

SAFARA

**REVUE INTERNATIONALE DE
LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES**



**N°11 janvier 2012
ISSN 0851-4119**

**UFR de Lettres & Sciences Humaines,
Université Gaston Berger de Saint-Louis, BP 234, Sénégal**

SAFARA

REVUE INTERNATIONALE DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES

UFR de Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 33 961 23 56 Fax +221 .. 961 1884
E-Mail : safara@ugb.sn

Directeur de Publication : Omar SOUGOU
Université Gaston Berger

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Omofolabo	A-SOYINKA (Kansas, USA)	Baydallaye	KANE (Sénégal)
Flora	ALEXANDER (Royaume-Uni)	Edris	MAKWARD (Wisc., USA)
Chima	ANYADIKE (Nigeria)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mwamba	CABAKULU (Sénégal)	Mustapha	MUHAMMAD (Nigeria)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Molara	OGUNDIPE (Ghana)
Ernest	EMENYONU (N. Carol., USA)	Fiona	MCLAUGHLIN (Kans., USA)
Graham	FURNESS (Royaume-Uni)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Simon	GIKANDI (Princeton, USA)	Harold	SCHUEB (Wisc., USA)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef	Badara SALL, UGB
Co-Rédacteur en Chef	Obododimma OHA, Ibadan, Nigeria
Secrétaire de Rédactions	Babacar DIENG, UGB Mamadou Ba, UGB
Assistante de rédaction	Khadidiatou Diallo, UGB
Administrateur et trésorier	Abdoulaye BARRY
Relations extérieures	Baydallaye KANE

Membres

Oumar FALL, UGB	Olusegun ADEKOYA, Nigeria
Fallou NGOM, Washington	Lawan SHUAIB, Nigeria

© Université Gaston Berger de Saint Louis, 2011
ISSN 0851-4119

SOMMAIRE

Revisiting African Education For African Development Through Indigenous African Languages	5
Pierre GOMEZ	
Francophonie in Africa South of Sahara: Specificity, Challenges and Perspectives	17
Chaibou Elhadji OUMAROU	
Transtextuality in South African Fiction: The Novels of Alex La Guma and André Brink	37
Khadidiatou DIALLO	
“Cane is Bitter”: The “Epigraph” of Caribbean History	69
Julia UDOFIA	
<i>.Il pleut des oiseaux</i> de Jocelyn Saucier : Les replis d’un texte	83
Boubacar CAMARA	
Meurtre sacré et mort profane. Enjeux des tableaux narrativisés dans <i>A Rebours</i> de Joris-Karl Huysmans	101
Issa NDIAYE	
Lenrie Peters: The eagle-eyed socio-political Observer	121
Pierre GOMEZ	

**Safara, UFR de Lettres & Sciences Humaines, Université
Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n°11, janvier 2012**

*Meurtre sacré et mort profane. Enjeux des tableaux
narrativisés dans A Rebours de Joris-Karl Huysmans*

Issa NDIAYE*

Résumé

Les tableaux de G. Moreau que décrit et commente le personnage d'A Rebours jouent un rôle important dans l'architecture du roman. Les rapports que des Esseintes entretient avec ces œuvres picturales ainsi que ses commentaires disent, implicitement, sa volonté de dépasser le naturalisme et de tracer la configuration d'un roman nouveau.

Mots-clefs : narrativisation, métatextualité, meurtre, transposition.

Abstract

G. Moreau's pictures which the character in A Rebours describes and comments on, play an important part in the structure of the novel. The relations which des Esseintes keeps with these pictorial works as well as his comments tell implicitly about his intention to go beyond naturalism and draws the layout of a new novel.

Keywords : narrativisation – metatextuality, murder, transposition.

Deux critiques contemporains, Jean Borie¹ et Patrice Locmant² ont expliqué l'intérêt que Huysmans portait à la peinture

* Maître de conférences, Fastef/ucad.

¹ Jean Borie. *Huysmans, Le diable, le célibataire et Dieu*. Paris : Grasset, 1991.

sous un angle psychanalytique. L'auteur, en se choisissant un pseudonyme à consonance nordique, revendiquerait l'héritage du père disparu. Ils ont sans doute raison.

L'objet de cet article est de montrer toutefois que la fascination que les peintres (Gustave Moreau et Matthias Grunewald, principalement) ont toujours exercée sur le romancier relève de préoccupations artistiques qu'une connaissance du champ littéraire de l'époque permet de cerner.

L'analyse de ce long *ekphrasis*³ sur deux chefs-d'œuvre de Moreau, au chapitre V d'*A Rebours* souligne les enjeux véritables de l'exercice. Il s'agit, dans le commentaire de ces deux tableaux reprenant l'épisode biblique de la décollation de Jean-Baptiste, de l'invention d'une autre modernité.

Certes, le véritable Huysmans s'y révèle : sa peur et ses obsessions du sexe et ses sourdes inquiétudes métaphysiques se dévoilent dans ce long commentaire halluciné des œuvres de Moreau. Mais ce qui s'affirme, plus nettement encore, si l'on tient compte de la totalité de la production romanesque de Huysmans, c'est une volonté de se déprendre des procédures de conception et d'élaboration du roman naturaliste. C'est en se jouant des codes naturalistes et en mobilisant des genres et des arts différents que le romancier mine de l'intérieur le roman de son temps.

