De la langueur goûtée à ce mal d'être deux) / Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ; / Je les ravis, sans les désenlacer, et vole / À ce massif, haï par l'ombrage frivole, / De roses tarissant tout parfum au soleil, / Où notre ébat au jour consumé soit pareil ».

20 J. - K. Huysmans, *À rebours*, édition de Marc Fumaroli, Gallimard, Folio, 1997, p. 318 : « Puis, des Esseintes éprouvait aussi de captieuses délices à palper cette minuscule plaquette, dont la couverture en feutre du Japon, aussi blanche qu'un lait caillé, était fermée par deux cordons de soie, l'un rose de Chine, et l'autre noir. / Dissimulée derrière la couverture, la tresse noire rejoignait la tresse rose qui mettait comme un souffle de veloutine, come un soupçon de fard japonais moderne, comme un adjuvant libertin, sur l'antique blancheur, sur la candide carnation du livre, et elle l'enlaçait, nouant en une légère rosette, sa couleur sombre à la couleur claire, insinuant un discret avertissement de ce regret, une vague menace de cette tristesse qui succèdent aux transports éteints et aux surexcitations apaisées des sens. »

21 Affichette reproduite par Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 29.

22 *OC* II, p. 430.

23 Bibliographie de l'édition Deman des *Poésies*, *OC* I, p. 47.

24 « Le Tombeau d'Edgar Poe », *OC* I, p. 38.

25 Voir Giorgio Agamben, « Freud ou l'objet absent », *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale* [1977], Traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, Bibliothèque Rivages, 1998, p. 65 et suiv.

Le livre institue entre le peintre et le poète un dialogue singulier. L'amitié, sans doute, en est le fond, – et Mallarmé ne l'oublie pas quand il se souvient de Manet dans la lettre autobiographique qu'il confie à Verlaine après la mort du peintre[26]. Transposé dans le livre, ce dialogue tient dans la rencontre de deux manières, celle du poète et celle du peintre, qui se nouent entre elles « selon un thyrse plus complexe », pourrait-on dire en reprenant l'image par laquelle Mallarmé conçoit le nouage dans le poème moderne de la prose et du vers[27]. L'intrication des deux arts ne signifie pas que le poème ait besoin de l'image, ou que l'image ait besoin du poème. Mallarmé, répondant à une enquête sur le roman illustré par la photographie, plaide au contraire en faveur de l'indépendance des arts, dans la mesure où celle-ci est la condition de leur mise en relation à distance :

> Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur […][28].

Le livre n'a pas besoin d'illustration, parce qu'il contient en lui-même l'algèbre ou le schème de toute image, comme il contient l'algèbre ou le schème de toute musique ou de tout théâtre. Mais l'ambiguïté de la formulation – « Je suis pour – aucune […] » – suggère également que les arts s'excluent à proportion inverse de ce qu'ils s'attirent. C'est ce double mouvement, d'inclusion et d'exclusion réciproques, que l'édition de 1876 de *L'Après-midi d'un Faune* réalise. Manet n'*illustre* pas le poème de Mallarmé ; il l'*accompagne* ; et cet accompagnement quasi musical, en faisant jouer la différence des arts, la *diffère* dans l'espace nouveau qu'institue le livre. Le poème sans doute fait image, au point que les images proposées par Manet semblent être suscitées par le texte même ; mais, réciproquement, les images font elles-mêmes poème, au point que l'on pourrait dire de la manière de Manet (au reste ici toute de « suggestion » et singulièrement différente de la manière « réaliste » du peintre) ce que Mallarmé dit de la manière de Berthe Morisot : qu'elle « poétise par art plastique[29] ». La différence extérieure des arts est donc en réalité une différence intérieure, une différence intime, comme si chaque art rejouait en son dedans la différence qui le lie en son dehors à un autre. Le livre invente donc une forme de dialogue des arts en tout point opposée à la formule wagnérienne de « l'art total » : la peinture ne s'ajoute pas ici à la poésie, et poésie et peinture ne visent pas ensemble quelque totalité plus grande qui serait à la fois supérieure et extérieure à chacune des parties. Dans le livre de Mallarmé et de Manet, chaque art, valorisé dans sa différence, *inclut son autre en excluant pour ainsi dire son propre* ; en sa réalisation de 1876, *L'Après-midi d'un Faune* n'est donc ni poésie ni peinture, puisque poésie et peinture jouent ici selon leur *différance*, écrirait Derrida, – qui est aussi la différence elle-même différée – la *différance* donc – du visible et du lisible, du sensoriel et du spirituel, mais aussi la *différance* de Mallarmé et de Manet, du même et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur, etc. Si *L'Après-midi d'un Faune* est un objet inédit dans le champ de la littérature comme dans celui des Beaux Arts, c'est en définitive que *l'identité du livre y est disséminée par le livre même*.

