Cahiers Africains de Rhétorique

ISSN 2790-6108 | E-ISSN 2790-6116

# AVIS DE LICENCE / LICENCE NOTICE

Version accompagnée de cet avis : 3 octobre 2026

# CC BY-NC-ND 4.0

**Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification**

Avec l'autorisation déclarée par la revue au nom des titulaires des droits, cette version est proposée sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Vous pouvez partager le document, sans usage commercial, en citant les auteurs et la revue, en indiquant la source et en fournissant un lien vers la licence. Cette licence ne permet pas de diffuser une version modifiée du document.

Les autorisations valablement accordées lors des diffusions antérieures, notamment sous CC BY-NC 4.0, restent applicables et ne sont pas retirées par cet avis. Les mentions antérieures figurant dans les pages originales ci-après sont conservées à titre historique.

Les auteurs conservent leurs droits. Le contenu scientifique et la pagination des pages originales sont intégralement préservés.

**ENGLISH**

With the journal's stated authorization from the rights holders, this version is offered under CC BY-NC-ND 4.0. You may share it for noncommercial purposes, crediting the authors and journal and linking to the licence. Distribution of modified versions is not permitted under this licence.

Permissions already validly granted for earlier distributions, including under CC BY-NC 4.0, remain in force. This notice does not revoke them. Earlier licence statements in the following original pages are retained as historical information. The original scientific content and printed pagination are preserved.

**Texte de la licence / Licence terms**

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

# La pratique intertextuelle dans A Rebours de Joris-Karl Huysmans

# Intertextual practice in Joris-Karl Huysmans' A Rebours

**[1]Augustin NOMBO**
[1]Université Marien N'Gouabi (Congo),
Email : nombo2016@gmail.com
https://doi.org/10.55595/anuc

**Date de réception :** 20/02/2022 **Date d'acceptation :** 02/06/2022 **Date de publication :** 30/07/2022

**Résumé :** *A rebours* de Joris-Karl Huysmans s'appréhende sur le plan scriptural et esthétique comme le lieu privilégié des interactions discursives et de toutes formes d'interculturalité. La textualité n'a de sens que dans le rapprochement de l'écriture et la lecture, autant qu'au déploiement du discours pictural et artistique. Ainsi, nous nous proposons d'étudier dans cet article ce phénomène textuel à partir de deux relations de coprésence, à savoir, la référence et la citation. Puis, nous en dégagerons les significations, en montrant justement en quoi la pratique intertextuelle serait, chez Joris-Karl Huysmans, une quête à la fois spirituelle, intellectuelle et artistique.
**Mots-clés :** Intertextualité, Référence, citation, des Esseintes, *A rebours.*

**Abstract:** *A rebours* by Joris-Karl Huysmans is understood on the scriptural and aesthetic level as the privileged place of discursive interactions and all forms of interculturality. Textuality only makes sense in the rapprochement of writing and reading, as well as in the deployment of pictorial and artistic discourse. Thus, we propose to study in this article this textual phenomenon from two relations of co-presence, namely, reference and quotation. Then, we will draw out its meanings, showing precisely in what way the intertextual practice would be for Joris-Karl Huysmans a quest at the same time spiritual, intellectual and artistic.

**Keywords:** Intertextuality, Reference, quotation, des Esseintes, *A rebours.*

## Introduction

La valeur du travail de Joris-Karl Huysmans est telle que cet auteur demeure un des plus étudiés ; innovatrice et pure, son expression est lourde de signification : H. Trughian commente qu'à chaque étape de son itinéraire esthétique et spirituel correspond la mise en valeur des artistes qui jouent la fonction d'éclaireurs, de guides, d'intercesseurs (1934, p. 113). Ainsi, il est évident que chaque artiste a une fonction doublement significative : comme un artiste en soi mais également comme un reflet de l'action romanesque.

De cette manière, la lecture de *A rebours* fait ressortir la présence des artistes cités ou référencés, c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (G. Genette, 1982, p. 7). Ces traces intertextuelles constituent, informent et envahissent l'œuvre de Huysmans. Elles jouent un rôle intégrant dans le déroulement du récit, et revêtent une valeur symbolique, tout en reflétant le personnage, des Esseintes.

Plusieurs travaux ont abordé cette problématique, comme l'étude de Laure Lévêque (1998) se focalisant sur les allusions et illusions, ou celle de Pierre Jourde (1991) lisant *A rebours* comme un glissement du « problème du faire » au « problème de l'être ». Ils ont négligé d'examiner les relations de coprésence, particulièrement les enjeux de la référence et de la citation, qui s'exhibent dans l'œuvre huysmansienne.

