

Francesca Paraboschi

Le *Cantique des cantiques* au tournant du XIX^e siècle

Les auteurs du tournant du XIX^e siècle manifestent un intérêt marqué pour le *Cantique des cantiques*¹. En témoignent les nombreuses traductions, les références directes ou détournées, les réécritures² explicites ou voilées. Dans ce réseau touffu rappelons Ernest Renan qui, s'insérant dans le sillon de la tradition interprétative allemande, propose, en 1860, une traduction augmentée d'un commentaire et d'une adaptation théâtrale³; à l'époque circulent aussi la traduction d'Étienne Azéma⁴, une traduction qui se voulait le plus possible littérale⁵, et celle d'Edouard Reuss qui invite à retrouver dans le *Cantique* "l'ex-

¹ Déjà pendant la première moitié du siècle paraissent en France et en Allemagne différentes traductions du *Cantique*. Cf. Claire Placial, "La question du genre littéraire du *Cantique des cantiques*. Approches comparatistes chez les philologues allemands et les orientalisants français (Réville, Renan, Reuss)", dans *Actes du Congrès de la S.F.L.G.C.: "Littérature comparée et esthétique(s)"* (Aix-en-Provence, 29, 30 et 31 octobre 2009), publié en ligne sur le site du Centre Interdisciplinaire d'Études des Littératures, Aix-Marseille: <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/559>.

² J'emploierai le terme "réécriture" (et non "réécriture") sur la base de la distinction établie par Anne-Claire Ginou dans "De l'intertextualité à l'écriture", *Cahiers de Narratologie* 13 (2006), mis en ligne le 1 septembre 2006 (<http://narratologie.revues.org/329>).

³ Son œuvre, qui se voulait cultivée et fidèle, donne pourtant lieu, selon Dominique Millet-Gérard, à une sorte de "bâtardise qui combine un ouvrage savant [...] et une réécriture du texte en forme de vaudeville" (cf. Dominique Millet-Gérard, *Le signe et le sceau. Variations littéraires sur le Cantique des cantiques*, Genève: Droz, 2010, 24; cf. aussi, *ibid.*, 270-272). L'adaptation théâtrale de Renan suscite, on le sait, plus d'une réaction défavorable. À ce propos il faut au moins rappeler l'indignation de l'Abbé Crelier qui, en 1861, publie un *Cantique vengé des interprétations fausses et impies de M. E. Renan* (Besançon: J. Bonvalot, 1861). Pour une étude approfondie de l'ouvrage de Renan, cf. dans ce volume, la contribution de Roberta Capotorti.

⁴ En 1877, la traduction d'Azéma connaît une deuxième publication, augmentée d'une notice biographique et littéraire (Paris: Leroux).

⁵ Cf. Paul-Étienne-Mazaé Azéma, "Préambule au *Cantique des cantiques*", dans *Œuvres Poétiques* (Paris: Leroux, 1877), 219-221: 219.

pression chaleureuse d'une passion qui n'éprouve pas le besoin de se cacher comme si elle était blâmable ou criminelle"⁶. Et si Jean Lahor publie en 1885 une nouvelle traduction du *Cantique* sur la base du texte de Reuss, cherchant à son tour à restituer ce caractère éminemment populaire, agrémenté de traits exotiques et sensuels, la même année sort sur la scène éditoriale la traduction de Georges Audiger, se basant sur l'ouvrage de Renan et en adoptant la forme théâtrale. Une étude des variantes et des choix stylistiques opérés par les différents auteurs serait sans aucun doute révélatrice de bien des enjeux éclaircissant les "lumineux abîmes"⁷ que décèle la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais, pour ma part, je voudrais proposer quelques considérations sur les allusions à l'hypotexte biblique et sur d'autres interpolations du *Cantique des cantiques* dans la production littéraire du tournant du siècle.

Avant de venir au cœur du sujet, qu'il me soit permis de m'arrêter un instant sur deux ouvrages dont le titre s'avère un authentique calque linguistique, preuve, si besoin y était, de la grande renommée dont jouit l'excellence stylistique du texte biblique. Le superlatif hébraïque façonnant le titre *Le Cantique des cantiques* sert de moule linguistique pour la création de compositions poétiques qui, sur un mode plus ou moins ironique, selon l'attitude désacralisante typique de la Décadence, se prétendent la plus haute expression de chant poétique. Le fait de plier le français à cette structure grammaticale si évocatrice ne donne pas lieu nécessairement à une véritable réécriture, mais en constitue une référence incontestable. Comment ne pas songer au *Cantique des cantiques* en lisant "La Complainte des Complaintes" de Jules Laforgue, la complainte par excellence, antépénultième composition du recueil *Les Complaintes*⁸? Et Tristan Corbière de rédiger une improbable suite de poèmes "Sérénade des Sérénades", où l'écart est grand par rapport aux répliques chastes et en même temps passionnées des deux amoureux bibliques. Corbière en effet "unit amour et dérision, musique et religion, calquant, sur le ton de la parodie, les coutumes et l'exotisme de l'Espagne"⁹ – souligne Martinelli; néanmoins, la voix poétique, fatiguée par la distance qu'affecte la femme aimée, s'exclame enfin: "Ah! je sais les réponses mystiques / Pour le cantique des cantiques / Qu'on chante... au Diable, Senora! [*sic*]"¹⁰. Et les références au *Cantique* dans la littérature de l'époque sont innombrables: de la fantas-

⁶ Edouard Reuss, "Introduction" à Id., *Le cantique des cantiques dit de Salomon, recueil de poésies érotiques traduites de l'hébreux avec introduction et commentaire* (Paris: Librairie Sandoz et Fischbacher, 1879), 3-56: 51.

⁷ Catherine Chalier, Jean-Louis Chrétien, Ruedi Imbach et Dominique Millet-Gérard, *Le lumineux abîme du "Cantique des cantiques"* (Paris: Parole et Silence, 2008).

⁸ Cf. Catherine Dêtrie, "'Les Complaintes' de Jules Laforgue: petite grammaire des titres", *L'Information Grammaticale* 89 (2001): 27-31, en part. 28.

⁹ Lorella Martinelli, "Tristan Corbière: poète en dépit de ses vers", "Introduction" à Tristan Corbière, *Les amours jaunes* [1873] (Paris: L'Harmattan, 2007), 13.

¹⁰ Tristan Corbière, "Litanie", dans *Les amours jaunes* (Paris: Albert Messein, 1926), 91, vv. 12-14.

magorie onirique dans *Thulé des brumes* d'Adolphe Retté – où le mystérieux et fabuleux “sultan Soleiman-ben-Daoud [...] se remémore ce *Cantique des Cantiques* à cause d'une lointaine Sçoulamite et dispose les glorieux tapis de son âme pour l'advenue de Belkis”¹¹ – à la citation érudite de Rémy de Gourmont dans *Sixtine*, ce roman de la vie cérébrale, où le héros Hubert tombe sur le commentaire d'Origène, qui invite à “ne pas s'arrêter à des interprétations sensuelles”¹² du plus haut chant d'amour¹³. Le seul verset “Nigra, sed formosa” se révèle une véritable hantise: dans le roman *Une vieille Maîtresse* de Barbey d'Aurevilly, la nuit qui avance est définie “noire, mais belle, comme la fille du Cantique des cantiques”¹⁴; à l'intérieur du roman *Nuit de Fête* de Félicien Champsaur, la conscience de Pierrot s'avère noire, “mais [...] gentille... très gentille... *Nigra sed formosa*, comme la Sçulamite du Cantique”¹⁵. Cette même épithète désigne aussi une jeune indienne, Niwah-Sâda, dans la nouvelle éponyme de Julien Mauvrac; en dépit de ses origines extrême-orientales, elle semble “réalis[er] ce type de la vierge noire que dépeint l'Écriture”¹⁶. C'est ce modèle de beauté que Maxime Du Camp s'attend, mais ne retrouve pas, chez les pensionnaires des Hospices, fondés et entretenus à l'époque par James Rothschild. D'un ton sardonique et assez méchant, l'auteur peint un groupe de gens âgés qui n'ont pas tout à fait renoncé à un petit brin de galanterie:

Les Manassès ramassent la canne des vieilles Salomés, et l'on échange des prises de tabac courtoises. Chante-t-on le Cantique des cantiques? J'en doute; les Sulamites ne pourraient plus dire: *Sum nigra, sed formosa*; je les ai trouvées blanches, ridées et d'une beauté contestable; quant aux “bien-aimés”, il m'a

¹¹ Adolphe Retté, *Thulé des brumes* (Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1891), 22.