La publication, en tournant l'œuvre vers un public possible, quelque « rare » qu'il soit au départ, inaugure en outre la seconde genèse de l'œuvre : celle de ses réceptions successives.

Mallarmé ne confie pas au seul hasard cette seconde genèse, et, dans une certaine mesure, il conçoit la réception de l'œuvre comme étant encore partie prenante de la création elle-même. D'où notamment l'importance qu'il accorde au geste de la dédicace, qui accompagne le livre jusqu'à son lecteur. Outre la dédicace imprimée « à trois amis, ayant pour nom CLADEL, DIERX & MENDÈS », quelques-uns des 195 exemplaires de l'édition Derenne de *L'Après-midi d'un Faune*

---

[26] Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *OC* I, p. 789 : « Mes grandes amitiés ont été celles de Villiers, de Mendès et j'ai, dix ans, vu tous les jours, mon cher Manet, dont l'absence aujourd'hui me paraît invraisemblable ! »

[27] *La Musique et les Lettres*, *OC* II, p. 64.

[28] Réponse à une enquête *Sur le roman illustré par la photographie*, *OC* II, p. 668.

[29] « Berthe Morisot », dans *Divagations*, *Quelques médaillons et portraits en pied*, *OC* II, p. 151 : « Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret […] ».

sont soigneusement dédicacés à la main pour quelques amis ou amateurs choisis, avec des vers tels que ceux-ci :

> Satyre aux baisers inexperts
> Qui pourchasses outre la brune
> La fauve Nymphe, tu les perds
> Il n'est d'extase qu'avec une[30].

Ces *Offrandes à divers du Faune* marquent le moment de la parution du livre d'une pierre blanche, qui la distingue et l'investit d'une « solennité » particulière ; si bien que la dédicace semble participer d'une « cérémonie », mi privée mi publique, capable d'instaurer dans la *République des lettres* une communauté nouvelle : non celle des foules assemblées aux grand-messes wagnériennes, mais, s'il est vrai que la lecture est un « solitaire tacite concert[31] », celle de solitudes éparses, brillant toutefois *ensemble*, – comme les astres d'une constellation.

DEBUSSY : *PRÉLUDE* À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Debussy se joint à cette constellation au début des années 1890, alors qu'il commence à fréquenter les mardis de Mallarmé.

Il connaissait déjà l'œuvre du poète (autant du moins qu'il était possible alors de la connaître), puisqu'il avait mis en musique, en 1884, le poème « Apparition » qu'il avait lu dans la brochure de Verlaine, *Les Poètes maudits*, à l'origine de la révélation de Mallarmé dans le champ littéraire. En outre, en 1887, il offrit à son ami Paul Dukas un exemplaire de *L'Après-midi d'un Faune* dans l'édition de *La Revue indépendante*. Mallarmé de son côté admirait déjà Debussy : il avait pu le croiser aux concerts Lamoureux, et il connaissait, grâce à André-Ferdinand Herold, les *Cinq poèmes de Baudelaire* que Debussy avait publiés en 1890[32].

