

LA SPHINX DECADENTE: *TOPOS* ET POETIQUE DE LA TRANSGRESSION

Lise Revol-Marzouk

Dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, à l'heure où le matérialisme sonne le double glas des dieux et des mythes, l'avenir du sphinx, en sa forme égyptisante¹, semble bien compromis. C'est que la figure constitue traditionnellement la forme tangible de l'énigme universelle, terriblement mise à mal dans un monde en proie au désenchantement, où science et historicisme décryptent le réel. Comment dire en effet ce qui ne se dit pas et qui n'est peut-être déjà plus? Textes et images dressent ainsi le tableau d'un mythe à l'agonie, frappé d'une asthénie pathologique. Eternellement solitaires, songeurs et muets, les sphinx fin-de-siècle se meurent d'un ennui qui confine au cliché². Déplacement de la topographie en *topos*, du désert en lieu commun, leur spleen traduit une essentielle vacuité. Gustave Flaubert cristallise ce déclin dans la *Tentation de Saint-Antoine*: allongé les pieds à plat sur le sol, peinant à mouvoir sa lourde masse, n'ayant "à force de songer" "plus rien à dire" (Flaubert, 1910, 190), le grand Sphinx dessine inlassablement des alphabets insignifiants sur le sable, sable qui finit d'ailleurs par l'engloutir.

Il existe pourtant une solution pour soustraire le colosse à ce tragique destin. Gustave Flaubert lui confère les traits d'une farouche Chimère, inlassable séductrice cherchant par tous les moyens à s'accoupler au sphinx pour, dit-elle, "désennuyer sa tristesse" (Flaubert, 1910, 190). Le sphinx d'Albert Samain connaît expérience similaire, lui qui, "immobile aux sables de l'ennui" (Samain, 1921, T.1, 109), sent soudain un feu pénétrer son "granit taciturne" lorsque la sulfureuse Cléopâtre vient se dévêtir devant lui. Substituer l'érotisme brûlant à l'ésotérisme vain, la conquête amoureuse à la quête métaphysique, la connaissance charnelle à la connaissance spirituelle, voilà qui pour le moins devrait rendre au mystère sa charge libidinale. C'est rappeler en effet, sous couvert de provocation sexuelle, que tout savoir procède d'une transgression première, dépassement, sous l'impulsion de la *libido sciendi*, des limites coutumières.

L'imaginaire décadent s'empare alors naturellement d'un autre mythe, particulièrement propre, par sa forme comme par son histoire, à remotiver en ces termes le vieux sphinx. Non point certes la Chimère, mais sa demi-sœur mythologique, la sphinx grecque, qui, comme elle est ailée, comme elle, léonine, et comme elle, surtout, féminine. Si le dieu égyptien, immobile et muet, finit par lasser, pourquoi ne pas utiliser en effet son homologue hellénique, aux formes plus souples et à l'oralité légendaire? Poseuse d'énigme de la légende thébaine, elle partage avec l'ancêtre égyptien, outre l'homonymie, un goût prononcé pour le mystère. Mais elle

¹ Lion couchant à tête de pharaon, symbole du souverain divinisé après sa mort.

² Voir sur ce point la première partie de Lise Revol-Marzouk, "Le sphinx sans secret? De la décadence du mythe à la poétique de l'énigme" in *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2001, 74-77 et l'article "Sphinx/sphinge" dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris: éd. Du Rocher 2002, 1733-1748.

lui adjoint, dès l'origine, une pratique réitérée et plurielle de la transgression. Transgression des définitions ontologiques et génériques en premier lieu, par son hybridisme et son hermaphrodisme: ailes d'aigle, corps de lion, buste de femme et queue de serpent. Transgression des limites religieuses, ensuite, par sa nature de *daïmôn*, évoluant entre Hadès et Ether. Transgressions des barrières sociales également, à la frontière de l'espace sauvage et de l'espace civique qu'elle ne cesse de violer. Transgression enfin, et c'est là ce qui séduit principalement l'esprit décadent, des interdits sexuels, consacrant, bien avant les femmes fatales modernes, l'union contre-nature d'*Eros* et de *Thanatos*. Appartenant, telles les sirènes, aux âmes ailées qui enlèvent les morts, et notamment les jeunes éphèbes, la sphinx est désignée par les Tragiques comme la "ravisseuse d'hommes" (*harpaxandran*). Associé à ses courbes séduisantes et à sa fonction clef dans la réalisation de l'inceste œdipien, cela lui vaut un destin particulier dans les représentations érotiques dès l'Antiquité³.