Dans cette entreprise de subversion littéraire, le commentaire de la représentation de Salomé occupe une place essentielle. Nous nous proposons, d'abord, d'analyser les enjeux de cette représentation, par le langage, d'une représentation picturale et, ensuite, d'étudier la place que le personnage de Salomé occupe dans le roman.

² Patrice Locmant. *J.-K. Huysmans. Le forçat de la vie*. Paris : Bartillat, 2007.

³ Une **ekphrasis**, au pluriel : ekphraseis (grec ancien *εκφράζειν*, « expliquer jusqu'au bout »), est une description précise, détaillée et vivante.

1. ENJEUX

Pour légitimer la transposition d'art, Baudelaire formule une intuition qui abolit les frontières entre les différents arts telles que les a perçues Lessing, l'auteur du *Laocoon* :

Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne puissent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées, les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque depuis le jour où dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité⁴.

C'est ce maître des synesthésies et de l'analogie⁵ que convoque Huysmans au Chapitre I d'*À Rebours*, faisant des *Fleurs du mal* l'un des modèles tutélaires du roman⁶.

Dans l'exposé du protocole d'un exercice que Huysmans a pratiqué sans le différencier de son activité créatrice, les comptes rendus de salon alimentant son œuvre romanesque et réciproquement, se lit l'influence de Baudelaire, plus déterminante que celle d'Hippolyte Taine, l'auteur de la *Philosophie de l'art*⁷ et figure emblématique du positivisme. Rendre compte d'un tableau est, en effet, pour Huysmans, une tâche à la fois positiviste et subjective. :

[C'est] résumer la biographie du peintre et les origines de son art, montrer ses tenants et ses aboutissants, expliquer le sujet qu'il traite, en indiquer les sources, s'il s'agit par exemple d'une vie de saint ou d'une légende, puis définir

⁴Charles Baudelaire. « Richard Wagner et Tannhauser à Paris ». in *Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, « collection Bouquins », 1980, p. 852.

⁵ Cf. Emmanuel Adatte. *Les Fleurs du mal et le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*. Paris : José Corti, 1986, p. 114-136.

⁶ Cf., Joris-Karl Huysmans. *À Rebours*. Paris : Gallimard, 1977, p.96.

⁷ Voir Hippolyte Taine. *Philosophie de l'art*. Paris : Fayard, 1985. Voir en particulier : Première partie ch. I et Quatrième partie.

*son talent, l'analyser en décelant les ruses de son métier et les qualités de sa technique, révéler les sensations personnelles qu'il suggère et surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie*⁸.

Décrire un tableau, c'est créer une œuvre d'art puisqu'il s'agit de traduire une vision par des mots choisis qui expriment les sentiments du scripteur ; le texte ainsi créé devenant reconfiguration du modèle.

Ce rapport entre le signe pictural et l'écriture, tel qu'il est voulu par Huysmans, est le même que celui que Flaubert a voulu établir entre le romancier et la totalité des signes. Flaubert, mystagogue, a donné à Maupassant tout comme à Huysmans la même leçon : l'originalité ne dépend pas de l'objet contemplé – La Bièvre vaut le Gange⁹ – mais de la qualité de la vision, des rapports nouveaux que le spectateur instaure avec ce qu'il voit : «*il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne*»¹⁰. Aucun romancier réaliste majeur n'a contesté cette théorie flaubertienne du regard¹¹ : la *mimesis* réaliste et naturaliste dans les rationalisations de Zola, des Goncourt ou de Maupassant repose sur l'idée fondamentale selon laquelle le visible est représentable, même

⁸ Joris-Karl Huysmans, Préface au livre de l'abbé Broussole. *La Jeunesse du Perugin et les origines de l'École ombrienne*. Paris : 1901. Cité par H. Bouiller. « Huysmans et les transpositions d'art ». in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle Mulhouse et Colmar. Paris : H. Champion, 1987, p. 127-134.

⁹ Gustave Flaubert. « Lettre à J.-K. Huysmans » février-mars 1879. in *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1998, p. 727.

¹⁰ Maupassant. *Le Roman*. in **Romans**, Paris : Gallimard, Pléiade, 1987, p. 713. La même leçon est donnée à Huysmans et à Maupassant. Voir G. Flaubert, *op. cit.*, pp. 713 et 726-727.

¹¹ Sur ce point, voir Issa Ndiaye. *Les Savoirs positifs et la création littéraire chez les écrivains naturalistes français du XIX^e siècle*. thèse pour le doctorat d'État, Faculté des Lettres, 2002-2003, p. 47-65.

