

Édition avec dossier

# Huysmans

## À rebours

Présentation  
de Daniel Grojnowski



**INTERVIEW**  
**Maylis de Kerangal,**  
**pourquoi aimez-vous**  
**À REBOURS ?**

**GF**

# Huysmans

## À rebours

*À rebours* (1884) exauce les promesses de son titre. Entremêlant au récit d'une rupture avec le monde réel des contes, des poèmes en prose, des considérations intempestives, des pages d'histoire ou de critique, il constitue un remarquable exemple d'« antiroman ». En même temps qu'il expose les thèses de la décadence, il s'engage dans les voies de l'expérimentation et ausculte la vie intérieure, ce qui ne l'empêche pas d'exploiter tous les filons du comique, de la grosse blague à l'humour noir.

### Dossier

1. *À rebours* vu par J.-K. Huysmans
2. L'accueil d'*À rebours*
3. La place de Baudelaire
4. Variantes

Présentation, notes, dossier, chronologie  
et bibliographie de Daniel Grojnowski

Interview : « Maylis de Kerangal,  
pourquoi aimez-vous *À rebours* ? »

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

À rebours

*Du même auteur  
dans la même collection*

ÉCRITS SUR L'ART.

LÀ-BAS.

NOUVELLES.

LES SOIRÉES DE MÉDAN (édition avec dossier).

HUYSMANS



# À rebours



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

de Daniel Grojnowski

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2004 ;  
édition revue et augmentée en 2014.  
ISBN : 978-2-0814-7930-2

# INTERVIEW

---

« **Maylis de Kerangal,**  
pourquoi aimez-vous *À rebours* ? »

---



**P**arce que la littérature d'aujourd'hui se nourrit de celle d'hier, la GF a interrogé des écrivains contemporains sur leur « classique » préféré. À travers l'évocation intime de leurs souvenirs et de leur expérience de lecture, ils nous font partager leur amour des lettres, et nous laissent entrevoir ce que la littérature leur a apporté. Ce qu'elle peut apporter à chacun de nous, au quotidien.

Née en 1967, Maylis de Kerangal est romancière. Elle est l'auteur, aux Éditions Verticales, de plusieurs romans : *Je marche sous un ciel de traîne* (2000), *La Vie voyageuse* (2003), *Ni fleurs ni couronnes* (2006), *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010), pour lequel elle a reçu le prix Médicis, et *Tangente vers l'est* (2012).

Elle a accepté de nous parler d'*À rebours*, et nous l'en remercions.

## **Quand avez-vous lu ce livre pour la première fois ? Racontez-nous les circonstances de cette lecture**

J'ai lu *À rebours* pour la première fois en 1986. Vers vingt ans. Hiver khâgneux à Rouen. C'est la lecture des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, une œuvre que l'on étudiait en littérature, qui m'y a conduite. Je découvrais cet écrivain, j'étais impressionnée, et sans doute ma première lecture de Huysmans doit-elle beaucoup à cet état fébrile. Lisant tout ce que je trouvais sur Barbey d'Aurevilly, j'ai commencé à croiser le nom de Huysmans assorti des titres de ses romans les plus connus, parmi lesquels *En rade*, *Là-bas*, *En route* et surtout *À rebours*. Ces titres ont d'ailleurs été pour moi la première manifestation de l'expression de Huysmans : modernes et obscurs, magnétiques – on disait « Huysmans » et ils fusaient en salves, esquissant une silhouette, un tempérament. Il y avait alors, il y a toujours je crois, une « aura » Huysmans, et le lire, l'avoir lu, conférait une forme d'élection, produisait un signe de reconnaissance : à travers lui, on se cooptait, on se déclarait les uns aux autres, on formait une sorte de communauté – toute chose qu'il aurait lui-même bien entendu détestée.

Donc Barbey d'Aurevilly m'a signalé Huysmans – qui à son tour lui réserve une place de choix dans *À rebours* ; il m'a désigné la trace que Huysmans avait laissée dans ses textes, cette empreinte qui est l'autre nom de l'influence en littérature. Et découvrir un écrivain dans les plis d'un autre, ou de plusieurs autres, comme on remonte une piste, en suivant ses empreintes justement, est une bonne méthode : elle dresse une cartographie, instaure un système d'échos, tisse un réseau d'affinités subliminal et porte loin.

## **Votre intérêt s'est-il manifesté dès le début du livre ou après ?**

La singularité du texte est instantanée, pour une raison essentielle : *À rebours* n'est pas un texte aimable. C'est à l'inverse un texte qui tourne le dos au monde, proclame la scission, tout entier logé dans son titre, autrement dit

écrit « à rebours » de l'époque, « à rebours » du lecteur. Dès les premières pages, le roman impose sa radicalité dans le « contre », cultive l'inimitié et récuse, dédaigne toute forme d'empathie. Il instaure de manière infiniment ouvragée la sécession d'un individu, sa dissociation du monde et de la compagnie des hommes. En ce sens, *À rebours* est immédiatement transgressif, et vaguement effrayant.

L'écriture éblouit dès les premières pages qui, comme toujours, sont décisives : la phrase directe qui précise aussitôt une situation – le départ pour Fontenay –, l'impression de vitesse quand la focale de la description se resserre sur le « boudoir de jadis », la nature immédiatement sensorielle de l'écriture et les premières traces de préciosité – je me souviens nettement d'avoir marqué un temps devant la chute du troisième paragraphe : « les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe » (p. 47).

### **Relisez-vous ce livre parfois ? À quelle occasion ?**

J'ai lu *À rebours* vers vingt ans, et je l'ai relu aujourd'hui, vingt-cinq ans après. Il est toujours intéressant de confronter un même texte aux différents âges de la vie : à vingt ans, le dandysme, comme culte de la singularité, conquête de soi et avènement d'une distinction, exerce une séduction puissante, et pas seulement dans le petit monde des étudiants littéraires. Il me semble que c'est un temps de la jeunesse où l'on s'empare avec rapacité de tout ce qui permet de se construire une identité en propre, d'être unique au monde. En outre, la noirceur qui émane d'*À rebours*, ce regard qui décape le monde social, l'absence d'adhésion à toute forme de sociabilité démocratique autorisaient aussi une forme de violence, de révolte. À présent, ce qui me frappe dans ce livre, c'est sa dimension d'expérience, le fait qu'il convie le lecteur à une expérience : expérience de la dissidence avant la conversion, mais aussi expérience de la dérélliction. Et ce qui m'intéresse, c'est de comprendre que ces expériences activent une vie hautement sensorielle et déterminent une trajectoire littéraire : elles élaborent une

esthétique, elles créent une écriture. En ce sens, *À rebours* est un décrochage, douloureux et brutal, il manifeste une bifurcation. Huysmans y exprime sa rupture avec le mouvement naturaliste où s'inscrivaient ses premiers textes – il avait dédié *Les Sœurs Vatard* (1879) à Zola, dont il avait fréquenté le cercle –, il s'éloigne, se met « hors jeu », et dans ce temps de retrait amorce un autre chemin, hautement tourmenté celui-là, qui le conduira lentement, à travers la dépression au château de Lourps (*En rade*) et la fascination du mal (*Là-bas*), à la conversion catholique.

Ce livre, pour autant, n'a jamais été très loin de moi, et j'y reviens de temps en temps. Il fait partie de ces livres que l'on ne finit jamais de lire ; ou plutôt : il fait partie de ces livres qui ne finissent jamais. Sans doute parce qu'il en divulgue d'autres, il se conçoit aussi comme un millefeuille de littérature : *À rebours* est ainsi tout autant le roman d'un exil volontaire que l'édification d'un musée personnel, un cabinet de curiosités, une bibliothèque, tout autant un manifeste esthétique qu'un pamphlet misanthrope, tout autant le journal d'une solitude que le portrait d'un homme qui se sauve, tout autant une méditation sur la décadence et la mort, une plongée dans la dépression, une diffraction du spleen, que l'inventaire fiévreux de ce qui leur résiste : la beauté. Le roman fonctionne comme un trésor : il est tous ces livres à la fois selon la lecture que l'on en fait et demeure de la sorte un précipité instable, à la fois opaque et incandescent, puissant et trouble.

**Cette œuvre reste-t-elle pour vous,  
par certains aspects, obscure ou mystérieuse ?**

Précisément, je crois que si le livre demeure désirable, c'est qu'il n'épuise pas son mystère. Un tel mystère ne tient pas seulement à sa nature polymorphe mais aussi aux paradoxes qui l'animent : roman de fermeture et de claustration, roman d'intérieur et d'intériorité, il est dans le même temps, continuellement arc-bouté sur l'extérieur, innervé au-dehors. « En songeant à la nouvelle existence qu'il voulait organiser, il éprouvait une allégresse

d'autant plus vive qu'il se voyait retiré assez loin déjà, sur la berge, pour que le flot de Paris ne l'atteignît plus et assez près cependant pour que cette proximité de la capitale le confirmât dans sa solitude » (p. 46). Des Esseintes a beau avoir quitté le monde, il en est obsédé ; il brasse, décrit, critique tout ce qui s'écrit, se peint, se regarde, comme pour prélever de quoi continuer à vivre – puissante description de la *Salomé* de Gustave Moreau – et affirmer son existence. De même, roman-manifeste, souvent péremptoire, violemment emporté, il est aussi roman du doute, du vacillement, tout entier habité par la question de la foi. C'est enfin un roman qui progresse contre son genre, en perturbe les codes, déplaçant la question de l'action romanesque puisqu'il ne « s'y passe rien », mais aussi celle du héros de roman, s'incarnant pleinement dans un antihéros, car des Esseintes est d'abord un « anti », rétif à toute forme de connivence avec le lecteur, et il dérange, s'inscrivant hors de la morale commune.