La figure de la sphinx paraît donc toute désignée pour redonner chair, pour ainsi dire, aux mystères ankylosés de son mâle homonyme égyptien. L'un et l'autre illustrent en effet, à leur manière, l'ambivalence de l'énigme, à la fois attirante et terrifiante, fascinante et fatale. La démarche intellectuelle, qui à la tradition ésotérique s'ingénie à substituer la provocation érotique, n'est pas sans écueil cependant. La métamorphose du monstre sacré en femme fatale, trop systématique et caricaturale, risque bien de conduire à une autre lassitude. La sphinx côtoie, à son tour, les abîmes du *topos*. Faut-il en rester alors au constat d'un échec? Ce serait oublier l'ultime transgression attachée à la sphinx antique, rhapsode tisseuse de chants énigmatiques: transgression langagière, bien sûr, par ses énigmes, toutes d'obscurité et de double-entendre, enfrenant les normes de la logique et de la clarté rhétorique dominantes dans la Grèce classique. Voilà qui peut laisser entrevoir, au-delà du cliché décadent, l'espoir d'un renouveau poétique.

1.

Gustave Moreau rend visible, dès les années 1860, le passage de l'interprétation ésotérique à l'interprétation érotique de l'énigme sphinxiale. Le célèbre tableau *Œdipe et le Sphinx*, présenté au Salon de 1864 (Fig. 2), témoigne certes encore d'une interrogation métaphysique, sensible dans les propos mêmes du peintre: "Voyageur à l'heure sévère et mystérieuse de la vie, l'homme rencontre l'énigme éternelle qui le presse et le meurtrit" (Moreau, 1984, 161). Mais l'aspect délicat et séduisant de la sphinx, son sein pointu qui souligne la diagonale du tableau, sa patte posée métaphoriquement sur le cœur d'Œdipe, le regard enfin tout à la fois langoureux et provocant échangé par les deux protagonistes, suggèrent une tout autre exégèse. En même temps que le danger, ils évoquent en effet la charge libidinale inhérente à l'énigme. Jouant sur la polysémie étymologique – le verbe *sphiggein* signifie "étréindre" – l'étranglement fatal se déplace de l'étreinte intellectuelle à l'enlacement amoureux. Il n'est que d'ajouter à cela les ailes qui miment une

³ A Athènes, ce sont les prostituées que l'on nomme communément "sphinx" tandis que certaines caricatures poussent cet imaginaire jusqu'à la pornographie. Cf. Fig. 1.

collerette de fourrure bleutée, la couronne de brillants sur la chevelure soignée et le rang de perles rouges qui soulignent la croupe, pour voir s'esquisser, derrière le monstre, une élégante aux charmes destructeurs.

Quelques décennies plus tard, cette évolution est entrée dans les mœurs. Ainsi en 1895 Franz von Stuck représente-t-il la scène légendaire sous le titre *Le Baiser du Sphinx*, explicitant la signification sexuelle conférée désormais à l'oralité de la poseuse d'énigmes (Fig. 3). Le photographe tchèque František Drtikol propose une interprétation du même ordre, quand, au tout début du XX^{ème} siècle, il figure, sous le double titre *Le sphinx (Cléopâtre)*, une femme nue triomphalement allongée, les yeux tournés vers le ciel, sur un homme également dévêtu, apparemment sans vie (Fig. 4). La référence égyptisante associée au souvenir de la rencontre thébaine autorise, par condensation imaginaire, la métamorphose du dieu ésotérique en figure érotique. La partie animale de l'hybride antique a disparu, transposée métaphoriquement dans l'évocation de la luxure. Le monstre est devenu femme fatale.

La littérature décadente ne laisse pas de relayer cet imaginaire, multipliant les figures de femmes fatales et énigmatiques, communément appelées sphinx et dotées d'attributs sphinxiaux (sourires et propos énigmatiques, traits félins, etc.). L'association coutumière entre félinité et féminité, remotivée par la poésie baudelairienne, autorise un déploiement de cet usage métaphorique. Il repose fondamentalement sur une intériorisation de l'hybridisme: chassée du corps des sphinx, la monstruosité se fait morale. Le passage de l'Idéal inaccessible au monstre féminin se manifeste alors par la coexistence de deux types de femmes sphinx dans l'imaginaire: d'une part la Belle Dame sans Merci, femme sublime à la sensualité retenue, qui fait mourir de désir ses prétendants, telle la princesse d'Este du *Vice Suprême*; d'autre part la courtisane, à la sexualité débridée, qui fait payer de la vie de ses amants le don de son corps, par goût pour la chair ou par vengeance comme certaines des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, par appât du gain comme La Belcredi du *Crépuscule des Dieux* d'Elémir Bourges, par lassitude comme Renée, l'héroïne de la *Curée* de Zola.