*l'irrendable*¹² ; tout dépend de l'œil de l'artiste. C'est dans l'utilisation des ressources de la langue que ces auteurs se différencient les uns des autres : le maniérisme des Goncourt et de Huysmans s'opposant au classicisme de Flaubert et de Maupassant. Huysmans, en faisant prévaloir une leçon des saintes Ecritures¹³, a donné, dans ses comptes rendus de salon, une vision souvent neuve, voire perverse¹⁴, des représentations picturales. On peut prendre l'exemple de sa lecture d'un tableau de Bianchi, aujourd'hui attribué à Marmitta¹⁵, que le critique d'art interprète de manière iconoclaste et blasphématoire. Par cet acte de liberté irrévérencieuse, il ouvre la possibilité d'une lecture plurielle de l'œuvre d'art, la seule capable d'apporter une réponse satisfaisante à cette angoisse du *déjà dit* formulée par Boileau et reprise dans une perspective tainienne¹⁶ par Huysmans au moment de la rédaction d'*A Rebours*, la seule en mesure de redonner vie aux mythes et aux poncifs¹⁷. Cette tentative

¹² Jules et Edmond de Goncourt. *Journal*, t. II. Paris : Robert Laffont, 1989, p. 680.

¹³ Voir J.-K. Huysmans. *En Ménage*. Paris : U.G.E., 1975. Un personnage, André Jaillant, formule cette loi dans le roman (*op. cit.*, p. 139) : « Les Saintes Ecritures ont raison : la terre est remplie de gens qui ont des yeux pour ne pas voir ».

¹⁴ Voir Antoine Compagnon. « Huysmans, Proust et la lecture perverse de la Renaissance italienne ». in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, Paris : Honoré champion, 1987, p. 227-235.

¹⁵ Joris-Karl Huysmans. « Bianchi » in *Du Dilletantisme*. Paris : le Passeur, 1992, p. 73-83.

¹⁶ Cf. H. Taine *op. cit.* p. 23-24.

¹⁷ **Dans la Préface écrite vingt ans après le roman** », Huysmans note : *Au moment où parut A Rebours, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci : le naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. (...) Nous autres, moins râblés et préoccupés d'un art subtil, nous devrions nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond.* Voir J.-K. Huysmans. *A. Rebours*. Paris : Gallimard, 1993, p. 58-59.

de rajeunissement des vieux sujets s'illustre exemplairement au Chapitre V d'*A Rebours* où le personnage principal du roman, esthète malade tenaillé par une sexualité trouble et ambiguë, commente deux réalisations picturales de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*.

Les lecteurs de *Certains* et de *L'Art moderne* peuvent avoir l'impression de reconnaître dans cet *ekphrasis* sur la peinture de Moreau une scénographie habituelle Huysmans met en scène trois personnages : un peintre, son œuvre et un critique d'art. Sur le peintre, le discours proféré par le critique d'art de la fiction (des Esseintes) reprend celui de l'auteur de *L'Art moderne*¹⁸ et de *Certains*¹⁹ : la comparaison des fragments textuels indique, sans doute possible, que l'essentiel sur les caractéristiques de la peinture de Moreau, un *hapax* selon Huysmans, a été déjà dit dans son compte rendu de *L'Exposition des indépendants en 1880*²⁰. Moreau est *unique*²¹, son originalité dérive de *fusions architectoniques*, de la synthèse d'arts différents et de cultures diverses ; il faudrait, en effet, pour en rendre compte, penser aux arts de l'Orient, de l'Italie, de l'Inde, et convoquer dans un même mouvement les qualités littéraires de Flaubert, des Goncourt et de Baudelaire²². Salomé, telle que l'a toujours rêvé des Esseintes, n'était pas seulement

la baladine (...) qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi ; elle devenait la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoissant de même

¹⁸, Joris-Karl Huysmans. *L'Art moderne / Certains*. Paris : U.G.E., 1975, p. 132-134.

¹⁹ *op. cit.*, p. 256-258.

²⁰ in *L'Art moderne*, éd. cit. p. 93-124.

²¹ *ibid.*, p. 132.

²² J.-K. Huysmans. *A. Rebours*. éd. cit., p. 149.

*que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche*²³.

La vision hallucinée de des Esseintes fait appel à une double mémoire intertextuelle et inter esthétique (la sienne et celle du lecteur). Sont évoquées toutes ces figures de femmes qui ont mis au jour l'opposition entre Eros et la loi, l'érotisme et la spiritualité ainsi que la vieille complicité entre Eros et Thanatos : la Salammbô ou l'Hérodiade de Flaubert, Manette Salomon des Goncourt, Nana de Zola, Esmeralda de Hugo et Carmen de Mérimée. La danse de Salomé²⁴ évoque ainsi non seulement le texte de l'évêque d'Hippone²⁵, le premier à avoir décrit cette captation érotique de la raison par le corps, mais les textes des auteurs du XIX^e siècle où la danse satanique vise à assujettir la raison, la foi ou le génie artistique. La description de Salomé mobilise dans un premier temps ainsi des textes évangéliques, les sermons des prédicateurs et la littérature profane. Mais c'est pour mieux les nier dans le moment qui suit cet acte souverain.

On le sait : le tableau de peinture dénarrativise le mythe en fixant un récit dans une image. En procédant à une narrativisation des deux tableaux de Moreau Huysmans redonne au mythe sa fraîcheur matinale tout en prenant ses distances avec l'hypotexte évangélique et en se démarquant des écrivains et des peintres qui ont été séduits par la figure féminine :

ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait

²³ *idem, ibid.* , p. 144-145.

²⁴ *Ibid.*, p. 142-143.