Par conséquent, nous partons de l'hypothèse selon laquelle la pratique intertextuelle déterminent et expliquent les penchants artistiques et esthétiques du personnage de Huysmans. L'objectif de cet article est d'analyser les dimensions citationnelle et référentielle dans l'œuvre afin de réfléchir sur leur présence et leurs effets. Il s'agira de répondre aux questions suivantes : Est-ce que Huysmans cite les écrivains et les peintres comme caution intellectuelle, philosophique et morale ? Est-ce qu'il utilise les textes des autres artistes comme substrat culturel sur lequel s'appuie la socialité de son œuvre ? Est-ce qu'il utilise les textes des artistes pour donner plus l'épaisseur au héros ?

Pour y répondre, notre travail convoque l'intertextualité de J. Kristeva qui a montré que par définition, « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (1978, p.). Elle privilégie, à la fois, le modus de fonctionnement du texte et la dynamique qui le produit sans le renvoyer aux causes qui lui seraient externes. Cette approche nous permettra de nous concentrer sur les traces intertextuelles en vue de repérer les formes plus récurrentes (la citation et la référence) qui sont présentes dans l'œuvre romanesque.

Nous allons tout d'abord situer les phénomènes citationnel et référentiel dans un cadre général de l'intertextualité puis, dans un deuxième temps, d'en repérer les manifestations intertextuelles, pour enfin, dégager les enjeux fonctionnels de la pratique intertextuelle.

## 1. Cadre théorique

L'intertextualité recouvre des phénomènes discursifs variés et fait l'objet d'une littérature critique abondante (Samoyault, 2001). Notre propos n'est donc pas de proposer une nouvelle définition mais de montrer quels critères permettent de sélectionner les deux formes qui nous intéresseront dans le cadre de cet article, à savoir la citation et la référence.

Pour donner du sens au concept d'intertextualité, N. Limat-Letellier (1998) recourt à l'étymologie et fait observer que le mot intertextualité est formé du préfixe latin « inter » qui indique la réciprocité des échanges, l'nterconnexion, l'interférence, l'entrelacs ; et d'un radical dérivé du latin « textere » qui signifie la textualité, elle évoque le texte comme « tissage », « trame » ; la combinaison fait ressortir un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection. Ce concept en tant que système d'interaction discursive doit son origine à Julia Kristeva, qui le crée autour des années 60. À ce propos, Ann Lamontagne affirme : « Kristeva a davantage défini l'intertextualité comme fondement de toute textualité et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique » (1992, p. 5). Il s'est développé, en un premier temps, à partir de la théorie du « dialogisme et la polyphonie» inaugurée par le théoricien russe, Mikhaël Bakhtine (1929), pour s'étendre davantage grâce aux tenants du structuralisme tels que Roland Barthes, et les membres du groupe *Tel quel*, considérant l'intertextualité comme constitutive de tout texte et installant définitivement la notion suivante :

> « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertextuel est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets » (1973, pp. 816-817).

Puis vers les années 80, Gérard Genette va aussi élargir le champ en proposant un terme plus englobant pour désigner la variabilité des relations textuelles, en la dénommant : *transtextualité.* Cette notion plus globale comprend cinq relations dont l'architextualité, la métatexualité, la paratextualité, l'hypertextualité et l'intertextualité. La notion d'intertextualité, d'après Gérard Genette, serait plus restrictive et ne se limite qu'à la citation, le plagiat et l'allusion.

Toutefois, les théories sur la désignation concrète des différentes relations intertextuelles sont variables. Qu'à cela ne tienne, nous entendons étudier ici la pratique intertextuelle dans *A rebours* de Joris-Karl Huysmans, à partir des relations de coprésence.

Au-delà de tout, les différents théoriciens de l'intertextualité semblent se compléter sur la définition terminologique et l'approche fonctionnelle de la notion. C'est dire que la pratique intertextuelle se fait à partir de l'émergence des intertextes ou des traces au sein même du texte central, à savoir le « phéno-texte ». Par ailleurs, cette pratique intertextuelle serait au cœur du jeu scriptural et des enjeux lecturaux. C'est pourquoi Laurent Jenny définissait l'intertextualité comme « la condition même de la lisibilité littéraire » (1976, p. 257). Dans la même perspective, Michael Riffaterre estime : « l'intertextualité est […] le mécanisme propre à la lecture littéraire » (1980, p. 35). Ce mécanisme particulier de la lecture textuelle engage très souvent le lecteur dans une démarche littéraire érudite, car il ne suffit pas de prétendre à cette interaction

textuelle, mais plutôt à se doter de la capacité à pouvoir identifier dans le texte les marques de cette intertextualité. Ce qui revient à dire que nous procéderons dans cette étude à l'identification des différentes traces intertextuelles avant de les catégoriser, puis les interpréter dans une optique comparatiste, tout en montrant leurs impacts dans la conscience littéraire et l'idéologie de Joris-Karl Huysmans, comme l'explique Kristeva, « le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation » (1970, p. 20). Ainsi existe-il des discours qui circulent dans un texte dit polyphonique.