Le projet d'une version musicale du *Faune* apparaît alors que Mallarmé, sollicité par Paul Fort pour le théâtre d'Art, imagine pour la scène la possibilité d'une récitation théâtralisée, revenant ainsi à l'idée théâtrale qui avait présidé à la première élaboration de son poème. Il s'en ouvre dans une lettre à Edmond Deman de novembre 1890, en évoquant pour sa pièce un « rien d'ouverture musicale » :

> On me propose de monter au théâtre l'*Après-midi d'un Faune*, qui est, en effet, écrit comme intermède scénique, à l'origine. La façon très rare et curieuse dont je compte produire cela vaudra à cet opuscule quelque retentissement nouveau […]. Je prépare une republication définitive, avec quelques réflexions de moi sur la poésie et le théâtre, la récitation de ce poème et le point de vue exact d'une mise en scène. Un dessin colorié représentant cela au besoin ; et peut-être quelques indications sur le rien d'ouverture musicale. Bref, une brochure présentant le tout comme un monologue en vers et qui ait chance de s'enlever, par cette fureur qui sévit de tableaux vivants et de morceaux dits, dans les salons[33].

---

[30] Quatrain recueilli dans *Offrandes à divers du Faune*, dans *Vers de circonstance*, *OC* I, p. 279.

[31] « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, *Divagations*, *OC II*, p. 226.

[32] Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 164. Jean-Michel Nectoux apporte les précisions suivantes : l'exemplaire que Debussy offre à Paul Dukas porte la dédicace : « Amitiés, Esthétique… Toute la lyre. A. Debussy 25-5-87 ». *Les Cinq poèmes de Baudelaire* ont été publiés en 1890 dans une édition de luxe à la *Librairie de l'Art indépendant*, où Mallarmé publiait au même moment sa conférence sur Villiers de L'Isle-Adam. André-Ferdinand Herold rapporte dans ses souvenirs la rencontre de Mallarmé et de Debussy : « Je l'avais prié un jour à entendre, avec quelques amis, les *Cinq Poèmes de Baudelaire* que Debussy avait terminés depuis peu et qui n'avaient point encore été publiés. Mallarmé fut très frappé par la beauté neuve de la musique, et l'occasion lui vint bientôt de témoigner à Debussy la haute estime qu'il avait conçue de son talent ». André-Ferdinand Herold poursuit en indiquant que c'est Mallarmé le premier qui formule le souhait que Debussy s'inspire de son poème pour une pièce musicale : « Il lui aurait plu que l'on joignît au poème de la musique, et comme, un soir, j'arrivais rue de Rome, il m'interrogea : "Croyez-vous que votre ami Debussy écrirait de la musique pour *L'Après-midi d'un Faune ?*" Le mardi suivant, j'amenais Debussy chez Mallarmé » (« Quelques mots sur Mallarmé », *l'Ère nouvelle*, 21 décembre 1925, p. 3, cité par Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 166).

[33] Lettre à Edmond Deman, 29 novembre 1890, Correspondance, édition de Henri Mondor et Lloyd James Austin, t. IV, 1973, p. 164-165.

La représentation, programmée par Paul Fort pour le 27 février 1891[34], n'eut pas lieu. Deux ans plus tard, en 1893, Debussy annonce une pièce toujours en préparation qu'il intitule alors *Prélude, interludes et Paraphrase finale pour l'Après-midi d'un Faune*[35]. De ce projet, il ne restera finalement que le *Prélude*, au terme d'un travail de condensation, qui n'est pas sans rapport avec celui qui avait conduit Mallarmé à concentrer dans l'unité d'un poème les diverses phases d'un développement d'abord dramatique.

