



HAL
open science

Des Esseintes lecteur du "Spleen de Paris"

Yann Mortelette

► **To cite this version:**

Yann Mortelette. Des Esseintes lecteur du "Spleen de Paris". L'année Baudelaire, 2018, Hommage à Claude Pichois (22), pp.165-171. hal-04060157

HAL Id: hal-04060157

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04060157v1>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des Esseintes lecteur du *Spleen de Paris*

L'admiration de Jean des Esseintes pour les poèmes en prose de Baudelaire témoigne de leur prédécadentisme. Le premier chapitre d'*À rebours* apprend en effet que le personnage de Huysmans a orné son cabinet de travail d'un canon d'église sur lequel repose, entre deux sonnets des *Fleurs du mal*, le poème en prose *Any where out of the world*. Des Esseintes se reconnaît dans la poésie en prose de Baudelaire autant que dans sa poésie en vers. Le premier chapitre d'*À rebours*, qui décrit la thébaïde de Fontenay-aux-Roses, se termine précisément par la mention du titre *Any where out of the world* : la retraite de des Esseintes n'est qu'une façon de s'enfuir hors d'un monde qu'il exècre. Dans la « Notice » de son roman, Huysmans écrit à propos de cet esthète claustrophile : « Ses idées de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite, d'assourdir, ainsi que pour ces malades dont on couvre la rue de paille, le vacarme roulant de l'inflexible vie, se renforcèrent¹. » L'âme malade de des Esseintes, comme celle du locuteur d'*Any where out of the world*, est habitée par une pulsion de mort qui la fait aspirer à se retirer « encore plus loin de la vie, si c'est possible² ». Dans l'avant-dernier chapitre, quand un médecin l'enjoint de quitter son refuge s'il veut rester en vie, des Esseintes s'exclame : « Alors c'est la mort ou l'envoi au bagne³ ! » À l'inverse du locuteur d'*Any where out of the world*, dont l'âme préfère sortir « hors de ce monde⁴ », le personnage de Huysmans se résigne au bagne de la vie commune.

Dans le chapitre XIV d'*À rebours*, des Esseintes feuillette une plaquette « qu'il avait fait imprimer à son usage, une anthologie du poème en prose, une petite chapelle placée sous l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes⁵ ». Si l'on ignore quels poèmes du *Spleen de Paris* il a sélectionnés, on apprend en revanche qu'il leur réserve la première place : Baudelaire est pour lui le saint patron du poème en prose.

Huysmans a expliqué pourquoi, « de toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes » :

Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs

¹ Huysmans, *À rebours*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1977, seconde édition revue et augmentée, 1983, p. 83.

² Baudelaire, « *Any where out of the world* », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 357.

³ Huysmans, *op. cit.*, p. 337.

⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p. 357.

⁵ Huysmans, *op. cit.*, p. 318-319.

analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire 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 menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple [...]. En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art.

Le romancier conclut ces considérations sur le poème en prose en déclarant : « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire⁶. »

Selon des Esseintes, le genre du poème en prose s'oppose donc à l'esthétique du roman naturaliste, en se fondant sur une poétique de la condensation, dont il relève la présence chez Baudelaire. En 1959, dans sa thèse sur *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard a exprimé un avis contraire, estimant, à propos du *Spleen de Paris*, que « les raisons de l'échec (relatif) de Baudelaire se ramènent toutes à une seule : le développement ». Pour elle, « tout ce qui était simplement suggéré ou en germe dans le poème en vers se trouve repris, détaillé, circonstancié dans la prose⁷ ». De ces deux conceptions opposées du poème en prose baudelairien, laquelle est la vraie ?

Huysmans emploie le terme de « condensation » en comparant le genre du poème en prose à celui du roman ; Suzanne Bernard, quant à elle, parle de « développement » en comparant les poèmes en prose du *Spleen de Paris* à leurs homologues en vers des *Fleurs du mal* : le genre littéraire qui leur sert de référence n'est pas le même.

La poétique de la condensation prend différentes formes dans *Le Spleen de Paris*. Suzanne Bernard distingue des poèmes qu'elle qualifie d'« artistiques » : des poèmes courts, denses, fortement structurés et saturés d'effets phoniques, comme *Enivrez-vous*, qui utilise un refrain et divers procédés de répétition pour consolider son unité. Dans les poèmes plus longs, qui s'apparentent à la nouvelle ou qui rapportent une anecdote, Baudelaire recourt à une poétique de la brièveté, comme dans *La Corde*, qui raconte la vie et la mort d'un jeune modèle en un petit nombre de pages. D'autres poèmes encore relèvent du fragment. Dans *Perte d'auréole*, il manque le début : on ne connaît ni l'identité des protagonistes ni le lieu où ils se rencontrent. Dans *Le Mauvais Vitrier*, il manque la fin : on ignore quelle a été la réaction du vitrier dont le locuteur a détruit la marchandise.

⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁷ Suzanne Bernard, « Baudelaire et le lyrisme moderne », *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 144.

