

**J.-K. HUYSMANS PAR ANNA MEUNIER :
UNE AUTOBIOGRAPHIE PARADOXALE**

Mamadou Abdoulaye LY

Mary Immaculate College – University of Limerick (Ireland)

J.-K. Huysmans by Anna Meunier: paradoxical autobiography

The autobiographical question accompanies the literary work by Huysmans. Not only, his novellas like *Sac au dos* and his novels such as *Oblat* match with the Huysmans's experience of the 1870 war between France and Germany, but he also defends the principle of writing about reality and about life in accordance with naturalist aesthetics. It is perhaps this which explains why he wrote in 1885 an autobiography signed Anna Meunier in the review *Les Hommes d'aujourd'hui* in which had already appeared two biographical notes on Léon Hennique and Lucien Descaves. But what strikes hardest is that this autobiography is rather curious. Indeed, it seems to call into question three processes which we will clarify in this article. Initially, this autobiography adopts the form of an interview between Huysmans and his partner Anna Meunier who plays here the part of a journalist coming to interview him. This interview creates an effect of irony within the autobiography because of the shift between the questions of the journalist and the answers of Huysmans.

Then, the intertextuality is initiated in the interview by means of the confrontation of the literary universe of Huysmans with that of the other writers of the 19th century. This makes him similar to Baudelaire and Edmont de Goncourt and differentiates him from Zola and Flaubert. Lastly, the autobiography takes the form of an invention of oneself close to autofiction. Indeed, Huysmans plays with time which escapes chronology, omits important biographical elements like those relating to his childhood and his relations with women whereas conversely it amplifies the innovation and the success of his texts like *A Rebours*, which makes the center of his work. Our analysis will be based on the works of Philippe Lejeune on the autobiography, Gérard Genette on the paratext and the intertextuality and of Serge Douvrovski on the autofiction.

Keywords: Autobiography ; Autofiction ; Irony ; Intertextuality ; Novelistic process

Mots-clés: Autobiographie ; Autofiction ; Ironie ; Intertextualité ; Fictionnalisation

L'autobiographie semble consubstantielle à l'œuvre de Huysmans. Beaucoup de ses textes possèdent une dimension autobiographique. Cet aspect de l'œuvre de Huysmans est renforcé par « la persistance du critère professionnel puisque Durtal, comme Huysmans, est écrivain, le repérage dans les romans d'anecdotes inspirées de la vie de Huysmans, enfin et surtout, la démarche de conversion entreprise par l'auteur et son personnage »¹. Ainsi, sa première nouvelle *Sac au dos* est la transposition de son engagement dans la guerre de 1870.

Ses romans *Là-Bas* et *L'Oblat* sont issus respectivement de l'intrusion de Huysmans dans le monde du satanisme grâce à ses relations avec l'abbé Boullan de Lyon et de son entrée en oblature à Ligugé. On a également vu en des Esseintes et en Durtal des doubles de Huysmans en raison de la passion pour l'art et pour la littérature de l'un et de la conversion de l'autre au christianisme². Cet aspect

¹ GUERIN-MARMIGERE Stéphanie, Paratexte et postulat autobiographique dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans, *Neoeëlicon*, 37, 2010, p. 224.

² Sur cette ressemblance entre Huysmans et ses personnages, Robert Baldick montre dans *The Life of J.-K. Huysmans*, UK, Dedalus, 1955, qu'à partir de *Là-Bas* et du retour de Durtal, les romans de Huysmans prennent un tour franchement autobiographique et résolument didactique car toutes les

autobiographique des textes de fiction de Huysmans explique peut-être l'écriture d'une véritable autobiographie signée du nom de sa compagne Anna Meunier et publiée en 1885. Mais cette autobiographie est à la fois fragmentaire et circonstancielle.

En effet, elle ne traite que des grandes étapes de la vie littéraire de Huysmans en commençant par les textes naturalistes jusqu'à *Rebours*. De plus, elle est le fruit d'une commande du journal *Les Hommes d'aujourd'hui* dans lequel Huysmans avait déjà publié des portraits biographiques sur Lucien Descaves et Léon Hennique³. Cette autobiographie se présente sous une forme assez particulière, car elle ne consiste pas en un récit de la vie de Huysmans, mais elle se décline plutôt selon le schéma d'une interview entre la journaliste Anna Meunier et Huysmans lui-même.

Par ailleurs, elle évoque davantage l'œuvre que la vie de Huysmans. Ce parti pris donne à l'autobiographie de Huysmans une forme qui semble rompre avec les autobiographies classiques à cause peut-être du fait que c'est un texte de circonstance présenté sous forme d'article⁴. C'est cet aspect iconoclaste de l'autobiographie de Huysmans que nous comptons étudier en nous demandant si cette autobiographie reste encore conforme aux exigences formelles du genre autobiographique. A cet effet, nous examinerons successivement les liens entre l'autobiographie et l'ironie, les relations entre l'autobiographie et l'intertextualité et les rapports entre l'autobiographie et la fiction.

Autobiographie et ironie

L'autobiographie de Huysmans signée Anna Meunier ne se présente pas sous la forme d'un récit linéaire déroulant le fil de l'existence de Huysmans de sa naissance à sa maturité. Elle affiche une forme hybride à travers à la fois le mélange des genres et le dédoublement entre le discours et le récit. En effet, d'une part, cette autobiographie adopte la forme de l'interview entre Huysmans et un journaliste. Ce qui entraîne une sorte de concurrence et de coexistence entre le discours de l'écrivain et celui du reporter car dans l'interview l'initiative revient au journal et au journaliste. De plus, l'épître duquel relève l'interview et dont « le lieu est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre »⁵ entre en conflit avec le texte autobiographique.