La forme ainsi trouvée par Debussy institue entre poésie et musique le lien paradoxal d'une *fugue perpétuelle* : poésie et musique s'appellent réciproquement à condition de ne jamais se rejoindre. Cet entrelacs – bien suggéré dans le titre *Prélude, interludes et Paraphrase finale pour l'Après-midi d'un Faune* – n'est pas sans évoquer l'entrelacs de la typographie et de l'image que mettait en scène, d'une autre façon, le livre de Mallarmé et de Manet. Dans le *Prélude*, Debussy retrouve donc l'idée toute mallarméenne d'un « hymen » à distance, qui unit les arts en les séparant, virginalement. Cet « hymen » idéal s'oppose à la synthèse wagnérienne requérant le concours de tous les arts et leur intégration dans une totalité supérieure ; et il s'oppose aussi à la recherche d'une équivalence terme à terme des sonorités verbales et des sonorités instrumentales, telle que le voulait alors René Ghil. Or Jean-Michel Nectoux a établi qu'une première mise en musique de *L'Après-midi d'un Faune* avait d'abord été tentée en 1888 par un disciple de René Ghil, le musicien V. Emmanuel C. Lombardi, auteur d'une *Glose à l'Après-midi d'un Faune*[36]. Cette tentative d'une transposition « instrumentiste » avait agacé Mallarmé, qui aurait répondu à Lombardi, alors que celui-ci lui disait son souhait de mettre en musique son *Faune*, qu'il pensait « l'avoir mis (lui-même) en musique »[37]. Pour Mallarmé, la musique du poème – soit « l'intellectuelle parole à son apogée[38] » – se suffit à elle-même, et elle est si peu superposable à la musique instrumentale, que toute tentative d'une transposition directe serait au mieux une redondance vaine, qui accuse en réalité l'incommensurabilité des arts entre eux. Il semble que Debussy ait médité cette idée mallarméenne d'une *résistance* de la poésie à la musique, – résistance à laquelle seule pouvait répondre finalement une *résistance égale* de la musique à la poésie. C'est pourquoi Debussy ne met pas en musique *L'Après-midi d'un Faune* ; il en compose seulement un *Prélude* ; mais de telle façon que celui-ci vaut *absolument*, contenant en lui-même toutes les suites poétiques possibles dès lors que celles-ci, virtuelles, restent suspendues à la seule musique.

Mallarmé fut émerveillé par ce dialogue en effet *suspendu* des arts entre eux[39], où chacun, à distance de l'autre, dissémine dans l'autre ce qui fait son « bien » propre. On sait que Debussy l'invita chez lui à écouter une première interprétation de l'œuvre au piano ; Debussy rapporte ainsi la réaction de Mallarmé :

---

[34] Une lettre-circulaire de Paul Fort à Léon Deschamps (directeur de *La Plume*), de janvier 1891, annonce l'œuvre – « *L'Après-midi d'un Faune*, un tableau en vers de Stéphane Mallarmé, partie musicale de Mr de Bussy » – au programme de la représentation du 27 février 1891. Parallèlement, dans l'édition Deman des *Pages* de Mallarmé, est annoncée parmi les « *Œuvres de l'auteur* » une version pour la scène du *Faune* : « À part : *L'Après-midi d'un Faune*, édition nouvelle définitive pour la lecture et pour la scène, avec des notes, indication, etc. (sous presse) » (Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 167).

[35] La mention de ce titre se trouve à la fin de la partition de *La Damoiselle élue*, publiée par Bailly en 1893. Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 167.

[36] Voir Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, Les Dossiers du musée d'Orsay, , édition de la réunion des musées nationaux, 1989, p. 14.

[37] Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 166. La réplique de Mallarmé est rapportée par Henri Mondor, *Histoire d'un Faune*, Gallimard, 1948, p. 275. On la lit également chez Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, publié en 1936. Elle semble viser la tentative de Lombardi ; même si Paul Valéry suggère que Mallarmé était réticent même à la musique de Debussy : « Mallarmé n'a pas été très satisfait de voir Claude Debussy écrire une partition de musique pour son poème. Il estimait, quant à lui, que sa musique à lui suffisait et que c'était un véritable attentat contre l'esprit que de juxtaposer, même dans les meilleures intentions du monde, la musique, fût-ce la plus belle, à sa poésie » (Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres* édition de Jean Hytier, Gallimard, 1957, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 670). En réalité, c'est Mallarmé qui sollicite Debussy pour qu'il compose une pièce musicale inspirée du *Faune*.

[38] « Crise de vers », *Divagations*, *OC* II, p. 212.

[39] Voir Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.

> Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : "Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! cette Musique prolonge l'émotion de mon poëme et en situe le décor plus passionnément que la couleur". Et voici les vers qu'inscrivit Mallarmé sur un exemplaire de *L'Après-midi d'un Faune* qu'il m'envoya après la première exécution :
>
> Sylvain d'haleine première
> Si ta flûte a réussi
> Ouïs toute la lumière
> Qu'y soufflera Debussy[40].