²⁵ Voir Augustin d'Hippone. *Quinzième et Seizième Sermons pour la décollation de Jean Baptiste*. Cité par Marc Bochet. *Salomé du voilé au dévoilé, Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris : Les Editions du Cerf, 2007, p. 26-28. Dans la fiction, l'évêque d'Hippone est bien connu de des Esseintes ; voir *À Rebours*. éd. cit., p. 119.

*effacée, se perdait mystérieuse et pâmée, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, comme rendues visionnaires par la névrose, rebelle aux peintres de la chair, (...), incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassiné*²⁶.

Ce propos de des Esseintes libère la parole narrative des récits et des représentations qui l'ont précédée ; le récit se veut parole neuve ; il se constitue en se mirant aux discours évangélique et profane (romanesque, épique, théâtral) qu'il nie dans le même mouvement. Construit comme la plupart des comptes rendus de Huysmans, il est dramatisé par l'introduction d'un mouvement et d'une temporalité ; il devient scène onirique par le passage de l'imparfait (qui sert à planter le décor) au présent de narration qui actualise la scène antique et fait de des Esseintes, en dépit de la distance historique, un spectateur aussi envoûté que le Tétrarque Hérode Antipas. Le récit insiste sur cette identité de statut « *Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse.* »²⁷

La danse de Salomé a, ainsi, un effet identique sur les personnages : elle devait *réveiller les sens assoupis du vieil Hérode*²⁸ ; elle a un effet analogue sur des Esseintes, le névrosé. Par l'hallucination, le personnage de la fiction romanesque (des Esseintes/Huysmans) se place sur le même paradigme que le personnage biblique. Dans le cadre strict de la fiction médicale que propose le roman, la dramatisation du diptyque de Moreau produit les effets escomptés car sa vertu thérapeutique est évidente : l'esprit, les sens et le

²⁶ Joris-Karl Huysmans . *À Rebours*. éd.cit., p. 144.

²⁷ Joris-Karl Huysmans. *À Rebours*, éd.cit., p. 148.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

système nerveux affectés par la névrose, selon la clinique²⁹, sont revivifiés par la contemplation de deux chefs d'œuvre de Moreau : « *il y avait dans [ces] œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles.* »³⁰

Aucune des prescriptions médicales techniques ou florales n'a, dans le roman, le même effet sur le personnage. Dans ce long fragment du Chapitre V d'*A Rebours*, la scénographie habituelle du compte rendu de salon devient celle du mythe (inspiré d'une rhétorique de la prédication) dramatisé, avant Huysmans, par Flaubert.

À la différence de Flaubert, Huysmans met en place, par la textualisation, une scénographie introuvable en se jouant des codes génériques des discours (mythique, médical, religieux) ainsi que de la mémoire intertextuelle du personnage fictionnel et du lecteur. Le délire interprétatif de des Esseintes et ses hésitations convoquent des espaces religieux et profane, pour finir par extraire la figure de Salomé, d'un temps et d'un espace définis.³¹

Dans ce soliloque né de l'hallucination provoquée par la contemplation des deux œuvres de Moreau, se lisent en fait des préoccupations et des choix de J.-K. Huysmans. L'auteur d'*A Rebours* se refuse à une lecture idéologique des deux tableaux d'un Moreau affecté par la défaite française de 1870 et l'échec de la Commune de Paris qui confiait à sa mère que ses œuvres « *pouvaient être le symbole des événements et des aspirations ainsi que des cataclysmes présents.* »³²

²⁹ Les symptômes du nervosisme, maladie à la mode au XIX^e siècle, sont étudiés par deux psychiatres du temps. A. Axenfeld (*Traité des névroses*. Paris : G. Baillière, 1883) et E. Bouchut (*Du Nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses*. Paris : J.-Baillière et fils, 1877). Ces deux auteurs sont les références majeures de Huysmans.

³⁰ *Ibid.*, p. 149.

³¹ Joris-Karl, Huysmans. *À Rebours*. éd.cit. ,p. 145.

³² Cité par M. Bochet. *Salomé. Du voilé au dévoilé*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2007, p.125, note 1.

Huysmans préfère mettre en avant *Pourserie* de Gustave Moreau. Dans *A Rebours* comme dans *L'Art moderne*, le peintre est présenté comme un mystique, un illuminé³³ ; il est mis dans un paradigme d'artistes éprouvant de la haine pour leur époque, au même titre que Flaubert, les Goncourt, Villiers de l'Isle Adam, Odilon Redon et Rops³⁴. A aucun moment dans les écrits de Huysmans, les positions politiques de Moreau ne sont clairement évoquées. L'enjeu de toutes ces ruses avec la biographie tient à la récusation de la théorie positiviste de la lecture de l'œuvre d'art qui propose, comme clefs de déchiffrement, la race, le milieu et le moment³⁵. Comme Flaubert³⁶, Huysmans est d'avis que « *la théorie du milieu, adaptée à l'art est juste – mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux par la révolte, par la haine qu'il leur inspire.* »³⁷.

Cette contestation de la critique positiviste impose une relecture de la Notice qui ouvre le roman. En surface, ce texte d'ouverture est fidèle au canevas tracé par le *roman expérimental* de Zola : des Esseintes est le dernier descendant d'une lignée frappée par la dégénérescence. Relue en fonction du discours proféré sur Moreau, elle devient leurre tout comme la caution des livres de Bouchut et d'Axenfeld que Huysmans convoque pour souligner le caractère *naturaliste* de son roman. En fait, ce qui est dit de Moreau, tout comme la configuration du personnage de Salomé ou de des Esseintes remet en question la validité du naturalisme. Huysmans

³³ Voir Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, éd.cit., p. 145-146.