Ainsi, la brève présentation de Huysmans et la synthèse de son œuvre, qui respectivement ouvrent et ferment l'autobiographie, encadrent une partie centrale

informations recueillies par Huysmans sur le satanisme ou la mystique sont intégrées parfois sans changement dans les textes de fiction.

³ Ces portraits de Descaves et d'Hennique sont publiés dans *Les Hommes d'aujourd'hui* d'André Gill respectivement en 1889 et 1887, cette revue ayant déjà accueilli l'autobiographie de Huysmans en 1885.

⁴ En effet, l'autobiographie de Huysmans signée Anna Meunier prend la forme d'une interview et ne se présente pas comme le récit continu d'une vie, confirmant les propos de Philippe Lejeune dans *Brouillons de soi* (Paris, Seuil, 1998) selon lesquels « l'autobiographie ne se nourrit pas seulement d'autobiographie mais aussi des autres textes lus ou entendus (discours, poèmes, fictions, images) ». (p. 15)

⁵ GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, p. 346.

qui rapporte au style direct la teneur de l'interview. Et même si les tirets de présentation des répliques sont gommés et remplacés par les incises du journaliste, il n'en demeure pas moins que la tentative de mise en récit du dialogue entre les deux interlocuteurs échoue à harmoniser les deux discours. Cette hétérogénéité est d'ailleurs renforcée par la stratégie de démarcation entreprise par Huysmans dans ses réponses face aux lieux communs véhiculés par les questions du reporter.

Ainsi, Huysmans confirme les questions relatives au caractère exceptionnel d'*A Rebours*, à son mépris de la critique, à son antipatriotisme et à la dimension autobiographique de son œuvre mais infirme systématiquement son prétendu pessimisme et son supposé antinaturalisme. Aux questions du journaliste sur le pessimisme, la critique et le naturalisme, Huysmans fournit les réponses suivantes:

« Oh ! Laissons de côté, si vous le voulez bien, le pessimisme. Je ne suis pas un *Obermann* suisse pour être interviewé sur ce sujet. » (« J.-K. Huysmans : autoportrait », p. 163)⁶, « Les bons temps sont passés [...]. Ils avaient évidemment de belles âmes ces gaillards (les critiques), car ce qu'ils aboyaient après l'immoralité de mes livres! Non, maintenant [...] la sottise des journalistes se canalise [...]. » (*Ibid.*, p. 163) et « Je vous répondrais tout simplement que je fais ce que je vois, ce que je vis, ce que je sens, en l'écrivant le moins mal que je puis. Si c'est là le naturalisme, tant mieux. Au fond il y a des écrivains qui ont du talent et d'autres qui n'en ont pas [...], il s'agit pour moi d'avoir du talent, voilà tout! » (*Ibid.*, p. 163)

Huysmans défend tout ce qui relève de son art d'écrire et rejette tout ce qui ressort de son idéologie, ce qui démontre que Huysmans accorde plus d'importance, en littérature, à l'écriture et à la représentation du réel et du vécu qu'à l'expression des idées de l'auteur. Ce qui est une manière de dénoncer le penchant de la presse et de la critique à juger son œuvre non pas à partir des textes eux-mêmes mais du point de vue de l'idéologie de Huysmans ou de son appartenance à l'école naturaliste. A cet écart que Huysmans installe entre le journaliste et lui-même répond la mise à distance des réponses de Huysmans par le reporter.

D'un côté, ce dernier interrompt le discours de Huysmans par de fréquentes notations sur le visage, la maigreur, le sourire, la cigarette, le chat et la main de Huysmans; d'un autre côté, il se désolidarise totalement des idées émises par Huysmans sur l'antipatriotisme et la haine des Méridionaux. En effet, au moment où Huysmans évoque son ascendance maternelle et ses rapports avec la critique littéraire, le reporter fait remarquer de façon parfois comique d'abord :

« Je regardais l'homme tandis qu'il me parlait. Il me faisait l'effet d'un chat courtois, très poli, presque aimable, mais nerveux, prêt à sortir ses griffes au moindre mot. Sec, maigre, grisonnant, la figure agile, l'air embêté, voici l'impression que je ressentis au premier abord. » (*Ibid.*, p.162), puis « Ici Huysmans eut un étrange sourire » et enfin « Je ne voulus point discuter l'outrance de ses idées; je pris congé de l'auteur d'*A Rebours* et lui serrai la main, une

⁶ HUYSMANS Joris-Karl, J.-K. Huysmans : autoportrait, in : *Écrits sur la littérature*, présentés et commentés par Patrice Locmant, Paris, Hermann, 2010, p. 163. Nous désignerons désormais ce texte dont sont extraits la totalité des citations relatives à l'autobiographie de Huysmans par l'abréviation suivante : « JKHA ».

extraordinaire main par parenthèse, une main de très maigre infante, aux doigts fluets et menus. » (*Ibid.*, p. 164)

Le journaliste cherche lui aussi constamment à se différencier de Huysmans qui est tour à tour assimilé à un chat ou à un être humain et qui est globalement présenté comme un être excessif et un écrivain misanthrope. Ce portrait physique dressé par le reporter tend à remettre en cause la fiabilité des réponses de Huysmans en ce sens qu'il souligne la versatilité et l'imprévisibilité de cet écrivain dominé par son côté animal, son humanité n'apparaissant qu'au moment de son jugement ironique sur la critique.