¹² Rémy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (Paris: Albert Savine, 1890), 310.

¹³ Je rappelle encore la référence facétieuse d'Armand Silvestre dans une nouvelle de son recueil *Histoires inconvenantes* (1892); Rébecca Sacher, la plus belle fille de Varsovie, est décrite pendant qu'elle jouit de l'admiration de ses prétendants: “Avec une indifférence parfaite, un dédain évident même, la séduisante maudite se laissait contempler et c'était à qui admirerait davantage la beauté régulière de son visage ou l'allure majestueuse de ses formes jeunes et triomphantes. Un vague cantique des cantiques chantait aux lèvres des plus difficiles devant cette merveille de grâce et de santé. Elle était comme le lys de Saaron fleurissant parmi les ruines, et rien ne fut dit à la Sulamite par l'amoureux Salomon qui ne pût lui être redit et même chanté par la voix des harpes d'or”, Armand Silvestre, “Le choix d'un mari”, dans *Histoires inconvenantes* [1887] (Paris: La Librairie Illustrée, 1892), 271. De son côté, Houssaye insère un commentaire sardonique reposant sur une allusion au *Cantique* à l'intérieur d'un de ses célèbres croquis: “Dans le Cantique des Cantiques les yeux de la Sulamite sont comparés à des colombes lavées dans du lait au bord d'une fontaine. Image charmante qui montre la douceur des yeux nageant sur des rives limpides. À quoi n'a-t-on pas comparé les yeux!”, Arsène Houssaye, “Comment Rachel se fit belle”, dans “De la beauté et de l'art d'être belle”, livre XXIII: *Les mille et une nuits parisiennes* (Paris: Dentu, 1875), 102.

¹⁴ Jules Amedée Barbey d'Aurevilly, *Une vieille Maîtresse* [1851] (Paris: Lemerre, 1879), 285.

¹⁵ Félicien Champsaur, *Nuit de fête* (Paris: Offenstadt frères, 1902), 67.

¹⁶ Julien Mauvrac, “Niwah-Sâda”, dans *L'Amour fantaisiste* (Paris: Albert Savine, 1888), 227.

semblé qu'ils n'étaient semblables ni aux chevreuils ni aux faons des biches. Les a-t-on célébrés autrefois: "tour d'ivoire et tour du Liban?". Qu'importe! Je les regarde aujourd'hui, inclinés par l'âge, décrépits, comptant les jours qu'il leur reste à vivre, mais de bonne tenue, propres, empressés à saluer.¹⁷

Les commentaires rêches de Du Camp prônant une distanciation nuancée de mépris par rapport au texte biblique (derrière les accents d'un paternalisme fâcheux, on discerne aussi une veine d'antisémitisme mal dissimulée), précipitent la célébration poétique des charmes et de l'entente des amoureux dans l'ambiance attristante d'un hospice où plane, subrepticement, le spectre de la mort.

Toutefois, au-delà de ces renvois détournés, tout un réseau figuratif assez ponctuel revient avec insistance dans maints poèmes d'amour de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle: l'imaginaire se dégageant du *Cantique* a pénétré et, on pourrait même dire, a façonné la manière de peindre les scènes d'amour et a affecté la formulation des éloges et des répliques entre les amants; comme le dit Dominique Millet-Gérard: "le Cantique des cantiques habite toute la littérature amoureuse occidentale"¹⁸. Charles Cros par exemple, avouant ouvertement vouloir s'inspirer des modèles anciens pour célébrer les "grâces mystiques" de Madame N. (la dédicataire d'un sonnet du *Coffret de santal*, dont la beauté dépasse même la perfection du plus sublime style poétique), se figure "la brune amie à qui rêvait en vers / Celui qui fit le doux cantique des cantiques"¹⁹. Un poème de Renée Vivien s'intitulant "À la bien-aimée" s'avère à son tour redevable des images mises en place dans le *Cantique*, comme le laisse supposer la série de métaphores contenues dans les vers d'ouverture et de clôture du texte, véhiculant, non sans une nuance de saphisme, le désir d'appropriation de la bien-aimée de la part du "je" poétique: "Vous êtes mon palais [...] mon jardin de lys [...] vous êtes mes parfums d'ambre et de miel"²⁰. Le poème de Vivien se révèle très intéressant dans la mesure où il décèle deux aspects caractérisant les récritures du *Cantique des cantiques* au tournant du siècle: en premier lieu, toute une partie de la tradition herméneutique du texte biblique²¹, à savoir le filon mystique et l'interprétation allégorique, est négligée à la faveur d'un chant d'amour terrestre, souvent sensuel, parfois même érotique²². En deuxième lieu, les per-

¹⁷ Maxime Du Camp, "La charité d'Israël", dans *Paris bienfaisant* (Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1888), 336, 337.

¹⁸ Millet-Gérard, *Le signe*, 12.

¹⁹ Charles Cros, "Sonnet à Madame N.", dans *Le coffret de santal* (Paris: Lemerre, 1873), 71, vv. 5-6.

²⁰ Renée Vivien, "À la bien-aimée", dans *À l'heure des mains jointes* (Paris: Lemerre, 1906), 61-62, vv. 1, 2 (11, 12), 5.

²¹ Cf. à ce propos Anne-Marie Pelletier, "Petit bilan herméneutique de l'Histoire du *Cantique des cantiques*", *Graphè* 8 (1999), "Le *Cantique des cantiques*" (numéro spécial): 185-200.

²² Millet-Gérard (*Le signe*, 65) souligne en effet qu'"à côté de cet envol mystique [...] le *Cantique* offre aussi les séductions terriennes du luxe et de la beauté physique; les portraits en

sonnages du bien-aimé et de la bien-aimée (ou du roi Salomon et de la reine de Saba) n'entament jamais un véritable dialogue; à "l'entrelacement parfois indémêlable [des] voix"²³, le XIX^e siècle privilégie la forme du soliloque, ce qui représente un détournement avéré de l'hypotexte, touchant la forme de son énonciation et sa structuration.

Un cas exemplaire à ce propos est offert par Arsène Houssaye qui rédige un "Cantique des cantiques", composé de trois livres et redevable d'autres réminiscences littéraires: "Le Paradis", "Le Paradis perdu" et "L'Enfer". Il s'agit d'un conte en vers où le "je" poétique évoque ses amours de jeunesse non sans des épanchements sentimentaux et des envolées lyriques menés sur ce ton mi-malin, mi-sardonique qui tant convient à l'auteur. "Le Paradis", centré sur l'expérience de l'amour le plus épanoui, le plus heureux et le plus spontané, vécue avec une gentille paysanne nommée Cécile, se conclut pourtant avec la mort prématurée de cette dernière, ce qui n'empêche nullement le poète de vivre une nouvelle idylle érotico-amoureuse avec une jeune femme parisienne. Néanmoins, comme le laisse supposer le titre de cette nouvelle section, "Le Paradis perdu", cette idylle n'est que de courte durée: "Tout finit – s'exclame le 'je' poétique – Et l'amour prit un jour sa volée / Par la fenêtre ouverte. – Elle ne m'aimait plus!"²⁴. La voix narratrice choisit de se renfermer dans sa souffrance et s'apprête à puiser de sa palette intérieure tous les tons sombres et morbides de la mélancolie, afin de mieux peindre son état d'âme dans le troisième livre, "L'Enfer". Ce dernier s'avère pourtant très bref, puisqu'inachevé; une note en bas de page explique: "L'Enfer n'avait pas moins de cent vingt strophes, mais une main mystérieuse est survenue qui a jeté l'Enfer au feu"²⁵. Décidemment, l'intertexte biblique est presque méconnaissable; l'on développe, quoique dans des orientations inattendues, certaines thématiques du *Cantique*, à savoir les appels, les éloignements des amants, la recherche, la rencontre, la fuite, l'intensité de l'amour dans l'absence de l'être aimé, mais le sentiment principalement véhiculé est l'instabilité émotive de l'homme. Et si l'amour n'est pas pour toujours, la douleur n'est pas éternelle non plus: même la souffrance qui paraît insurmontable, finit bientôt par fatiguer l'esprit et donc par s'évanouir. Mais revenons au premier livre, "Le Paradis", où, à partir de la dixième strophe, se déroule une sous-section, intitulée *Le Cantique* et qui constitue une authentique réécriture de l'hypotexte, bien que les deux protagonistes n'adhèrent pas précisément au prototype des jeunes amoureux du texte biblique: l'héroïne est tout simplement "jolie entre les plus jolies"²⁶ et le héros, loin de la noble majesté du roi Salomon, avoue n'être pas un "raffiné. /

blason qui se succèdent nous détaillent les charmes des deux amants, faisant appel tantôt au registre naturel [...] tantôt à celui des arts appliqués".