## 2. Relations de coprésence : manifestation de l'intertexte

Les relations de coprésence sont celles qui s'insèrent de façon manifeste dans le texte d'accueil en s'affichant comme des intertextes. Ceux-ci sont en corrélation avec le texte central d'autant plus qu'ils s'énoncent comme une intertextualité véritable qui s'appuie sur des traces complètes. C'est Gérard Genette qui forge ce concept de coprésence dans *Palimpsestes* par opposition à la notion d'hypertextualité. En s'inscrivant dans cette distinction notionnelle de Genette, Sophie Rabau écrit : « Il y a relation de coprésence quand un texte est inclus dans un autre alors que dans le cas d'hypertextualité, c'est une opération d'imitation ou de transformation qui conduit d'un hypotexte à un hypertexte » (2002, p. 231). De ce fait, la relation texte et intertextes s'articule autour de trois situations intertextuelles, lesquelles constituent justement ces relations de coprésence : la référence, l'allusion et la citation. Ainsi, dans la présente réflexion, en raison de leurs manifestations significatives, nous allons plutôt nous intéresser qu'aux deux premières, à savoir : la référence et la citation.

### *2.1. Références littéraires et traces interculturelles*

Il convient de souligner d'emblée que très peu de théoriciens de l'analyse intertextuelle considèrent la référence comme une situation intertextuelle. D'ailleurs, Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, n'élabore aucune démarche théorique de celle-ci, malgré sa brève évocation. Qu'à cela ne tienne, certains théoriciens contemporains, notamment Nathalie Piégay-Gros, Tiphaine Samouyault et Sophie Rabau, l'appréhendent au même titre que l'allusion, la citation, le plagiat et la parodie. Par ailleurs, le terme « référence » demeure polysémique, selon qu'il est défini différemment dans plusieurs domaines de la connaissance.

En effet, la référence est selon *Le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1983), « le fait de se référer ou de renvoyer un lecteur à un texte, une autorité, un document ». C'est autant dire qu'elle est un renvoi explicite et clair, et aiguise la mémoire du lecteur sur les sujets existants. Pour sa part, Nathalie Piégay-Gros la définit comme étant : « Une forme explicite d'intertextualité. Elle renvoie donc clairement, sans signe typographique, le lecteur à un livre. Ces indications d'ouvrages sont précises mais insuffisantes » (1996, p. 48). Cette définition apparaît donc partielle, car elle ne prend en compte que le champ littéraire, alors que la référence se veut avant tout une trace interculturelle. Qu'il s'agisse de la référence textuelle, celle qui évoque un titre d'ouvrage ou le nom d'un auteur comme nous le découvrons évidemment dans *A rebours,* qu'il s'agisse de la référence à une autorité, une pensée populaire, des œuvres d'art ; il s'agit toujours d'interpeller le lecteur, le contraindre à une relation avec

le texte. C'est pourquoi la référence intervient comme un pas supplémentaire, un appui ou l'éclairage d'une pensée énoncée par le narrateur. C'est sans nul doute dans cette optique que s'inscrit *A rebours* de Joris-Karl Huysmans, comme la réalisation pratique et constante du réseau référentiel. C'est pourquoi l'accumulation de références brille comme autant de pierres enchâssées dans le corps du texte, d'autant plus que ce texte fait écho des références relatives, à la fois, aux domaines religieux, littéraire et pictural.

*A rebours* témoigne d'un certain nombre de traces religieuses. Le personnage décrit dans le récit est largement gagné par la spiritualité, ce qui fait qu'en dehors des « ouvrages profanes », sa bibliothèque dispose également des textes religieux. Il en cite abondamment, parfois avec leurs auteurs comme nous pouvons nous en convaincre ici : *Le carmen apologetium, Le Centon nuptial* d'Ausone, poème de la *Moselle, Perversité des mœurs* de Marius Victor, *Le Diner d'un athée, Un prêtre marié* et *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, *l'Apologetique, Le Traité de la patience, De cultu feminarum* de Tertullien. Ainsi, par exemple, profitant de l'évocation de Tertullien, le héros apporte l'appréciation suivante : « Ces idées, diamétralement opposées aux siennes, le faisaient sourire ; puis le rôle joué par Tertullien, dans son évêché de Carthage, lui semblait suggestif en rêveries douces ; plus que ses œuvres, en réalité l'homme l'attirait » (J.-K. Huysmans, 1975, p. 89). Chez Tertullien, c'est bien un retournement sémantique qui est mis en évidence : « Ces vers tendus, sombres, sentent le fauve, pleins de termes de langage usuel, de mots aux sens primitifs détournés, le requéraient, l'intéressaient même davantage que le style pourtant blet et déjà verdi des historiens Ammien marcellin et Aurelius Victor, l'épistolier Symmaque et du compilateur et grammairien Macrobe ; il les préférait même à ces véritables vers scandés, à cette langue tâchetée et superbe que parlèrent Claudien, Rutilius et Ausone » (J.-K. Huysmans, 1975, p.). Ces traces fonctionnent ensemble et leur coexistence justifierait une pensée qu'on pourrait qualifier d'éclectique : une empreinte double de la pourriture et du bien.