L'hybridité de l'autobiographie s'expliquerait ainsi par la nécessité d'encadrer le discours émotionnel de Huysmans par le discours raisonnable du journaliste comme si Huysmans était un écrivain incontrôlable et comme si la prolifération de ses réponses nuisait à l'unité du texte autobiographique⁷. Mais cette hybridité favorise la création d'un discours ironique au cœur de l'autobiographie⁸. En effet, Huysmans et le journaliste en cherchant à se démarquer réciproquement l'un de l'autre et en endossant d'une part les lieux communs et en répondant d'autre part de façon contradictoire et inattendue construisent un effet de mise à distance favorable à l'ironie.

Ce qui explique l'ennui que le journaliste remarque chez Huysmans, qui jette le trouble sur les réponses de Huysmans et fait douter de la validité des informations fournies par l'interviewé. Aussi semble-t-on assister non pas à un entretien susceptible d'être repris en volume et fournissant un éclairage nouveau sur la vie et l'œuvre de Huysmans mais plutôt à une parodie d'interview, aucun des interlocuteurs ne prenant vraiment l'autre au sérieux. Cette situation crée un effet de dédoublement qui mine l'unité et la cohérence du discours autobiographique et en même temps remet en cause l'identité de l'autobiographie.

Au-delà de la stratégie de démarcation réciproque, se pose le problème du pseudonymat, Philippe Lejeune affirmant que « le pseudonyme est un nom d'auteur. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité »⁹. En effet, non seulement J.-K. Huysmans est le pseudonyme de Georges-Marie-Charles Huysmans mais aussi Anna Meunier est le prêtre-nom de Joris-Karl Huysmans.

Ainsi l'écrivain comme le journaliste cachent leur véritable identité sous deux pseudonymes. Aussi l'autobiographie débute-t-elle par cette mention : « M. J.-K. Huysmans est né le 5 février 1848, à Paris, au N° 11 de la rue Suger [...]. » (« JKHA », p.161) et se clôt-elle sur cette brève signature « Anna Meunier »

⁷ En effet, Philippe Lejeune montre que « pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », in : *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996. C'est à cette identité que Huysmans s'attaque en dédoublant son autobiographie entre la journaliste Anna Meunier qui joue le rôle de la narratrice et de l'auteur et Huysmans lui-même qui apparaît comme le personnage autobiographié.

⁸ Georges Molinié définit l'ironie, dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, comme « une figure de type macrostructurale, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé [...], un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler formellement des termes spécifiquement porteurs d'ironie [...] ». » (p. 180)

⁹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996, p. 24.

(« JKHA », p.167). Ce qui contribue à brouiller le principe autobiographique d'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage d'autant que le pseudonyme et l'entretien reposent sur une relation époux-épouse car Anna Meunier n'est autre que la femme de Huysmans.

A la relation entre l'auteur et le reporter se greffe une relation mari-femme qui donne plus d'intimité à l'autobiographie. Mais elle complexifie en même temps le discours autobiographique car elle crée à travers l'usage du pseudonyme un effet de fiction nuisible à la véracité de l'autobiographie. Elle nuit également à l'unité du personnage autobiographié en ce sens que celui-ci (Huysmans) est écartelé entre deux personnages, à savoir Joris-Karl Huysmans et Anna Meunier.

On pourrait d'ailleurs interpréter la signature de l'autobiographie par Anna Meunier comme la reconnaissance du principe de mise à distance ironique de sa propre autobiographie et comme par conséquent un refus de l'autobiographie classique. Ce qui explique le double mélange des genres de l'autobiographie et de l'interview de l'homme (le mari) et de la femme (l'épouse) et de l'écrivain (Huysmans) et du journaliste (Anna Meunier). L'autobiographie est ainsi placée sous le signe du mélange du reportage et de la littérature¹⁰. Cette situation a pour corollaire l'intrusion de l'intertextualité littéraire dans le discours censément monologique de l'autobiographie.

Autobiographie et intertextualité

La présence de l'intertextualité dans l'autobiographie¹¹ de Huysmans se manifeste à travers la position marginale de Huysmans dans le champ littéraire français du XIX^e siècle et son statut d'esthète préoccupé dans sa production littéraire par les questions de création artistique. C'est dans la dernière partie de l'autobiographie que le journaliste, grâce à une lecture rétrospective de l'œuvre de Huysmans, tente de situer cet écrivain par rapport à ses confrères à travers une approche comparatiste. En dehors de Senancour duquel Huysmans se démarque explicitement par une allusion ironique à *Oberman* dans sa réponse sur le pessimisme, toutes les autres comparaisons avec d'autres auteurs français sont l'œuvre du reporter.

Ainsi s'opère une série de distinctions entre Huysmans, Zola, Flaubert et Balzac et de rapprochements avec les œuvres des Goncourt, de Baudelaire et de

¹⁰ On sait que la littérature entretient au XIX^e siècle des rapports étroits avec la presse et que Huysmans a non seulement collaboré à des revues comme *L'Actualité* de Bruxelles, *La République des lettres* de Catulle Mendès ou *L'Écho de Paris* et qu'il a publié ses romans comme *Là-Bas* ou ses nouvelles comme *Sac au dos* en feuilleton avant la parution en volume. De plus, il a écrit plusieurs articles critiques sur le *Gamiani* de Musset ou *L'Assommoir* de Zola dans la presse parisienne. Cette pratique de l'écriture journalistique n'est peut-être pas sans rapport avec l'écriture de son autobiographie sous forme d'interview, d'autant qu'il en a donné beaucoup dans ses dernières années.