³⁴ Joris-Karl Huysmans. *Certains*. éd.cit., p. 259.

³⁵ H. Taine n'est pas l'unique représentant de cette critique positiviste. L'esprit du temps (le positivisme) informe aussi les théories critiques de Renan et de Sainte-Beuve qui se révèlent inefficaces ici ; Des Esseintes est le dernier descendant d'une lignée frappée par la dégénérescence. Mais ce déterminisme ne peut servir qu'à une explication de surface de son mal.

³⁶ Voir Gustave Flaubert. « Lettre à Edma Roger des Genettes » (20 octobre 184). in *Correspondance*, éd. cit., p. 460-61.

³⁷ Joris-Karl Huysmans. *Certains*. éd.cit., p. 258.

fait semblant de se conformer à un modèle pour mieux le contester. De la même manière, il dépasse tous les hypotextes littéraires et picturaux du mythe de Salomé. C'est dans ce dessein qu'il confronte le texte de l'évangile de saint Mathieu au tableau de Moreau et à son propre texte.

Le récit lapidaire de l'évangéliste évoque un *meurtre fondateur* : celui de Jean-le-Baptiste. Le texte de Mathieu est elliptique dans la mesure où il ne décrit ni le palais d'Hérode ni la danse de Salomé, encore moins les effets de cette danse sur les spectateurs. L'évangéliste ne dit que le plaisir du Tétrarque, la promesse qui s'en suit et sa réalisation, c'est-à-dire la décollation du Précurseur. La narrativisation du diptyque de Moreau faite par Huysmans comble les interstices du récit princeps, étire certaines séquences comme celle de la danse. Comme chez Jean Chrysostome ou Augustin d'Hippone, il fait de Salomé la figure centrale du début du récit et de la tête du Précurseur celle de la fin de ce même récit, fidèle en cela aux deux tableaux de Moreau. L'*etymon* évangélique est ainsi transcendé par la peinture et la littérature. En effet, le texte de Huysmans réactualise les thèmes et les significations que les Pères et les Docteurs de l'Église ont trouvés dans le récit mythique (le danger de la nudité et du désir, la perversion de la danse), reconduit les mêmes oppositions (le Désir vs la loi / le sacré), les mêmes connivences (Eros / Thanatos). Mais, en dépit de son satanisme, Salomé devient dans le texte huysmansien, par la médiation de Moreau, la figure rêvée de l'esthète, celle qui cristallise ses idéaux affectifs et littéraires, le comble mieux que toute autre référence artistique. Dans le texte de Huysmans, elle retrouve enfin l'origine de son nom (étymologiquement Salomé, en Hébreu signifie la paix), signification que le texte évangélique a toujours niée et qu'une longue tradition artistico-littéraire a longtemps occultée. Par ce renversement axiologique, la littérature se déprend de la morale et de la religion et Huysmans s'inscrit dans la lignée de Rops dont il loue « *le spiritualisme de la Luxure.* »³⁸.

³⁸Joris-Karl Huysmans, « *Félicien Rops* ». in *Certains*, éd.cit., p. 288-315.

Le ravissement et la fascination éprouvés par des Esseintes³⁹ font écho à la griserie ressentie par Huysmans face aux tableaux de Moreau dont la féerie et « *la surprenante chimie des couleurs suraiguës, arrivées à leur portées extrêmes, montaient à la tête et grisaient la vue qui titubait, abasourdie.* »⁴⁰.

Entre le personnage et son créateur, il n'y a pas que ces connivences ; ils partagent la même recherche enfiévrée d'un art nouveau. Sous le pseudonyme d'A. Meunier⁴¹, Huysmans a même pu dire qu'

*un type unique tient la corde dans chacune de ses œuvres. Cyprien Tibaille et André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent.*⁴².

Des Esseintes et Huysmans poursuivent la même quête. La transposition d'art qui s'effectue dans *A Rebours* l'indique de manière exemplaire. Perçue comme personnage dont la configuration fait appel à des cultures différentes et à des arts variés, Salomé est dans *A Rebours* la figure du dépassement de tous les styles qu'elle convoque. Sont en effet convoqués et dépassés dans le même mouvement « *ces écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine* ». Son exacte représentation devrait mobiliser, selon des Esseintes (Huysmans) trois écrivains du temps : Baudelaire, Flaubert et les Goncourt. L'étude des manuscrits d'*A Rebours* (publiés, en partie, par B. Marchal) ainsi que certains comptes rendus de salon de Huysmans sont

³⁹ J.-K. Huysmans. *À Rebours*. éd.cit., p. 142-143.

⁴⁰ J.-K. Huysmans. *Certains*. éd., cit., p. 257

⁴¹ Pseudonyme transparent puisque Huysmans utilise le nom de sa maîtresse.