²³ *Ibid.*, 81.

²⁴ Arsène Houssaye, "Le *Cantique des cantiques*", dans *Poésies complètes d'Arsène Houssaye* (Paris: Victor Lecou, 1852), 24.

²⁵ *Ibid.*, 35.

²⁶ *Ibid.*, 18.

En rêve je cherchais les blondes Ophélie: / Apollon du moulin, je poursuivais Daphné”²⁷. Houssaye se montre toutefois plutôt habile dans son appropriation des images et du réseau métaphorique du *Cantique*. Par exemple, le blanc lys de la vallée est remplacé par la neige qui sert de comparant au flanc de la femme; il s’agit du premier élément d’un blason reposant sur un système adjectival hyperbolique implicite, la peau de la femme étant en effet plus blanche que la neige:

La neige que l’hiver sème dans la vallée
Est moins blanche [...]
Que ton flanc chaste [...].²⁸

La référence à la grenade ouvre sur un exotisme plus méditerranéen qu’oriental et s’avère à son tour un comparant insuffisant pour traduire l’enjouement du sourire de la bien-aimée:

La grenade qui s’ouvre aux soleils d’Italie
N’est pas si gaie encore à mes yeux enchantés
Que ta lèvre entr’ouverte, ô ma belle folie!
Où je bois à longs flots le vin des voluptés.²⁹

Houssaye recourt aussi à la référence à la biche pour opérer une association d’abstrait et de concret reposant sur une personnalisation inattendue:

La biche qui s’enfuit à travers la ramée
[...]
Ne court pas aussi vite, ô pâle bien-aimée!
Que mes désirs courant à ta branche de fruits.³⁰

Le “Cantique” de Houssaye s’avère le chant de l’amour passionné qui, par allusion et ellipse, met en scène l’amour charnel:

Nous mordîmes tous deux jusqu’au dernier grain! [de la grappe]
Jusques au dernier grain! – La grappe était si blonde,
Si fraîche notre bouche et si blanches nos dents!
Jusques au dernier grain, en oubliant le monde,
Et ne voyant le ciel que dans nos yeux ardents!
Jusques au dernier grain, ô morsure profonde!
Ce grain était de pourpre – et nous avions vingt ans! –
[...]
La grappe était tombée et nous mordions encore.³¹

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, 15.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*, 15-16.

³¹ *Ibid.*, 17.

La dimension ultra-terrienne ne peut trouver aucune place dans cet amour vécu avec l'enthousiasme et l'allégresse des vingt ans et qui, se suffisant à lui-même et ne rien désirant davantage, se réjouit de son caractère spontané, concret et terrien:

Bien mieux que l'aube rose annonçant la lumière,
Tu m'as ouvert le ciel en répandant sur moi
Le blond rayonnement de ta beauté première:
Je ne voyais pas Dieu; mais je te voyais, toi!³²

Pourtant, ce chant de l'amour insoucieux tourne vite à la remémoration funèbre: le "Cantique des cantiques" se transforme en *De profundis*, où la voix narrative se recueille sur la mort de sa bien-aimée, mais aussi sur la mort de l'amour qu'elle lui avait inspiré.

Un autre exemple de réécriture du *Cantique* en chant de l'amour profane est offert par Edmond Rostand dans *La Samaritaine*, une pièce se structurant comme une extension³³ de la rencontre du Christ et de la Samaritaine au puits. La femme, nommée Plotine, va chercher de l'eau tout en fredonnant des versets du *Cantique* qui figurent comme une petite chanson espiègle et plaisante, véhiculant une invitation à jouir de l'amour au printemps; le chant des chants des Écritures finit ainsi par être réinséré dans une autre tradition, très ancienne certes, mais laïque et sensuelle. Ce procédé témoigne de la tendance très en vogue à la fin du siècle, qui voit dans le *Cantique* la plus haute expression du chant d'amour populaire de la production juive, mais détermine une banalisation du texte biblique, le réduisant à une chansonnette badine sur un style un peu familier. Le Christ de la pièce de Rostand ne peut s'empêcher de définir la Samaritaine comme "une âme légère autant qu'une corbeille"³⁴:

Attrapez ces renards qui ravagent nos vignes...
L'amour est bien fort sur les cœurs!
Donnez-moi du raisin à sucer, car je meurs.
Le bien-aimé me fait des signes...
Attrapez ces renards qui ravagent nos vignes!
À travers le treillage, hier, il me parla:
– Debout, ma mie, et viens, ma belle!
L'hiver a fui, la pluie est loin, les fleurs sont là:
C'est le temps de la ritournelle.
On prétend que quelqu'un dans le pays déjà
Entendit une tourterelle;

³² *Ibid.*, 15.

³³ Cf. Jean de Palacio, *Les perversions du merveilleux. Ma mère l'Oye au tournant du siècle* (Paris: Séguier, 1993); Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), en part. 298, 304, 306.

³⁴ Edmond Rostand, *La Samaritaine* (1897), dans Claude Aziza, éd., *Edmond Rostand. Théâtre* (Paris: Omnibus, 2006), 851.

Que déjà, mûrissante, une figue coula! ...
Debout, ma mie, et viens, ma belle!
L'hiver a fui, la pluie est loin, les fleurs sont là.³⁵

À l'intérieur de cette nouvelle mise en vers du *Cantique*, il trouve aussi sa place le passage où la Sulamite raconte son réveil aux appels du bien-aimé au cœur de la nuit. Dans sa réécriture, Rostand semble manifester le désir d'expliquer certains côtés obscurs, ce qui n'est pas sans occasionner des incongruences: la scène se rapproche sans doute un peu trop de la réalité occidentale contemporaine: "J'ai parfumé mes pieds lavés / Préalablement dans la neige: Mes pieds blancs, sur les noirs pavés, / Pour vous ouvrir, les salirais-je?"³⁶. Tout en soulignant l'élan et la ferveur du bien-aimé, l'auteur banalise ses envolés en ayant recours à des appellations quelque peu triviales: il s'écrie "Ouvrez, cœur, fleur, astre, merveille!"³⁷. De son côté, la bien-aimée exprime son désespoir profond, causé par le départ du bien-aimé, d'un ton assez ordinaire ("Il avait fui: j'ai cru mourir"³⁸) et en adoptant des tons mélodramatiques ("J'ai pleuré dans mes cheveux roux / Et je me suis griffé le visage"), ce qui plonge la réécriture dans une ambiance qu'on dirait de vaudeville. Aussi, l'image délicate de la jeune fille amoureuse se nuance-t-elle d'une sensualité presque hors-propos pour une pièce qui avait été conçue pour être jouée le mercredi saint³⁹: "J'ai quitté ma robe de lin: / Puis-je vous ouvrir, je suis nue"⁴⁰. Au-delà de cette mise en vers non particulièrement heureuse, et pour revenir à l'intrigue de l'œuvre, on assiste à une prise de distance nette par rapport au *Cantique*. En effet la Samaritaine, après avoir écouté les paroles du Christ, ressent un changement substantiel, une transformation radicale en elle-même: éclairée par le message divin, elle tombe à genoux s'écriant "Christ! ... Ha-Schaab! ... Emmanuel! ...", mais se laisse aller aussi à un "Mon Bien-Aimé"⁴¹. Elle ne peut s'empêcher de retomber naïvement dans le même chant d'amour qu'elle fredonnait auparavant, le seul qu'elle connaît d'ailleurs, mais elle se rend compte tout de suite après que ce langage n'est plus adéquat à ce nouveau type d'amour; "Grand Dieu! qu'ai-je fait? Que disais-je? / Pour lui! le même chant! le même, ô sacrilège! / Pour lui, les mêmes mots qui me servirent pour..."⁴², s'écrie-t-elle. Et Jésus a lieu la rassurer sur le fait qu'il est "toujours un peu dans tous les mots d'amour"⁴³ et que son "hommage [lui] fut doux"⁴⁴; aux yeux de la Samaritaine, le langage du *Cantique* est tout à fait inapproprié

³⁵ *Ibid.*, 850-851.

³⁶ *Ibid.*, 851.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Cf. *ibid.*, 829.

⁴⁰ *Ibid.*, 851.

⁴¹ *Ibid.*, 857.

⁴² *Ibid.*, 858.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

et relié à la faillibilité des amours terrestres. Le chant d'amour des Écritures est ainsi ouvertement minimisé, discrédité, presque critiqué puisqu'il est à même de célébrer uniquement des amours terrestres et en une certaine manière coupables; la Samaritaine de la pièce de Rostand n'est pas un exemple de pudeur et de vertu et constitue en quelque sorte un avatar de Marie-Madeleine, "annexée au *Cantique* – comme le souligne Millet-Gérard – par sa conversion de l'amour charnel à l'amour sacré"⁴⁵.

