

A REBOURS (1884): LECTURE D'UNE PRÉFACE (1903)

*Aucun homme n'a osé se peindre
tel qu'il est.*

A. Camus

Parler de soi ne va pas de soi.

Ph. Lejeune

Marc Fumaroli, au cours de sa Préface à l'édition de *A Rebours* (Gallimard, Folio, 1977), écrit, se référant à la voix narrative qui parcourt l'oeuvre:

«La couleur intérieure de ce soliloque traversé de souvenirs, de rêves, de méditations, de lectures, de descriptions d'oeuvres d'art, et qui par associations apparemment capricieuses, résumant une vie, un monde, un univers de culture dans l'espace romanesque, c'est déjà, émouvant «primitif», celui [...] du Narrateur de la *Recherche*, flottant nonchalamment entre l'autobiographie et la fiction romanesque, entre le *Journal des Goncourt* et *La Comédie Humaine*». (pp. 25-26)

A première vue, personne ne mettrait en doute l'appartenance de *A Rebours* à la «fiction romanesque» mais, comme l'indique le critique, ce soliloque peut donner à l'oeuvre une «couleur intérieure» proche de l'autobiographie, une unité de voix qui serait déjà «la première expérience de *stream of consciousness* littéraire, dont Edouard Dujardin portera quelques années plus tard la technique à la pleine conscience de soi dans *Les lauriers sont coupés*». (p. 25)

D'un autre côté, rien de plus éloigné de la réalité quotidienne de Huysmans, fonctionnaire du Ministère de l'Intérieur, que son personnage Des Esseintes, modèle pour décadents, inspiré par la figure du comte de Montesquiou, plus célèbre par ses excentricités que par ses écrits et que nous rencontrons à nouveau, quelques années plus tard, dans le personnage proustien de Charlus.

Cette observation n'empêche pas que nous acceptions le point de vue du critique Fumaroli présentant *A Rebours* comme une oeuvre dont la «forme romanesque» côtoie la «forme autobiographique».

En ce qui nous concerne, rappelons qu'il serait difficile de se référer à l'autobiographie sans faire appel aux écrits de Philippe Lejeune. Nous essaierons donc de circonscrire notre approche théorique à ce type d'écriture en nous appuyant sur sa démarche, esquissée dans *L'Autobiographie en France* (Colin, 1971), complétée dans *Le Pacte autobiographique* (Le Seuil, 1975) et qui débouche sur son récent *Je est un autre* (Le Seuil, 1980).

Plus que de tenter de mettre au jour les éléments autobiographiques qui rapprocheraient le personnage Des Esseintes de son auteur Huysmans, nous nous proposons de souligner l'existence d'un «pacte autobiographique» entre l'auteur et le lecteur de *A Rebours*.

Dans son premier ouvrage de 1971, Lejeune propose une définition de l'autobiographie qu'il reprendra par la suite dans «Le Pacte autobiographique» (article paru dans la revue *Poétique* n.° 14, 1973, p. 138 et dans son oeuvre homonyme de 1975 aux éditions du Seuil). Il faut rappeler à ce sujet que l'auteur insiste sur le caractère non dogmatique de cette définition qui serait proposée comme une hypothèse de travail dans le but d'arriver à un modèle théorique qu'illustrerait un «corpus». Néanmoins et malgré cette précaution, le problème de l'identification d'un «genre» repose sur la relation définition-«corpus» qui risque d'être circulaire (choix des éléments conceptuels sur lesquels repose la définition; choix des textes qu'illustre la définition ou dont l'analyse est, par contre, au départ de la définition et, dans une certaine mesure, la justifie). Le problème est posé et Lejeune n'en est pas dupe: récemment, lors d'une conférence à Madrid¹, il soulignait les inconvénients de ce «geste méthodologique» mais aussi sa nécessité.

Pour sa part, G. May n'éprouve pas le besoin de définir l'autobiographie pour en parler puisque «les idées qu'on se fait de l'autobiographie varient selon les lecteurs» (*L'Autobiographie*, P.U.F., 1979, p. 113) et que «le moment n'est pas encore venu de formuler une définition précise, complète et universellement acceptée» (Id. Ibid.).