¹¹ Dans *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, Philippe Lejeune analyse cette relation entre autobiographie et intertextualité en montrant que l'autobiographie s'écrit également à partir du déplacement de textes lus et entendus et donne lieu au phénomène qu'il nomme « autobiocopie ». (pp. 13-34)

Bloy¹². En effet, le journaliste montre que Huysmans se distingue de Balzac sur le plan psychologique car la crise juponnière décrite de façon monographique et scientifique dans *En Ménage* et les souvenirs d'enfance sur la théologie évoqués dans un des chapitres d'*A Rebours* ne possèdent pas le degré de généralité et la dimension philosophique inhérents aux analyses psychologiques des grandes passions universelles telles que l'avarice et l'amour paternel décrits dans *Le Père Goriot* de Balzac. Aussi affirme-t-il successivement :

Lisez la Crise juponnière, dans *En Ménage*, et songez que nulle part ce minuscule district d'âme n'avait été encore entrevu avant lui [...]. Lisez d'autre part un superbe chapitre d'*A Rebours*, le chapitre consacré aux souvenirs d'enfance et aux retours théologiques [...], et voyez si ces explorations des caves spirituelles de l'âme ne sont pas absolument profondes et absolument neuves! (« JKHA », pp.165-6), Personnellement [...] je crois aussi, dans l'analyse psychologique, à un côté plus général, plus large, moins rare. Balzac me paraît être, à ce point de vue, le maître, lui qui a si merveilleusement disséqué les grandes et universelles passions des êtres, l'amour paternel, l'avarice. (*Ibid.*, p. 166)

Au-delà de l'analyse psychologique, Huysmans s'oppose à Zola du point de vue de l'illustration romanesque du naturalisme et de la précision de l'observation en ce sens qu'il devance Zola sur le terrain de la représentation de la Fille et de l'introduction du chemin de fer en littérature. Avant *L'Assommoir*, *Marthe* et *Les Sœurs Vantard* réalisent la première percée du roman naturaliste. Ainsi le reporter fait observer :

Il fit un roman, le premier en date sur les filles de maison, *Marthe*, qui parut en 1876, à Bruxelles et fut [...] interdit en France [...]. *L'Assommoir* n'avait pas fait encore la formidable trouée que chacun sait. [...] C'est un livre de début [...], insuffisamment personnel. Il faut arriver aux *Sœurs Vantard* pour trouver le bizarre tempérament de cet écrivain, un inexplicable amalgame d'un Parisien raffiné et d'un peintre de la Hollande. [...] *Les Sœurs Vantard* (...) amènent pour la première fois – elles ont paru en 1879 – dans la littérature moderne des vues de chemin de fer et de locomotives singulièrement décrites. (*Ibid.*, p. 164)

En outre, Huysmans se différencie de Flaubert sur le plan de la construction des personnages et de la narration. En fait, contrairement à Flaubert, Huysmans ne crée qu'un type unique de personnage qui ressemble d'ailleurs beaucoup à Huysmans. En effet, selon le reporter, « un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est selon moi, le type unique qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. Cyprien Tibaille et André, Folantin et des Esseintes ne sont en somme qu'une seule et même personne [...] Et très évidemment cette personne, c'est M. Huysmans, cela se sent ; nous sommes loin de cet art parfait de Flaubert qui s'effaçait derrière son œuvre et créait des personnages si magnifiquement divers. M. Huysmans est bien incapable d'un tel effort. » (*Ibid.*, p. 165)

¹² On sait l'admiration que Huysmans témoigne pour Baudelaire dont la poésie est vantée dans *A Rebours* et pour l'« écriture artiste » d'Edmond de Goncourt et de Flaubert et qu'il a entretenu une correspondance à trois avec Léon Bloy et Villiers de l'Isle-Adam et un échange de lettres avec Zola à qui il a consacré un important article intitulé « Émile Zola et *L'Assommoir* » dans *L'Actualité* de Bruxelles en 1876.

Alors que Flaubert¹³ prône la narration objective et s'efface derrière ses personnages, Huysmans se met tout entier dans son œuvre. Cette intrusion de l'auteur donne évidemment à ses œuvres une dimension autobiographique dont l'autobiographie signée Anna Meunier n'est qu'un prolongement. Pourtant les personnages de Huysmans sont davantage des « êtres de papier », pour reprendre l'expression de Valéry, que des doubles de l'auteur. Ce qui est constant dans la mise en évidence de ces différences entre l'œuvre de Huysmans et celle de Zola, Flaubert, Balzac et Senancour, c'est que toutes ces comparaisons sont au désavantage de Huysmans.

Le journaliste considère, en effet, que l'analyse psychologique et l'omniscience de l'auteur tuent la création romanesque et empêchent Huysmans de produire des chefs-d'œuvre qui marquent l'histoire de la littérature française et traversent les siècles, d'autant que « tout cela, quelque admiration qu'on en puisse avoir, ne [...] semble pas constituer cette belle santé de l'idée et du style qui fait les chefs-d'œuvre imperméables et décisifs. » (« JKHA », pp. 166-7) Cette position marginale de Huysmans montre toutefois qu'il se situe à mi-chemin de l'objectivité scientifique et de l'esthétique du « livre sur rien » et de la subjectivité et de l'analyse des passions, c'est-à-dire entre le romantisme et le premier réalisme incarnés par Senancour et Balzac et le naturalisme symbolisé par Zola et Flaubert¹⁴.