Un autre exemple permettant de saisir la nature bien terrestre de l'amour que prônent les récritures du *Cantique* au tournant du siècle est offert par Marie Dauguet qui rédige son "Cantique au bien-aimé de la Reine de Saba"; il s'agit d'une expansion de l'attente de la part de la bien-aimée qui, au dernier vers, croit entendre les pas du bien-aimé. Ce qui est intéressant, c'est le tissage d'images issues du *Cantique* pour dresser l'éloge de la beauté masculine. L'auteure s'approprie le système métaphorique du texte biblique et procède à son élargissement; elle a éminemment recours aux motifs végétaux (rosier, cèdre, chèvrefeuille, touffes de genêts, herbe des prairies, figuier, pampre d'or, grappe ardente, lys, campanules aux calices éclatants, lavandes fleuries) et aux parfums (encens, cannelle, odeur des pêches mûrissant, thym, anis, miel, verveine, parfum de vigne en Mai) pour définir la vision du bien-aimé, agrémentée de références aux miroirs d'eau (flot mystérieux, source, divine fontaine, puits) et aux instruments de musique (flûtes bucoliques, tambourins, kinnors à l'accord voluptueux), sans négliger un renvoi au règne animal (léopard au rutilant pelage) et aux éléments architectoniques (tour d'albâtre aux créneaux d'argent clair). Qui plus est, la bien-aimée convoque non tant les filles de Jérusalem, mais plutôt tous les éléments naturels à s'engager dans la recherche de son amoureux: gazelles, fauvelles, tourterelles, rossignol, mais aussi la plainte du vent qui erre⁴⁶. En dépit de l'ambiance champêtre et délicate, idyllique en un mot, le bien-aimé exprime une vigueur remarquable, une force masculine chargée de connotations sensuelles:

Tu es fort, mon amour, et mon corps brisé ploie
Quand tu m'emportes dans tes bras comme une proie.
Tel un soleil brûlant pesant sur les blés roux,
Ton corps est lourd et ton geste d'amour plus fou
Qu'à la cime des pins l'élan du vent sauvage.⁴⁷

Et c'est sur cette énergie lymphatique du bien-aimé et sur sa fusion avec la nature que Marie Dauguet revient en 1926 dans son "Ode à l'amant"⁴⁸.

⁴⁵ Millet-Gérard, *Le signe*, 18.

⁴⁶ Ce n'est qu'au dernier vers que la voix poétique convoque les gardiens des portes d'or.

⁴⁷ Marie Dauguet, "Cantique au bien-aimé de la reine de Saba", dans *Par l'Amour* (Paris: Mercure de France, 1904), 217, vv. 29-33.

⁴⁸ Dauguet insiste dans ce poème sur la sensorialité de sa perception (en particulier sur l'odeur sauvage du bien-aimé), et surtout sur sa puissance physique, sa force, sa vigueur, sa

Sur une tonalité décidément plus sulfureuse et *fin-de-siècle* est le poème “Balkis” de Robert de Montesquiou où le poète procède à une perversion du *Cantique* sur plusieurs plans. La bien-aimée s’avère une obscure reine de Saba, authentique “Vierge Noire, / [...] Madone du Mal, et [...] Ève de l’Enfer”⁴⁹ et encore “Hostie obscure”⁵⁰, “du Malheur, la terrible Astarté”⁵¹. “Je suis noire, mais belle”⁵² dit cette figure syncrétique, amalgame étonnant, et je dirais presque exhaustif, de traits de malignité féminine, reposant sur des détournements ponctuels de symboles religieux. Contrairement à toute attente, elle ne tisse pas l’éloge du bien-aimé, mais chante sa propre beauté, noire et maudite; ainsi, le poème se configure-t-il comme une expansion du verset “Nigra sum, sed formosa”, donnant lieu à une véritable *symphonie en noir majeur*: sa peau est noire⁵³, “ébène vivant de [sa] nuit tatouée”⁵⁴, son ventre est “foncé”⁵⁵, son “front, gros de nuit”⁵⁶, ses yeux sont de “noirs soleils”⁵⁷, ses baisers sont “noircis”⁵⁸, ses seins sont “deux noires pommes”⁵⁹, ses enlacements sont de “ténébreux marbres”⁶⁰. Inquiétant *Cantique* à rebours que ce poème de Montesquiou, blason en noir que la reine de Saba dresse d’elle-même, agrémenté d’“éclats funèbres”⁶¹, conçus par “cette Âme des Ténèbres, / Cette Larve des Nuits”⁶² – comme le poète la définit dans les derniers vers. Quant à Salomon,

rudesse et jusqu’à sa brutalité, tout en parachevant son éloge avec un renvoi à sa tendresse d’amoureux, presque enfantine et angélique dans ses épanchements sentimentaux. À citer aussi à la même époque, le “Cantique des cantiques” de Fagus, nom de plume de Georges Faillet, qui propose une réécriture du texte biblique en procédant à des renversements ponctuels entre le comparant et le comparé: la bien-aimée n’est plus une jeune fille mais la lune lumineuse dans la nuit noire que le jardin, à savoir le bien-aimé, évoque et invoque de manière délicate et passionnée – Fagus, *Guirlande à l’épousée* (Amiens: Librairie Edgar Malfère, 1921). “Que tu es belle” dit le jardin à la Lune, en l’appelant tendrement dans ses bras pour la bercer avec des mots doux, tout comme le bien-aimé qui veille sur le sommeil de son amie; cette douce et sage Lune-bergère “mène par le ciel clair le blond troupeau des nues” (*ibid.*, 55); et si elle “tremble comme une épousée” (*ibid.*, 57), elle se joint enfin à “son parc enchanté” (*ibid.*, 54): “– Ô mon amie, ô ma petite amie, / Osez et descendez: le jardin vous souhaite, / Qui s’est paré pour vous en fiancé d’avril; / La Lune épanche en paix ses voluptés muettes / Et le jardin d’amour frémit comme mon cœur” (*ibid.*, 56).

⁴⁹ Robert de Montesquiou, “Balkis”, dans *Les Paons* [1901] (Paris: Richard, 1908), 216, vv. 207-208.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 211.

⁵¹ *Ibid.*, v. 218.

⁵² *Ibid.*, v. 215.

⁵³ *Ibid.*, 210, v. 67.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 73.

⁵⁵ *Ibid.*, 212, v. 116.

⁵⁶ *Ibid.*, 216, v. 221.

⁵⁷ *Ibid.*, 210, v. 68.

⁵⁸ *Ibid.*, 212, v. 108.

⁵⁹ *Ibid.*, 211, v. 95.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 81.

⁶¹ *Ibid.*, 217, v. 235.

⁶² *Ibid.*, vv. 237-238.

il se limite à écouter, sans ne rien dire, accablé par “ses ennuis”⁶³. Aucun sentiment amoureux n’anime ces mornes esprits: pourquoi donc la reine de Saba invite le roi à goûter de “l’ombre de [sa] chair”⁶⁴, à se joindre à elle, “charnel jardin”⁶⁵, en une “union sombre”⁶⁶, scellant un “pacte d’ombre”⁶⁷, serait-on tenté de se demander. Montesquiou prend soin d’expliquer dans le détail l’infernal dessein de sa reine morbide: à travers cette “noce maudite”⁶⁸ elle rêve d’avoir accès à la connaissance suprême et concevoir ainsi l’Antéchrist, dans le but d’effacer le destin de l’humanité entière avant son accomplissement. Sous la plume de Montesquiou, le *Cantique* cesse d’être un poème célébrant l’amour “alli[ant] dimension érotique et dimension mystique”⁶⁹ et devient un acte de rébellion contre Dieu, contre la nature, contre les limites de l’homme et son destin. Au-delà de ces excès, il est intéressant de s’arrêter sur l’image de la reine de Saba: ensorcelante, brune et terriblement belle, sensuelle et attirante; ce prototype de beauté est évidemment redevable de l’esthétique baudelairienne et Montesquiou semble s’inspirer tout particulièrement de “Sed non satiata”. “Balkis” serait alors une réécriture du *Cantique* au deuxième degré, puisque l’auteur reconnaît un modèle et une source d’inspiration ultérieurs dans la fleur de Baudelaire⁷⁰. Cette dernière se caractérise à son tour par l’expansion du verset “Nigra sum, sed formosa” et en constitue une déclinaison démoniaque. Le poème dresse en effet l’éloge d’une “Bizarre déité, brune comme les nuits, / Au parfum mélangé de musc et de havane, [...] Sorcière au flanc d’ébène, enfant des noirs minuits”⁷¹, ayant le pouvoir suprême de soulager l’oppression du poète (“Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis”⁷²); elle s’avère même trop puissante, excessive et d’une violence démesurée (“Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme, / O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme”⁷³). Or, Montesquiou, tout en amplifiant les traits démoniaques de cette noire idole déjà extrêmes chez Baudelaire, accroît également l’ennui du roi Salomon, qui, anéanti par le spleen, finit par rester indifférent, insensible à tout charme déployé en son honneur. Le chef des odeurs suaves amène ainsi à ses dernières conséquences le nouveau modèle de beauté à la carnation sombre et parée d’oripeaux que Baudelaire

⁶³ *Ibid.*, v. 236.