⁴² A. Meunier. "Joris-Karl Huysmans". in Huysmans. *Cahiers de l'Herne*. n°47, p. 25-29. Dans ce texte publié en 1885, un an après *A Rebours*, l'auteur cherche à mettre en valeur ce roman en faisant semblant de répondre aux critiques.

explicites sur ce point : l'auteur des *Fleurs du mal*, le Flaubert de *La Tentation de Saint Antoine* ou de *Salammbô*, les Goncourt et Delacroix sont évoqués pour rendre compte de la vision de Moreau qui dépasse tous ces artistes puisqu'il les réunit en une œuvre unique⁴³. Ainsi, la Salomé de des Esseintes, c'est-à-dire la transposition d'art, se construit à partir d'une intertextualité⁴⁴, d'une métatextualité (relation de commentaire avec des œuvres)⁴⁵ et d'une interesthéticité. La littérature se tourne vers elle-même, vers l'art, pour trouver les matériaux devant servir à son élaboration. Ainsi, Huysmans conjure cette menace de l'agraphie⁴⁶, qui pèse aussi sur Maupassant⁴⁷ ; en même temps, il récuse un modèle esthético-littéraire, le réalisme et une philosophie, le positivisme dont Hyppolite Taine est l'un des représentants.

La narrativisation des tableaux de Moreau, plus que l'œuvre du peintre⁴⁸, mine l'institution littéraire du temps en se jouant de

⁴³ J.-K. Huysmans. *L'Art moderne*. éd. cit., p. 133 ; et *A. Rebourts*, éd. cit., p. 149-150.

⁴⁴ Des Esseintes rêvant d'une "thébaïde, raffinée" fait penser au Saint Antoine *de La Tentation* et le personnage de Salomé, par des éléments de sa configuration, aux personnages flaubertiens (Salammbô et Hérodiade).

⁴⁵ Cf. Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982, p. 10.

⁴⁶ Cf. J.-K. Huysmans. "Préface écrite vingt ans après le roman" in *A. Rebourts*, éd. cit., p. 55-76.

⁴⁷ Cf. Yvan Leclerc. « Maupassant, l'imitation, le plagiat ». in *Europe* n°772-773, pp. 115-128.

⁴⁸ Dans une lettre adressée à Huysmans, Moreau écrit: *Je ne vous ai jamais remercié, et pourtant que ne vous dois-je pas ? à vous qui m'avez donné une des plus précieuses récompenses de ma vie de travailleur – votre sympathie d'artiste, à vous qui avez si magnifiquement pénétré et mis en lumière mes modestes inventions, et qui les avez comme créées à nouveau de votre merveilleux et incomparable outil* (C'est nous qui soulignons). Lettre citée par Daniel Grojnowski. *Salomé, l'art et l'argent*. In *Cahiers de l'Herne* n°47, p. 165-179.

l'esthétique naturaliste que le roman fait semblant de respecter. En effet, si la grille positiviste est inadaptée pour expliquer le génie de Moreau, elle ne peut non plus être appliquée à l'autre artiste, des Esseintes, le personnage principal du roman. En dépit de la *Notice* qui propose une explication de surface de sa maladie (la dégénérescence), la névrose de des Esseintes, corrélée à son génie artistique, échappe aux médecins : le roman montre que seuls l'art et la religion sont en mesure de l'expliquer et de la guérir.

Le récit réaliste ou naturaliste se veut « tranche de vie » ou « histoire d'une vie » ; il s'inspire de faits divers, d'un épisode de l'histoire ; il mime ce qui est déjà arrivé ou ce qui aurait pu arriver. Dans *A Rebours*, c'est ce qui arrive dans la conscience du personnage qui constitue la matière du récit construit comme un soliloque. Dans cette longue remémoration, le commentaire, l'onirique et l'hallucination ont le même statut que les épisodes de la vie du personnage fictif qui veut réguler son corps et son existence, faire le point sur ses goûts et ses dégoûts artistiques. L'élection de la figure de Salomé lui permet de se déprendre du naturalisme, ce qui n'a pas échappé à Zola⁴⁹.

Ainsi, ce dont il s'agit dans le chapitre V d'*A Rebours* est doublement vital pour Huysmans : plus que l'évocation de ce « meurtre fondateur », il y est question de la mise à mort du naturalisme.

2. SALOME : UN FOYER GÉNÉRATIF DE L'ŒUVRE

Avant ce long *ekphrasis* consacré à la Salomé de Moreau, les différentes expérimentations du personnage de la fiction visaient, pour l'essentiel, à se créer un *réel* plus satisfaisant que la nature qui, selon des Esseintes, « a fait son temps ». Ses différentes constructions (l'orgue à la bouche, la tortue sertie de pierreries), ses travaux d'horticulture, ses expériences amoureuses hors norme, la femme ventriloque qui lui rejoue la scène flaubertienne capitale du Sphinx et de la Chimère, Miss Urania, l'histrienne, s'intègrent dans un

⁴⁹ Cf. La discussion entre les deux écrivains est rapportée par Huysmans dans sa *Préface écrite vingt ans après le roman* in *A Rebours*, éd. cit., p. 70-71.

projet unique : substituer « *le rêve de la réalité à la réalité même* »⁵⁰. Si dans la rêverie de des Esseintes, la Crampton et l'Engarth, deux locomotives, ont pu lui donner l'impression de résumer la perfection féminine, aucune des deux machines ne produit le même envoûtement que Salomé. De sorte que la question que se pose le personnage au chapitre II :