Cette conception s'inscrit, on s'en doute, dans la perspective judéo-chrétienne du péché originel. La sphinx rappelle en effet que toute connaissance – et particulièrement la connaissance charnelle – est transgression d'un interdit et que cette transgression a un prix: celui de la souffrance et de la mort. Son ascendance anguipède – elle est fille de la serpentine Echidna – n'est pas étrangère à cette association d'idées. Tentatrice infernale, image des débauches impies du paganisme, elle est alors couramment associée au démon. La sphinx participe ainsi d'une symbolique antithétique qui oppose la femme idéale, ange de virginité, à la sphinx satanique, séductrice débauchée. Cette thématique, diffuse dans la littérature et les arts décadents, est cristallisée en 1897 dans un roman d'Edouard Schuré intitulé *L'Ange et la Sphinge*. Le héros de ce récit, Konrad de Felseneck, se trouve déchiré entre deux figures féminines, l'une invisible et mystique, l'autre, licencieuse et instinctive. Alors que Konrad rêve la cérémonie de ses noces spirituelles avec la femme mystique, la sphinx apparaît, métamorphosée en stryge libidineuse:

Du corps léonin de la Sphinge se dégagait, impudique et fier, un torse de

femme d'une blancheur mate et sinistre. Les seins opulents et bombés offraient leurs fruits couleurs de sang. (...). Je sentis (...) avec épouvante la partie animale de mon être pris par la Sphinge, comme si la pieuvre buvait mon sang pour devenir chair vivante. (Schuré, 1987, 134)

Au-delà de la féminité, c'est la sexualité dans son ensemble qui est désignée. L'usage de la sphinx témoigne alors d'une culpabilité religieuse exprimée dans la célébration hubristique de toutes les transgressions. La figure accompagne couramment, en premier lieu, les amours illégitimes, adultères, tarifées ou incestueuses. Quatre têtes de sphinx encadrent ainsi chez Barbey d'Aurevilly le lit de débauche de la sensuelle Alberte, "plus sphinx, à elle seule que tous les Sphinx dont l'image se multipliait (...) dans cet appartement Empire" (Barbey d'Aurevilly, 1973, 72) tandis qu'une Sphinx noire, idole sombre et impassible, préside à la relation incestueuse de Renée et de Maxime dans *La Curée* (Zola, 1981, 79, 219-220). La sphinx autorise également, par sa dualité générique originelle, l'évocation d'amours androgynes et homosexuelles. Sous son égide ambivalente s'unissent des femmes masculines, au physique (corps, coiffures ou habits de garçons) comme au moral (volontaires, hardies, dominatrices) avec des amants dévirilisés, substituant au vieux rêve de l'Unité absolue une confusion des genres toute décadente. Nous n'en donnerons pour exemple littéraire que le couple du *Bonheur dans le crime*, où Hauteclair, femme sphinx énigmatique, "panthère humaine" (Barbey d'Aurevilly, 1973, 117), constitue avec son mari un rapprochement étrange dans lequel la femme possède les "muscles" et l'homme "les nerfs" (Barbey d'Aurevilly, 1973, 116). Fernand Khnopff rend particulièrement sensible cette évolution dans un tableau de 1896 intitulé *Des Caresses* ou *L'Art* ou *Le Sphinx* (Fig. 5): la ressemblance des deux protagonistes, le regard perdu de l'homme et la main posée de la sphinx sur son abdomen illustrent bien la transposition de la légendaire énigme de l'homme en interrogation de l'identité sexuelle masculine. On ne s'étonnera pas dans cette perspective de retrouver couramment la figure pour évoquer la tentation homosexuelle, chez Huysmans, Oscar Wilde ou Jean Lorrain par exemple. L'imaginaire décadent n'hésite pas enfin à pousser la provocation jusqu'à la perversion, faisant des relations sadiques ou masochistes une interprétation extrême du lien originel entre *Eros* et *Thanatos*. Ainsi les supplices amoureux et la petite mort de l'orgasme s'entendent-ils parfois au sens propre, tels l'Alberte de Barbey mourant d'extase dans les bras de son amant (Barbey d'Aurevilly, 1973, 77) ou le jeune esclave androgyne de *Monsieur de Phocas* qui repose égorgé sur un sphinx de granit rose, séduisant cadavre à la poitrine dénudée (Lorrain, 2001, 174-175). L'interdit sert ainsi de stimulus à un érotisme macabre, autorisant toutes les représentations fantasmatiques de la violence sexuelle.

L'ensemble de ces possibilités transgressives se trouve condensé, en toute fin de siècle, dans un long poème d'Oscar Wilde intitulé *The Sphinx* qui célèbre, en 87 couplets frénétiques, les amours rugissantes de la mythologie païenne. Véritable litanie à rebours, inversion de la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, le poème substitue l'évocation d'accouplements fantastiques, homosexuels et sadiques à la quête métaphysique d'un principe unificateur. Cette excitation fantasmatique n'aboutit cependant qu'à un sentiment d'insatisfaction stérile, qui ramène le poète, et avec lui toute la Décadence, au constat du déclin et renvoie le sphinx à ses fausses

énigmes:

Get hence, you loathsome mystery! Hideous animal, get hence!
You wake in me each bestial sense, you make me what I would not be.