La première du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* eut lieu le 22 décembre 1894 dans le cadre des Concerts de la Société nationale de Musique. Debussy y avait convié Mallarmé par ce billet :

> Cher Maître,
> Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurais, si vous voulez bien encourager de votre présence, les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la Flûte de votre Faune.
> Votre respectueusement dévoué
> Claude Debussy[41]

Après le concert, il reçut ces lignes de Mallarmé :

> Mon cher ami,
> Je sors du concert, très ému : la merveille ! votre illustration de *L'Après-midi d'un Faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy
> Votre Stéphane Mallarmé[42]

Le musicien salue le poète, et le poète rend hommage au musicien, – chaque art étant ainsi posé vis-à-vis de l'autre dans sa différence irréductible en même temps que dans son égale dignité, – selon donc une forme de communauté artistique, dont les enjeux, face à Wagner, sont d'ailleurs autant esthétiques que politiques.

Pour les historiens de la musique, le concert du 22 décembre 1894 permet de dater symboliquement l'avènement de la musique moderne[43]. Tout se passe comme si la rupture qu'avait provoquée Mallarmé dans le champ de la poésie se répercutait dans celui de la musique. À « l'exquise crise, fondamentale[44] » qui a découlé de la libération du vers et de son évasion hors des repères de la métrique, répond « la révolution subtile[45] » qu'initie Debussy en libérant le rythme de la stricte battue et en libérant l'harmonie de la loi tonale. L'homologie de ces deux crises, la première poétique, la seconde musicale, est remarquée par Mallarmé lui-même, qui compare musique et poésie dans l'entretien qu'il donne en 1891 à Jules Huret en réponse à son *Enquête sur l'évolution littéraire* :

> […] en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée.

Il continue en évoquant la facture nouvelle du vers dans *L'Après-midi d'un Faune*, en l'associant implicitement à la manière pianistique de Debussy :

> J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions[46].

La rupture moderne initiée en poésie par Mallarmé et en musique par Debussy ne fait pas table rase du passé : Mallarmé maintient la possibilité du vers strict pour mieux faire entendre le « jeu

---

[40] Lettre à Georges Jean-Aubry, 25 mars 1910, recueillie dans Debussy, *Correspondance*, 1872-1918, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure et Denis Herlin, Gallimard, 2005, p. 1261.

[41] Lettre à Stéphane Mallarmé, 20 décembre 1894, in Debussy, *Correspondance*, 1872-1918, édition citée, p. 228.

[42] Lettre à Claude Debussy, in Mallarmé, *Correspondance*, édition citée, Gallimard, t. VII, 1982, p. 116 (et édition Bertrand Marchal, Gallimard, Folio, 1995, p. 623). Voir aussi Debussy, *Correspondance*, édition citée, p. 229-230. Ces lettres sont citées par Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 170.

[43] Voir l'article « Debussy », signé Pierre Boulez, dans l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958, t. I, p. 634.

[44] Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *OC* II, p. 204.

[45] *Debussy : la révolution subtile* est le titre d'un livre de André Boucourechliev, Paris, Fayard, 1998.

[46] Mallarmé, réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire*, *OC* II, p. 698 et p. 701. La mention « fait par le poète lui-même » est probablement une pointe contre la *Glose* de Lombardi, croyant pouvoir transposer directement la musique verbale dans la musique instrumentale.

courant pianoté autour », exactement comme Debussy ne supprime ni l'harmonie tonale ni la mesure comptée, mais les rend toutes deux plus difficiles à discerner. Cette ambiguïté est contenue déjà dans le « solo long » de flûte qui ouvre le *Prélude* : la flûte pose le thème, mais le thème est d'emblée à ce point modulé qu'il ne fixe en réalité aucune direction tonale certaine ; et il est à ce point étiré dans le temps qu'il rend la durée musicale irréductible au « compteur factice[47] » de sa mesure. L'instabilisation de l'alexandrin en poésie, la mise en question de la mesure et de la tonalité en musique, comme aussi l'affaiblissement de la composante figurative en peinture, participent ensemble de « la subtile fluidité contemporaine[48] », et chacune de ces ruptures concourt à promouvoir les valeurs de la « suggestion », – littéraire, musicale ou plastique[49].