Nous devrions donc étouffer dans ce livre, suffoquer sous les lourds parfums des fleurs dont le héros raffole, nous sentir asphyxiés d'amertume et de fiel, quand *À rebours* demeure de bout en bout un roman nerveux, excité, fébrile, d'une grande densité romanesque. Car si le texte n'instaure effectivement qu'une seule action, il ne s'agit rien de moins que celle de vivre, et de vivre seul, « forçat de la vie » (p. 249), et les premiers chapitres excellent à prendre en charge les implications de ce projet, s'attachent à créer *ex nihilo* ce monde inquiétant à force de raffinement où le héros séjournera désormais – précision obsessionnelle des descriptions lors de l'aménagement, de la décoration, et de l'organisation de la vie domestique à Fontenay – tout autant qu'à sonder la complexité d'un être humain.

**Avez-vous un personnage « fétiche » dans cette œuvre ? Qu'est-ce qui vous frappe, séduit (ou déplaît) chez lui ?**

Il n'y a qu'un seul personnage dans *À rebours* : Jean de Floressas des Esseintes, incarnation du dandysme

décadentiste classique, dernier représentant d'une « race à bout de sang », hypersensible, fétichiste et halluciné. Un héros qui fait le vide dans le roman exactement comme il a fait le vide autour de lui à Fontenay – en cela, les autres figures du roman, le couple de gardiens, miss Urania, les artistes et écrivains demeurant à Paris, ne font que traverser le livre. À la fois épicerie et sujet du roman, des Esseintes focalise entièrement l'énergie littéraire de Huysmans : isoler un homme pour le connaître et à travers lui faire vriller l'époque, toucher un rapport au monde. Cette entreprise, qui trace une forme d'autoportrait, Huysmans l'écrit sans complaisance narcissique mais avec une sombre lucidité, confrontant des Esseintes à ses gouffres intérieurs, aux ambiguïtés de son identité sexuelle, à sa haine du nombre, à son mépris de la bourgeoisie, à sa perversité, à son sadisme, à son esthétisme maniaque, à son élitisme assorti de saillies réactionnaires, à son mysticisme non moins qu'à son absence de foi, décrivant par là même un être infréquentable – ce dernier trait de caractère actualisé par le dispositif du livre ! Or des Esseintes l'emporte, fascine, on le suit jusqu'au bout de la traversée, jusqu'à son retour à Paris, malade et déprimé. Car, au fond, ce qui intéresse Huysmans, c'est de travailler une densité humaine, c'est de capter son tremblement, y compris dans son rapport au mal. Ce qui m'émeut alors c'est la crânerie du héros, le regard frontal qu'il porte sur l'existence, cet orgueil qui lui fait préférer la vérité à toute forme de tricherie ou d'aveuglement.

### **Le mot de la fin ?**

Je crois que lire *À rebours*, c'est mesurer de nouveau le potentiel de transgression que recèlent les grands romans. Il y a une dangerosité du texte, un revers sulfureux, une porosité à la question du mal comme tentation et comme esthétique. Dans le même temps, il demeure le roman d'un homme qui se débat, avec le dehors et avec lui-même : à Fontenay, des Esseintes use ses forces à recréer un monde idéal, s'entourant d'œuvres choisies pour établir durablement le beau et l'harmonie, et les efforts auxquels il consent pour habiter son confi-

nement sont aussi une manière de redonner sens et matière à une existence désormais purgée d'espaces et d'amour – et sans doute que Huysmans, écrivant *À rebours*, opère exactement comme des Esseintes, l'extrême beauté de sa langue en témoigne.

Ce qui me captive alors, c'est sans doute que des Esseintes demeure de bout en bout un être extraordinairement vivant, aux prises avec sa condition d'homme. Que ce soit « à rebours » de la mort, que s'écrive le roman.





## P r é s e n t a t i o n

À la différence des nombreux titres d'ouvrages qu'a publiés J.-K. Huysmans, *À rebours* n'appartient à aucune « série » : ni à celle des récits naturalistes ou mystiques, ni à celle des essais divers. Il en diffère au point qu'il n'a cessé de fasciner. Aujourd'hui comme hier, le lecteur s'interroge sur le projet qui s'y trouve mis en œuvre – sur sa sincérité, sa tonalité, sa signification –, tandis que la critique s'attache à montrer en quoi il éclaire l'unité de l'œuvre tout entière. L'auteur a donné lui-même l'exemple d'une tentative d'intégration lorsque, à la fin de sa vie, il lui adjoint une « Préface écrite vingt ans après ». Toutefois les interprétations formulées après coup présentent de nombreux inconvénients : elles tendent à gommer les aspérités du roman, elles en atténuent les composantes contradictoires, elles l'affectent d'un sens et d'une intention à venir qui le dénaturent par anachronisme. De fait, Huysmans romancier a voulu étonner les lecteurs de son temps en les prenant à contre-pied en toutes sortes de domaines : le sujet traité, les thèses exposées, les inventaires proposés, une manière d'écrire et de dire. Et il a voulu aussi s'étonner lui-même, en composant une œuvre singulière où il franchissait des limites qu'il avait jusqu'alors respectées. Il importe donc de restituer au roman son millésime, de l'appréhender comme une œuvre résolument incongrue. D'autant que les foucades de l'écrivain n'ont rien perdu de leurs audaces premières : aujourd'hui encore, *À rebours* demeure à nul autre pareil. Il initie à des espaces, à des savoirs et à des émois qui ne relèvent en rien du sens commun.

## UN LIVRE SINGULIER

---

Dans *Paludes*, l'une des premières œuvres que signe André Gide (1895), on interroge le narrateur au sujet de *Paludes*, l'ouvrage qu'il est en train d'écrire. Fort embarrassé de trouver la réponse qui convient, il déclare tour à tour qu'il s'agit de l'histoire « du terrain neutre » – ou mieux « de l'homme normal » – ou encore de « la troisième personne ». Puis il se résout à admettre : « *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché. » On éprouve de même quelque difficulté à dire de quoi il est question dans *À rebours* (1884) que publie J.-K. Huysmans, romancier encore jeune (il a trente-six ans) qui avait exploité, après bien d'autres – et comme tant d'autres –, les filons du naturalisme : c'est l'histoire d'un misanthrope qui se coupe du monde pour se nourrir de son propre fonds (l'histoire d'un homme *assis*, dira-t-on, à la manière de A. Gide). C'est aussi l'histoire d'un malade que sa névrose contraint à vivre en vase clos. L'histoire d'un aristocrate en rupture avec ses contemporains qui se consacrent au culte de l'argent. L'histoire d'un esthète qui amasse des valeurs dont il perçoit les dividendes sous les espèces d'œuvres d'art et d'ouvrages littéraires. L'histoire d'un amateur d'autres mondes, qui s'exile *derrière* le miroir afin de se laisser porter par ses rêveries, ses rêves, ses souvenirs ou ses réflexions. Ou encore celle d'un homme qui, ayant la conviction de vivre une période de « décadence », l'incarne dans son propre corps, dans chacun de ses goûts, chacune de ses activités, transformant une conception de l'Histoire en art de vivre. La liste des résumés possibles n'est pas close. Du fait que son argument se réduit à sa plus simple expression, *À rebours* est un roman dont l'auteur interroge le genre qu'il illustre, en relatant une « aventure » où *rien* n'advient. Il met l'accent sur l'intériorité d'un sujet (et non sur un personnage aux prises avec d'autres), sur la conception, la nature ou la définition du « récit » (et non sur l'intrication d'épisodes), sur l'avènement du langage (les mots, les phrases, le style) considéré comme principal centre d'intérêt et non comme un médiateur d'événements.

Avec *À rebours*, Huysmans perfectionne une catégorie de titre à locution dont il a fait son image de marque. Le roman sera suivi par *En rade* puis par *Là-bas* et par *En route*<sup>1</sup>. Mais *À rebours* est un coup de maître. Avec lui l'auteur se contraint à une rébellion portant sur tous les domaines, invitant à une dissidence qui n'épargne rien ni personne. En effet, un tel titre l'oblige à rompre avec les usages mais aussi, de surcroît, avec sa propre pratique, lui interdisant de reproduire une formule qu'il avait remarquablement illustrée par la nouvelle (« Sac au dos ») et le roman (*Marthe ; Les Sœurs Vatard ; En ménage ; À vau-l'eau*). À Zola qui lui reproche l'absence de progression dramatique ainsi que la marque constante d'un auteur montrant « la lanterne magique, au hasard des verres », Huysmans répond en admettant de bonne grâce la gêne qu'il a éprouvée en s'imposant de trop nombreuses restrictions. Il semble alors considérer avec quelque perplexité « ce livre difficile où volontairement je m'émasculais de dialogues et consentais à une fatale monotonie<sup>2</sup> ». Ayant scié la branche sur laquelle il était d'ores et déjà bien installé, il s'est mis en demeure de *trouver du nouveau*.