Revenons à Lejeune qui, plus soucieux d'une formule théorique propose ce «lieu géométrique de textes répondant à certaines conditions de forme, de sujet, de mode de production» qu'est une définition:

«Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.» (*L'Autobiographie en France*, p. 14)

Selon l'auteur même, cette définition contient une série d'éléments qui mettent en jeu trois catégories différentes:

- la forme du langage: le récit, la prose.
- le sujet traité: une vie individuelle, l'histoire d'une personnalité.
- la situation de l'auteur: identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage; une perspective rétrospective du récit.

A Rebours est un récit en prose à perspective rétrospective (le temps employé est le passé simple) qui porte sur l'histoire d'une vie. En ce qui concerne celle-ci, il faut observer que la narration s'ouvre sur la naissance du personnage et sur une série de précisions sur ses origines, sa famille, son enfance, son adolescence et sa jeunesse jusqu'au moment où il décide de se retirer du monde: cette période occupe l'espace d'une Notice. Les seize chapitres suivants porteront exclusivement sur l'expérience de Des Esseintes à Fontenay.

Mais *A Rebours* ne présente pas l'identité requise entre l'auteur, le narrateur et le personnage, identité qui, généralement, est atteinte grâce à l'emploi d'une narration à la première personne du singulier («récit que quelqu'un fait sur sa propre existence»).

Au contraire, *A Rebours* raconte à la troisième personne les vicissitudes d'un personnage dont le nom, Des Esseintes, ne coïncide pas avec celui de l'auteur, Huysmans, le narrateur restant dans l'ombre de l'anonymat.

¹ Conférence qui a eu lieu au cours de la «Semana de la Crítica Literaria» organisée par le Département de Français de l'Université Complutense et par l'Institut Français de Madrid (février-1982).

Cependant, l'unité requise dans la définition et synthétisée par l'emploi de «je» devient une condition non nécessaire lorsque nous entrevoyons la possibilité d'existence d'une autobiographie à la troisième personne du singulier comme, par exemple, dans le *Journal* de Gide.

Dans ce cas, la troisième personne est «la simple réalisation d'une figure d'énonciation» et le lecteur entreprend la lecture comme s'il s'agissait de la première personne. (*Je est un autre*, pp. 32-59). En d'autres termes, dans le cas d'une autobiographie à la troisième personne, l'auteur parle de lui-même comme si c'était un autre qui le faisait.

Dans *A Rebours*, cet «autre» est pris en charge par un narrateur inconnu, sujet de l'énonciation, qui nous présente un personnage, Des Esseintes, sujet de l'énoncé. La troisième personne est alors une voie indirecte, une manière d'éviter la confusion d'identités qu'implique le «je», en même temps qu'elle introduit le narrateur comme un être de fiction, comme un élément interposé entre l'auteur et l'autre être de fiction qu'est le personnage. Nous serions alors tenté de nous demander lequel des deux (narrateur ou personnage) est plus fictif, c'est-à-dire plus proche ou plus éloigné d'une réalité représentée par l'auteur dans son contexte «fin de siècle». Existe-t-il des degrés d'authenticité, de vraisemblance chez l'un plus que chez l'autre? De plus, n'oublions pas que c'est grâce au narrateur qu'apparaissent l'ironie au moyen de laquelle se caractérisent les péripéties de Des Esseintes et la réflexion critique autour de la littérature, la peinture, la musique, etc. Dans ce sens, l'humour et l'esprit d'analyse s'ajoutent aux procédés narratifs (emploi de la troisième personne, narration au passé) qui accentuent le décalage entre narrateur et personnage ou plus précisément, entre le moment de l'écriture et les événements rapportés. A ce propos, Lejeune dit:

«Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence.» (*Je est un autre*, p. 39)

Ainsi, l'emploi explicite du «il» peut engendrer, grâce à cette tension entre «identité» et «différence» qui se joue à un niveau implicite, le «courant de conscience» (encore «inconscient» chez Huysmans) auquel nous avons déjà fait allusion.