You make my creed a barren sham, you wake foul dreams of sensual life,
And Atys with his blood-stained knife were better than the thing I am.

False Sphinx! False Sphinx! (Wilde, 1987, 837-839)

C'est là la rançon d'un imaginaire qui, pour animer l'asthénie de l'Absolu et remplir les silences du Mystère, suscite un vertige cacophonique de provocations sans réponse. Voulant se servir de l'érotisme pour revivifier l'interrogation métaphysique moribonde, de la sphinx pour reprendre le flambeau du Sphinx, l'art décadent finit en effet par réduire le surnaturel en vain artifice et l'énigme féminine en simple devinette. Dans une interprétation caricaturale du rapport initial entre *Eros* et *Thanatos*, la rencontre avec la sphinx constitue alors l'allégorie de la lutte éternelle que se livrent les deux sexes. Vaincre le monstre, ce n'est plus dans cette perspective résoudre l'énigme de l'homme. C'est nier celle de la femme. Les auteurs fin-de-siècle dénoncent ainsi la facilité et la vacuité de la question, du même mouvement blasé qui, par ailleurs, élucide et ramène au néant les mystères du sphinx égyptien. "J'ai deviné l'énigme et le sphinx féminin m'a léché les pieds" (Péladan, 1979, 244) affirme le sage Mérodack dans le *Vice suprême*, lui-même "sphinx de son état" (Péladan, 1979, 213), sphinx miniature.

Oscar Wilde, encore, a mis en scène ce déclin de l'énigme sphinxiale dans un récit critique à la circularité spéculaire. Intitulé précisément "*The Sphinx without a Secret*" (Wilde, 1987, 228-232), "Le Sphinx sans secret", il relate la rencontre avec une femme à la beauté de Joconde, Lady Alroy, qui paraît préserver un mystère indicible. Le narrateur découvre en définitive que cette jeune femme, sujette à une manie du mystère, plus "mythomane" que mythe, n'est en fait qu'un Sphinx sans secret: "*she herself was merely a Sphinx without a secret*". Le monstre énigmatique a cessé d'intriguer; il n'est plus qu'une vulgaire intrigante. Promesses de dévoilement, attentes de révélation et secrets cachés, qu'ils soient érotiques ou mystiques, ne sont que vanité. La transgression apparente se fait mensonge, les limites, fictives et la connaissance, illusoire. Derrière la dénonciation misogyne, c'est bien, de nouveau, le mythe qui est taxé de vacuité.

Expression omniprésente de l'érotisme décadent, la sphinx perd en effet en profondeur symbolique ce qu'elle gagne en fréquence d'usage. Les textes lui confèrent une fonction significative primaire, ornementale, dans les jardins et les intérieurs de cruelles amantes, ou métaphorique, au milieu de femmes-vampires, harpies et autres sirènes. Jadis monstre sacré, femme monstrueuse, elle est désormais monstrueuse d'être femme. Anthropomorphisé, l'hybridisme se résout en identité ambiguë, la transgression en provocation insignifiante, la figure antique se réduit en cliché. De nom propre en nom commun, le mythe est devenu lieu commun.

La transgression érotique paraît donc conduire le sphinx aux mêmes abîmes de vacuité et d'ennui que l'ésotérisme. Qu'elle soit charnelle ou métaphysique, la

connaissance déçoit, l'énigme ne séduit plus. Telle la Chimère de Flaubert, qui, sollicitant sans relâche des copulations impossibles, tourne en rond autour du sphinx "comme une hyène en chaleur" (Flaubert, 1910, 190), les sphinx décadentes, inaptes à remotiver un mythe sur le déclin, paraissent destinées à une compulsion érotomaniaque sans fondement et sans avenir.

2.

C'est omettre toutefois que dans la brume qu'exhale la bouche de la Chimère flaubertienne se dessinent des formes indécises, complexes, hybrides, pleines de vie et d'éloquence. La question n'est pas seulement philosophique en effet. Elle est aussi, fondamentalement, poétique. Derrière la reviviscence du mystère se cherche une langue nouvelle et inattendue, propre à réenchanter le réel et avec lui toute la littérature. Une langue semblable aux propos de la sphinx antique, mêlant énigme et musicalité dans une rhapsodie aussi absconse que séduisante, psalmodie de morceaux épars cousus ensemble. Ultime provocation sphinxiale assurément que cette créativité poétique à l'heure du réalisme triomphant.