GAUGUIN : BOIS SCULPTÉ

Dans les interprétations artistiques de *L'Après-midi d'un Faune*, Jean-Michel Nectoux a dit la beauté particulière d'un bois sculpté que Paul Gauguin a offert à Stéphane Mallarmé en 1893, en hommage et en reconnaissance pour le soutien que le poète lui avait témoigné. Ce « bibelot sauvage », ainsi que le désigne Camille Mauclair[50], resta dans la salle à manger des mardis de la rue de Rome, en compagnie du *Minotaure* de Rodin (représentant une nymphe nue saisie par un faune[51]). En remerciement, Mallarmé offrit à Gauguin un exemplaire de l'édition princeps de *L'Après-midi d'un Faune* que l'artiste conserva jusqu'à sa mort.

Pour caractériser son *Faune* tel que le lui avait restitué la musique de Debussy, Mallarmé, nous l'avons dit, évoquait un « Sylvain d'haleine *première* » ; or, plus encore que Debussy, c'est Gauguin qui révèle le *primitivisme* qui sous-tend le poème de Mallarmé lui-même.

Le bois, de forme cylindrique, est sculpté en haut relief, comme si les figures restaient rivées au bois même (« les vrais / Bois mêmes », peut-être, dont ne peuvent précisément s'extraire les rêves du faune dans le poème) ; on reconnaît une figure de nymphe de type maori, aux longs cheveux : « elle lève la paume de la main gauche en un geste de refus que confirme l'expression fermée du visage, concentrée sur un rêve intérieur d'un profond sentiment poétique », écrit Jean-Michel Nectoux ; à l'autre face, « une figure masculine aux pattes de bouc », le dos puissant, une queue sculptée dans un nœud du bois, un bracelet à l'épaule ; Gauguin a donné au faune et à la nymphe les traits et les attributs du dieu de la Terre, Te Fatou, et de la déesse de la Lune, Hina, de la mythologie maori. Le bois semble un petit totem, figurant la fugue du désir, ou l'impossible enlacement du dieu et de la déesse.

Mallarmé a dû être frappé par une telle transposition mythologique, qui le conforte sans doute dans l'idée que les figures divines ne sont jamais que l'expression du drame immanent de l'homme dans la nature. L'ailleurs, pour Gauguin parti « se retremper » « vers les lointains et vers

---

47 Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *OC* II, p. 206.

48 L'expression d'une « subtile fluidité contemporaine » se trouve dans une lettre de Mallarmé à Ernest Raynaud, 19 octobre 1887, *Correspondance*, édition citée, t. III, 1969, p. 141. Mallarmé y commente ainsi le recueil *Le Signe* de Raynaud : « Sa très rare originalité c'est, procédant de tout l'art musical de ces derniers temps, que le vers, aussi mobile et chanteur qu'il peut l'être, ne perd rien de sa couleur ni de sa richesse de tons qui s'est un peu évaporée dans la subtile fluidité contemporaine. Les deux, vision et mélodie, se fondent en charme indécis pour l'ouïe et pour l'œil, qui me semble la poésie même. »

49 Voir la thèse de Veronica Estay Stange, *Poïétique et musicalité. Vers une modélisation de la poétique musicale. Autour du Symbolisme français*, préparée sous la direction de Messieurs les Professeurs Denis Bertrand et Raúl Dorra, soutenue à l'université Paris VIII, 15 novembre 2011.

50 Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935, p. 19.

51 Voir Jean-Michel Nectoux, « Paris, Valvins, collection Stéphane Mallarmé », n° 52, in *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres*, ouvrage cité, p. 216.

lui-même[52] », n'est pas un ailleurs extérieur, mais celui de l'âme même reconnue en son *humanité* mystérieuse ; l'art se ressource, là, à ses origines ; mais si, en empruntant aux mythologies polynésiennes, il retrouve une dimension sacrée, en retour, il réduit les divinités du Panthéon maori à une signification symbolique qui est en elle-même désormais *a-théologique*, et en ceci proprement moderne.

Une même pensée du sacré anime donc l'art selon Gauguin et l'art selon Mallarmé : le « sauvage » et le « civilisé édennique[53] » se rejoignent ; et tous deux réconcilient l'extrême conscience qui accompagne leur pratique artistique, avec « la joie », toute *primitive*, de « se percevoir simple infiniment sur la terre[54] ».