Aller « à rebours », c'est emprunter « le sens contraire au sens normal, habituel », aller « à l'envers » ; c'est procéder « d'une manière contraire à la nature, à la raison, à l'usage, etc. ». « Cf. à contre-pied, à contrepoil, à contresens ». « Cf. contrarier », indique Robert dans le *Dictionnaire de la langue française* ; et un peu plus loin : « cf. au contraire de, à l'encontre de, à l'inverse de, à

---

1. Voir aussi *En ménage, À vau-l'eau, De Tout*. Huysmans a également entrepris un roman demeuré inachevé, *Là-haut* (dont la publication est due à Pierre Cogy ; Casterman, 1965). En revanche, le titre d'un recueil posthume de préfaces et d'études, *En marge*, est le fait de son éditeur, Lucien Descaves, exécuteur testamentaire de l'écrivain. Léon Bloy a tourné en dérision cette manie de la locution qui, selon lui, « se charge d'inféconder l'affirmation » (« J.-K. Huysmans, de l'académie Goncourt », in *Œuvres complètes*, t. IV, Mercure de France, 1965, p. 257).

2. Voir ci-après le Dossier, « *À rebours* vu par J.-K. Huysmans ». Dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », Huysmans évoque les « flacons rangés dans le casier d'*À rebours* » puis des « écrins plus ou moins bien décrits, plus ou moins bien rangés en une montre » (p. 320 et p. 325).

l'opposé de » ; et plus loin encore : « cf. à contre-courant. *Cela va à rebours du sens commun* ». En substituant À rebours à *Seul*, le premier titre qu'il avait envisagé pour son récit, Huysmans s'est contraint à un cahier des charges particulièrement difficile à satisfaire. Il a conçu son projet sur le mode du défi, posant au départ un refus de principe. Envers et contre tous – à savoir : l'opinion courante, les romanciers de son propre camp comme ceux d'autres « écoles », les lecteurs auxquels il s'adresse et dont dépend le succès – il s'est engagé dans une aventure dont il ignorait où elle le conduirait. Du fait qu'il s'est placé dès ses débuts dans la mouvance du naturalisme et bientôt sous la tutelle de Zola, Huysmans a occupé une part du terrain littéraire, au même titre que des compagnons de route comme Henry Céard ou Paul Alexis. Apprécié par le groupe de Médan, admis dans l'équipe des éditions Georges Charpentier, reconnu par la critique et les lecteurs qui se repaissent de la vie ordinaire, il perçoit sans doute le danger de jouer les seconds rôles en recevant la considération qu'on accorde aux « petits maîtres ». Ayant établi sa réputation, il lui reste à se faire un nom, à imposer une identité d'auteur. Pour y parvenir, Huysmans ne détermine pas de projet précis ni de stratégie. Il perçoit d'instinct ses limites, les domaines où le maître qui complète pièce après pièce la grande machine des *Rougon-Macquart* apparaît sans rival (Zola publie *Au bonheur des dames* en 1883, alors qu'À rebours est en cours de rédaction) <sup>1</sup>. Mais Huysmans perçoit également par différence – et par divergence – les domaines qui échappent au champ de la fresque sociale : l'attention portée à un individu, l'exploration de sa vie intérieure, la mise au jour des procédures

---

1. Après la lecture de *Au bonheur des dames*, Huysmans semble subjugué par la puissance de Zola. Il lui envoie une longue lettre admirative où il mentionne à plusieurs reprises cette énergie créatrice : « Ce qui poigne, c'est la force de reins qu'il faut avoir pour bâtir un pareil édifice – et, j'ajouterais, la puissance incomparable de clarté que vous possédez pour expliquer [...] les rouages d'un tel colosse. [...] Vous pouvez avoir la conscience d'un tour de force, où tout autre que vous se serait cassé les reins [...] c'est plein d'un puissant souffle. C'est surtout ce mot-là qui me revenait en lisant les pages » (mars 1883). In *Les Rougon-Macquart*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1701.

de construction, de constitution et de régie, propres au récit qui renonce à l'action et au mirage d'une représentation reflétant « la nature telle qu'elle est <sup>1</sup> » (Zola). Suivant une logique de rupture, Huysmans s'introduit dans des chemins de traverse, il part à la découverte.

En prenant ce parti, il doit admettre qu'il s'adresse à des lecteurs exigeants lassés d'arpenter les sentiers battus de la fiction. Lorsqu'il confie à Mallarmé que le récit auquel il travaille « sera compris par dix personnes » et qu'il « fera un four <sup>2</sup> » (novembre 1882), il n'exprime pas une coquetterie d'auteur. Il s'identifie à son interlocuteur, un poète qu'il sait condamné aux tirages restreints (195 exemplaires pour *L'Après-midi d'un faune*), c'est-à-dire situé aux antipodes des innombrables éditions dont bénéficient les romans d'un Zola, publiés d'abord en feuilletons, ensuite en de nombreuses éditions, puis en collections populaires illustrées, enfin en adaptations théâtrales.

Au moment où il paraît, *À rebours* force l'attention. Il donne lieu à de nombreux comptes rendus, souvent fort élogieux, que signent des écrivains et des critiques de renom. Il provoque également l'envoi de lettres attentionnées d'amis proches ou lointains <sup>3</sup>. Chaque fois, s'expriment des appréciations qu'on partage entre pairs. Un an plus tard, laissant croire qu'un journaliste l'interviewe sur la réussite de son roman, il avoue son étonnement : ayant écrit pour dix personnes il a trouvé « quelques milliers de gens semés sur tous les points du globe » pour partager sa haine du présent et son culte des œuvres « honnêtement travaillées <sup>4</sup> ». Le

---

1. « L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier », écrit Zola, qui ajoute : « Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel » ; et encore : « Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est. » Ces affirmations ne l'empêchent pas d'exiger que l'écrivain fasse preuve d'une « expression personnelle » (« Le sens du réel », *Le Voltair*, 20 août 1878 ; repris dans *Le Roman expérimental*, G. Charpentier, 1880 ; GF-Flammarion, 1971, p. 213-218).

2. Voir la lettre de J.-K. Huysmans à S. Mallarmé, ci-après, p. 310.

3. On se reportera à la deuxième section du Dossier, « L'accueil d'*À rebours* », p. 334-365.

4. Voir ci-après, p. 318-320, l'extrait de l'interview paru dans *Les Hommes d'aujourd'hui* (1885), que Huysmans rédige de sa propre plume et qu'il signe du nom de sa maîtresse, A. Meunier.

succès d'estime ne doit cependant pas faire illusion, il concerne les gens du métier qui jubilent de découvrir les foucades d'un auteur, les jugements passionnés qu'il porte sur des personnalités connues d'hier et d'aujourd'hui. En revanche, les chiffres qu'indiquent régulièrement les éditeurs (Charpentier puis Fasquelle) attestent que le succès de librairie demeure limité : *À rebours* en est au sixième mille, dix ans après sa parution, au dixième mille en 1901, au quatorzième mille en 1910, et il doit attendre les années 1930 pour approcher du quarantième mille. S'il est vrai que les collections de poche, à partir des années 1970, élargissent son audience, il conserve le caractère des écrits destinés aux initiés. Étant assuré d'être bien compris par des lecteurs avertis, Huysmans s'offre le luxe d'entremêler à ses marottes et à ses prédilections toutes sortes d'extravagances. À grand renfort de paradoxes, il sollicite un cercle d'amateurs. Tout à la fois expérimental, avant-gardiste et élitiste, son roman leur fait connaître le plaisir des partages rares.

*À rebours* s'adresse à ceux qu'on appelle les *happy few*, un groupe qui tranche avec le plus grand nombre, quelques milliers d'individus à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques centaines de milliers au début du XXI<sup>e</sup>, tant il est vrai que le sentiment d'appartenir à une « élite » se répand toujours plus. Quoi qu'il en soit, la faveur accordée à une aristocratie des mœurs et du goût est portée à son comble dans le roman de Huysmans. Elle s'incarne dans la personne du héros, le duc Jean Floressas des Esseintes qui se délecte d'ouvrages tirés à exemplaires uniques (p. 174) ou qui rêve d'une relation particulière entre « un magique écrivain et un idéal lecteur » (p. 227). Ces propositions comportent une part d'amusement manifeste. Mais elles disent également vrai, tant en matière de lecture – celle-ci suppose toujours un tête-à-tête – qu'en matière d'appréhension effective. Car *À rebours* se préoccupe de questions comme le renouvellement d'un genre littéraire ; l'esthétisation du cadre de vie ; l'exploration de l'intériorité. Autant de développements qui ne relèvent pas d'une aventure à proprement parler et qui ne manquent pas d'interloquer le lecteur. Le roman prenant forme de bric-à-brac, tous les éléments qui figurent au sommaire des différents chapitres y font événement.