⁶⁴ *Ibid.*, 216, v. 219.

⁶⁵ *Ibid.*, 211, v. 104.

⁶⁶ *Ibid.*, 212, v. 121.

⁶⁷ *Ibid.*, v. 123.

⁶⁸ *Ibid.*, 214, v. 161.

⁶⁹ Patrick Labarthe, “Balzac et Sainte-Beuve, ou de l’inimitié créatrice”, *L’année balzacienne* 9, 1 (2008): 7-23, en part. 13.

⁷⁰ La figure tentatrice de la reine de Saba est aussi redevable de *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert.

⁷¹ Charles Baudelaire, “Sed non satiata”, dans *Les Fleurs du mal* [1857] (Paris: Gallimard, 1996), 60, vv. 1, 2, 4.

⁷² *Ibid.*, v. 8.

⁷³ *Ibid.*, vv. 9-10.

avait si élégamment élaboré dans *Les Fleurs du mal*, où l'allusion au *Cantique* n'est pas négligeable, bien qu'habilement dissimulée⁷⁴: souvent, à l'intérieur du recueil, le corps noir et nu de la femme aimée fait son apparition avec son parfum troublant, enivrant l'âme du poète assoiffée d'absolu⁷⁵. Et c'est le fantôme d'une femme noire et éblouissante qui se manifeste au poète en tant que représentation vivante de la Poésie; un charme morbide rehausse cette beauté: elle semble découler et prendre sa forme des tourments, des souffrances et des déchirements intérieurs du poète, en se faisant ainsi la sublimation artistique de son malaise:

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
 Condamne à peindre, hélas! sur des ténèbres;
 Où, cuisinier aux appétits funèbres,
 Je fais bouillir et je mange mon cœur,
 Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
 Un spectre fait de grâce et de splendeur.
 À sa rêveuse allure orientale,
 Quand il atteint sa totale grandeur,
 Je reconnais ma belle visiteuse:
 C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.⁷⁶

Sur un ton moins allégorique, il faut aussi rappeler l'image sensuelle de la femme nue et noire, au maquillage ensorcelant ("sur ce teint fauve et brun le fard était superbe!"⁷⁷), uniquement parée non pas de ces chaînettes qui embellissent la Sulamite, mais de ses "bijoux sonores", et qui "couchée [...] se laiss[e] aimer, / Et du haut du divan elle sour[it] d'aise"⁷⁸; ces derniers vers, seraient-ils une réécriture érotique des versets "que tu es belle, que tu es charmante, / O mon amour, dans le moment du plaisir"⁷⁹? La référence au *Cantique* se fait d'ailleurs plus transparente au moment où le poète, après avoir évoqué tous les éléments composant la beauté sans pareil de la femme, exaltée par ses attitudes qui allient la candeur à la lubricité – innocence et passion est d'ailleurs le binôme du *Cantique*⁸⁰ –, il s'attarde sur son ventre et surtout sur

⁷⁴ Cf. "Une Malabraise", "Chanson d'après-midi", "Le Revenant".

⁷⁵ Cf. "Le chat", "Hymne à la beauté", "Chanson d'après-midi".

⁷⁶ Charles Baudelaire, "Un Fantôme", dans *Les Fleurs du mal*, 72, vv. 9-14.

⁷⁷ Charles Baudelaire, "Les bijoux", *ibid.*, 196, v. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, vv. 9-10.

⁷⁹ Je cite à parir de la traduction de Edouard Reuss, "*Le Cantique des cantiques*" dit de Salomon, *recueil de poésies érotiques traduites de l'hébreux avec introduction et commentaire* (Paris: Librairie Sandoz et Fischbacher, 1879), 105. Cf. la traduction de Renan, "Que tu es belle, que tu es charmante, mon amour, aux heures de la volupté", Ernest Renan, *Le Cantique des cantiques, traduit de l'hébreux avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du poème* (Paris: Michel Lévy frères, 1860), 170.

⁸⁰ Dominique Millet-Gérard remarque: "le chant de l'ardeur est aussi celui de la plus étincelante pureté, l'ombre de l'érotisme se fondant dans l'indicible clarté mariale et ecclésiastique", Millet-Gérard, *Le signe*, 124.

ses seins, qu'il définit "ces grappes de ma vigne"⁸¹. C'est un nouveau chant d'amour que celui de Baudelaire dans "Les bijoux", qui traduit une nouvelle poétique, une nouvelle vision du monde sublimant les contraires dans le portrait superbe de la femme artificialisée, angélique et/ou démoniaque. Ces nouvelles caractérisations de la femme et de l'amour donnent lieu en époque décadente, on le sait, à une série de variations apparemment inépuisable; pour ce qui concerne notre propos, il faut au moins signaler le cas d'Alfred Joubert qui fonde son poème "Le Cantique des cantiques" sur un réseau de métaphores définissant la bien-aimée et se structurant sur l'alternance du sublime et de l'ignoble. En adoptant un rythme binaire, le poète procède à un renversement ponctuel de certaines images issues de l'hypotexte biblique: le corps de la femme est "le palais serti de pierreries"⁸², "le jardin du pays des féeries, le jardin des lys d'or et des roses de sang"⁸³, mais aussi "le lupanar qui pue, / où sur de durs grabats hurlent les hommes soûls. / Qu'importe que tu sois monstrueuse et repue / Et que des doigts calleux te comptent de gros sous!"⁸⁴. D'un côté donc la référence au palais et au jardin est enrichie par un lexique très connoté dans l'esthétique décadente, qui privilégie les fastes de l'artificiel et les épanchements du morbide (lys d'or et roses de sang); d'un autre côté cette même référence se décline dans une scène ignominieuse de basse prostitution où la femme se transforme dans un monstre rassasié d'ébats bestiaux. De même, la métaphore avec la source d'eau transmet l'idée de pureté absolue; tout resplendissant, le corps-lac de la femme semble se faire la représentation de l'idéal décadent:

Ton corps est le beau lac que nul souffle ne plisse,
Moelleux comme un tapis et fleuri comme un champ,
Et sur son clair miroir aucune ombre ne glisse
Dans la gloire superbe et calme du couchant.⁸⁵

À la strophe suivante, le renversement de cette image délicate trahit une certaine complaisance dans la dégénérescence: "Et ton corps est aussi le cloaque de boue / Qui luit insolemment, purulent et visqueux"⁸⁶. Le poème de Joubert semble donc proposer, d'un côté, des exemples saisissants de la double vision de la femme découlant des vers baudelairiens; et, d'un autre côté, la réécriture élargit le réseau métaphorique de l'hypotexte biblique avec des renvois à la production littéraire de l'époque, comme le montre la dernière strophe:

Ô nuque, épaules, seins, ô douleurs! ô délices!
Ô ta chair dont je meurs et veux mourir encor,

⁸¹ Baudelaire, "Les bijoux", 196, v. 20.

⁸² Alfred Joubert, "Le Cantique des cantiques", dans *La Maison des Caresses* (Paris: Lemerre, 1906), 60, v. 1.

⁸³ *Ibid.*, vv. 3-4.

⁸⁴ *Ibid.*, vv. 5-8.

⁸⁵ *Ibid.*, 61, vv. 9-12.

⁸⁶ *Ibid.*, vv. 13-14.