La transgression sexuelle autorise de fait une transgression textuelle à tous les niveaux. Celle-ci touche, en premier lieu, la sémantique. L'antonomase qui préside à la création des femmes-sphinx constitue déjà, à elle seule, une remise en cause des limites terminologiques: le nom propre, devenu nom commun, trouve une seconde vie, par voie de métaphore. Des termes nouveaux se créent alors: "sphinxial" en français⁴, "*sphinx-like*", "*sphinxiness*" en anglais. Puis ce sont des couples composites qui émergent, tantôt par l'ajout d'un tiret venant souligner l'alliance monstrueuse du féminin et du félin (femmes-chattes, femmes-lionnes, femmes-panthères); tantôt par l'usage oxymorique de termes masculins et féminins (femmes "hardies", "fortes", "volontaires"), humains et surhumains ou soushumains ("diabliesse de femme", "animal femme", "panthère humaine" chez Barbey d'Aurevilly, 1973, 67, 117), voluptueux et cruels ("chasteté homicide" chez Péladan ou rime entre supplice et délice dans "Sphinx" de Heredia⁵); tantôt enfin par des synesthésies, signes de rencontres sensorielles elles aussi transgressives ("Fleur froide", la sphinx exhale chez Samain des "parfums noirs"⁶). Les voilà donc ces "parfums nouveaux", ces "fleurs plus larges", ces "plaisirs inéprovés" revendiqués par la Chimère flaubertienne⁷. Ils procèdent de son union enfin consommée avec le

⁴ Le néologisme "sphinxial" apparaît dans les *Ecrits pour l'art* de Francis Vielé-Griffin cité en 1888 par Jacques Plowert (Paul Adam) dans son *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Exeter: University of Exeter Press 1998.

⁵ Le poème propose en effet un dialogue tout d'ambivalences et d'oxymores entre l'homme et la Vierge ailée, se finissant en ces mots: " – Viens donc! Entre mes bras tes os vont se briser; / Mes ongles dans ta chair... Qu'importe le supplice, / Si j'ai conquis la gloire et ravi le baiser? – Tu triomphes en vain car tu meurs. – O délice!..." (Heredia, 1984)

⁶ "Sphinx aux yeux d'émeraude, angélique vampire", la femme fatale est ainsi décrite: "Elle est la fleur superbe et froide des poisons, / Et le péché mortel aux âcres floraisons / De sa chair vénéneuse en parfums noirs transpire." (Albert Samain, 1921, 97)

⁷ On reconnaît en effet dans les synesthésies de Samain, les motifs principaux (fleurs et parfums) de l'appel vibrant de la Fantaisie dans *La Tentation de Saint-Antoine*: "Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprovés." (Flaubert, 1910, 189)

sphinx, une union incarnée dans la rénovation de la forme par une poétique tout à la fois composite et anomique.

Le phénomène excède alors le cadre du sème pour contaminer la syntaxe même et, au-delà, l'ensemble de la structure textuelle. L'instabilité générique, sensible dans l'hésitation des marqueurs pronominaux du féminin et du masculin, gagne la phrase ou le vers qui paraissent hésiter entre plusieurs formes. Dans "*The Sphinx*" d'Oscar Wilde, les distiques apparents dissimulent de vrais quatrains formant des rimes intérieures embrassées, tout en étant constamment dépassés par les enjambements et les ruptures syntaxiques, temporelles et rythmiques:

Come forth, my lovely sceneschal! so somnolent, so statuesque!
Come forth you exquisite grotesque! half woman and half animal!

Come forth my lovely languorous Sphinx! And put your head upon my
knee!
And let me stroke your throat and see your body spotted like the Lynx!

And let me touch those curving claws of yellow ivory and grasp
The tail that like a monstrous Asp coils round your heavy velvet paws!
(Wilde, 1994, 826-828, v.11-16)

Dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, tandis que questions et points de suspension se multiplient sous l'égide des sphinx, la part belle est faite aux transgressions narratives. Citations étrangères, parenthèses, digressions, ruptures chronologiques se succèdent, comme autant de dévoiements et de passages à l'acte textuels.

Bientôt, ce sont les limites mêmes du livre qui sont questionnées, en une provocation patente de l'autorité auctoriale. Dans cette perspective, la reprise par Huysmans dans *À Rebours* du célèbre dialogue de la *Tentation de Saint Antoine* s'avère emblématique (Huysmans, 1978, 148-149). Metteur en scène démiurge, Des Esseintes fait jouer le passage de Flaubert à un petit sphinx de marbre noir et une chimère polychrome, momentanément animés par les dons d'une maîtresse ventriloque. Par un jeu de mise en abyme, la structure hybride irradie le texte. Coiffée "avec une raie de garçon" (Huysmans, 1978, 147), la jeune femme reflète en effet, par son androgynie, la formation du couple sphinx-chimère. Désignée en outre par sa seule fonction de ventriloque, elle redouble la monstruosité mythologique d'une monstruosité biologique. Le choix de la ventriloquie n'est pas anodin. Dans un ultime jeu de miroirs métalittéraire, la voix intérieure de l'amante constitue une métaphore de l'hybridisme intertextuel. Elle suggère l'émergence de l'hétérogénéité linguistique au sein de l'identité créatrice. Surgie chez Huysmans des entrailles d'une femme androgyne, la voix incarne une conception prométhéenne de la créativité artistique en général, et littéraire en particulier. Sa présence illustre le recours à l'artifice langagier pour créer un substitut de surnaturel, pour donner une âme aux monstres, fût-elle une âme de café-concert. Il s'agit bien alors, sous couvert de revivifier la parole flaubertienne, d'animer les statues antiques et d'envahir le silence mythique de tonalités "surhumaines" (Huysmans, 1978, 148), surgies non plus des