Ces réflexions ne sont pas étrangères au problème de la délimitation de trois écritures voisines: le roman, le roman autobiographique et l'autobiographie. Lejeune, dans son premier ouvrage, suggère qu'il n'y a aucune différence «sur le plan de l'analyse interne» entre l'autobiographie et le roman autobiographique: la différence serait donc «externe» dans la mesure où elle implique le destinataire du récit. En effet, celui-ci doit savoir que «je» (ou «il»), dans le cas d'une narration à la troisième personne) renvoie à l'auteur. Cette intervention «extérieure» illustre le souci d'établir un «pacte autobiographique» entre l'auteur et le lecteur à la façon d'une déclaration d'intention surgissant quelque part dans l'oeuvre: dans le titre (*Autobiographie, Mémoires, Histoire de ma vie*, etc), dans un «prière d'insérer», dans une dédicace, un préambule, une conclusion ou même au cours d'une interview avec l'auteur. Et Lejeune de nous prévenir:

«Si un auteur ne déclare pas lui-même que son texte est une autobiographie, nous n'avons pas à être plus royaliste que le roi. Nous n'avons aucune raison de nous transformer en limier pour traquer une vérité personnelle à travers toutes les oeuvres de fiction» (p. 25)

Cette affirmation introduit la nécessité d'un «pacte» manifesté ouvertement et consciemment, mais elle pose également le «paradoxe» de l'écriture autobiographique, à savoir les marques ou l'absence de sincérité:

«Le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographe doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction.»
(p. 28)

Sommes-nous en mesure d'exiger une totale sincérité ? Et, d'un autre côté, si nous acceptons, comme l'indique Lejeune, que l'autobiographie est, historiquement, une «écriture seconde» dépendant de l'écriture romanesque du moment où elle se produit, comment résoudre l'opposition entre sincérité et fiction que cet héritage suppose ?

Ces dernières considérations sont acceptables tant qu'on se borne au texte, à l'histoire. Par contre, si la lecture des déclarations d'intention de l'auteur -qui constitue le pacte- n'éloigne pas totalement de nous ce besoin de sincérité, elle en expulse au moins le caractère fictif inhérent au récit. Ainsi, le lecteur a tendance à lire le pacte sur un plan général et objectif. Ainsi, le «vrai» ou le «faux» appartiennent à un contexte référentiel, à une réalité commune à l'auteur et à ses lecteurs, tandis que la fiction renvoie à un imaginaire qui met en présence narrateur et personnage.

Dès que nous considérons l'oeuvre dans sa totalité (l'objet livre) c'est-à-dire, non seulement l'histoire racontée, mais encore le titre (éventuellement le sous-titre), le nom de l'auteur et de possibles appendices (préfaces, épilogues, conclusions, etc) nous disposons d'un «critère textuel général» («Le Pacte autobiographique», p. 147), d'une mise en scène de l'écriture révélatrice de cette tension entre l'«identité» et la «différence». Dans *Je est un autre*, Lejeune complètera:

«Si le texte est entièrement écrit à la troisième personne il ne reste que le titre (ou une préface) pour imposer une lecture autobiographique». (p. 47)

En ce qui concerne *A Rebours*, publié en 1884, le lecteur accède, à partir de 1903, à une édition qui comprend une Préface que Huysmans intitule «Préface écrite vingt ans après le roman». Ce titre confirmerait, dans la bouche de l'auteur, que l'oeuvre appartient au genre du roman: dans ce cas, il s'agirait plutôt d'un pacte romanesque et d'une attestation de fictivité!

Dans cette Préface, nous trouvons le projet, de la part de Huysmans, de comprendre son évolution littéraire et spirituelle. Il s'interroge sur le sens et la portée du geste d'écriture à travers une série de circonstances personnelles (à ce sujet, nous renvoyons le lecteur à notre article publié dans l'*Anuario* de 1981: «*A Rebours*: impasse et issue»). De ce préambule de 1903, nous pouvons dégager un rite de présentation qui adopterait une double articulation: d'une part, la relation déjà mentionnée entre «identité» et «différence», et de l'autre, une relation entre présent et passé. En effet, l'identité non assumée dans la fiction (dont la «corpus» serait la Notice et les seize chapitres) et soulignée par l'expression de la différence (l'oeuvre est un roman, une fiction, et le personnage Des Esseintes est «il») est, en quelque sorte, intégrée dans la Préface dans un essai d'approche, déguisé sous le regard critique du «je» du présent (1903) sur le «je» du passé (1884), de sorte que Huysmans est partagé entre le besoin d'explication et le refus ou la distanciation ironique:

«Rien n'est, en effet, plus désenchantant, plus pénible, que de regarder, après des années, ses phrases. Elles se sont en quelque sorte décantées et déposent au fond du livre; et, la plupart du temps, les volumes ne sont pas ainsi que les vins qui s'améliorent en vieillissant; une fois dépouillés par l'âge, les chapitres s'éventent et leur bouquet s'étiole.» (*A Rebours*, Folio, p. 55)

Après cette introduction où l'auteur ne cache pas sa déception, suit le souvenir:

«Et, assez mélancoliquement, je tâche de me rappeler, en feuilletant ces pages, la condition d'âme que je pouvais bien avoir au moment où je les écrivis.» (Id. Ibid)

Mais, sous le désenchantement et la mélancolie, naît un texte qui libère progressivement le discours de l'inconscient (l'identification au niveau implicite) d'une censure consciente (le refus au niveau explicite). Ainsi, l'auteur revendique le caractère ingénu du procès d'écriture:

«*A Rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout» (p. 59)

«L'étrange fut que, sans m'en être d'abord douté [...]» (p. 60)

«Mais ce qui me frappe le plus en cette lecture, c'est [...]» (p. 62)

«*A Rebours* ... m'engageait dans une voie dont je ne soupçonnais même pas l'issue.» (p. 70)

«Cette orientation si claire, si nette d'*A Rebours* sur le catholicisme, elle me demeure, je l'avoue, incompréhensible.» (p. 73)

«Il y eut sans doute, au moment où j'écrivais *A Rebours*, un remuement de terres, un forage du sol pour y planter des fondations, dont je ne me rendis pas compte.» (p. 75)

A maintes reprises, Huysmans répète qu'au moment de la création de l'oeuvre, son écriture était «inconsciente», «sans idées préconçues», «sans intentions réservées». De même, son projet s'est fait sans qu'il «s'en doute», sans qu'il «soupçonne l'issue», sans qu'il se «rende compte». Il avoue même que sa lecture de 1903 dévoile des éléments qui le «frappent», qui demeurent «incompréhensibles» pour lui. L'autonomie de l'oeuvre par rapport à son auteur s'étend à un personnage qui agit inexplicablement:

«Rien n'expliquera la parfaite inconscience du dernier cri, l'appel religieux de la dernière page d'*A Rebours*.» (p. 74)

De la sorte, nous voyons que, d'une part «l'ouvrage est parfaitement inconscient» (p. 59) et que, de l'autre, la dernière phrase du personnage surgit d'une «parfaite inconscience» (p. 74)

Il faut ici souligner la symétrie de l'expression qui qualifie tantôt l'oeuvre, tantôt le personnage. Et, se référant à ce dernier, Huysmans ajoute:

«Si je n'ai pas compris moi-même, à plus forte raison les autres ne comprirent-ils point les impulsions de Des Esseintes.» (p. 76)

Cependant, cette incompréhension généralisée est brisée par l'observation, clairvoyante selon Huysmans lui-même, de Barbey d'Aurevilly qui, en 1884, écrit dans *Le Constitutionnel*:

«Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet et les pieds de la croix.» (p. 77)

Vingt ans après, l'auteur conclut sa Préface en reproduisant le texte de Barbey et en y ajoutant: «C'est fait».

Apparemment, pour Huysmans, la valeur de la phrase de Barbey réside uniquement dans sa vision prophétique du dilemme religieux contenu en germe dans *A Rebours*, dilemme auquel l'auteur semble réduire, dans sa Préface, le sens de son oeuvre.

De notre côté, il nous intéresse, plus spécifiquement, de souligner que Barbey pose le problème du choix entre le pistolet et la croix en se référant à l'auteur même et non, comme on pourrait s'attendre logiquement, au personnage Des Esseintes, seul acteur et protagoniste du dilemme. En effet, pourquoi l'auteur assumerait-il une action qui concerne exclusivement son personnage ? De cette façon, le processus de distanciation entamé dans le mode d'énonciation de la fiction (l'histoire racontée) prend l'allure d'une censure morale dans la Préface.