Ô ta chair dont je veux, au jardin des supplices,
Cueillir le fruit vermeil dans la charmille d'or!⁸⁷

Le corps de la femme s'avère si enivrant que l'éloge n'a plus besoin de comparants, mais ce blason quelque peu morbide renoue ouvertement, par le biais de la référence à l'ouvrage de Mirbeau⁸⁸, avec l'ambiance malade typiquement décadente, qui se complaît notamment dans les délices et les tourments, du corps et de l'âme. Et c'est en effet toute l'esthétique fin-de-siècle qui domine dans cette réécriture: la bien-aimée est comparée à un vaisseau bercé par "un flot d'email"⁸⁹, ce qui ouvre au rêve d'un exotisme précieux et raffiné, mais elle est aussi comparée à la barque d'Erèbe vaguant dans la pourriture des corps, ce qui fait intervenir l'esthétique du repoussant, de l'horifique et du macabre. Encore, la femme est rapprochée de la sphère de sainteté ineffable (d'une chapelle et d'une cloche qui de sa voix mystique appelle à la prière du soir⁹⁰) et ensuite du monde obscur et bestial de l'usine, du travail manuel épuisant. Cet imaginaire, qui avait produit d'intéressantes anamorphoses décadentes des métaphores bibliques, finit malheureusement par se relâcher dans une divagation n'ayant plus aucune connexion avec l'univers de départ et le poème retombe dans la mécanique du renversement ponctuel et du sentiment amoureux et des modèles de beauté des deux amoureux bibliques. Ces derniers, reposant sur la comparaison avec des éléments de la nature, sont devenus désormais des anachronismes à la fin du siècle.

À cet égard, un roman, peut-être plus que tout autre ouvrage de la seconde moitié du XIX^e siècle, tout en se reliant textuellement au *Cantique*, comme nous le verrons sous peu, célèbre la mort de l'amour spontané et scelle la faillite de la beauté féminine; non seulement de la beauté naturelle, mais aussi de la beauté artificialisée. Il s'agit de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Deux figures féminines occupent la pensée des deux protagonistes masculins, sans oublier le double fantôme d'une troisième femme qui s'introduit subrepticement sur la scène diégétique; si Miss Alicia Clary représente la beauté naturelle, Miss Evelyn Habal incarne la beauté artificialisée, et Hadaly s'avère la forme vivante de la femme artificielle, d'une andréide. Et c'est cette dernière qui semble mieux assumer les traits de la bien-aimée du *Cantique*. Mais procédons par ordre. De quelque manière, le *Cantique des cantiques* et l'éloge de la beauté féminine, selon la forme du blason, constituent un *Leitmotiv* de l'œuvre. L'auteur thématise en outre cette recherche de l'amour sentimental, unique, où il est question de destin et de prédestination: Lord Ewald, cet Anglais mélancolique, croit avoir trouvé la femme dont il rêvait, mais il en est écœuré: la "beauté non seulement incontestable mais tout à fait extraor-

⁸⁷ *Ibid.*, 62, vv. 33-36.

⁸⁸ Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices* (Paris: Fasquelle, 1899).

⁸⁹ Joubert, "Le *Cantique des cantiques*", 61, v. 18.

⁹⁰ Cf. *ibid.*, 62, vv. 25-28.

dinaire⁹¹ de Miss Alicia Clary s'allie à un manque de profondeur épouvantable⁹²; "la plus jolie des femmes"⁹³ s'avère "une sottie éblouissante"⁹⁴. Ainsi, l'amour de Lord Ewald pour la belle comédienne devient-il malheureux et attristant; et s'il ne perd pas d'intensité, c'est le désir charnel qui s'amoindrit jusqu'à disparaître:

Tout en pensant parfaitement l'absurdité de cette "passion", je n'en subis pas moins la hantise, la douleur et l'ennui. [...] Je n'éprouve plus aucun désir pour elle. Elle est la radieuse obsession de mon esprit, voilà tout. – J'en subis l'envoûtement, comme disaient les sorciers du Moyen Âge.⁹⁵

Lord Ewald étant ainsi emprisonné dans l'impasse de sa propre passion douloureuse⁹⁶, dresse un éloge de la jeune femme sur un ton qui ne connaît aucun enthousiasme, aucun élan, aucun transport émotif. Tous les éléments caractérisant le blason de la bien-aimée sont repris et même enrichis de nouveaux détails (comme les lobes des oreilles et les narines), mais si l'on analyse le système des similitudes mis en place, on se rend bientôt compte que la grâce harmonieuse de l'héroïne s'agrément de traits dénotant une certaine sauvagerie: "sa cruelle bouche [...] s'épanouit, comme un œillet sanglant ivre de rosée"; ses dents, quoique "naïves" sont "de jeune animal"; "un chaud parfum émane du sein de cette fleur humaine qui embaume comme une savane et c'est une senteur qui brûle, enivre et ravit"⁹⁷. De cette perfection absolue découle donc un envoûtement perçu comme une sorte de violence, de prévarication opérée par la femme, la femelle, imposant son attirance inéluctable sur le mâle. Edison, pour supprimer chez Lord Ewald tout doute sur la nature insensée du sentiment amoureux, s'élançait dans un éloge, apparemment passionné, de la beauté de la danseuse qui a ravi le cœur de son ami Edward Anderson. L'image en mouvement de la femme étant projetée sur un écran, l'homme de science se plaît à en inventorier les charmes: hanches, cheveux, teint, yeux, ongles, veines, bras, cou, sourire, dents, sourcils, narines, poitrine, pieds et jambes concourent à créer un portrait d'une beauté inouïe: "Ah! ... conclut Edison avec un profond soupir, c'est beau la Nature, malgré tout! Et voici

⁹¹ Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886] (Paris: Gallimard, 1993), 75.

⁹² Alan Raitt souligne comment "l'apparition de la beauté implique son prolongement dans l'âme de la femme et ne peut se concevoir que doublée d'une pensée 'identique' à la forme. Aussi son histoire glisse-t-elle très rapidement de l'utopie romantique vers une confession à la tonalité baudelairienne", Alan Raitt, *Villiers-de-l'Isle-Adam exorciste du réel* (Paris: José Corti, 1987), 186.

⁹³ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 92.

⁹⁴ *Ibid.*, 108.

⁹⁵ *Ibid.*, 103, 105.

⁹⁶ Renzo Scarcella souligne le "trait pathologique de sa passion", Renzo Scarcella, *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers-de-l'Isle-Adam* (Fasano: Schena, 1992), 69.

⁹⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 75-76.

bien un morceau de roi, comme disent les poètes!”⁹⁸. Le sarcasme d’Edison se teint d’amertume au moment où il fait “glisser la coulisse du cordon de la lampe”⁹⁹ et montre l’authentique image de Miss Habal, privée de ces “frauduleux moyens”¹⁰⁰ lui octroyant son “illusoire beauté”¹⁰¹:

le réflecteur envoya dans le cadre l’apparition d’un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre.¹⁰²

On assiste ainsi, et de manière spectaculaire, à l’écroulement sinistre, à la chute épouvantable des bienfaits de l’artificialisation; toutefois, la misogynie du narrateur ne s’arrête pas là¹⁰³ et les pages suivantes sont consacrées à une authentique “exhumation”¹⁰⁴ des stratégies de dissimulation de Miss Evelyn Habal¹⁰⁵. Edison inventorie de manière détaillée et impitoyable chaque élément qu’il sort d’un grand tiroir: perruques, ustensiles divers, étuis débouchés remplis de cosmétiques, pots de fard, boîtes à mouches, crayons, pinceaux, bâtons de chine, boîtes de khôl, mais aussi de fausses dents. À une description poétique de l’objet, suit la dénonciation de la part de l’homme de science de son caractère illusoire. Décidément, les comparants servant à définir la beauté de la bien-aimée se trouvent supplantés par un système métaphorique bouleversant: la femme est le “contenu de ce tiroir”¹⁰⁶, elle est réduite à ce manège de leurres qui s’avèrent “ses vrais ossements”¹⁰⁷. On comprend mieux alors l’offre d’Edison à Lord Ewald:

L’Idéal vous a menti? La “Vérité” vous a détruit le désir? Une femme vous a glacé les sens?

– Adieu donc à la prétendue Réalité, l’antique dupeuse!

– Je vous offre, moi, de tenter l’ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles!¹⁰⁸

Edison semble devenir l’officiant obscur d’une religion nouvelle: la religion de l’Idéal de dérivation baudelairienne, dont Hadaly constitue le reflet et

⁹⁸ *Ibid.*, 200.

⁹⁹ *Ibid.*, 201.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 192.

¹⁰¹ *Ibid.*, 195.

¹⁰² *Ibid.*, 201.

¹⁰³ Alan Raitt, définit l’Ève future comme “l’œuvre la plus violemment anti-féministe” de Villiers (Raitt, *Villiers-de-l’Isle-Adam*, 380).

¹⁰⁴ Il s’agit du titre du chapitre V, livre IV.