## À L'ENCONTRE DU ROMAN

---

De tous les genres littéraires, le roman est le plus malléable, le plus apte à se renouveler, à mettre en question, de génération en génération, la « formule » qui semblait l'avoir établi sous une forme à peu près stable : un genre à *transformations*, peut-on dire, en considérant à la fois son histoire et ses avatars à une époque donnée. À *rebours* paraît au moment où les naturalistes, par le biais de préfaces, d'études ou de manifestes, aspirent à imposer une conception selon laquelle la « tranche de vie » se fonde *en vérité*. Balzac s'était posé en « secrétaire » de la société française, en « historien », mais aussi en « enregistreur » ou en « nomenclateur ». Il donne le ton aux réalistes de tous bords qui à sa suite refusent le rôle de conteurs dont la plume serait librement inspirée. Flaubert démontre, preuves à l'appui, « la réalité de [sa] représentation » historique et archéologique, dans *Salammbô* ; les frères Goncourt font état d'une « enquête sociale » qui donne à connaître le peuple (Préface de *Germinie Lacerteux*)<sup>1</sup>. Zola évoquera à son tour, dans le compte rendu d'un roman de Huysmans (*Les Sœurs Vatard*, 1879), un type de récit qui s'apparente à la chronique : « On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées<sup>2</sup>. » Bien que le modèle de référence varie selon les auteurs (*Le Roman expérimental* assimile les observations et les analyses de l'écrivain à celles du savant physiologiste Claude Bernard), tous rejettent la « fable » en tant qu'histoire imaginée. Désormais on observe, on note sur le vif, on rend compte, on s'informe, on enquête, on expérimente, tout en s'interdisant une reproduction de type « photographique », jugée mécanique et donc impropre à

---

1. On se reportera à l'*Anthologie des préfaces de romans français du XIX<sup>e</sup> siècle* de Herbert S. Gershman et Kernan B. Whitworth, Julliard, 1964. Voir notamment p. 189-206, 207-221 et 222-223.

2. É. Zola, « J.-K. Huysmans », in *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 242-246.

l'expression artistique. En somme, les romanciers se déclarent *en haine du roman romanesque*.

La suprématie de la narration « réaliste », dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à imposer un récit d'événements authentifiés par toutes sortes de procédures. Ils sont généralement relatés à la troisième personne du singulier par un narrateur invisible. Du commencement à la fin, celui-ci porte l'histoire, c'est-à-dire qu'il la prend en charge et qu'il s'en porte garant. Dès la première page d'*À rebours*, le narrateur, comme il se doit, entame un récit qui prendra fin à la dernière page. La « Notice » raconte la jeunesse du héros dans un « roman de formation » fortement concentré, et le chapitre I poursuit le récit en relatant des événements qui relèvent de son passé. Pour une bonne part, l'histoire se déroule de la sorte, en alternant ce que des Esseintes vit au présent et ce qu'il a vécu – de manière parfois indistincte – jadis ou naguère. Ainsi, pour nous en tenir à quelques exemples : l'installation d'une tortue d'appartement (chap. IV) ou celle de fleurs commandées à des horticulteurs du voisinage appartiennent au présent du récit, alors que la mésaventure conjugale d'Aigurande ou la rencontre de des Esseintes avec le jeune Auguste Langlois (chap. VI), comme ses déconvenues amoureuses (chap. IX), appartiennent au passé. En ce sens, *À rebours*, tout en refusant d'installer une « intrigue » qui se déroulerait de la Notice au dernier chapitre, rapporte un certain nombre d'épisodes autonomes (la mort de la tortue), de récits brefs disséminés dans différents chapitres (miss Urania). Ce type de roman « à tiroirs » s'apparente au genre picaresque où adviennent au présent des anecdotes indépendantes les unes des autres, tandis que des personnages de rencontre rapportent des aventures antérieures.

Ces moments sont interrompus, dès les premiers chapitres, par des développements narrativisés ou présentés parfois au style direct. Ils concernent notamment le choix de couleurs en matière d'ameublement (chap. I), l'efficace des artifices dans l'aménagement de la vie quotidienne (chap. II) ou le monde contemporain (chap. XII et XVI). Ces pauses, récurrentes du début à la fin, entremêlent les descriptions et les spéculations, comme dans le chapitre IV où le choix des pierres précieuses destinées à décorer la

carapace d'une tortue d'appartement s'inscrit dans le moment présent, alors que les « correspondances » entre les saveurs et les sonorités d'un orgue à bouche évoquent une pratique qui ne s'accomplit pas : « ce soir-là, des Esseintes n'avait nulle envie d'écouter le goût de la musique » (p. 85). Ces différentes pauses, qu'on appellera selon les cas « descriptives », « réflexives », « spéculatives » ou « rêveuses », émaillent le récit, elles se substituent aux épisodes qui d'ordinaire composent une *action* en bonne et due forme. Elles introduisent dans le roman des considérations de tous ordres, tour à tour sérieuses ou plaisantes, pertinentes ou intempestives, attentives ou fantasmagoriques. Elles disposent régulièrement des développements substantiels qui ressortissent à l'essai.

Par ailleurs, des ruptures, elles aussi intégrées à la narration, interviennent à différentes reprises pour assener au lecteur des sortes d'« exposés ». Déconcertants parce que outrancièrement développés et faiblement motivés, ceux-ci portent sur la littérature latine de la décadence (chap. III), sur les tableaux qui ornent le logis du héros (chap. V), sur la littérature catholique (chap. XII), contemporaine (chap. XIV) ou encore sur la musique (chap. XV). Relevant, selon les cas, du tableau historique, du commentaire de spécialiste, de l'éloge ou de la diatribe, ils ouvrent le roman sur d'autres genres. Ils occupent la place la plus importante en nombre de pages (chap. XII et XIV), contrairement aux chapitres relatant des « aventures » (Notice, chap. I, II et VI) <sup>1</sup>.

Dès lors, on comprend que le refus de la construction d'une histoire fait système. À la manière d'un patchwork, *À rebours* se compose de pièces dont les contenus et les textures diffèrent. Concerté comme un assemblage, il donne à connaître une multiplicité de séquences et de fragments qu'il substitue au continuum qu'on est en droit d'attendre. Le chapitre X (consacré au sens olfactif) donne un bon exemple d'une conception d'ensemble : après s'être livré à une réflexion sur la « langue » des parfums, des Esseintes compose un paysage de fragrances. Manipulant ensuite d'autres fioles, il se remémore une ancienne

1. Voir le tableau synoptique, ci-après, p. 14-15.

maîtresse puis il se récite un poème en prose qu'il avait alors rédigé, « L'antienne de Pantin ». Le poème s'achève par des considérations sur le nécessaire usage des artifices « par le temps qui court ». À la fin du chapitre, des Esseintes ouvre la fenêtre, heureux de pouvoir respirer le grand air. Ce retour au réel termine une séquence constituée d'éléments difficiles à clairement déterminer un à un. De plus, à la succession de développements divers, s'ajoute une pièce insérée par « collage ». Le lecteur perçoit que le poème en prose dont le personnage est l'auteur manifeste la présence de l'auteur du roman. Celui-ci, loin de cacher son jeu, comme le veut la convention, signe le principe d'assemblage qui concerne, selon les cas, les événements qui adviennent au présent et au passé, les aventures effectives du personnage et ses souvenirs, ses réflexions, ses rêveries – mais aussi des énoncés hétérogènes dont la nature *littéraire*, aisément identifiable, est mise en évidence : outre le récit, l'essai, la critique, le poème en prose, la satire ou le monologue. Un tel assemblage trompe l'attente du lecteur. Il met à mal les idées reçues qui « définissent » un genre. Il démontre par l'exemple qu'on est en droit de dénommer *roman* un ensemble de « morceaux » cousus de fil blanc, pour peu qu'ils procèdent d'un personnage qui se prête aux caprices de l'auteur.