A côté de cela, son attachement à la littérature antique s'illustre à travers les références faites à Lucrèce, Homère, Théocrite, Orphée, Virgile, Sénèque, Plauque, etc. Lucain, par exemple, est le premier à trouver grâce aux yeux de des Esseintes. Il parle une « langue latine élargie » ; et Pétrone vint dans une société pour formuler un art poétique : c'est en tant que sa langue commence à se dissoudre devant le développement de la littérature chrétienne. Tous ces noms témoigneraient d'un goût prononcé du personnage pour un passé glorieux des grandes civilisations.

Par contre, le champ référentiel le plus important dans ce roman de Joris-Karl Huysmans est celui réservé à la littérature française. Tout le texte est parsemé des auteurs qui l'ont marqué ou des œuvres littéraires que des Esseintes dispose dans sa bibliothèque. L'abondance de ces traces littéraires prouvent à quel point le personnage principal de l'œuvre est un féru des Lettres. Dès lors, il arrive que le narrateur fasse mention des auteurs tout simplement, comme c'est le cas de : Schopenhauer, Balzac, Dickens, Molière, Rabelais, Diderot, Rousseau, Bossuet, Pascal, la Bruyère, Delacroix, Hugo, etc. ; ou qu'il cite les titres d'ouvrages sans mentionner les auteurs *: Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, La Mort des amants, L'Ennemi,* etc. ; ou encore, qu'il cite à la fois l'auteur et le titre de son ouvrage : *La Science de l'amour* de Charles Cros, *Poèmes saturniens, Les Fêtes galantes et Romances* sans paroles de Paul Verlaine, *La Faute de l'Abbé Mouret* et *L'Assommoir* de Zola, *La Tentation de Saint Antoine* et *L'Education sentimentale* de Flaubert, *La Comédie humaine* de Balzac, pour ne citer que ceux-là. Toutes ces différentes références dénoteraient la volonté de Huysmans de forger un style bizarre, selon son propre dire qui marquerait son texte comme littéraire.

Elles participeraient d'une rupture avec les normes romanesques, y compris le roman feuilleton, le roman romantique et le roman idéaliste de même que le roman naturaliste. C'est dire qu'il y a peut-être là un brin de contestation du genre romanesque, mais aussi de revendication d'un nouveau mode de romanesque qui serait « suc », « osmazôme » et qui exhiberait sa nature essentiellement poétique. F. Gaillard l'affirme à juste titre :

> « A rebours (…) manifestait (…) que les signes ne renvoyaient qu'à eux-mêmes dans un mouvement circulaire qui exclut toute notion d'extériorité. Il n'y avait pas de dehors de la relation signifiante. (…) A la limite les signes pouvaient (…) se substituer au réel (…) A rebours découvrait la vérité encore confuse d'un système fondé sur la fétichisation de ses productions. Les signes qui avaient fini par enterrer le réel devenaient à eux-mêmes leur référence, et les choses n'accédaient au sens qu'à travers les signes qui les signifiaient » (1978, p.118).

D'ailleurs, ce ne serait pas un rejet total du naturalisme, mais un approfondissement et une intériorisation du même désir de représenter le réel qui se trouve dans le roman zolien.

Par ailleurs, il y a, à travers les nombreuses références littéraires, un attachement à la littérature de façon générale. A travers les nombreux titres d'ouvrages, le narrateur nous permet de réaliser à quel point la bibliothèque des Esseintes est très riche et pluridisciplinaire. Nous y retrouvons tous les genres littéraires et des auteurs de toutes les époques, avec un attachement singulier à l'œuvre poétique de Baudelaire. Ces auteurs, en particulier, Villiers et l'Eve *future*, mais encore, Flaubert avec *Mme Bovary* partagent avec des Esseintes le projet de substitution du fantasme à la réalité. Cela se justifie par la logique du point de vue du personnage : « ces œuvres moins immédiates, mais aussi vibrantes, aussi humaines, le faisaient pénétrer plus loin dans le tréfonds du tempérament de ces maîtres qui livraient avec un plus sincère abandon les élans plus mystérieux de leur être, et elles l'enlevaient, lui aussi, plus haut que les autres, hors de cette vie triviale dont il était si las » (J.-K. Huysmans, 1975, p.279). Le personnage est tout entier dans les références où il se mire, d'autant plus qu'il ne trouve de reflet et de cohérence que dans la souvenance référentielle à travers des auteurs culturellement connus.