¹⁰⁵ Je fais référence aux chapitres III, IV et V du livre IV (“Le secret”): “L’ombre de l’upa”, “Danse Macabre” et “Exhumation”; Villiers de l’Isle-Adam, *L’Ève future*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 207; c’est l’auteur qui souligne.

¹⁰⁷ *Ibidem*; c’est l’auteur qui souligne.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 136.

l'incarnation vivante¹⁰⁹. Les charmes de cette créature, non pas artificialisée, mais artificielle dépasseront même leur modèle humain: cette Ève nouvelle, sera créée avec des matériaux impérissables, elle sera l'“assemblage de minéraux, de métaux et de végétaux fusionnés et sublimés”¹¹⁰ et son âme s'avèrera ainsi enfin “digne [...] du corps sublime où elle sera incarnée”¹¹¹. L'andréide aux “pieds d'argent”¹¹², à la “ligne ployante constituée de liserons d'acier”¹¹³, au “charmant squelette [...] retenu à l'armure par ces anneaux de cristal”¹¹⁴, aux “poumons d'or”¹¹⁵, à “l'étrincelant duvet métallique [...] sur son illusionnelle carnation”¹¹⁶ s'exprimera à “l'unisson de la pensée de Lord Ewald”¹¹⁷ par le biais d'une “parole automatique”¹¹⁸: “un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles”¹¹⁹. Tout caprice, toute bizarrerie caractérielle, toute extravagance agaçante, si typiquement féminins, du moins selon la vision masculine, sont donc bannis de ce “chef-d'œuvre surhumain”¹²⁰. Et cet être de perfection, construit pour satisfaire les aspirations de Lord Ewald, s'avère enfin l'incarnation de la bien-aimée si longtemps rêvée, si longtemps attendue. C'est Hadaly qui se fait le porte-parole de cette longue attente: “Enfin! ... dit-elle sourdement, ô bien-aimé, c'est donc toi!”¹²¹; Lord Ewald reconnaît dans Hadaly sa véritable Sulamite aux yeux si noirs “que jalouseraient bien des gazelles de la vallée de Nourmajad [...] [puisqu'ils sont] des bijoux doués d'une sclérotique si pure, d'une prune si noyée, qu'ils en sont inquiétants”¹²². Le titre des chapitres consacrés à la beauté d'Hadaly, “Nigra sed formosa”, “La bouche de rose et les dents de perle” (chapitres VII, IX, livre V) semblent d'ailleurs une allusion manifeste au *Cantique*. La “noire figure indiscernable de l'Andréide”¹²³ garde, en effet, son “visage de ténèbres”¹²⁴ caché, derrière

¹⁰⁹ Eric Hendrycks souligne que “Hadaly, en turc, signifie ‘Idéal’”, Eric Hendrycks, “Nigra sum sed formosa”, ou l'épiphanie de la nuit dans ‘Une vieille maîtresse’ et ‘L'Ève future”, *Bulletin de Littérature ecclésiastique* CXIII, 2 (2012): 201-209, en part. 208.

¹¹⁰ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 147-148.

¹¹¹ *Ibid.*, 142.

¹¹² *Ibid.*, 228.

¹¹³ *Ibid.*, 229.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, 341; il faut relever que chaque élément ayant été précédemment montré par Edison, est inventorié et présenté à Lord Ewald avec force détails: fémurs, jambes, barres pectorales, bielles, clavicules, malléoles, pieds, hanches, genoux, épaules, cavité iliaque.

¹¹⁶ *Ibid.*, 342.

¹¹⁷ *Ibid.*, 213.

¹¹⁸ *Ibid.*, 213.

¹¹⁹ *Ibid.*, 216.

¹²⁰ *Ibid.*, 344.

¹²¹ *Ibid.*, 324.

¹²² *Ibid.*, 260.

¹²³ *Ibid.*, 170.

¹²⁴ *Ibid.*, 244.

un voile¹²⁵, mais s'avère "ravie et amusée [...] de laisser entrevoir les mystères de sa lumineuse entité"¹²⁶, dans l'attente de recevoir les traits resplendissants, moulés d'après la physionomie de Miss Alicia Clary, ces traits que Lord Ewald chérit et a aimés. Ce dernier peut ainsi se livrer à un amour absolu¹²⁷: "J'ai hâte d'être le prisonnier de cette énigme sublime"¹²⁸, avoue le Lord anglais à sa bien-aimée, "certes, je n'ai pas grand mérite à préférer ta redoutable merveille à la banale, décevante et fastidieuse amie que le sort m'octroya [...] je résous de m'enfermer avec toi, ténébreuse idole!"¹²⁹. Néanmoins, cet amour entre l'homme et son œuvre est destiné au naufrage, à un naufrage bien réel; le navire qui transporte les deux amoureux vers leur château isolé prend mystérieusement feu pendant la traversée de l'Atlantique et Hadaly, prisonnière dans sa caisse, descend pour toujours dans les abîmes de l'océan, avant d'éclore à la vie amoureuse.

Le *Cantique des cantiques* au tournant du XIX^e siècle s'avère ainsi à tous les effets le poème de l'amour qui ne peut s'accomplir. Et l'exemple à mon avis le plus flagrant est offert par Jules Lemaître dans son petit conte *en marge des vieux livres* de 1914. De son style toujours élégamment ironique et qui n'est niais qu'en apparence, l'auteur brode un épisode assez divertissant, mais aux revers presque tragiques, autour de la deuxième traduction du *Cantique* de la part de Bossuet¹³⁰. L'Évêque, un peu malade et désormais assez âgé, travaille à sa mise en vers par désœuvrement et aussi "parce que la méditation du Cantique des Cantiques, c'est la volupté permise aux saints"¹³¹. Or, son neveu, âgé de douze ans seulement, presque ignoré par sa mère, tout occupée par sa vie mondaine et frivole, tombe par hasard sur les vers de son oncle. Amoureux de la fille de la meilleure amie de sa mère, ayant déjà essayé, sans aucun résultat, de lui écrire des vers, il ne croit pas à ses yeux à la lecture de ces vers qu'il définit comme "admirables, [...] harmonieux, [...] brûlants"¹³². Convaincu du fait que "jamais il ne trouverait mieux"¹³³, il décide d'adresser quelques strophes à sa petite amie. Certains passages lui apparaissent "mystérieux"¹³⁴

¹²⁵ Hadaly fait son apparition sur la scène diégétique en tant que "noir prodige", "ténébreuse idole" (*ibid.*, 234): "un lacis de perles serrait, à la hauteur de son front, les enroulements d'un tissu de deuil dont l'obscurité lui cachait toute la tête" (*ibid.*, 114).

¹²⁶ *Ibid.*, 148.

¹²⁷ Il s'agit d'un amour absolu, certes, mais aux relents aussi d'un romantisme tardif, comme seul peut encore le concevoir Lord Ewald, ce héros d'exception, riche, noble, beau, si mélancolique et désabusé de la vie, qui, au début du roman, avant ses retrouvailles avec Edison, n'est animé que par des desseins suicidaires.

¹²⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 326.

¹²⁹ *Ibid.*, 324.

¹³⁰ Cf. Millet-Gérard, *Le signe*, 19-21.

¹³¹ Jules Lemaître, "Le 'Saint-Amour'", dans *La Vieillesse d'Hélène. Nouveaux contes en marge* (Paris: Calman-Lévy, 1914), 177.

¹³² *Ibid.*, 180.