*Est-ce qu'il existe, ici-bas, un être conçu dans les joies de la fornication et sorti des douleurs d'une matrice dont le modèle, dont le type soit plus éblouissant, plus splendide que celui de ces deux locomotives*⁵¹,

trouve sa réponse au chapitre V. La femme idéale est un être pictural, littéraire et mythique, transfiguré par la rêverie d'un artiste, et qui, en retour hante ses cauchemars. Car cette peur du sexe perceptible chez des Esseintes décrivant Salomé, « *la déesse de l'immortelle hystérie, la Beauté maudite (...), la Bête monstrueuse* »⁵², s'exprime dans l'univers onirique du personnage où la femme Bouledogue et la Grande Vérole occupent une place centrale.

Ces étranges anamorphoses de Salomé dans l'inconscient du sujet ne sont cependant pas les seules. C'est dans la rêverie éveillée de des Esseintes, rêverie favorisée par l'obscurité, que s'opère une autre transformation : l'effacement de la Salomé de Moreau fait surgir l'Hérodiade de Mallarmé, comme suite naturelle du dyptique du peintre :

*L'obscurité cachait le sang, endormait les reflets et les ors,
enténébrait les lointains du temple, noyait les comparses
du crime ensevelis dans leurs couleurs mortes, et
n'épargnant que les blancheurs de l'aquarelle, sortait la
femme du fourreau de ses joailleries et la rendait plus nue.
Invinciblement, il levait les yeux vers elle, la discernait à*

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 103.

⁵¹ *op.cit.*, p. 104.

⁵² *A Rebours*. éd.cit., p. 145

*ses contours inoubliés et elle revivait, évoquant sur ses lèvres ces bizarres et doux vers que Mallarmé lui prête*⁵³.

Salomé devient Hérodiade⁵⁴. Ce déplacement par substitution onomastique indique une deuxième parousie : le personnage pictural s'épure pour devenir une autre figure littéraire. Dans la rêverie de des Esseintes, cette figure *contient* le poème mallarméen, elle devient signe linguistique, un *terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat*⁵⁵ de l'objet, comme le « mot » mallarméen (selon des Esseintes), et qui pourrait préfigurer le roman idéal :

*un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cobobé de centaines de pages (...). Alors les mots seraient tellement imperturbables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique »*⁵⁶.

Ce roman nouveau, Huysmans le veut héritier du poème en prose mallarméen et des *quintessences de Baudelaire et de Poe*⁵⁷ ; il doit, grâce à la condensation, faire jouer la mémoire intertextuelle du lecteur.

On le sait, toute la poétique réaliste et naturaliste repose sur l'idée que le réel est riche et représentable. Huysmans conçoit le roman, à partir d'*A Rebours* comme une aventure du langage et de

⁵³ *Op.cit.*, p. 136.

⁵⁴ *Op.cit.*, p. 315.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 317.

⁵⁶, J.-K., Hysmans. *A Rebours*. éd.cit., p. 320.

⁵⁷ J.-K. Hysmans. *A Rebours*. éd.cit., p. 320.

l'imaginaire, une rencontre entre la mémoire intertextuelle (interesthétique) du créateur et celle du lecteur, une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur⁵⁸. L'esquisse de ce roman futur est le véritable projet littéraire de Huysmans.

Dans un texte écrit en 1902, l'auteur reprenant Hyppolite Taine, à la suite de Maupassant, part du principe que la tendance artistique qu'exprime une école littéraire, s'incarne magistralement dans quelques esprits ; le mouvement décline lorsque les « élèves », par l'imitation, ne réalisent que de pâles copies des œuvres des « maîtres ». Il faut donc trouver du nouveau.

A Rebours fait l'esquisse de ce roman nouveau dont des Esseintes, comme nous l'avons vu, élabore la théorie à partir de la réfutation d'un référent majeur du réalisme-naturalisme : la Nature⁵⁹. Ses expérimentations sur le factice floral le conduisent, en effet, à remettre en question le clivage entre le vrai et le faux : les fleurs factices « *singeant les véritables fleurs* » et les vraies imitant les fausses⁶⁰. Ce brouillage des frontières entre le vrai et le faux n'est qu'un aspect de la contestation de la « mimesis » réaliste puisque l'essentiel du discours romanesque dans *A Rebours* est constitué de commentaires, d'anamnèses et de l'exposé des goûts et des dégoûts artistiques du héros. Le roman fait ainsi appel à l'art (littéraire, peinture, musique) pour son élaboration. Salomé en devient ainsi la figure emblématique puisque le talent de son créateur, Gustave Moreau, se caractérise par la rencontre unique, selon des Esseintes entre des arts et des styles d'horizons différents. Dans le tableau, des Esseintes décèle, en effet, « de *vagues souvenirs de Mantegna et de Jacop de Barbaj (...), de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs de Delacroix* »⁶¹, les traces « *des théogonies de l'Extrême-Orient* », des

⁵⁸ *Op.cit.*, p. 320.

⁵⁹ Cf. Françoise Gaillard. « À Rebours : une écriture de la crise. » in *Joris-Karl Huysmans*. Revue des Sciences Humaines, n° 170-171, p. 111-122.