Chapitre	Nombre de pages (éd. originale)	Nombre de mots	A Récits d'événements (présent, passé)	B Réflexions (les lettres, les arts, les choses, le monde)
Notice	12	2 700	Enfance du héros ; les années de formation.	
I	11	2 400	Sermon aux fournisseurs ; repas de deuil.	La couleur.
II	12	2 800	La salle à manger.	La « nature » et les artifices.
III	19	4 200	La bibliothèque.	La littérature latine de la décadence.
IV	14	3 300	La tortue ; l'orgue à bouche ; le dentiste.	

v	21	4 800	La demeure ; la chambre à coucher.	Les deux <i>Salomé</i> de G. Moreau ; Luyken, Bresdin, Redon, Théotocopuli.
vi	8	1 800	D'Aigurande ; Auguste Langlois.	
vii	16	3 800	Éducation et lectures religieuses.	La foi.
viii	16	3 700	Les fleurs.	Un cauchemar.
ix	16	3 600	Les maîtresses : Urania ; la ventriloque ; un jeune homme.	
x	17	4 000	Les parfums ; l'antienne de Pantin.	La « langue » olfactive ; nécessité des artifices.
xi	20	4 800	Le voyage à Londres.	Le roman, la caricature et la peinture d'outre-Manche.
xii	31	7 200	La bibliothèque.	Baudelaire ; les écrivains catholiques ; Barbey d'Aurevilly.
xiii	17	3 900	Les malaises ; lutte des gamins.	L'existence ; la procréation ; la prostitution.
xiv	33	7 500	La bibliothèque (derniers rangements).	La littérature contemporaine : de Balzac à Zola ; de Verlaine à Mallarmé.
xv	16	3 700	Illusions de l'ouïe ; le lavement à la pètone.	La musique.
xvi	12	2 800	Dénouement : la venue des déménageurs.	Le monde contemporain et le règne de l'argent.

Une distinction stricte entre « événements » (A) et « réflexions » (B) est délicate à établir, du fait que s'intriquent ce qui relève du monde extérieur et ce qui relève du monde intérieur. Du fait aussi d'une narrativisation généralisée. Le « sommaire » des différents chapitres d'*À rebours* fait cependant apparaître un certain nombre de constantes et de prédominances :

1. D'une part, alternent les événements qui se déroulent au présent et au passé (A) ; d'autre part, ceux-ci alternent avec une série de réflexions portant sur la littérature, l'art, la musique, la religion, le cadre de vie, le monde contemporain (B).

2. On peut classer les chapitres en quatre groupes, par ordre d'importance (en nombre de pages, dans l'édition originale) :

- une trentaine de pages : chapitres XII et XIV.
- une vingtaine de pages : chapitres III, v et XI.
- une quinzaine de pages : chapitres IV, VII, VIII, IX, X, XIII et XV.

- une dizaine de pages : Notice, chapitres I, II, VI et XVI.

*Remarque* : Les chapitres les plus longs concernent la littérature ; les plus courts des « événements » présents ou passés.

3. Cinq chapitres de critique littéraire et de critique d'art figurent au début du roman (III et V) et à la fin (XII, XIV et XV). Trois chapitres sont réservés à un sens particulier : la vue (II), l'odorat (X), l'ouïe (XV) – le goût, pour une partie du chapitre IV.

4. Les « événements » prédominent dans les deux premiers tiers du roman (Notice, chap. I, II, IV puis IX, X, XI) ; les pages critiques et réflexives dans le dernier tiers (chap. XII, XIII, XIV, XV, XVI). Du chapitre V au chapitre VIII, un seul, le chapitre VI, est consacré à des événements (passés).

5. Les événements effectivement « vécus » ne cessent de se mêler à des rêveries, à des souvenirs et à des réflexions (voir le cauchemar du chapitre VIII ou le voyage à Londres dans le chapitre XI).

## L'ESTHÉTISATION DE LA VIE

Alexis de Tocqueville termine *De la démocratie en Amérique* par une « Vue générale du sujet ». Ce qui apparaît comme une décadence aux nostalgiques de l'ordre ancien peut être considéré comme un progrès pour le plus grand nombre. Confiant à l'égard d'un modèle de gouvernement qui a fait ses preuves dans le Nouveau Monde, il n'en considère pas moins avec réticence ce qu'on appellera plus tard le *nivellement par le bas* ou la *médiocratie* : « Je promène mes regards sur cette foule innombrable composée d'êtres pareils, où rien ne s'élève ni ne s'abaisse. Le spectacle de cette uniformité universelle m'attriste et me glace, et je suis tenté de regretter la société qui n'est plus <sup>1</sup>. » Les pages où il évalue l'influence des institutions sur le mouvement intellectuel aux États-Unis opposent les raffinements auxquels depuis l'Antiquité se sont attachées les élites – « un art et un soin admirables dans les détails <sup>2</sup> » – au goût qui prévaut lorsque les intérêts se portent sur l'utile, le réel et la satisfaction immé-

1. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. II, GF-Flammarion, 1981, p. 400.

2. *Ibid.*, p. 80.

diatè des besoins. Or l'Amérique préfigure ce qui adviendra demain sur le vieux continent : « de tels hommes ne sauraient jamais acquérir la connaissance assez approfondie de l'art littéraire pour en sentir les délicatesses ; les petites nuances leur échappent [...]. Ils aiment les livres qu'on se procure sans peine, qui se lisent vite, qui n'exigent point de recherches savantes pour être compris. Ils demandent des beautés faciles qui se livrent d'elles-mêmes et dont on puisse jouir sur l'heure <sup>1</sup>. »

En France, les notables se défient des institutions égalitaires. Leur résistance provoque des insurrections et des révolutions (1830, 1848, 1871) dont le prix paraît trop élevé à ceux qui s'accommodent de l'ordre social établi. L'exemple que donne Théophile Gautier, dans la préface de son recueil poétique le plus célèbre, revêt un caractère exemplaire. Des décennies durant, écrivains et artistes adoptent des positions de non-participation, de repli sur la vie privée. Ils affectionnent l'édification de demeures réelles ou imaginées qui préservent un espace intime. Ils y disposent des décors et des objets singuliers, propices au culte de l'individualité. La sacralisation des œuvres conjure les aléas d'une conjoncture souvent violente, toujours mouvante. Dans un propos de placement durable, l'artiste recourt aux matériaux nobles (« Vers, marbre, onyx, émail ») et par métaphore à des sujets ou à des vocables échappant à leur commun usage (à leur « fonction de numéraire facile », dira Mallarmé) <sup>2</sup>. L'art pour l'art dédaigne les procédures marchandes. Plus qu'il ne revendique des principes d'expression, il part en quête de valeurs-refuges :

Sans prendre garde à l'ouragan  
 Qui fouettait mes vitres fermées  
 Moi, j'ai fait *Émaux et Camées* <sup>3</sup>.

Émule de personnages et de personnalités qui ont rompu le pacte de la sociabilité – le Fortunio de Gautier, le théoricien de « Philosophie de l'ameublement », le collec-

1. *Ibid.*, p. 73.

2. S. Mallarmé : « Avant-dire au *Traité du Verbe* », in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 857.

3. Th. Gautier, Préface d'*Émaux et Camées*, Gallimard, « Poésie », 1981, p. 25.

tionneur de *La Maison d'un artiste* –, des Esseintes porte à leur comble les voluptés du raffinement. Afin d'éliminer les moments nuls de l'existence, il conçoit un cadre de vie d'où sont exclus les objets ordinaires. Ayant fait l'expérience du dandysme, appartenant à une lignée en « fin de race », étant doué d'hyperesthésie du fait de sa névrose, il cumule les marques de la distinction. Amateur, expert, artiste, esthète et maniaque, il témoigne de l'impérieuse nécessité des activités que certains jugent futiles. Elles agrègent la part de luxe – l'inutile dépense – qui donne son prix à l'existence. Une fois installé dans sa demeure de Fontenay-aux-Roses, le bien-nommé des Esseintes se met en quête d'essences, consacrant son énergie à un hédonisme de la sensation pure.

Car ce misanthrope est un jouisseur. Le choix des couleurs dont il ornera ses murs, ses plinthes et ses lambris donne lieu à de longues concertations, parfaitement méprisantes à l'égard du « commun des hommes » et des « yeux bourgeois » (chap. I) dont les plaisirs relèvent d'instincts triviaux. Pour des Esseintes, la mise en valeur d'un tapis d'appartement détermine l'achat d'une tortue qui en soulignera le dessin : ce qui implique que sa carapace soit dorée à la feuille puis sertie. Le choix des pierres précieuses l'incite à toutes sortes de considérations et de confrontations puis à de nouvelles exclusions, pour les plus ordinaires d'entre elles : l'améthyste ne s'est-elle pas galvaudée « aux mains tubuleuses des bouchères » (chap. IV) ? L'ornementation de sa vie quotidienne procède d'une physiologie, d'une sociologie et d'une inscription politique.

Se posant en perpétuel protestataire, il fait siens les thèmes précisément marqués des conservateurs et des réactionnaires. Ainsi peste-t-il tour à tour contre les « générations nouvelles », contre le projet laïque d'« instruction universelle » ou contre la sottise « innée » des femmes. Toutefois, du fait que sa vindicte n'épargne aucun groupe, les décors les plus précieux, les plus recherchés, ont pour fonction de signaler le monde à *part* sur lequel il aspire à régner en maître. Hanté par le désir d'échapper à toute détermination, il l'érige en absolu. Il place, près d'un pupitre de chapelle, une « table de

changeur » (p. 53) qui sert au commerce des billets et de la monnaie. De la sorte, le meuble du comptable est transformé en objet de culte puis en un support d'ouvrages sur lequel il dispose le *Glossaire* de du Cange.