NIJINSKI : LE POÈME ET LA DANSE

Quelque vingt ans plus tard, en 1912, alors que le symbolisme a depuis longtemps cédé la place à d'autres avant-gardes, le *Faune* resurgit au-devant de la scène et provoque une nouvelle révolution artistique, qui se produit cette fois dans le champ de la danse. Il s'agit du ballet de Nijinski, interprété sur le *Prélude* de Debussy, selon un argument, qui, par le relais de Jean Cocteau, renvoie au poème de Mallarmé. Voici les quelques lignes que l'on peut lire sur le programme des Ballets russes à Paris :

> Ce n'est pas *L'Après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé ; c'est sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un faune sommeille ; des Nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau se baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires[55].

La révolution de Nijinski touche à la forme même de la danse. Le ballet frappe par une gestique inédite : celle-ci n'est faite d'aucune virtuosité spectaculaire ; elle se distingue au contraire par sa lenteur – au point que Cocteau parle d'une « lenteur de Lazare » en évoquant les premiers mouvements du faune[56] ; les corps sont disposés comme dans l'art égyptien (têtes de profil et torses face au public), et les gestes sont calqués très précisément sur des peintures sur vase que Nijinski a observées au département des Antiquités du musée du Louvre[57] ; les évolutions se font latéralement, de la cour au jardin ; la scène est réduite à l'avant-scène, le décor, imaginé par Léon Bakst, ayant été disposé à la hauteur des seconds portants ; il en résulte un style chorégraphique *en aplat*, qui évoque des frises grecques ou des bas-reliefs ; l'art renvoie à l'art ; la suppression de la profondeur suspend l'illusion référentielle ; en sorte que la danse – répétant une révolution qui s'est d'abord jouée dans le domaine de la poésie quelque cinquante ans plus tôt – apparaît dans sa seule réalité formelle, autonome, absolue.

Cette nouvelle pensée de la danse change son rapport à la musique. Dans la conception classique, danse et musique sont interdépendantes l'une de l'autre : la musique donne le pas, et le

---

[52] [Toast à Paul Gauguin], *OC* II, p. 685 : « Messieurs, pour aller au plus pressé, buvons au retour de Paul Gauguin ; mais non sans admirer cette conscience superbe qui, en l'éclat de son talent, l'exile, pour se retremper, vers les lointains et vers soi-même. »

[53] *La Musique et les Lettres*, *OC* II, p. 66.

[54] « Bucolique », *Grands faits divers*, *Divagations*, *OC* II, p. 256.

[55] Cité par Jean-Michel Nectoux, dans *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, Les Dossiers du Musée d'Orsay, n°29, 198, p. 17. Jean-Michel Nectoux attribue à Jean Cocteau ces quelques lignes, non signées, mais dont on retrouve les termes dans l'article de Jean Cocteau, « Une répétition de l'*Après-midi d'un Faune* », *Comoedia*, 28 mai 1912.

[56] Voir Jean Cocteau, article cité, reproduit dans Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, ouvrage cité, p. 36 : « J'ai vu le Faune. Je louche de l'œil son pelage pie. Un malaise de résurrection accompagne ses gestes. Lenteur de Lazare ! Il sort des siècles. Il est grave, il est attentif, il inspecte, il est le faune ; il ne sait rien d'autre. Ses lourdes cornes l'obligent à pencher son profil de chèvre. Il possède sa flûte, sa corbeille, sa mousse et ses raisins violets. Nous avons vu le Faune. Jamais encore ce spectacle, et jamais cette stupeur sacré ! ».