origines de l'humanité, du divin, mais de l'origine de l'homme, de la matrice féminine. Dénommée “surnaturelle amante ventriloque” par Maurice Rollinat (1972, 48), la voix, “aussi mystérieuse qu’une incantation” chez Huysmans (1978, 148-149), identifie la fonction oraculaire de la littérature à une poétique de l’hybride, transgressions des formes et des genres. Certes, la tentative s’avère décevante. Certes, la femme fatale se réduit en cliché et le merveilleux en vain artifice. Mais ce que Huysmans propose ici, sous l’égide du sphinx et de la chimère un temps réunis dans la femme monstrueuse, c’est l’enfantement moderne d’une parole mythique, c’est-à-dire répétitive, originelle et surnaturelle. En d’autres termes, et conformément à l’anthropocentrisme de l’époque, une parole intertextuelle, utérine et artificielle, substitut érotisé de la parole ésotérique.

Qu’importe alors que ces femmes fatales ne dissimulent, en définitive, aucun mystère; c’est le texte lui-même qui est devenu énigme sphinxiale. Le “roman” des héros du *Bonheur dans le crime* prend la pensée du narrateur, comme “la griffe de sphinx d’un problème» (Barbey d’Aureville, 1973, 147) tandis que Mario Praz définit le poème “*The Sphinx*” de Wilde comme une “*macedonia poetica*” (Praz, 1930, 247) – une “macédoine poétique” – renouant par là même avec l’étymologie de la sphinx “rhapsode” des Tragiques⁸. Au-delà de l’énigme anecdotique, souvent résolue, se dessinent en effet bien d’autres interrogations destinées, pour la plupart, à demeurer dans une instabilité sans réponse: genres des mots incertains, formes syntaxiques ou prosodiques fluctuantes, genres et formes littéraires entremêlés, hypotextes et intertextes secrets. Parfois, c’est le sphinx lui-même qui se dissimule entre les lignes, semant les indices de sa présence dans un faisceau de traits léonins, de caractères énigmatiques, de paroles absconses, de références intertextuelles et de jeux de mots. Ainsi dans la *Vengeance d’une femme* (Barbey d’Aureville, 1973, 293-336), récit d’une duchesse devenue courtisane pour couvrir d’opprobre le nom de son époux, où jamais le mot sphinx n’est explicitement cité, mais où la figure n’a de cesse de se dessiner, en anamorphose et en filigrane: dans la digression liminaire sur les histoires d’incestes, dans les griffes de bronze incrustées sur la porte de la chambre, dans l’animalité “fauve” des ébats amoureux, dans la désignation féline de “panthère” conférée à la prostituée et jusque dans son nom prémonitoire de duchesse de Sierra “Leone”, laissant deviner l’hybridisme sphinxial de la femme et du lion.

Car c’est bien en définitive, par delà les excès provocateurs de la figure, d’un réinvestissement libidinal de l’œuvre littéraire elle-même qu’il s’agit. Quand le récit se fait sphinx, le lecteur devient Œdipe, fatalement séduit et attiré par le monstre textuel et ses énigmes. Nulle chance alors qu’il ne sombre dans l’ennui. Entraîné dans un jeu constant de transgressions poétiques, avec son lot de suspenses syntaxiques, de retournements sémantiques, de désarçonnements narratifs, le lecteur reste assurément en appétit. Nombre de textes faisant intervenir des femmes sphinx mêlent ainsi roman criminel et roman licencieux, constituant la lecture même, à la faveur du lien renouvelé entre *Eros* et *Thanatos*, en véritable investigation. *L’Œdipe Roi* de Sophocle ne proposait-il pas, dès l’origine, une enquête policière, pleine de contre-vérités et d’unions indues, où l’investigateur, marqué à tout jamais par l’ambivalence du monstre qu’il a prétendument vaincu, est également l’amant illégitime et l’assassin? Faux semblants, fausses intrigues, faux artifices, sphinx sans

⁸ Une “rhapsodie” désigne en effet, étymologiquement, des morceaux de chants cousus ensemble.

secret peut-être, mais d'où émerge, motivé par la transgression poétique et ses énigmes, l'horizon réenchanté du désir et du plaisir textuels.