Toutefois, au-delà des références littéraires, de références picturales foisonnent en revanche dans l'œuvre romanesque de Huysmans. L'univers des Esseintes est en effet parsemé de les tableaux (A. Nombo, 1997, p.250). Cette littérarisation picturale à laquelle se livre le personnage emprunte à l'ivresse de « vue des ténèbres d'Odilon Redon » et aux « supplices de Jan Luyken » dans une étourdissante tentative syncrétique de réconciliation des extrêmes. Cette présence des noms des peintres ainsi que des toiles, est aussi abondante que les citations, c'est-à-dire l'auteur dialogue d'une autre façon avec le texte en se référant à d'autres auteurs ou œuvres.

Il semble donc que la référence ait pour but de créer une connivence culturelle entre le narrateur et le lecteur qui parvient à identifier la relation dissimulée. Du côté du narrateur, il y a l'attente d'un lecteur modèle capable de décrypter le jeu de mots et du côté du lecteur le plaisir de détecter une anomalie dans un titre et retrouver la formule originale. La réussite du lecteur équivaut alors à accomplir une performance culturelle gratifiante. En outre, nous pouvons postuler que le côté ludique de l'opération concourt à doter la dimension référentielle d'une fonction d'accroche importante.

## 2.2. L'emploi citationnel

Considérée comme la pratique intertextuelle la plus simple et la plus explicite, dans la mesure où elle se caractérise dans le texte par un certain nombre de signes typographiques, la citation se rapproche quelque peu de la référence. Selon Antoine Compagnon (1979, p.424), elle est : « Un lien d'accommodation prédisposé dans le texte. Elle l'intègre dans un ensemble ou dans un réseau de textes, dans une typologie des compétences requises par la lecture ». En effet, le travail citationnel repose sur la visibilité de l'intertexte. C'est dire qu'il « consiste en une reprise littérale et explicite » (F. Revaz, 2006, p. 123). Il y a d'ailleurs pratique citationnelle dans le texte lorsque l'auteur se cite lui-même (l'auto-textualité et l'intra-textualité) ou lorsqu'il cite les textes d'autres auteurs comme pour renforcer ou appuyer son récit, sans pour autant que la logique d' « énoncé répété et [d'] énonciation répétant » (A. Compagnon, 1979, p.56) ne soit escamotée. Cette insertion d'« énoncé répété » ne fait pas l'objet d'une transformation ou d'une scansion syntaxique, c'est-à-dire l'énoncé est repris comme tel dans le texte d'accueil, à la différence du contexte qui n'est pas souvent le même.

Les marqueurs opératoires témoignent de la présence d'un fragment étranger sont, entre autres, les guillemets, les griffes et l'italique, servant principalement à circonscrire les mots d'autrui. La citation peut aussi être signalée par sa mise en retrait ou en exergue dans le texte d'accueil avec un renvoi à son auteur.

Dans *A rebours*, la citation émerge grâce à l'italique et le narrateur prend le soin de mentionner les auteurs à qui appartiennent les différents textes cités. En effet, la convocation de l'œuvre de Gustave Moreau (J.-K. Huysmans, 1975, p.114), *Salomé*, s'explique notamment par le jeu de miroir entre le texte citant et le texte cité. Des Esseintes est contextuellement en situation de voyeur devant le tableau : « Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée » (J.-K. Huysmans, 1975, p.117). Ce héros est pur regard, pure contemplation, pure passivité comme Salomé médusée par la tête décollée de saint Jean-Baptiste, « vision qui la cloue immobile, sur les pointes, les yeux se dilatant » ; une Salomé qui, de l'huile à l'aquarelle, de déesse devient histrionne, ce qui ne va pas sans aggraver le thème de la représentation auquel on n'échappe pas lorsqu'il s'agit de rendre compte de tableaux.

Cette façon de décrire intégralement l'œuvre picturale d'un peintre justifie l'importance et l'influence de la pensée décadente puisque « l'identification ou l'élaboration d'un intertexte dans un écrit est la preuve de la qualité du processus écriture-lecture » (M. Boudjaja, 2009, p. 118).

De même, le narrateur évoque la célèbre œuvre de Verlaine de la manière suivante :

> « Le soir tombait, un soir équivoque d'automne,
> Les belles se pendant rêveuses à nos bras,
> Dirent alors des mots si précieux tout bas,
> Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne » (P. Verlaine, 1896, p.266).