Ce qui signifie que Huysmans se trouve en marge des écoles littéraires même s'il subit des influences car il admire la transformation réaliste du roman par Balzac et l'écriture artiste de Flaubert. C'est d'ailleurs cette écriture artiste qui le rapproche des écrivains marginaux du XIX^e siècle. D'une part, sa passion pour l'art le rend proche de Baudelaire et d'autre part son goût des recherches stylistiques et de la richesse de la langue dans *Marthe* ou dans *A Rebours* le rapproche des Goncourt et de Léon Bloy. Aussi le journaliste déclare-t-il que « ce livre (*Marthe*) renferme [...] des observations exactes [...], mais la langue rappelle trop, suivant moi, celle des Goncourt » (« JKHA », p. 164) et que Huysmans est un écrivain « trainant, suivant l'expression d'un autre écrivain étrange aux épithètes lointaines, crispées, vertes, aux idées solitaires, déconcertantes, Léon Bloy, l'image, par les cheveux ou par les pieds, dans l'escalier vermoulu de la syntaxe épouvantée [...]. » (*Ibid.*, p. 166)

Ces écrivains partagent avec Huysmans le même mépris du public et de la critique à leur égard, la même haine de leur siècle et le même penchant pour l'usage d'une langue décadente. Ce qui place Huysmans dans la lignée des

¹³ C'est dans une lettre à Louise Colet datée du 16 janvier 1852 que Gustave Flaubert définit cette conception du récit littéraire en déclarant : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...], un livre qui n'aurait pas de sujet ou du moins le sujet serait presque invisible [...] », in : *Correspondance, tome II 1851-1858*, Paris, Gallimard, 1980, « La Pléiade », p. 31.

¹⁴ On connaît la détestation huysmansienne du romantisme qui s'exprime à travers les sarcasmes dont il couvre Georges Ohnet dans *L'Art moderne* (1883) et son adhésion et sa rupture avec le naturalisme, adhésion et rupture qui se traduisent par l'écriture de romans naturalistes comme *Marthe* (1876) ou *Les Sœurs Vatard* (1879) et par le procès du naturalisme qui ouvre *Là-Bas* (1891).

stylistes et des parias de la littérature française comme Villon¹⁵. Huysmans appartient donc à cette catégorie des écrivains d'exception et des écrivains maudits qui construisent des œuvres difficiles, pleines de recherches formelles et destinées à la consommation des initiés de l'art¹⁶. Ce statut d'écrivain d'exception de Huysmans se manifeste à travers trois faits.

Le premier, c'est le choix de l'écriture alors que toute son ascendance paternelle et maternelle s'adonnait à la peinture. En effet, le reporter signale que « de père en fils, tout le monde peint dans cette famille [...]. Seul le dernier descendant, l'écrivain qui nous occupe (Huysmans), a substitué aux pinceaux une plume [...] » (« JKHA », p. 161) Le second fait, c'est la défense du talent individuel contre les étiquettes d'école comme le naturalisme, le romantisme ou le décadentisme. Le troisième fait est relatif à la série de nouveautés que Huysmans introduit en littérature et en art car il crée avec *A Rebours* un roman inclassable, renouvelle le poème en prose dans les *Croquis parisiens* grâce à l'utilisation des envois tirés des ballades de Villon et fait connaître la peinture impressionniste à travers ses Salons réunis dans *L'Art moderne*¹⁷.

Ainsi, le journaliste fait observer qu'*A Rebours* est un « étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine » (« JKHA », p. 165), qu'« en sus de ses œuvres, M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* ou, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l'a en quelque sorte rénové et rajeuni, usant [...] de vers blancs en refrain, faisant précéder et suivre son poème d'une phrase rythmique [...], le dotant parfois d'un envoi séparé, final comme celui des ballades de Villon [...]. Il a également écrit des salons réunis dans son livre *L'Art moderne*, le premier volume qui explique sérieusement les impressionnistes [...] » (*Ibid.*, p. 166)

Cette série d'innovations par rapport à la tradition familiale, à la littérature et à l'art traditionnels fait de Huysmans à la fois un écrivain en rupture de ban et un précurseur du mouvement de renouvellement des genres littéraires et de remise en question du langage littéraire au XX^e siècle à travers le surréalisme ou le nouveau roman¹⁸. Paradoxalement, la réprobation ironique de la langue et du type d'écriture

¹⁵ Huysmans consacre d'ailleurs à Villon un poème en prose, dans le recueil du *Drageoir aux épices* (1874), titré « A Maître François Villon ».

¹⁶ Dans cette catégorie, Huysmans range Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam qu'il considérait comme des écrivains hors du commun en raison de la qualité artistique de leurs poèmes ou de leur prose et de l'élitisme du récit traditionnel, à savoir l'intrigue, le personnage et le langage.

¹⁷ Dans *L'Art moderne* (1883) qui traite des Salons officiels et des Expositions des Indépendants entre 1879 et 1882, Huysmans oppose, en effet, la peinture officielle représentée par des peintres comme Puvis de Chavannes à la peinture impressionniste symbolisée par des peintres comme Degas ou Raffaëlli et défend la modernité de l'impressionnisme qui, comme le naturalisme en littérature, à la fois renouvelle l'usage de la couleur et décrit les paysages mélancoliques de la banlieue parisienne chère à Huysmans.