*
* *

“Littérature de Décadence”: Charles Baudelaire ouvre, on s'en souvient, ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* par le rejet de cet anathème, se référant, à son tour, à la figure du sphinx:

Littérature de décadence! Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique. (Baudelaire, 1976, 319)

Sphinx sans énigme. La condamnation, sans appel, retentit de nouveau. Mais elle ne vise pas cette fois la vacuité du symbolisme décadent, mais la langue académique de ses adversaires. Baudelaire évoque alors, contre les garants de la beauté antique, la possibilité d'accidents spirituels qui échappent à leur discours inflexible:

Mais ce à quoi les professeurs jurés n'ont pas pensé, c'est que, dans le mouvement de la vie, telle complication, telle combinaison peut se présenter, tout à fait inattendue pour leur sagesse d'écoliers. Et alors leur langue insuffisante se trouve en défaut (...). (Baudelaire, 1976, 320)

N'est-il pas permis de voir en définitive, dans la monstruosité même des sphinx fin-de-siècle et de l'esthétique transgressive qui les accompagne, une tentative admirable d'élaboration littéraire de ces compositions fortuites et inattendues de la vie? Le *topos* décadent recèle assurément une promesse poétique.

Fig. 1 *Caricature pornographique de la sphinx, 2^{ème} quart du V^{ème} siècle av. J.-C.*
Enochoé apulienne de Tarente, Ragusa. Photo: in Jean-Marc Moret, *Œdipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*. Genève: Institut Suisse de Rome 1984, T.1, planche 94/2.



Fig. 2 Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864.
Huile sur toile, 206 x 105 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

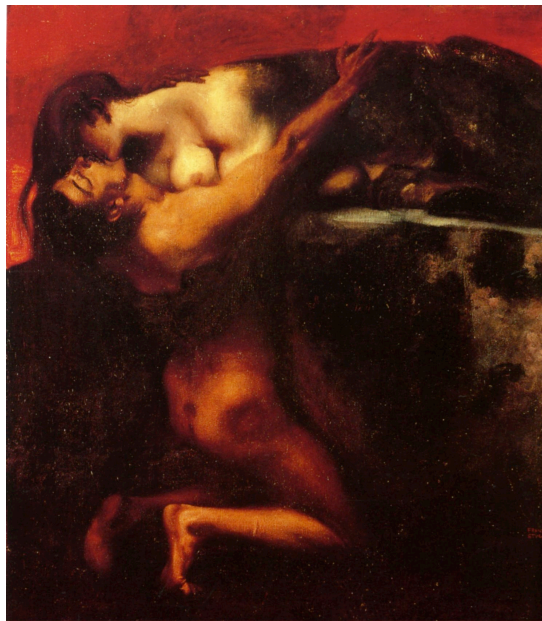


Fig. 3 Franz von Stuck, *Le baiser du Sphinx*, 1895.
Huile sur toile, 160 x 145 cm. Musée d'Art Moderne de Budapest.



Fig. 4 František Drtikol, *Sphinx [Cleopatra]*, 1913.
Oleo print, 30,4 x 41,2 cm. UPM Prague.

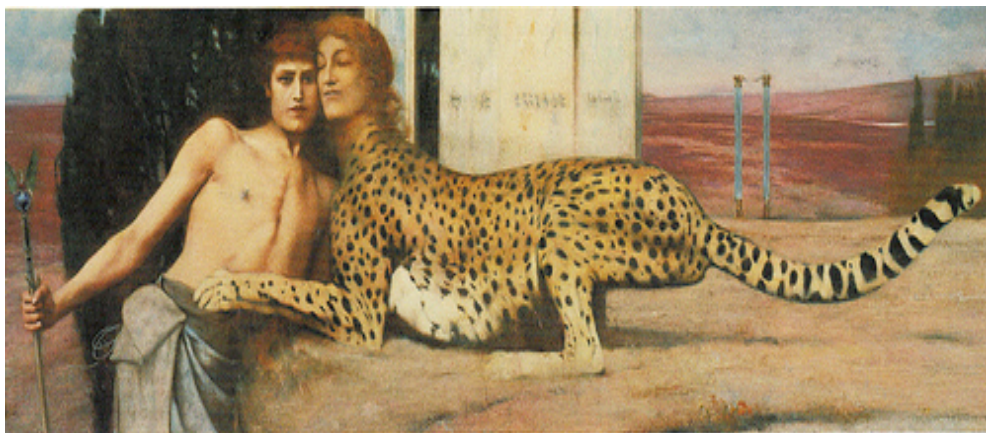


Fig. 5 Fernand Khnopff, *Des Caresses ou L'Art ou Le Sphinx*, 1896.
Huile sur toile, 50,5 x 150 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