Nous avons là, un extrait de poème des *Fêtes galantes* de Paul Verlaine. Intégrée à la thématique comme à l'écriture, cette citation permet à Huysmans d'éprouver la mystérieuse affinité des âmes, d'exalter et de vivifier ce qu'il y a de plus intime et de plus précieux en Verlaine, le virtuose de la musique verbale et des murmures (J.-K. Huysmans, 1975, p. 289). Cette figure citationnelle permet à l'écrivain de rompre la

fibre naturaliste pour épouser la veine surnaturaliste. Et là, Huysmans qui semble être d'accord avec Verlaine sur le fait que l'écriture, étant salvatrice, cherche à toucher et faire agir le lecteur si bien qu'un rapport de complicité pourrait s'instaurer entre lui et l'auteur, comme l'affirme Jean Claude Vareille, les citations « apportent le plaisir du reconnu et une gratification culturelle, la joie du facile et comme une mélodie que le lecteur chantonnerait en même temps que le créateur » ( 1984, p. 84).

Ainsi, nous retrouvons tout au long de l'œuvre des extraits de textes des poètes comme Mallarmé et Théophile Gauthier. Huysmans voue non seulement du respect et de la considération pour ces écrivains qu'il nomme d'ailleurs en rappelant leurs qualités esthétiques (style, langage) mais semble aussi chercher une place au sein de la corporation. Cela apparaît lorsque le narrateur célèbre le culte du livre, dont les Evangiles (qui reposent d'ailleurs sur un canon d'église, entre deux ostensoirs) sont trois poèmes de Baudelaire : deux sonnets, « La Mort des amants et l'Ennemi, et un poème en prose « Anywhere out of world » ; de même la figure d'un Mallarmé condense l'idéal du héros lui « qui, dans un temps de lucre, vivait à l'écart des lettres » (J.-K. Huysmans, 1975, p.316). En célébrant ces influenceurs, Huysmans prouve qu'il est en quête de repères et qu'il revendique une place dans le monde des lettres, place qu'il ne peut avoir qu'en s'appuyant sur des maîtres, tels que Baudelaire ou Mallarmé, et également pour que son discours soit plus efficace et que son lecteur plus enclin à lire ses productions romanesques. Le narrateur est d'ailleurs généreux à l'encontre de l'écrivain : « Baudelaire était allé plus loin ; il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée » (J.-K. Huysmans, 1975, p. 232). A ce sujet, nous pouvons paraphraser B. Chikhi en affirmant : « Ces noms historiques à forte motivation fonctionnent non seulement comme des joints du référent socio-politique et du texte, mais aussi comme des prétextes de figuration romanesque d'idéologies c'est-à-dire comme intrusion du référent dans un texte » (1989, p. 39). Cette pluralité « d'influenceurs » suppose que le discours huysmansien s'inscrirait dans la modernité, l'ouverture aux cultures, et donc, l'universalité, donnant à la fibre romanesque de Huysmans, un sceau particulier.

Et, la plupart des citations sont mises en retrait et en italique. Les deux relations de coprésence étudiées ici, à savoir la référence et la citation, sont bien visibles dans le texte et émargent selon des signes typographiques bien connus. Elles montrent en fait l'influence des lectures, si différentes soient-elles, sur l'homme lui-même puisque le héros s'enferme dans une célébration de la culture. Des Esseintes comble ainsi son manque à être et son manque d'authenticité par un travail sur la mémoire « intertextuelle ». Nous pourrions la qualifier de mémoire de l'humanité.

Cependant, en dehors de cette recension, il y a lieu de cerner le lien de ces traces avec la conscience créatrice de Joris-Karl Huysmans, leur fonctionnalité et les enjeux d'une telle pratique intertextuelle car celle-ci « vient redoubler, par sa spécularité, la réflexivité textuelle » (L. Lévêque, 1998, p.153).

## 3. Fonctionnalité et enjeux de la pratique intertextuelle

La pratique intertextuelle participe à une esthétique littéraire – conjonction de la lecture à l'écriture – aussi permet-elle de s'apercevoir des formes inconscientes d'une écriture, dès lors que les textes étrangers, absorbés dans *A rebours*, instaurent un « processus dynamique par lequel les signes se chargent ou changent de signification »

(J. Kristéva, 1966, p. 178). Ce roman est en effet complétement consacré à une forme d'écriture-bibliothèque ou d'écriture-musée, à partir du foisonnement des intertextes et une présence abondante des tableaux de peinture. La présence des noms d'auteurs que nous retrouvons tout au long du texte témoigne à la fois de l'attachement de des Esseintes à la littérature mondiale et aux formes diverses de la littérature, mais aussi exprime une quête profonde de l'auteur, comme l'affirme M. Riffaterre, la pratique intertextuelle est « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire » (1981, pp.4-5). Car la lecture est non seulement passionnelle pour le protagoniste, mais aussi se révèle comme une condition déterminante de toute existence. L'intertextualité devient alors un procédé qui permet la définition d'une identité singulière, puisqu'elle n'est que la conséquence de la bibliophilie du protagoniste qui se lance sans cesse à la lecture. C'est avec raison qu'Alain Trouvé affirme : « l'intertextualité oscille en effet entre détournement culturel et réactivation du sens ; elle semble fonctionner comme miroir du sujet selon un mécanisme de construction identitaire ou de déconstruction des sujets par fracassement des discours » (2006, p. 114).