«A défaut d'une solution qu'il ne pouvait évidemment apporter, Des Esseintes eût dû envisager la question au point de vue de la faute et en exprimer au moins quelque regret; il s'abstint de se vitupérer, et il eut tort; [...]» (p. 65)

Il est intéressant ici de souligner comment la relation entre l'auteur et son personnage fluctue entre l'écart (le rejet dans la censure) et la fusion: celle-ci apparaît subrepticement lors de la réponse de Huysmans -«c'est fait»- à la remarque de Barbey. En d'autres termes, il nous paraît évident que «différence» et «identification» se situent respectivement à deux niveaux différents, la première appartenant au langage de la conscience (l'auteur jugeant son personnage après vingt ans: «il eût dû [...] il eût tort») et la seconde appartenant au langage de l'inconscient («c'est fait» voulant dire: moi, auteur, j'ai choisi, vingt ans après, la croix à la place de mon personnage). Cette idée est déjà implicite quand, dans sa Préface, Huysmans parle de lui-même comme d'un autre moi dont il est arrivé à se débarrasser progressivement:

«Je me détachais seulement, peu à peu, de ma coque d'impureté; je commençais à me dégoûter de moi-même [...]» (p. 75)

Pour sa part, et cette fois-ci d'un point de vue littéraire, Fumaroli écrit:

«Mais Huysmans ne pouvait sauver sa raison d'être, se sauver comme écrivain, peut-être même comme homme, qu'en expulsant hors de lui, en avouant sa hantise de ce double, le dilettante, lui-même hanté par le spectre du ratage, et plus sourdement par celui de la psychose» (p. 33)

Cette remarque peut être considérée comme acceptable si on se réfère au moment de l'écriture de *A Rebours*, lors de sa première publication. Dans ce sens, la pratique du texte pourrait être considérée comme «une deuxième naissance» grâce à laquelle le sujet échappe à une pulsion de mort. Dans ce sens, Huysmans atteint une nouvelle identité à partir de la liquidation de la précédente. Si nous nous référons à 1903, moment de la réédition du livre, nous observons que l'auteur insite plusieurs fois sur le caractère «incompréhensible» de son oeuvre. Après une longue première partie où il parle de *A Rebours* «au point de vue de la littérature et de l'art» (p. 72)- partie sur laquelle nous reviendrons- il aborde son texte «au point de vue de la Grâce» pour «montrer quelle part d'inconnu, quelle projection d'âme qui s'ignore, il peut y avoir souvent dans un livre» (id).

A son avis, *A Rebours* présente une «orientation claire et nette sur le catholicisme» qui lui demeure «incompréhensible». La psychologie de l'oeuvre est, dit-il, «impossible à démêler» car «le travail souterrain de l'âme nous échappe». Ce contenu religieux latent s'expliquera par le «travail de la Grâce», de la «Providence» et de la «Vierge»:

«Dieu creusait pour placer ses fils et il n'opérait que dans l'ombre de l'âme, dans la nuit.» (p. 75).

Et, se référant à son oeuvre suivante, il ajoute:

«Je comprends, en somme, jusqu'à certain point, ce qui s'est passé entre l'année 1891 et l'année 1895, entre *Là-Bas* et *En Route*, rien du tout entre l'année 1884 et l'année 1891, entre *A Rebours* et *Là-Bas*.» (p. 76)

Cette distinction, quant à la «compréhension» de l'auteur vis-à-vis de ces écrits, entre une période et l'autre prend un sens à nos yeux dès que nous apprenons que Huysmans s'est retiré à la Trappe en 1892.

Si nous nous penchons cette fois-ci sur la première partie de sa Préface nous rencontrons encore un refus, celui de sa période naturaliste. En rapportant sa brouille avec Zola, chef de file d'un mouvement «moribond» et pour lequel la parution de *A Rebours* supposait «un coup terrible», Huysmans écrit:

«Mais l'idée que Des Esseintes pouvait être aussi vrai que ses personnages à lui, déconcertait, irritait Zola.» (p. 72)

Cela veut dire que, malgré la condamnation évidente de l'oeuvre décadente de la part d'un Huysmans catholique, il semble qu'une certaine fierté d'auteur (fraternité ? paternité ?) se dégage de ces lignes.