Bibliographie

- Jules Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*. Paris: Folio Classique 1973.
- Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1976, T. II, 319-337.
- Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, in *Œuvres complètes*. Paris: Conard 1910.
- José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, in *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris: Les Belles Lettres 1984.
- Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*. Paris: Flammarion 1978.
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*. Paris: GF Flammarion 2001.
- Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves: écrits complets de Gustave Moreau*. Fontfroide: Fata Morgana 1984.
- Joséphin Péladan, *Le Vice Suprême, La Décadence latine. Ethopée I*. Genève: Slatkine 1979.
- Jacques Plowert (Paul Adam), *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Exeter: University of Exeter Press 1998.
- Mario Praz, *La Carne, la Morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milan-Rome: La Cultura 1930.
- Maurice Rollinat, "La voix", in: *Les Névroses (1883), Œuvres*, T. II. Paris: Minard 1972, 48-49.
- Albert Samain, "Une", "Cléopâtre", in *Au jardin de l'Infante, Œuvres Complètes*, T.I. Chartres: Mercure de France 1921, 97-98 et 107-109.
- Edouard Schuré, *L'Ange et la Sphinge*, Paris, Perrin, 1897.
- Oscar Wilde, "The Sphinx without a Secret", in *The Complete Illustrated Stories, Plays & Poems*. Londres: Chancellor Press 1987, 228-232
- "The Sphinx", in *The Complete Illustrated Stories, Plays & Poems*. Londres: Chancellor Press 1987, 826-839.
- Emile Zola, *La Curée*. Paris : Gallimard Folio Classique 1981.

Biographical note

Lise Revol-Marzouk, Maître de Conférences en Littérature Comparée, Université Stendhal-Grenoble 3.

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure (Ulm 91), Docteur de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne-Paris 4 (*Le Sphinx, de l'Antiquité au Romantisme. Etude sur la constitution d'un mythe poétique*, sous la direction de P. Brunel, 2003, 1033 p.). Enseignante-chercheur en littérature française et comparée à l'Université Stanford (1993-1994), à l'université de la Sorbonne (1996-2001), à l'Ecole Normale Supérieure (2003-2004).

Ouvrages et articles comparatistes dans revues et travaux collectifs, interdisciplinaires et internationaux. Axes de recherche: Mythocritique et mythanalyse dans la littérature et les arts (notamment mythe du Sphinx en Occident de l'Antiquité à nos jours); poétique et imaginaire; sémiotique, image et représentation.

Direction de colloque ("La contamination: lieux symboliques et espaces imaginaires", colloque international et interdisciplinaire CRI/Maison des Sciences de

l'Homme de l'Université Stendhal-Grenoble 3, juin 2011). Travaux d'édition, de consulting (UNESCO) et de traduction.

Dernier ouvrage sur le Sphinx : *Le Sphinx et l'Abîme. Sphinx maritimes et énigmes romanesques dans Moby Dick et Les Travailleurs de la mer*, Ellug, coll. Ateliers de l'Imaginaire, 2008, 333 p.

Bibliographie complète sur <http://www.vox-poetica.org/sflgc/dyn/REVOL-MARZOUK-Lise-CV.html>

Summary

During the last decades of the 19th century, the Sphinx, in its Egyptian representation, seems to be on the decline. This figure, which traditionally embodies the universal mystery, is particularly threatened in a world beset by materialistic disillusion. Texts and pictures portray a myth in agony, with such tediousness that it has become a cliché. Decadent imagination then seizes upon another myth which is particularly suitable, both in its form and its history, to regenerate the old Sphinx: the Greek Sphinx. As the riddle teller of the Theban legend, it shares with its Egyptian ancestor, in addition to its homonymy and hybridism, a strong taste for secret; but it also has shown, since the very beginning, its multifaceted behaviour of transgression – ontological, religious, social and, above all, sexual. Replacing esotericism by eroticism and the metaphysical quest by the physical conquest restores mystery to its libidinal aspect. It reminds us that all knowledge, be it carnal or spiritual, comes from an original transgression which, driven by the *libido sciendi*, exceeds the acceptable limits. This approach is not without pitfalls. An overly caricatured and systematic metamorphosis of the legendary monster into a *femme fatale* risks condemning the Sphinx to *topos* and the reader to fatigue. It would, however, omit the ultimate transgression committed by the Hellenic Sphinx: transgression of language, of course, by its riddles, obscure and ambivalent, violating the norms of logic and rhetoric. The decadent Sphinx's sexual provocation is thus accompanied by a textual innovation at all levels, leading the reader in a constant game of poetic transgressions that are as destabilizing as they are seductive. Behind the erotic revival of mystery, a new and unexpected type of language develops that is capable of re-enchanting reality, and with it, all literature.

Key words

Sphinx, Chimère, Enigme, Esotérisme, Erotisme, Jules Barbey d'Aurevilly, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Gustave Moreau, Oscar Wilde