A cet effet, l'identité se réinvente à partir de l'isolement du protagoniste qui ne peut exister ici qu'en s'alliant totalement aux livres et aux arts. Ainsi, *A rebours* nous dévoile une littérature planétaire. La pratique intertextuelle trouve ainsi ses racines dans les nombreuses lectures du protagoniste qui dispose d'une bibliothèque achalandée d'ouvrages de tous genres. Emmanuel Godo affirme que cette bibliothèque « est le livre ; ce que signifie, de façon emblématique, la fantaisie de Des Esseintes qui fait recouvrir les murs de livres et d'une reluire qui ressemble à celle des livres : il habite un livre » (2007, p.121). Elle met en exergue un idéal élitiste, fortement esthétisé. C'est dans ce sens que le narrateur d'*A rebours* ne cesse de mettre un accent particulier sur la disposition de ses livres dans cette bibliothèque de des Esseintes :

> « […]le seul luxe de cette pièce devant consister en des livres et des fleurs rares ; il se borna, se réservant d'orner plus tard, de quelques dessins ou de quelques tableaux, les cloisons demeurées nues, à établir sur la majeure partie de ses murs des rayons et des casiers de bibliothèques en bois d'ébène[…] » (J.-K. Huysmans, 1992, p.53)

Cet extrait met en exergue les deux passions du protagoniste (la lecture et les tableaux de peinture), mais dévoile également sa vision du monde. La bibliothèque est subjectivement un lieu de rencontre, de partage et de construction de liens sociaux entre le personnage et ses écrivains vénérés. Elle se veut par conséquent le lieu du patrimoine culturel commun qui transcende l'espace profane ; c'est dans ce sens que le duc émet alors le vœu d'aller avec la littérature, « grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes » (J.-K. Huysmans, 1975, p.278-279).

L'intertextualité est un procédé référentiel à l'écriture ou à la littérature. Car il ne peut avoir d'écriture que grâce à la lecture. Elle assure dans *A rebours* une fonction référentielle, c'est-à-dire ce grâce à quoi la littérature se définit. Cette intertextualité assigne à l'écriture romanesque une dimension d'amplification et d'érudition. La fonction première de la lecture est celle qui permet au protagoniste de mieux comprendre l'univers, de se réaliser totalement et de combler cette solitude qui l'habite. Un lien est ainsi tissé entre l'écrivain et le lecteur à partir de l'intertexte que ce dernier découvre grâce à son expérience. C'est avec raison que Martel Kareen (2005, p.99)

écrit : « En plus de la fierté d'avoir su reconnaitre l'intertexte et du rappel d'émotions provoqué par cette reconnaissance, le lecteur peut se sentir le complice de l'écrivain avec qui il partage un langage de connaissances, un savoir, des éléments culturels ». Les dimensions citationnelles et référentielles sédimentent dans la mémoire collective des lecteurs et constituent un fonds culturel disponible par le jeu intertextuel. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de compétences socioculturelles.

Cette pratique intertextuelle traduit pour Joris-Karl Huysmans une quête à la fois spirituelle, intellectuelle et artistique. En effet, la quête spirituelle est à lire à travers la religiosité du texte littéraire, les nombreuses références que le narrateur fait aux textes chrétiens. La quête intellectuelle et artistique, par contre, illustre sa vision singulière du monde. L'abondance des titres d'ouvrages cités dans *A rebours* donne à la lecture une fonction de consolation, de recherche personnelle et d'érudition. Nous pouvons nous en convaincre à travers l'extrait ci-après :

> « Durant les jours qui suivirent son retour, des Esseintes considéra ses livres et, à la pensée qu'il aurait pu se séparer d'eux pendant longtemps, il gouta une satisfaction aussi effective que celle dont il eût joui s'il les avait retrouvés après une sérieuse absence. Sous l'impulsion de ce sentiment, ces objets lui semblèrent nouveaux, car il perçut en eux des libertés depuis l'époque où il les avait acquis » (J.-K. Huysmans, 1992, p.208).

La jonction de la lecture et de l'univers pictural permet de mieux comprendre la quête exprimée ici par le protagoniste. En s'éloignant totalement des autres, des Esseintes se crée un univers conditionné par la boulimie du savoir universel. Il cherche ainsi à dépasser la fragilité de l'esthétique naturaliste dont il pressent, par la volonté résolue de coller à la réalité, qu'elle court le risque de l'impuissance, de la non-littérature. Les conditions d'un éloignement du groupe de Médan semblent déjà remplies ; alors se dessine désormais le chemin qui mène vers « les surnaturels », comme viabilité de la littérature, soutien et modèle de la création, liaison du sens et enchantement.