⁶⁰ J.-K.. Huysmans. *A. Rebours*. éd.cit. p. 207.

⁶¹ Cf.,F. Gaillard. *Op. cit.*np. 111-122.

cultures égyptienne et indienne ; l'exécution convoque différents styles, ceux de Flaubert, des Goncourt et de Baudelaire.

La condensation qui doit présider à la création du roman futur, selon une modalité métadiscursive (le texte commentant son élaboration), caractérise la configuration du personnage pictural. Celle du héros romanesque aussi : « Jean des Floresses des Esseintes » faisant résonner des thèmes majeurs du livre : les « *essences-enceintes que sont les œuvres et leurs succédanés* »⁶².

La configuration du personnage (pictural et romanesque) de Salomé s'opère par la condensation ; mais les différents motifs qui le constituent (les pierreries, la fleur, la sexualité perverse et dangereuse) prolifèrent dans le roman. Salomé est *l'histrienne* comme Miss Urania⁶³ ; ses joailleries étincelantes rappellent la première expérimentation de des Esseintes (la tortue sertie de pierreries) ; quant à celle fleur énigmatique qui tient la danseuse, elle unit, comme motif, les expériences florales ; ses joailleries étincelantes rappellent la première expérimentation de des Esseintes (la tortue sertie de pierreries) ; alors que la fleur énigmatique que tient la danseuse, renvoie, comme motif, aux expériences florales de des Esseintes et aux *Fleurs du mal* de Baudelaire qui exerce une véritable fascination sur le personnage. Cette prolifération des motifs dépasse le cadre du roman dont les résonances se font sentir dans *En Rade* : l'un des rêves énigmatiques de Jacques Marles, le *rêve d'Esther*⁶⁴ semble actualiser une hypothèse du personnage d'*A Rebours* :

*Des Esseintes cherchait le sens de cet emblème. (...); annonçait-il au vieil Hérode une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre (...) ?*⁶⁵

⁶²Roge Alain .*Glose pour des Esseintes*. Cahier de l'Herne, n° 47, éd.cit., p.180-184.

⁶³J.-K. Huysmans .*A. Rebours*. éd.cit, p. 207.

⁶⁴J.-K Huysmans. *En rade*. Paris : Gallimard, 1984, p. 58-63.

⁶⁵J.-K. Huysmans. *A. Rebours*. éd.cit., p. 145.

L'or, la fleur, la chair : ces différents motifs permettent la création d'un réseau thématique reliant subtilement les différents catalogues du « musée » de des Esseintes. Plusieurs paradigmes permettent ainsi la constitution d'une mémoire intratextuelle et la construction d'un roman autarcique qui trace la configuration de son narrataire et la présence du sujet qui écrit, car le véritable Huysmans est dans *A Rebours*.

Grâce à la figure de Salomé, Huysmans s'inscrit dans la lignée, qui va de Montaigne à Leiris, car son roman se présente comme une aventure des signes dessinant, de manière subreptice et oblique, son autoportrait⁶⁶.

Conclusion

Des Esseintes procède à la représentation d'une image. Son texte est copie d'une copie. Ce qui est nouveau c'est que l'image qu'il commente (le diptyque de Moreau) est le lieu de rencontre d'images et de pratiques culturelles diverses qui sollicitent l'imaginaire du narrateur et du lecteur. Le roman devient aventure des signes car les différents motifs qui entrent dans la composition du personnage pictural prolifèrent dans le roman, Salomé jouant ainsi un rôle déterminant dans l'architecture d'*A Rebours*. Et s'il est vrai que les angoisses du personnage de la fiction expliquent la fascination pour ce « meurtre fondateur », c'est à la mise à mort symbolique d'une certaine littérature que procède Huysmans. Ce qui est appelé à mourir, c'est le roman caractérisé par « *les longueurs analytiques et les superfétations descriptives* », le roman consacrant des « *centaines de pages (...) à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et menus faits* »⁶⁷, le roman naturaliste.

Ce programme sera (re)pris en charge par le personnage principal de *Là-bas*, un autre double de Joris-Karl Huysmans.

⁶⁶ Voir Michel Beaujour. *Miroirs d'encore*. Paris : Seuil, 1980.

⁶⁷ J.-K. Huysmans. *A. Rebours*. éd.cit., p. 320.

BIBLIOGRAPHIE

1. HUYSMANS , J.-K. *A Rebours*. Paris : Gallimard,1977.
2. HUYSMANS , J.-K. *L'Art moderne/Certains*. Paris : U.G.E.,1975.
3. AUGUSTIN D'HIPPONE. *Quinzième et Seizième Sermons pour la décollation de saint Jean-Baptiste*. In *Œuvres complètes*. t.xi, Bar-le-Duc : L.Guerin,1868.
4. BOCHET, M. *Salomé. Du voilé au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2007.
5. Borie, J. *Huysmans, le diable, le célibataire et Dieu*. Paris : Grasset, 1991.
6. LOCMANT, P. *Huysmans, le forçat de la vie*. Paris : Bartillat, 2007.
7. MARCHAL, B. *Salomé entre vers et prose (Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans)*. Paris : J.Corti, 2005.