¹⁸ En ce qui concerne le surréalisme, Germaine Brée et Edouard Morot-Sir montrent, dans *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1984, que le Surréalisme tire le langage poétique vers le monde du rêve, de l'érotisme et du merveilleux grâce notamment à la promotion de l'écriture automatique et met ainsi fin au mythe romantique du poète inspiré et guide du peuple car le Surréalisme démocratise la poésie puisque le texte poétique s'écrit désormais en commun. Quant au nouveau roman, il met en cause tous les éléments du récit traditionnel, à savoir l'intrigue, le personnage et le langage. Et, comme le souligne Jean Ricardou, « du stade de l'Unité agressée, on est

de Huysmans par le reporter contribue à faire l'éloge de l'œuvre de Huysmans en ce sens qu'elle met en lumière l'inventivité littéraire et artistique de Huysmans, lui prédit même la réparation de l'injustice du public contemporain par la postérité et met en évidence l'originalité de son œuvre. Aussi le journaliste conclut-il: « En somme, s'il y a jamais une justice, la part de M. Huysmans, si méprisé du vulgaire, sera belle [...]. » (« JKHA », p. 166)

Cette lecture critique de l'œuvre de Huysmans débouche de façon inattendue sur la mise en exergue de l'originalité de cet écrivain qui semble exempt de toutes les influences du XIX^e siècle comme celles de Balzac ou de Zola. Et la préférence du journaliste pour l'analyse psychologique chez Huysmans et pour *En Ménage* est une manière indirecte de montrer que la presse et la critique (à l'exception d'Emile Hennequin) aimeraient voir Huysmans continuer la tradition balzacienne de l'analyse psychologique et, par conséquent, ne perçoit pas l'originalité de son écriture et de son style. Le processus de dédoublement et d'opposition entre les discours de l'écrivain et du journaliste se poursuit donc et, à partir de la brèche ouverte par l'intertextualité littéraire, ouvre la voie à l'introduction de la fiction dans l'autobiographie.

Autobiographie et mise en fiction

L'autobiographie de Huysmans est envahie par la littérature, c'est-à-dire par un processus de fictionnalisation qui tend à concurrencer voire à pervertir le principe de vérité ou de sincérité de l'autobiographie¹⁹. Elle met en œuvre un double mouvement de censure de certains éléments biographiques et d'amplification des données relatives à l'œuvre littéraire de Huysmans. En effet, tout ce qui est relatif à la vie et à l'intimité de Huysmans est soit omis soit évoqué de façon laconique dans l'autobiographie.

Dans l'interview proprement dite et dans la synthèse effectuée par le journaliste, les thèmes de l'enfance, de l'éducation scolaire et universitaire, des relations avec les femmes et les amitiés de Huysmans sont passés sous silence. Sur le plan formel, ni le style, ni le sens du croquis et des descriptions spatiales, ni la forme hybride des romans de Huysmans ne sont abordés. Le journaliste précise en effet : « Je ne parlerai pas ici de son style. Tout a été dit sur lui dans un très judicieux article de M. Hennequin. » (« JKHA », p. 165)

De plus, les réponses de Huysmans aux questions du reporter sur les rapports de son œuvre et de son expérience personnelle et sur son ascendance maternelle sont expéditives. Ainsi aux questions du reporter : « Oh, oh ! [...], c'est sans doute le Barre de Rouille, célébré dans *En Ménage* ? » (*Ibid.*, p. 163) et « Est-ce votre histoire pendant la guerre que vous avez racontée dans *Sac au dos* ? » (*Ibid.*, p. 163), Huysmans répond respectivement et brièvement par : « Oui » (*Ibid.*, p. 163) et « Parfaitement » (*Ibid.*, p. 163).

passé au stade de l'Unité impossible », in : *Le Nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1973, 1990, p. 152.

¹⁹ Ce principe de sincérité qui se trouve au fondement de l'autobiographie se manifeste par le fait qu'« un autobiographe, ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur lui-même, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit », in : LEJEUNE Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 125.

Tous ces aspects de la vie et de l'œuvre de Huysmans sont dus alors que d'une part la lecture des *Scènes de la vie de bohème* de Murger durant sa formation en droit, sa fréquentation assidue des prostituées et ses pérégrinations en banlieue avec ses amis Henry Céard ou Ludovic de Francmesnil sont dans une large mesure à l'origine de ses romans comme *Marthe* ou *A Rebours* et de ses poèmes en prose tels que les pièces des *Croquis parisiens* sur les bals populaires et les fortifications²⁰. En outre, l'espace est étroitement associé au personnage dans la création romanesque de Huysmans et l'hybridité est le trait distinctif des romans de transition comme *A Rebours*, *Là-bas* ou *En Rade* et des romans catholiques tels qu'*En Route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*.

Et les relations entre la vie et l'œuvre de Huysmans, qu'il tente de minimiser par le laconisme de ses réponses, n'en restent pas moins un élément important de son œuvre littéraire car la dimension autobiographique de ses romans est difficilement contestable. En effet, ses expériences de la guerre de 1870 et de la gestion du magasin de brochage de sa mère influencent l'écriture de *Sac au dos* et des *Sœurs Vatard*. Par ailleurs, la conversion de Durtal au christianisme n'est pas étrangère à celle de Huysmans et à son entrée en oblature. La censure des éléments biographiques dans l'autobiographie signifie peut-être que Huysmans considère que l'œuvre compte davantage que la vie.