À plusieurs reprises, des Esseintes révèle l'ambition qui l'anime. Par-delà le désir d'esthétisation généralisée, il met à l'épreuve son propre pouvoir de création. Ainsi transforme-t-il un petit bar d'appartement en « orgue à bouche » pour jouir de saveurs associées, mais aussi pour en exalter les « correspondances » musicales. De la sorte, il use de la dégustation à des fins de composition (chap. iv). Par la suite, il se remémore un poème en prose qu'il avait jadis écrit, après avoir passé un après-midi dans une banlieue industrielle. En donnant à connaître au lecteur « L'antienne de Pantin », il l'invite à confronter le poème en prose dont il est l'auteur à la prose poétique qu'À rebours pose en idéal d'écriture romanesque : « un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits » (p. 227).

Cette antienne a été « jadis notée » par des Esseintes qui, de nouveau, la profère, comme pour établir avec son auteur « véritable » un rapport trouble de parenté. Le morceau de prose ainsi mis en valeur explicite l'exercice démiurgique qu'il vient d'accomplir en usant de parfums divers à la manière d'une langue. Des Esseintes a autrefois produit par des accords de senteurs des effets semblables aux strophes de poèmes dont le dernier vers répète le premier. À grands jets de vaporisateur, il compose cette fois un paysage de pré fleuri où il introduit quelques femmes aux fragrances capiteuses. Par le jeu d'un ventilateur, il se doue alors du pouvoir de recomposer son œuvre à volonté. Cet épisode de création redoublée, dans le chapitre x, expose le projet d'un personnage tout entier dévolu à la « composition » : celle du cadre de sa vie quotidienne, celle de l'écriture, mais également d'une existence elle-même comprise comme une œuvre d'art.

## LA TRAVERSÉE DES FRONTIÈRES

---

Le type de l'esthète dont les délicatesses se mâtinent d'homosexualité a son modèle historique. Le comte Robert de Montesquiou édifie alors en plein Paris (dans un hôtel particulier situé quai d'Orsay) les fastes d'un palais sans pareil. L'auteur d'*À rebours* exulte de voir les excen- tricités de son personnage attestées de sorte qu'il en ren- force les traits à partir d'anecdotes que lui rapportent Edmond de Goncourt ou Stéphane Mallarmé<sup>1</sup>. Cependant, plus que par cette figure qui appartient aux personnalités *en vue*, le type de des Esseintes est inspiré par la vie rou- tinière qui en forme l'envers. Huysmans est entré à dix- huit ans dans l'administration. Il y fera carrière jusqu'à sa retraite, gravissant un à un les échelons d'un parcours sans gloire mais sans risques<sup>2</sup> : engagé comme simple « employé », au bout d'une dizaine d'années, il passe à la seconde, puis à la troisième classe, au moment où paraît *À rebours*. Un peu avant et juste après ce roman, des récits comme *À vau-l'eau* puis *La Retraite de monsieur Bougran* évoquent la grisaille d'une vie de rond-de-cuir : le bureau, les horaires réglés une fois pour toutes, les rapports qui s'empilent, l'encre et le buvard, les longues heures passées à rédiger d'une plume appliquée les circonlocutions d'un langage réglementé. Des années durant, Huysmans passe des jours paisibles entre les dossiers, les porte-plumes, les pains à cacheter et le *Dictionnaire d'administration*. À la fin de sa vie, il regrettera le bonheur qu'il éprouvait, alors qu'isolé dans le petit cabinet dont la fenêtre donnait sur des jardins privés, il s'exaltait pour son propre compte sur des feuillets à en-tête du ministère de l'Intérieur et des Cultes. L'employé aux écritures y poursuivait patiemment

---

1. Edmond de Goncourt raconte dans son *Journal* que José-Maria de Heredia lui a présenté le comte de Montesquiou-Fezensac. Pour animer l'un de ses tapis, celui-ci a acheté une tortue au Palais-Royal. Il en a fait dorer la carapace puis l'idée lui est venue de demander à un lapidaire de sertir sa carapace. « Et il était dans la joie de son imagination, quand la tortue mourait de son incrustation » (14 juin 1882).

2. Le dossier administratif de Huysmans a été reproduit dans D. Grojnowski, *Le Sujet d'« À rebours »*, Septentrion, « Objet », 1996, p. 137-142.

ses projets d'écrivain : « Il n'y a plus de thébaïdes au monde que les bureaux des ministères. Ce sont des asiles de la paix, de la sécurité, de la liberté de pensée et du travail littéraire <sup>1</sup>. »

On ne peut appréhender le personnage de des Esseintes sans prendre en compte la part qu'y projette son concepteur, aux titres de petit naturaliste et de petit fonctionnaire. Il l'installe sur la ligne de Sceaux, à l'écart des trépidations de la capitale. Fontenay-aux-Roses est un village dont chaque maison cultive son plant, grim pant « le long de la muraille, protégé au pied par un étui de planches <sup>2</sup> ». La demeure de des Esseintes est à l'image des villas de la banlieue, avec son jardin attenant, ses « carrés de légumes » qu'entretiennent les domestiques. Il y aperçoit « des oignons et des choux ; plus loin un champ de laitue et, au fond, tout le long de la haie, une série de lys blancs » (p. 197). Il occupe le rez-de-chaussée de la maison pour y pénétrer de plain-pied et pouvoir changer de pièce aisément. Il mène là une vie de rentier, attaché à ses habitudes et à son confort, prenant à heures fixes des repas dont les menus et l'ordonnance sont déterminés strictement selon les saisons. Au nombre des joies de cette existence casanière, il compte les longs moments où il s'installe devant la fenêtre donnant sur la campagne et ceux où il s'enfonce « dans un vaste fauteuil à oreillettes, les pieds sur les poires en vermeil des chenets, les pantoufles rôties par les bûches » (p. 104). C'est en effet en passant d'un siège à l'autre que des Esseintes fait l'expérience de l'aventure. Il la doit aux livres, aux œuvres d'art ainsi qu'à ses souvenirs, à ses rêveries ou à ses réflexions. Aménagée en cocon, sa demeure le protège des

---

1. Publié dans *Le Gaulois* (26 novembre 1898), cet entretien a été imaginé par Émile Faguet à partir d'interviews de Huysmans parus quelques jours plus tôt dans *Le Gil Blas* et *L'Événement* (21 novembre).

2. Alexandre Dumas, dans son roman *Les Mille et Un Fantômes*, décrit en ces termes le village : « Fontenay est un bouquet de roses. Chaque maison a son rosier qui monte le long de la muraille, protégé au pied par un étui de planches. Arrivé à une certaine hauteur, le rosier s'épanouit en gigantesque éventail ; l'air qui passe est embaumé et, lorsque au lieu d'air il fait du vent, il pleut des feuilles de roses, comme il en pleuvait à la Fête-Dieu, quand Dieu avait une fête » (cité par Jeanne Dolivet, *Fontenay-aux-Roses*, Société J. Borel, 1974, p. 22).

agressions du monde, elle circonscrit un espace où s'accomplit sans obstacles la traversée des frontières.

L'isolement du personnage, son repli sur lui-même le coupent de manière à peu près absolue du monde extérieur. Par exception, il sort dans son jardin pour observer des gamins qui se bagarrent à propos d'une tartine de fromage blanc (chap. XIII) et, une seule fois, il abandonne sa demeure pour entreprendre un voyage qui tourne court, dès qu'il atteint la gare Saint-Lazare (chap. XI). Du fait que l'auteur s'est interdit la description des mille et un décors qu'il pourrait apprêter à des fins de *mise en scène*, il se place dans l'obligation d'explorer de nouveaux domaines. Le vase clos où est reclus le héros l'incite à traverser les frontières naturelles. Le récit renouvelle le chronotope réaliste en situant les aventures à des moments et en des lieux difficiles à identifier. Ils relèvent d'états de conscience propres à un témoin qui les observe pour ainsi dire au-delà ou en deçà des apparences.

Pour évoquer les tableaux de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*, Huysmans dispose de reproductions de dimensions réduites et de qualité médiocre (voir la photographie de la Maison Goupil, p. 263). Il n'en tire pas moins des morceaux de bravoure dont la surabondance rend présentes les œuvres et les scènes. Il en va de même pour des Esseintes. Ayant placé ces tableaux dans son cabinet de travail, entre des rayons de livres, il passe de longues heures à les contempler. Bien vite, ils s'effacent pour lui laisser le loisir de vivre pleinement ce qu'ils représentent. Le personnage de Salomé, dans ce long passage, *existe* à ses yeux, bien plus que ses maîtresses par ailleurs mentionnées. Elle « s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes. La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode » (p. 90). Du fait d'une identification inattendue, la séductrice s'anime, elle est douée d'une présence qui suscite toutes sortes de sensations et de réflexions. Fasciné par le désir et l'effroi qu'elle provoque, des Esseintes l'éprouve dans son propre corps. Tout à la fois complice, proie et



Maison de Fontenay-aux-Roses habitée par Léautaud au début du xx<sup>e</sup> siècle (Jeanne Dolivet, *Fontenay-aux-Roses*, Société J. Borel, 1974, p. 33).