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

et d'autres "le rempliss[ent] d'un trouble inconnu"¹³⁵; toujours est-il que pendant la messe il arrive à remettre son "billet doux" dans les mains de la jeune fille. Cette dernière, mi gênée, mi flattée, lit "en tremblant"¹³⁶ ces vers qui la ravissent, la font rougir et la jettent enfin dans "un tel émoi qu'elle pens[e] défaillir. [...] Toute la journée elle [est] distraite. La nuit elle ne [peut] dormir"¹³⁷. Très confuse par ces vers, qu'elle n'arrête pourtant pas de lire avec une honte mal dissimulée et un plaisir très peu maîtrisé, elle est fort troublée par la passion et l'érotisme qu'elle devine à travers les images évoquées. Tout en trouvant ces vers comme "très vilains"¹³⁸, elle en subit une fascination durable:

Elle les savait maintenant par cœur; elle se les récitait malgré elle, continuellement; toujours plus troublée sans savoir pourquoi, si bien que ce trouble même, qu'elle ne comprenait pas, lui parut un péché. Un si grand péché, ou du moins d'une si rare espèce, qu'elle crut que ce serait un cas trop grave et trop délicat pour son confesseur ordinaire et qu'elle ne pouvait s'en confesser qu'à son évêque, à Monsieur de Meaux, qui la connaissait bien, et qui l'avait confirmée l'année précédente.¹³⁹

L'Évêque, après avoir écouté la confession de la jeune fille, mi-honteux pour avoir laissé traîner son ouvrage dans les tiroirs de son bureau, mi-préoccupé pour le train qu'aurait pu prendre cette affaire, reconnaît à son tour que "ces vers sont en effet inconvenants"¹⁴⁰; il décide ainsi de ne pas continuer sa traduction, il défend à la fille de revoir son neveu et fait de sorte que celui-ci soit envoyé à Paris, au collège de Clermont. Le conte se termine avec la séparation des deux amoureux. Le poème d'amour par excellence, que l'Église même a réputé comme saint à cause aussi de son excellence stylistique, étouffé par les bienséances sociales, est discrédité, réputé comme fort dangereux pour la conduite des deux jeunes gens. Aucun des personnages du reste ne le comprend vraiment: ni l'Évêque claustré avec ses livres, ni les adultes absorbés par une mondanité nuancée de libertinage, ni les des deux jeunes héros, attirés l'un vers l'autre dans un premier temps par un sentiment pur et spontané, mais souffrant d'une culpabilité liée à la lecture des vers. Si, comme le souligne Matty Cohen, "l'amour qu'expriment les poèmes du Cantique est un sentiment naturel pétri de joie, de bonne humeur voire de badinage, de raillerie et de traits d'esprit d'une jeunesse saine de corps et d'esprit"¹⁴¹, Lemaître montre comment la société de son temps prétendument "comme il faut" a la

¹³⁵ *Ibid.*, 181.

¹³⁶ *Ibid.*, 182.

¹³⁷ *Ibid.*, 183.

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibid.*, 184.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 186.

¹⁴¹ Matty Cohen, "Métaphores et autres figures littéraires dans le *Cantique des cantiques*", *Graphès* 8 (1999): 11-31, en part. 27.

capacité d'abîmer toute inclinaison sentimentale naïve et innocente. Ce conte représente sans doute la désacralisation la plus poussée et le renversement le plus accompli du *Cantique*, plongé dans ce monde dominé par l'hypocrisie et la petitesse d'esprit, au sein d'une intrigue familiale de la moindre importance (ce n'est au fond qu'une divagation autour de la vie sentimentale du neveu de Bossuet).

Qu'en est-il donc du *Cantique* au tournant du siècle? Assurément, le texte hante les esprits des auteurs de l'époque, comme le montre la multiplicité des traductions, des allusions, des références et même des calques linguistiques du titre. Quant aux véritables récritures, elles sont le plus souvent menées sur un ton sensuel, si bien que les poètes semblent renouer avec la poésie amoureuse profane; la pratique stylistique de l'intertextualité permet le recours aux amplifications des thèmes et des motifs, aux contaminations des genres littéraires, aux jeux de réversibilité, d'hybridation et de brouillage dans lesquels la littérature de la fin du siècle se reconnaît. Ainsi, si les bien-aimés s'avèrent-ils des héros libertins ou sauvages, les Sulamites jouissent-elles de préférence d'une connotation sombre, ouvertement érotique, souvent même démoniaque, déclinaison extrême de la rêverie autour de la femme brune, parée d'oripeaux et à la beauté morbide, de dérivation baudelairienne. Qui plus est, la seconde moitié du XIX^e siècle semble avoir tari toute possibilité de rêver d'un amour pur et absolu; l'amour spontané est perçu comme niais ou enfantin, et en tout cas voué à la mort, ou à l'éloignement. L'enthousiasme et l'élan des deux jeunes gens du *Cantique*, sont thématiques uniquement par Villiers de l'Isle-Adam, mais le couple d'amoureux n'est plus formé par un homme et une femme, mais par un homme et une andréide, construite exprès pour satisfaire les aspirations d'absolu de lord Ewald et d'Edison¹⁴². En d'autres mots, l'amour finit par se configurer dans l'*Ève future* comme une manifestation de narcissisme, puisqu'il vise à l'isolement heureux de l'individu avec son œuvre. Et même dans ce cas, l'union est vouée à l'échec, à la séparation, au deuil. Le *Cantique des cantiques* s'avère ainsi le chant célébrant l'impossible accomplissement de l'amour sur terre. La forme même de l'énonciation fuit la structure dialogique, comme pour souligner l'impossibilité d'un échange entre les amants¹⁴³. Dieu ne paraissant même plus, exception faite

¹⁴² La finalité de l'entreprise de Villiers serait en effet, selon Scarcella, de "montrer que la science est désormais à même d'atteindre l'homme au cœur de son rêve et de son idéal", Scarcella, *Surfaces*, 84.

¹⁴³ Aucune composition dans la suite des onze sonnets de Théodore Maurer, *Le Cantique des cantiques* (dans *Les femmes de Shakespeare*, Paris: Maison des Poètes, 1901) et qui ne constituent nullement une réécriture et ne sont que de modestes divagations autour des versets bibliques, composées sur un ton mièvre et alourdies de relents d'un romantisme tardif, brochant des atmosphères vaguement idylliques et souvent complètement détachées du contexte de départ, aucun des sonnets de Maurer, disais-je, n'est structuré en dialogue. Encore, la tentative d'adaptation théâtrale de la part de Paul-Napoléon Roinard, *Orchestration Colorée du "Cantique des cantiques"*, mise en scène au théâtre de l'Art en 1891 connaît un si grand insuccès que la pièce ne sera jamais publiée, cf. Marisa Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan*

qu'en tant que cible de la révolte de la Reine de Saba chez Montesquiou, il paraît participer du *Götterdämmerung* de la fin du siècle, ce crépuscule de toute une époque, de tout un monde annonçant déjà ces atmosphères désolées et angoissantes de la littérature du XX^e siècle, marquée par la crainte de la catastrophe imminente. Décousu de texture morale, privé de tout élan vers la transcendance, le *Cantique* se réduit alors à l'apologie de la déconstruction du sentiment amoureux, une déconstruction comblée d'amertume et veinée de nostalgie vers cette réconciliation harmonieuse que prône le texte biblique, mais désormais perçue comme inatteignable.

Le tournant du siècle semble ainsi ouvrir sur les grands thèmes de l'après-guerre: la crise de l'individu, son isolement, le manque de communication... Qu'il me soit permis de conclure alors sur les notes sinistres du poème "Le Cantique des quantiques" que Stéphan Wul a écrit en 1978 et publié en 1985, cent ans après *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, déclinant le motif de l'amour pour la femme artificielle. La voix poétique masculine chante les attraits de sa partenaire, nouvelle andréide et authentique "merveille sans âme"¹⁴⁴, aux nerfs de métal, aux glandes en plastique, dont les gémissements et les "murmures lascifs"¹⁴⁵, sont "enregistrés sur des bandes"¹⁴⁶, comme l'était la parole automatique d'Hadaly. Mais les spasmes d'amour de la femme robot de Wul sont banalement électroniques; ses déhanchements et ses reculs convulsifs sont réglés par un programme. Dans "ce décor en ruine où plane un soleil mort"¹⁴⁷, le "je" poétique, "seul survivant de l'ultime épouvante"¹⁴⁸, ne peut s'empêcher de rêver alors d'une femme tout simplement vivante, chez qui chercher un réconfort à sa condamnation à la solitude éternelle¹⁴⁹. Nous sommes lointains, très lointains de la fraîcheur des échanges des deux amoureux bibliques, dont la beauté s'intègre au décor naturel; chez Wul, la tension émotive et le potentiel érotique tournent à la débauche dans l'isolement absolu de l'homme au milieu d'un paysage morne. Cette fois, le dialogue entre les amants, n'étant même plus praticable, est aboli à tout jamais.

(Milano: Vita e Pensiero, 2000) 67 (note 87); Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire Art et Action* (Lausanne: L'Âge d'homme - La cité, 1976), 53-54.

¹⁴⁴ Stéphan Wul, "Le Cantique des quantiques", *Le français dans le monde* 193 (mai-juin 1985), "Science-Fiction" (numéro spécial): 65, v. 17.

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 21.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 23.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 29.

¹⁴⁸ *Ibid.*, v. 27.

¹⁴⁹ "Si dans le livre canonique l'amour atteint un état de sublimation, chez Wul c'est comme une tentative de retrouver pour quelques instants un paradis dont il a la conscience de la perte définitive", souligne Rodica-Gabriela Chira, "Charles Baudelaire et Stéphan Wul – La perception de l'amour à travers le fantastique et la science-fiction", *Annales Universitatis Apulensis* 2 (2003): 25-29, en part. 26.