Sa vie d'écrivain se réduit à sa création²¹. Cette censure est également une première étape vers la fictionnalisation de l'autobiographie en ce sens qu'elle montre que l'écrivain ne se borne pas à reproduire la totalité du réel et à transposer son expérience personnelle dans son œuvre mais qu'il opère plutôt une sélection et une réécriture de la réalité. Et cette fictionnalisation est d'autant plus importante qu'elle s'accompagne d'un jeu sur la temporalité.

Ainsi, aux évocations de l'œuvre littéraire de Huysmans correspond la précision des notations personnelles et aux réponses fournies dans l'interview sur la vie de Huysmans et à la synthèse de l'œuvre par le reporter correspondent l'imprécision du temps et l'intemporalité. Tandis que les dates de parution de *Marthe* (1876) et des *Sœurs Vatard* (1879) sont clairement mentionnées, les autres aspects de l'interview relatifs au pessimisme, à l'expérience de la guerre et aux rapports avec la critique ont droit aux notations suivantes : « le présent siècle » (« JKHA », p. 162), « les magasins du Temps » (*Ibid.*, p. 163), « la première fois » (*Ibid.*, p. 164) et « à l'heure qu'il est » (*Ibid.*, p. 163).

Cette alternance entre la précision et l'imprécision temporelle prouve que l'autobiographie de Huysmans échappe au déroulement chronologique de

²⁰ Le recueil de poèmes en prose des *Croquis parisiens* rassemble, en effet, des pièces comme « Le Bal de la Brasserie européenne à Grenelle » ou « Vues des remparts du Nord-Paris » qui témoignent de la fascination de Huysmans pour les paysages de la banlieue parisienne et pour la Bièvre à laquelle il consacre une pièce dans les *Croquis parisiens* et une monographie intitulée *Les Gobelins, La Bièvre et Saint-Séverin*.

²¹ Ce principe de primauté de l'œuvre sur la vie illustre l'affirmation d'André Malraux qui considère que « la biographie d'un artiste, c'est sa biographie d'artiste, l'histoire de sa faculté transformatrice ; et tout ce qui ne tend pas directement ou indirectement [...] à enrichir, par notre connaissance de cette faculté, le sentiment que nous avons de son génie, est aussi vain que de tenter d'épuiser l'homme (aucune biographie ne rend compte d'une seule qualité artistique), ou d'épuiser l'histoire, non moins inépuisable. » *Les Voix du Silence*, in : *Œuvres complètes IV, I*, « Écrits sur l'art », Paris, Gallimard, 2004, « La Pléiade », pp. 651-652.

l'existence et oriente le temps de l'autobiographie vers l'élasticité temporelle de la fiction, d'autant qu'elle insiste beaucoup sur la dimension séculaire du temps présente dans les textes de la littérature fin-de-siècle²². Ce qui compte, c'est plus les étapes de la construction de l'œuvre que les événements de la vie. Le temps du récit de fiction semble ainsi concurrencer le temps « réel » du récit autobiographique. En dépit du fait que cette autobiographie est datée de 1885, Huysmans entend en faire non pas une autobiographie de circonstance mais plutôt une œuvre littéraire à part entière et l'inscrire dans l'intemporalité des chefs-d'œuvre.

Cette prégnance de la fiction dans l'autobiographie entraîne la mise en place d'une stratégie d'amplification. Celle-ci se traduit par une double exagération à propos de la vie et de l'œuvre de Huysmans. D'un côté, Huysmans déforme et exagère le rôle joué par son père Gottfried Huysmans dans sa formation artistique en soulignant l'influence de la peinture de son père et de son ascendance paternelle sur la dimension picturale de son œuvre littéraire alors qu'en réalité son père était lithographe et miniaturiste à Paris²³. Aussi le reporter présente-t-il le père de Huysmans par ces mots : « Il [Gottfried Huysmans] exerçait l'état de peintre; son grand-père était également peintre, et l'un de ses oncles [...] a été longtemps professeur de peinture aux académies de Bréda et de Tilburg. » (« JKHA », p. 161)

Or, Gottfried Huysmans n'était pas peintre mais enlumineur et ne pouvait donc exercer une influence décisive sur l'écriture de Huysmans. D'un autre côté, Huysmans amplifie le succès littéraire de *Marthe* et d'*A Rebours* en termes à la fois d'audience dans la jeunesse et d'édition. Pourtant ni ce premier roman naturaliste ni le « bréviaire de la décadence » n'ont atteint de gros tirages et n'ont eu un large public ou un grand accueil par la presse. Ces œuvres sont davantage des succès d'estime que des best-sellers²⁴.

Ce processus d'exagération et de transformation des éléments biographiques montre que, chez Huysmans, l'autobiographie obéit à une logique d'invention de soi. La personne autobiographiée (Georges-Charles-Marie Huysmans) devient presque un personnage de roman caché sous deux pseudonymes : J.-K. Huysmans et Anna Meunier. Sa vie est passée au tamis de l'imaginaire et tirée vers la légende, le principe de fiction s'opposant constamment à celui de vérité et d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Cette logique d'amplification est aussi dictée à la fois par le besoin, pour Huysmans, d'accréditer l'aspect pictural de son œuvre et de souligner les innovations qu'apportent son premier roman naturaliste et son premier roman de

²² Le temps peut prendre, dans la littérature fin-de-siècle, une dimension métaphysique et ésotérique comme dans les œuvres de Maeterlinck ou un tour ludique comme chez Lorrain. Mais, ce qui domine dans cette littérature, c'est la volonté de table rase et de rupture avec l'art et la création littéraire du passé. Ce qui explique qu'un roman comme *A Rebours* ait pu être considéré comme la « Bible de la décadence » car c'est un roman dans lequel le temps est soumis aux caprices et aux artifices de des Esseintes.