C'est croire davantage que la pratique intertextuelle qui se dégage de cette écriture de Joris-Karl Huysmans serait une autre manière de penser le monde à travers les lettres et de se panser sa solitude à travers la lecture. Elle est aussi une sorte d'éloge aux artistes qui enthousiasment l'écrivain ; celui-ci insère artistes et esthètes dans un réseau d'admiration, une communauté lettrée qui est actualisée à chaque référence d'écrivain.

## Conclusion

La pratique intertextuelle « a partie liée avec la structure d*'A rebours* » (L. Lévêque, 1998, p.153). Les traces référentielles et citationnelles forment en effet une union cohésive et complémentaire avec le récit romanesque. Aucune trace intertextuelle n'est gratuite chez Huysmans. Chaque trace sert au personnage et a une influence sur l'action, et la structure intertextuelle joue plusieurs rôles dans l'œuvre romanesque : c'est un moyen d'encadrer et de définir le personnage, c'est-à-dire une réflexion de l'état d'âme du héros, de ses rêves et de ses illusions.

En outre, c'est un hommage à tous les artistes en inscrivant leurs noms dans le corps romanesque, afin de les immortaliser dans la mémoire collective. La pratique intertextuelle devient un élément intégral de l'art de Huysmans, en ouvrant donc une

perspective symbolique. Les tableaux et les écrivains référencés ou cités ont en partage l'élévation intellectuelle, esthétique et coexistent par conséquent pour créer des interactions pouvant offrir au personnage huysmansien, « une autre dimension essentiellement esthétique en l'installant d'une autre vie » (G. Peylet, 1979, p.28). Cette pratique apparaît donc consubstantielle, contextuelle à *A rebours*. Elle semble donc comme un correctif du naturalisme.

**Bibliographie**

BAKHTINE, Mikhail, 1929, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, 1973, Théorie du texte, *Encyclopaedia Universalis*.

BOUDJAJA, Mohamed, 2009, « La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra », *Synergie* Algérie, n°4, pp. 115-122.

CHIKHI, B, 1989, *Problématique de l'écriture romanesque de Mohamed Dib*, Alger : OPU.

COMPAGNON, Antoine, 1979, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil.

GAILLARD, Françoise, 1978, « A Rebours : une écriture de crise », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°170-171, pp. 111-122.

GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsesptes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, Coll. « Points ».

GENETTE, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.

HUYSMANS, Joris-Karl, 1992, *A Rebours*, Paris, Actes sur Labor.

JENNY, Laurent, 1976, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, pp.257-281.

JOURDE, Pierre, 1991, *Huysmans : A rebours, l'identité impossible*, Champion.

KAREEN, Martel, 2005, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, volume 3, n°1, pp. 93-102.

KRISTEVA, Julia, 1969, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

KRISTEVA, Julia, 1970, « Une poétique ruinée », *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, pp. 5-29.

LAMONTAGNE, Anne, 1992, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin, Sainte-Foy*, Québec, Presses de l'Université Laval, Coll. « Vie des Lettres québécoises ».

LEVEQUE, Laure, 1998, « Fétiches intertextuels, Allusions et illusions dans A rebours de Huysmans » *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comte*, n° 637, pp. 152-173.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, 1998, « Historique du concept d'intertextualité », *L'intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, pp. 17-64.

NOMBO, Augustin, 1997, *Ecriture et peinture : l'œuvre romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

PEYLET, Gérard, 1979, « Artifice et expérimentation du Moi dans A Rebours », *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, n°70, pp. 22-38.

PIEGRAY-GROS, Nathalie, 1995, *Introduction à l'intertexte*, Paris, Dunod.

RABAU, Sophie, 2001, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, Coll. « G-F Corpus/Lettres ».

REVAZ, Françoise, 2006, « L'allusion dans les titres de presse », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n°44, pp. 121-131.

RIFFATERRE, Michael, 1980, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, pp. 2-6.

RIFFATERRE, Michael, 1981, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, pp. 4-7.
SAMOYAULT, Tiphaine, 2001, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « 128 ».
TROUVE, Alain, 2006, « Lecture et intertextualité : parcours de reconnaissance. Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches interdisciplinaires de la lecture*, Editions et presses universitaires de Reims, pp.5-22.
TRUGDIAN, Helen, 1934, *L'évolution des idées esthétiques de J.-K. Huysmans*, Paris, Conard.
VAREILLE, Jean-Claude, 1984, *L'homme masqué, le justicier et le détective,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
VERLAINE, Paul, 1896, *Fêtes galantes*, Paris, Léon Vanier.