*« Je suis actuellement à Fontenay dans une vieille maison provinciale, ornée d'un bois pseudo-vierge et possesseur d'un jardin que j'ai fait planter de fleurs presque artificielles. »*

Lettre de J.-K. Huysmans à T. Hannon,  
14 août 1881.

victime, il s'offre à elle, jouissant d'émotions qui sont propres aux fantasmes.

De même, le cauchemar auquel il succombe, après la livraison de fleurs exotiques (chap. VIII), se présente comme une séquence des plus spectaculaires. Cette fois, les personnages et les relations que des Esseintes entretient avec eux se succèdent sans cohérence perceptible : une femme-bouledogue qui ne parvient pas à enfoncer des tuyaux de pipes dans les trous de ses gencives ; la Grande Vérole chevauchant une monture dont les naseaux soufflent le phénol ; des pierrots voltigeurs ; enfin une femme-fleur en métamorphose : « deux bras cherchaient à l'enlacer ; une épouvantable angoisse lui fit sonner le cœur à grands coups ». Par leurs caractérisations baroques, ces épisodes – que semble régir « un changement à vue [...] un truc de décor » (p. 132) – se conforment aux conventions des représentations oniriques. Elles formulent cependant des terreurs que l'esthète, par bravade ou par cécité, tait à lui-même. Elles se composent d'énigmes dont le déchiffrement reste en suspens. Importe au premier chef l'inquiétante étrangeté d'événements dont le récit garde le secret. De nombreux spectacles semblables ont lieu dans le roman, lorsque des visions qui ne sont pas dues à la drogue font défiler devant les yeux de des Esseintes une procession de prélats (chap. VII) ou lorsque le lamento d'un lied de Schubert lui évoque des files anonymes dans un paysage de banlieue. Ces rêveries et ces visions ne montrent pas toutes que la vraie vie est ailleurs. Elles indiquent le surgissement de sources venues d'*ailleurs*.

## L'INTIME, AU PLUS PRÈS

Huysmans préfère à la théorie l'exposé passionnel, il use plus volontiers de métaphores que de concepts. Il ne s'embarrasse pas de contradictions, par exemple lorsqu'il regrette la simplicité originelle des mœurs de jadis, après avoir longuement exposé la valeur des époques de décadence, ou lorsqu'il plaide la cause d'un roman concentré en quelques lignes, dans l'un des dix-sept chapitres de celui qu'il donne à lire. S'il évoque à plusieurs reprises des

œuvres dignes d'admiration – du *Satyricon* au *Prêtre marié* –, il s'attache rarement à indiquer les voies nouvelles à explorer. Il le fait cependant, de manière inattendue, à propos d'un poète qui, selon des Esseintes, est attentif aux espaces du dedans : « Baudelaire était allé plus loin. » Le commentaire qui suit (le plus remarquable qui ait alors été rendu d'écrivain à écrivain, à l'auteur des *Fleurs du mal*) incite le romancier à s'engager dans les soubassements, « au fond de l'inépuisable mine », dans des « galeries abandonnées ou inconnues » (chap. XII). Les filons proposés à la découverte composent les gisements enfouis – « l'or caché dans les profondeurs de la montagne » – dont le philosophe allemand Édouard de Hartmann a signalé l'importance dans *Philosophie de l'Inconscient*<sup>1</sup>.

L'interprétation des œuvres de Baudelaire est mise sur le compte d'un personnage en proie à la « névrose », une maladie mystérieuse dont les manifestations n'ont pas d'origine organique décelable. Qu'elle soit sensorielle ou intellectuelle, leur définition est « négative », précise un spécialiste : « Ce sont des affections sans matière », qui n'ont « ni cause substantielle, ni évolution, ni crise, ni issue. Tout cela est logique et nécessaire, pour constituer la maladie vraiment nerveuse<sup>2</sup>. » La béance qu'ouvrent ces manifestations est proprement sidérante. Elle incite à envisager l'intériorité avec un regard neuf. On ne s'étonne donc pas que l'auteur d'*À rebours* aspire à se hasarder dans les « districts de l'âme » (p. 175). Par le biais de la morbidité, il accorde le plus grand intérêt aux forces

---

1. « Le domaine de la conscience est comme un coteau planté de vignes, que la charrue a labouré dans toutes les directions [...]. Ne serait-il pas tentant aujourd'hui, si l'on songe à la nouveauté de l'entreprise et aux riches découvertes qu'elle promet, de chercher le trésor, l'or caché dans les profondeurs de la montagne [...], et non dans les couches superficielles du terrain végétal ? », É. de Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient*, t. I, p. 1-2. Publié en allemand en 1869, cet ouvrage a été traduit en français par D. Nolen (2 tomes, 1877).

2. On trouve dans le *Nouveau dictionnaire de médecine et de chirurgie* du docteur Jaccoud (Paris, 1877, t. XXIII, p. 803-859) un important article sur la « Névrose », dû à Alfred Luton : historique, pathogénie, manifestations, traitement. Cette étude est suivie d'une substantielle bibliographie.

occultes qui gouvernent son héros : la « dépravation », le « sadisme » ou la « perversion ».

Du fait de leur récurrence et de leur dissémination dans le récit, ces termes désignent à l'attention les zones troubles du psychisme. La fascination à leur égard porte la caution d'Edgar Poe et de Baudelaire, qui y discernent l'empreinte du péché originel. Les forces du Mal se manifestent également dans le roman de Huysmans dont le titre est mis *en abyme* à l'occasion du « sadisme » qui prend essor « dans la jouissance prohibée » et « dans l'inobservance des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours <sup>1</sup> » (p. 190). Mais Huysmans les éclaire d'un jour nouveau en les assimilant aux exaltations et aux écarts « des sens génésiques » qui, par la force des choses, hantent la solitude de son personnage. D'autre part, il transfère les implications religieuses de la perversion en notions qui relèvent de la médecine et de l'esthétique. Le « mal » apparaît alors comme un objet de savoir et un objet de culte. Dans tous les cas, sa connaissance ou sa beauté l'*innocent*. Toute intuitive qu'elle est, la représentation qui en est donnée dans le roman rend justice aux forces qui gisent au plus profond

---

1. Dans « The Imp of the Perverse » (« Le Démon de la Perversité ») d'Edgar Poe, la *perverse*ness est une catégorie psychologique – un entêtement dans l'erreur – étrangère à la pulsion de type « sadique ». Ce qui est « pervers » dans l'histoire, c'est non pas le meurtre du narrateur mais la confession aberrante qu'il en fait. Toutefois, le commentaire qui ouvre le conte signale l'obscure complexité de la « perversité », définie comme « un motif non motivé », du fait que « nous agissons par la raison que nous ne le devons pas ». Dans ses « Notes nouvelles sur E. Poe », Baudelaire interprète la « perversité » en conformité avec une conception chrétienne de la chute, parlant de « la perversité primordiale de l'homme » ou encore de sa « perversité naturelle » (E. Poe, *Prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 1064). Fasciné par les forces malignes, Huysmans en recherche le dépassement. Il associe la perversité à des impulsions tout à la fois sexuelles, diaboliques et spirituelles. C'est ainsi qu'il conclut en ces termes son étude sur Félicien Rops (*Certains*, 1889) : « Il a, en un mot, célébré ce spiritualisme de la Luxure qu'est le satanisme, peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversion, l'au-delà du Mal. » Dans la « Préface écrite vingt ans après le roman », il indique qu'il faudrait expliquer les infractions aux Commandements qui condamnent l'« impureté », « par cette perversité diabolique qui s'ingère, au point de vue luxurieux surtout, dans les cervelles épuisées des gens » (voir ci-après, p. 325).

de l'être. C'est donc à des fins de défense, d'illustration et d'habilitation que s'y trouvent régulièrement recensées des manifestations séduisantes, comme les « scintillements mystérieux et pervers » de pierres précieuses (p. 81) ; « l'odeur perverse des parfums » (p. 90) ; « la moue perverse » d'une héroïne d'Edmond de Goncourt (p. 210) ; ou encore le « mysticisme dépravé et artistement pervers » qu'affectionne des Esseintes (p. 244).