²³ Voir à ce sujet les mises au point biographiques de Robert Baldick dans *The life of J.-K. Huysmans*, UK, Dedalus, 1955, 2006.

²⁴ A ce propos, Michael Issacharoff démontre, dans *J.-K. Huysmans devant la critique en France 1874-1960*, Paris, Klincksieck, 1970, la faiblesse des réactions suscitées dans la presse et des tirages des premiers textes naturalistes de Huysmans (*Marthe*, *Les Sœurs Vatard*, *En Ménage*) et d'*A Rebours* qui n'obtient qu'un succès d'estime chez quelques lettrés comme Barbey d'Aurevilly.

transition qui rompent respectivement avec le roman psychologique et avec le roman de mœurs, avec le romantisme et avec le naturalisme doctrinal de Zola²⁵. On pourrait dire, en un mot, que l'autobiographie de Huysmans est tellement envahie par la littérature et centrée sur la production littéraire de Huysmans qu'elle se transforme presque en une œuvre de fiction.

En somme, l'autobiographie de Huysmans présente une forme neuve à deux principaux niveaux. Le premier niveau, c'est son caractère hybride en raison de la distance ironique que créent le mélange des genres de l'interview et du récit autobiographique et l'usage du pseudonyme car « le pseudonyme simple [...] tend toujours plus ou moins à se scinder en une sorte de dionymat [...] »²⁶. Le second niveau est relatif au processus de fictionnalisation de l'autobiographie grâce à l'ouverture à l'intertextualité littéraire et à la mise en œuvre d'une logique d'exagération de l'importance de l'œuvre par rapport à la vie de l'écrivain.

Cette double tentative de réécrire le texte autobiographique et d'en faire une œuvre de fiction s'apparente à l'entreprise de Jean-Jacques Rousseau au début des *Confessions*²⁷ et à la pratique de l'autobiographie « littéraire » dans *Les Mots* de Jean-Paul Sartre²⁸. On pourrait même se demander si l'autobiographie de Huysmans ne dérive pas vers l'autofiction que Serge Doubrovsky définit comme suit : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse. »²⁹

²⁵ En effet, *Marthe* revient à la peinture des milieux populaires de la prostitution et du théâtre et s'éloigne de l'analyse de la passion amoureuse ou de l'hymne à la nature propres au romantisme. De son côté, *A Rebours* rompt avec le naturalisme à la fois par les expériences artificielles de des Esseintes mais aussi par la fragmentation du roman en une suite de scènes autonomes sur le mode du poème en prose.

²⁶ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 54.

²⁷ Voici ce que déclare Rousseau : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. » In : *Confessions, Tome I*, Paris, Pocket, 1996, p. 33.

²⁸ Ce mélange entre littérature et autobiographie apparaît clairement à travers la division de ce texte en deux parties, à savoir « Lire » et « Ecrire », même si Sartre termine son autobiographie par ces mots : « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » In : *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 206.

²⁹ Autobiographie, vérité, psychanalyse, in : *L'Esprit créateur*, XX, 3/1980, John Hopkins University Press, p. 89.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- BALDICK Robert (1955, 2006), *The Life of J.-K. Huysmans*, UK, Dedalus.
- BREE Germaine ; MOROT-SIR Edouard (1984), *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud.
- FLAUBERT Gustave (1980), *Correspondance, T.II.*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- GENETTE Gérard, (1987), *Seuils*. Paris, Seuil.
- HUYSMANS Joris-Karl (1885), Joris-Karl Huysmans : autoportrait, in : *Écrits sur la littérature*, Paris, Hermann, 2010.
- HUYSMANS Joris Karl, (2010), *Écrits sur la littérature*, Paris, Hermann.
- ISSACHAROFF Michael (1970), *J.-K. Huysmans devant la critique 1874-1960*, Paris, Klincksieck.
- LEJEUNE Philippe (1978), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE Philippe (1998), *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil.
- MALRAUX André (2004), *Les Voix du silence*, in : *Œuvres complètes IV, I*. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- MOLINIE Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.
- RICARDOU Jean (1973, 1990), *Le Nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil.
- ROUSSEAU Jean-Jacques (1996), *Confessions, T.I.*, Paris, Pocket.
- SARTRE Jean-Paul (1964), *Les Mots*, Paris, Gallimard.

Articles

- DOUBROVSKY Serge (1980), Autobiographie, vérité, psychanalyse, *L'Esprit créateur*, XX, 3/1980, John Hopkins University Press, pp. 87-97.
- GUERIN-MARMIGERE Stéphanie (2010), Paratexte et postulat autobiographique dans l'œuvre de J.-K. Huysmans, *Neohelicon*, Hungary, pp. 217-230.

ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes

Publié par l'Institut d'études romanes
de la Faculté des Lettres
de l'Université de Bohême du Sud,
České Budějovice

ISSN : 1801-0865 (Print)
1804-8358 (Online)

L'article qui précède a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:

www.eer.cz

Numéro du volume : Vol. VII / Num. 2
2011

Indications relatives au volume thématique :

Titre : *Métamorphoses du texte*