[57] Voir Jean-Michel Nectoux *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski*, ouvrage cité, p. 18-20. Jean-Michel Nectoux met en regard les peintures sur vase de l'art grec avec des photographies de Nijinski de l'album du baron De Meyer.

pas règle le *tempo*. Or, dans le *Prélude* de Debussy, la battue, nous l'avons dit, est peu marquée, et le temps musical, singulièrement étiré dès la première ligne de flûte, relève plus de la durée (subjective) que de la mesure (objective). Mais Nijinski, dont les indications chorégraphiques ont d'abord déconcerté les danseurs, s'empare précisément de ce *désaccord* entre musique et danse, et il l'accentue : les mouvements, quoique très savamment notés en regard de la partition[58], semblent flotter dans le halo musical (d'où l'impression de mouvements somnambuliques, ou d'un « malaise de résurrection » selon Jean Cocteau), et les gestes empruntent au cubisme (alors aux avant-gardes) une *angulosité* qui contraste avec la *fluidité* de la musique de Debussy. La non-coïncidence des arts signale que chaque art vaut absolument, jouant avec l'autre, non par emboitements exacts selon une harmonie préexistante, mais selon le jeu de sa *différance* spécifique, en récusant toute possibilité d'une synthèse englobante. En sorte que danse et musique, unies à distance, séparées et ensemble à la fois, accomplissent dans le ballet de Nijinski cet *hymen virginal* des arts rêvé par Mallarmé (« séparés, on est ensemble », écrit-il dans « Le Nénuphar blanc »[59]).

Dans le contexte de 1912, le ballet de Nijinski se fait sans doute l'écho de la pensée de Nietzsche sur la tension dans l'art entre l'inspiration dionysiaque et l'inspiration apollinienne, entre la rigueur de la forme individuelle et de la puissance panique de l'informe. Mais il est remarquable aussi que le ballet de Nijinski, tout en accomplissant (sur le mode de sa *différance*) le rêve mallarméen d'une version scénique du *Faune*, consonne avec les idées que Mallarmé avait lui-même développées sur la danse, au temps de la Cornalba ou de la Loïe Fuller. La danseuse, selon Mallarmé, a ce pouvoir de disparaître comme « femme qui danse[60] », pour advenir comme signe, et réaliser sur la scène « l'hymen », écrit Mallarmé, « entre sa féminine apparence et un objet mimé[61] ». Or, tout, dans la chorégraphie de Nijinski, suggère une absence ou prend appui sur elle : les évolutions sur la scène se font selon des lignes parallèles qui miment le désir dans la *non-rencontre* des corps ; les gestes se repoussent autant qu'ils s'attirent ; les regards ne coïncident pas ; il n'est pas jusqu'au motif auto-érotique final qui ne s'accorde avec cette sensualité de l'absence caractéristique de l'érotique mallarméenne.

Il est vrai, sans doute, que la puissance d'incarnation que Nijinski donne au *Faune* rompt avec l'idéalisme symboliste et l'esthétique mallarméenne du *suspens* ; et Paul Claudel fera du danseur des Ballets russes une figure anti-mallarméenne de l'art[62]. Mais l'interprétation de Nijinski a aussi la capacité de projeter le *Faune* dans d'autres époques que la sienne, en disséminant subtilement la présence de Mallarmé dans le XX^{e} siècle, là même où il semble *a priori* le moins attendu.

L'Après-midi d'un Faune, né d'abord dans l'horizon du Parnasse, puis compris dans celui de l'impressionnisme, du symbolisme ou du primitivisme, renaît dans les horizons nouveaux du premier XX^{e} siècle, – toujours à l'avant-garde, toujours imprévisible, d'une recréation à l'autre. Le poème vaut ainsi comme un paradigme de l'œuvre *moderne*, s'il est vrai qu'est *moderne* l'œuvre qui excède les déterminations de l'époque pour *inventer son temps*, – passé, présent et avenir, – en chacun des libres surgissements de son « bel aujourd'hui ».

---

58 Sur le système de notation des gestes inventé par Nijinski, voir Claudia Jeschke, « "… un moyen simple et logique…", Nijinski, l'esprit du temps et le faune », dans Jean-Michel Nectoux (dir.), *Nijinski, Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 107 et suiv.

59 « Le Nénuphar blanc », *Anecdotes ou poèmes*, *Divagations*, *OC* II, p. 100.

60 « Ballets », *Crayonné au théâtre*, *Divagations*, *OC* II, p. 171.

61 « Crayonné au théâtre », *Crayonné au théâtre*, *Divagations*, *OC* II, p. 163.

62 Claudel, « Nijinski », texte daté de 1927, d'abord publié dans *Positions et propositions*, puis repris dans *L'œil écoute* (*Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 384-387).