Huysmans ne se soucie pas de représenter un personnage plausible. Son héros est un fantoche, un type grotesque qui en condense plusieurs. Sous la forme d'une charge, il incarne à merveille le « décadent », comme, après lui, Adoré Floupette<sup>1</sup>. Il le fait par référence à un poncif qu'ont rendu familier des personnalités historiques – Louis II de Bavière, Robert de Montesquiou – ainsi que les fictions qu'elles ont inspirées. L'éditeur d'*À rebours* ne venait-il pas de faire connaître, avec *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat, les extrêmes élans dont raffolait alors un jeune public, prompt à la moquerie : « Mon crâne est un cachot plein d'horribles bouffées [...]. Le Mal frappe sur moi comme un flot sur la grève<sup>2</sup> » ? On a tôt perçu que des Esseintes représente un *cas* sans épaisseur psychologique. Cependant, Huysmans l'utilise pour mettre en évidence – suivant une méthode « expérimentale » – les opérations les plus intimes : s'abandonnant au rêve, son esprit continue « de dérouler sa chaîne » (chap. VI), suivant des associations d'idées, il se lance « à toutes brides sur une piste de souvenirs » (chap. VI). Comme le constate un psychologue du temps, « à tout instant, l'âme parle intérieure-

1. La vogue de la « décadence » et les nombreux échos provoqués par le roman de Huysmans ont encouragé deux jeunes auteurs, Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, à publier une parodie de recueil poétique. *Les Délivrescences* (L. Vanier, 1885) sont attribuées au poète Adoré Floupette dont Marius Tabora, pharmacien de deuxième classe, est censé relater la vie dans une présentation-charge en forme de manifeste : « À la délicieuse corruption, au détraquement exquis de l'âme contemporaine, une suave névrose de la langue devait correspondre » (introduction de Noël Richard, Nizet, 1984, p. 42).

2. Maurice Rollinat, « Les Fantômes du crime », in *Les Névroses*, éd. Régis Miannay, Minard, « Lettres modernes », 1972, p. 23-25.

ment sa pensée<sup>1</sup> ». Ce vagabondage mental donne lieu dans le roman à de subtils comptes rendus. Alors qu'il manie un astrolabe dont il a fait jadis l'acquisition, des Esseintes, en proie à « un essaim de réminiscences » (p. 202), perçoit les ricochets de la mémoire involontaire. Partant de la boutique du brocanteur, il passe au musée des Thermes puis le long des rues du Quartier latin, pour rejoindre des tavernes mal famées qui alimentent ses diatribes contre les mœurs du temps et les stratagèmes dont les hommes usent pour satisfaire leurs désirs sans courir de risques, en sacrifiant leurs compagnes d'un moment. Autant qu'il s'intéresse à ces réflexions désabusées, le lecteur s'attache à en suivre le capricieux parcours. Car le personnage aborde successivement des lieux et des moments divers de son passé. Comme le fera plus tard une petite madeleine pour le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, un astrolabe ressuscite dans son esprit des souvenirs qu'il croyait à jamais disparus.

L'auteur entrecroise les paroles que des Esseintes profère au style direct et les réflexions que le narrateur relate au style indirect, parfois au style indirect libre. Le chapitre XIII donne de remarquables exemples d'un tressage de paroles au cours duquel le personnage s'exprime par le monologue (« Quelle folie que de procréer des gosses ! »), tandis que le narrateur l'approuve, à grand renfort de points d'exclamation<sup>2</sup>. Il importe à l'auteur de

---

1. V. Egger, *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Germer Baillière et Cie, 1881. Voir D. Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, « Poétique », 1981, p. 97. Dans la première partie de son étude, l'auteur distingue le « psycho-récit » ; le « monologue rapporté » et le « monologue intérieur ».

2. Quelques années après la parution d'*À rebours*, Édouard Dujardin publie dans la *Revue indépendante* (1887) *Les lauriers sont coupés*, première expérience de narration sous forme de « monologue intérieur » (voir sur cette question l'édition du roman de Dujardin due à Jean-Pierre Bertrand, GF-Flammarion, 2001). Dans le roman de Huysmans, les relais énonciatifs installent le lecteur « dans la pensée du personnage », sans toutefois emprunter une technique qu'a rendue célèbre *Ulysse* de James Joyce. Citons, à titre d'exemple, un passage emprunté au chapitre XIII :

« Quelle singulière époque, se disait des Esseintes, que celle qui, tout en invoquant les intérêts de l'humanité, cherche à perfectionner les anesthé-

rendre compte *au plus près* de l'intériorité du héros, de donner au lecteur le sentiment de vivre « avec » lui ou, mieux encore, « au-dedans » de lui.

Insidieusement, il travaille à lui faire adopter le point de vue du héros, à lui faire partager chacun de ses moments vécus. Ce va-et-vient aménage entre le narrateur et le personnage des interférences et, bien entendu, par une extrapolation aberrante mais inévitable, une équivalence, au regard du lecteur, entre le personnage, le narrateur et l'auteur qui apparaît explicitement, sur les pages-titres du livre, et implicitement, du fait de la récitation par le personnage du poème en prose « L'antienne de Pantin ». Au demeurant, Huysmans lui-même se plaira à ce jeu de rôles, lorsqu'il désignera dans ses lettres sa propre personne du nom de son héros (« C'est du vrai suc pour des Esseintes », écrit-il à Redon dont l'épouse l'incite à savourer des essences exotiques) <sup>1</sup> :

Lecteur → Personnage = Narrateur = Auteur (J.-K. Huysmans).

Ces stratagèmes incitent souvent le lecteur à faire sienne une parole apparemment unifiée. Mais d'innombrables cocasseries, des assertions « hénaurmes » et surtout les ironies du ton projettent à tout moment sur elle l'ombre d'un doute. Il doit alors se demander *de qui* procède la « personne » qu'il entend et ce qu'elle pense *vraiment*.

---

siques pour supprimer la souffrance physique et prépare, en même temps, de tels stimulants pour aggraver la douleur morale !

Ah ! si jamais, au nom de la pitié, l'inutile procréation devait être abolie, c'était maintenant ! Mais ici, encore, les lois édictées par des Portalis ou des Homais apparaissent, féroces et étranges.

La Justice trouvait toutes naturelles les fraudes en matière de génération ; c'était un fait, reconnu, admis [...].

Il est bon d'ajouter, pensait des Esseintes, que, pour plus d'équité, ce n'est point l'homme maladroit, qui s'empresse généralement de disparaître, mais bien la femme, victime de la maladresse, qui expie le forfait d'avoir sauvé de la vie un innocent !

Fallait-il, tout de même, que le monde fût rempli de préjugés pour vouloir réprimer des manœuvres si naturelles, que l'homme primitif, que le sauvage de la Polynésie est amené à les pratiquer, par le fait de son seul instinct ! » (voir ci-après, p. 199-201).

1. Mai 1885, in *Lettres à Odilon Redon*, Librairie José Corti, 1960, p. 102.

À rebours a trouvé son public par diffusion différée. Il a été tiré à une moyenne de sept mille exemplaires par an depuis 1977, c'est-à-dire qu'il connaît aujourd'hui une audience de *long seller*<sup>1</sup>. Pour ce faire, il lui a fallu décevoir ceux qui, appréciant les messages clairement prononcés, s'attendent à lire la chronique d'un névrosé ou un bréviaire de décadence ou les confidences d'une âme en attente de la grâce. Au moment de sa parution, déjà, il avait fait l'objet d'interprétations contradictoires qui étaient fonction de l'âge des lecteurs, de leurs appartenances, des affinités qu'ils entretenaient avec l'auteur ou avec son héros. Le dossier de presse du roman laisse perplexe, tant il apparaît que les critiques l'ont lu comme on visite une auberge espagnole dans laquelle on trouve les aliments qu'on a apportés. Son apparence de fourre-tout offre à chacun le loisir d'y trouver son bonheur. Toutefois, la fantaisie qui en jaillit en toutes circonstances tempère le sérieux avec lequel un auteur est censé avancer ses opinions, imaginer un personnage ou s'adresser au public. Huysmans se fait un malin plaisir de dérouter celui-ci, de le prendre à contre-pied, voire de le mettre mal à l'aise. Constamment, en effet, il se pose à distance. Les propositions fortes qu'il divulgue sont régulièrement discréditées soit par excès soit par défaut : par outrance de la *blague*, lorsque des Esseintes envisage les menus que son « étrange palais » absorbera en utilisant un clystère (p. 238) ; par le manque de conviction, lorsqu'en Satan anémique il se contente d'esquisser la débauche d'un jeune homme de rencontre (p. 108).

À prendre le parti de tourner en dérision des propositions graves, abondamment illustrées d'exemples constitués *ad hoc* (« la nature a fait son temps », chap. II, p. 60) ; à avancer des appréciations farfelues sur des sujets respectables (« Or Dieu se refusait à descendre dans la fécule »,

---

1. C'est à Hubert Juin qu'on doit la première publication d'À rebours dans une collection de poche (« Fins de siècles », UGE, 10/18, 1975). Le roman a ensuite paru dans la collection « Folio » des éditions Gallimard, en 1977, avec une présentation et un appareil de notes dus à Marc Fumaroli. Régulièrement réimprimé depuis lors, son tirage global atteignait en 1994 les environs de 100 000 exemplaires. Je remercie Yvon Girard d'avoir bien voulu me communiquer ces informations.

chap. XVI, p. 246), l'auteur déplace les enjeux, il passe de l'argumentation à la provocation et à la mystification, de l'histoire « véritable » à la fable qui se dévergonde. Car À rebours, en premier lieu, s'attache à déranger, à battre en brèche les opinions courantes. C'est un roman drôle dont les épisodes, dans la tradition de l'humour, sont frappés à chaud – et à froid.

Daniel GROJNOWSKI.