Mais malgré cette référence à sa carrière d'écrivain, la première partie de la Préface, bien qu'envisagée «du point de vue de la littérature et de l'art», est imprégnée d'une atmosphère catholique:

«Comment apprécier, d'ailleurs, l'oeuvre d'un écrivain, dans son ensemble, si on ne la prend dès ses débuts, si on ne la suit pas à pas; comment surtout se rendre compte de la marche de la Grâce dans une âme si l'on supprime les traces de son passage, si l'on efface les premières empreintes qu'elle a laissées ?» (p. 70)

De la sorte, *A Rebours* n'aura de valeur pour lui que parce qu'il contient «en germe» tous les romans qu'il a écrits depuis (p. 62), que parce qu'il est «une amorce» de son oeuvre catholique «qui s'y trouve, tout entière en germe» (p. 70). Cette insistance s'appuie sur une analyse des différents chapitres au cours de laquelle il en rejette certains et il en approuve d'autres. Ainsi, il qualifiera le VIème de «terrible» car il offense le sixième Commandement de Dieu et ne met pas assez l'accent sur «la perversité diabolique qui s'ingère, au point de vue luxurieux surtout, dans les cervelles épuisées des gens» où pénètre «l'Esprit du Mal» (p. 64-65). Il jugera les vues énoncées sur l'Eglise comme étant «un panorama exact» et comme «justes» ses appréciations sur la littérature laïque, contemporaine et latine. Il n'aura «rien à modifier» sur le chapitre concernant la peinture, mais il nous rappelle qu'il a corrigé et complété ceux qui traitent des pierres précieuses, des fleurs et des odeurs dans des oeuvres ultérieures, notamment *La Cathédrale*, *En Route* et *l'Oblat*. A propos des odeurs il écrit:

«Des Esseintes ne s'est préoccupé que des parfums laïques [...] il eût pu expérimenter aussi les arômes de l'Eglise». (p. 67)

De même, Huysmans ne comprend pas l'accueil réservé à son livre en 1884 de la part de «quelques agités du sacerdoce»: «les volumes mystiques qui lui succédèrent, dit-il, sont incompréhensibles sans celui-là».

De cette lecture de la Préface, nous pouvons déduire que, selon l'auteur, *A Rebours* se sauve d'une condamnation complète parce qu'il rend possibles les oeuvres suivantes. Le ton moral commande l'ensemble à l'exception des lignes réservées à la rupture avec le naturalisme. C'est ce point qui va nous intéresser particulièrement: le

roman tel que Zola le concevait lui semblant «moribond», Huysmans éprouvera le désir de «secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir [...] de cette forme que comme un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux». Car il voulait «supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage». Bref, pourrions-nous dire: «faire à tout prix du neuf». L'auteur semble bien accepter et même exhiber avec orgueil le côté rénovateur de son entreprise littéraire de 1884 et c'est, ajouterions-nous ici, justement ce moment qui lui demeure «incompréhensible» vingt ans après ! N'empêche que, au-delà de la censure, il reste encore quelques réminiscences de sa passion d'écrivain novateur, quelque orgueil affectueux vis-à-vis d'un personnage aussi «vrai» que ceux de Zola. De sa critique du naturalisme il faut souligner:

«Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer. Ils voyaient l'existence d'une seule pièce; ils ne l'acceptaient que conditionnée d'éléments vraisemblables, et j'ai depuis appris, par expérience, que l'invraisemblable n'est pas toujours, dans le monde, à l'état d'exception [...] (p.72)

Ces lignes sont remarquables, d'autant plus qu'elles véhiculent un reproche -«voir l'existence d'une pièce»- dans la bouche de celui qui assujettit sa vision à un seul point de vue: la foi catholique.

Il est alors probable que la tension entre «identification» et «différence» repose sur la tension entre cet écrivain novateur de 1884 qui cherche une issue («briser les limites du roman») et ce catholique conservateur qui a déjà trouvé sa voie («C'est fait») en 1903. Il n'est pas étonnant alors que ces relations nous conduisent à ce que Philippe Lejeune appelle une «rhétorique de la sincérité» (*L'Autobiographie en France*): l'auteur de la Préface se pose à la fois en face de son existence et en face de son écriture dans un rapport évident de distanciation à deux niveaux (nécessité de comprendre qui il était sur le plan intellectuel, nostalgie ou répudiation sur le plan affectif) rapport dialectique entre un passé et un présent: je juge aujourd'hui celui que j'étais autrefois et il reste encore chez moi des séquelles de ce moi antérieur. Il est certain qu'une certaine sympathie rapproche les deux moments, mais elle n'arrive à s'exprimer que sur le plan «littéraire». L'abolition des distances s'effectue aussi dans la relation qu'entretient Huysmans avec le lecteur de sa Préface. Ainsi, anticipant le regard critique de celui-ci, il dira:

«Les personnes qui n'ont pas la Foi m'objecteront qu'avec des idées pareilles, l'on n'est pas loin d'aboutir au fatalisme et à la négation de toute psychologie» (p. 74)

De ce qui vient d'être dit, il se dégage que Huysmans dans cette Préface, nous propose une lecture catholique d'*A Rebours* et que, si au début il annonce qu'il va «tâcher de se rappeler la condition d'âme [qu'il] pouvait bien avoir au moment où il écrivit» ces chapitres, il va plutôt nous entretenir de la «condition d'âme» qu'il a en 1903. De même, s'il s'étend sur le contexte littéraire de l'époque et sur le contenu de certains chapitres (ceux qui sont totalement condamnables ou ceux qui sont totalement ou en partie satisfaisants), il maintient un silence tout à fait remarquable sur certains avatars de son personnage Des Esseintes: son décadentisme prédestiné par une nature et un passé maladiers, le décor de Fontenay, son voyage imaginaire à Londres, la scène avec les enfants dans son jardin, les symptômes de sa maladie et les remèdes apportés et, surtout, l'impasse finale. Faudrait-il rappeler ici qu'*A Rebours* qui, d'après lui, le libère d'une «littérature sans issue», aboutit, par contre, à une situation sans issue pour son personnage?

Quant à Des Esseintes, ce «seul personnage», qui l'a aidé à «faire du neuf», à «briser les limites du roman», il demeure un être censurable et «incompréhensible pour lui-même et pour les autres» (p. 76) sauf pour Barbey qui, identifiant auteur et personnage, offre au premier la solution que Huysmans se refuse et refuse à Des Esseintes en 1884.

Si nous nous sommes étendu sur la lecture de la Préface de *A Rebours* c'est que nous lui prêtons une fonction particulière, celle de mettre en évidence les rapports de l'auteur avec son texte. A un niveau explicite et conscient, la Préface présente l'oeuvre (les seize chapitres précédés de la Notice) comme un texte de fiction, c'est-à-dire l'éloigne de la réalité de l'auteur. A un niveau implicite et inconscient, apparaît ce que nous pouvons appeler, selon l'expression de Lejeune, «un acte de naissance du discours autobiographique»: paradoxalement, c'est à partir d'une distanciation, d'une différence (La Préface n'est pas le Roman; le réel n'est pas la fiction; le présent n'est pas le passé; Huysmans n'est pas Des Esseintes; «je» n'est pas «il») que naît une identité entre fiction et réalité.

De même, soulignons que l'inclusion de cette Préface dans la publication de l'oeuvre met en évidence l'importance des rééditions. En 1903, elle offre à l'auteur la possibilité de faire précéder un texte décadent d'une critique catholique. Elle lui permet également de condamner moralement *A Rebours* et de faire une apologie de la Foi à partir d'une oeuvre qui fut considérée comme la Bible des névrosés «fin de siècle». Nous avons vu de même comment la Préface manifeste, parallèlement à cette réprobation éthique, son attachement en tant qu'écrivain qui a atteint sa majorité en rompant avec le maître, rupture qui lui permet d'ouvrir de nouveaux horizons à la narration.

D'un point de vue méthodologique, il est intéressant de voir dans quelle mesure apparaît le «pacte autobiographique» -énoncé par Lejeune-à partir de l'analyse d'une Préface. Nous nous demandons également dans quelle mesure *A Rebours* peut être considéré comme un cas-limite entre fiction et autobiographie. Distinction peut-être impossible et dont Lejeune traite la difficulté de façon ironique en parlant de lui-même à la troisième personne dans les premiers chapitres de *Je est un autre*:

«A ses yeux, l'analyse des cas-limites était simplement une sorte de coin à enfoncer pour faire éclater la cohésion, en partie imaginaire que l'on prête aux «genres». [...] La marge entre fiction et autobiographie lui semblait plus mince que jamais». (p. 58)