Plusieurs poèmes utilisent l'ellipse : la façon dont *Benedicta* est morte ou celle dont les conjurés d'*Une mort héroïque* ont été « effacés de la vie⁸ » sont passées sous silence. La première phrase d'*Une mort héroïque* fait l'économie des circonstances de l'action : « Fancioulle était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince⁹. » Le lecteur ne sait ni le lieu ni la date de cette histoire ; il ne connaît pas l'identité du Prince ; il ignore depuis quand Fancioulle est à son service. Dans la dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire avait prévenu qu'il ne suspendrait pas « la volonté rétive [du lecteur] au fil interminable d'une intrigue superflue¹⁰ ». Dans son article sur Théodore de Banville, il avait souligné l'incompatibilité entre poésie et analyse : « La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse¹¹. » *Le Spleen de Paris* refuse cette délectation dans l'analyse. Dans *Portraits de maîtresses*, le récit du quatrième narrateur condense le drame *L'Ivrogne*, dont Baudelaire avait indiqué le contenu dans une lettre à Hippolyte Tisserant du 28 janvier 1854. Il expliquait notamment à son correspondant qu'il avait ajouté le motif de la jalousie pour mieux justifier le crime auprès des spectateurs : « Vous avez déjà deviné que notre ouvrier saisira avec joie le prétexte de sa jalousie surexcitée pour se cacher à lui-même qu'il en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu. [...] Remarquez [...] que le public des théâtres n'est pas familiarisé avec la très fine psychologie du crime, et qu'il eût été bien difficile de lui faire comprendre une atrocité sans prétexte¹². » Dans le poème en prose, le motif de la jalousie a disparu.

La poétique de la condensation à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris* est également révélée par les amplifications auxquelles certains poèmes ont donné lieu. Dans sa nouvelle *Les Vieilles aux yeux bleus*, parue dans *Le Grand Journal* du 5 novembre 1865¹³, Zola développe la donnée du poème *Les Veuves* en imaginant la jeunesse de l'une de ces femmes en deuil que Baudelaire avait observées dans les jardins publics de la capitale. Plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* développent des éléments évoqués brièvement dans les poèmes en prose du *Spleen* : *L'Horloge* complète la prosopopée de la pendule à la fin de *La Chambre double* ; *Rêve parisien* donne des précisions sur « l'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau », à laquelle le locuteur d'*Any where out of the world* était lui aussi sensible lorsqu'il rêvait de

⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p. 323.

⁹ *Ibid.*, p. 319.

¹⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹¹ Baudelaire, « Théodore de Banville », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1976, p. 165.

¹² Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. I, p. 259.

¹³ Cette nouvelle a été recueillie avec trois autres *Esquisses parisiennes* à la suite du roman *Le Vœu d'une morte*, publié chez Achille Faure en 1866. Je remercie vivement Luca Pietromarchi de m'avoir signalé ce texte de Zola.

Lisbonne ; *La Chevelure* et *Parfum exotique* expriment différentes impressions tropicales qui se trouvent réunies dans *Un hémisphère dans une chevelure*.

Si des Esseintes est donc fondé à affirmer que les poèmes en prose de Baudelaire relèvent d'une poétique de la condensation, on pourrait lui objecter qu'ils obéissent tout autant à une poétique du développement. À côté des poèmes « artistiques », Suzanne Bernard repère dans *Le Spleen de Paris* des poèmes « rhapsodiques », qui donnent l'impression de pouvoir s'étendre sans limite, puisqu'ils cousent un morceau à un autre au gré des pensées du promeneur déambulant dans la grande ville. *Les Bons Chiens* évoquent ainsi divers types de chiens rencontrés par le narrateur : les chiens élégants, les chiens pauvres, les chiens belges, les chiens du saltimbanque, les chiens philosophes. Des formules comme « il y en a qui... », « d'autres qui... », « en voici deux qui... » indiquent le caractère rhapsodique du poème, qui s'achève par un hommage à Joseph Stevens et par le récit d'une anecdote autobiographique. Les seize premiers paragraphes constituent le chant du poète en l'honneur des bons chiens, tandis que les quatre derniers donnent l'impression d'avoir été ajoutés *a posteriori* : Baudelaire y explique en effet que Joseph Stevens lui a offert son gilet après qu'il eut chanté les bons chiens.

Bien qu'il estime que « la lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale », le poète du *Spleen de Paris* introduit parfois des détails descriptifs ou des remarques sarcastiques qui ne sont pas indispensables au déroulement du récit. Dans *Les Dons des fées*, la description des fées, leur comparaison à des ministres, à des employés du Mont-de-Piété et à des juges rêvant à leur fin de journée, l'énumération des déités peuplant le monde de la féerie (« les Fées, les Gnomes, les Salamandres, les Sylphides, les Sylphes, les Nixes, les Ondins et les Ondines¹⁴ ») constituent des développements qui ralentissent l'intrigue.

L'examen des doublons entre *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* conduit Suzanne Bernard à considérer les poèmes en prose comme une amplification des poèmes en vers. Par exemple, dans *L'Invitation au voyage* en vers, Baudelaire n'évoque pas la cuisine hollandaise : il réserve au poème en prose cette notation réaliste qu'on aurait pu trouver dans un roman. De même, il insère dans *L'Invitation* en prose le vocabulaire du commerce et de l'argent, afin de donner une vision matérialiste et bourgeoise de la Hollande. L'amplification à laquelle procède le poème en prose fausse l'idéalisme du poème en vers. La poétique du développement permet d'exprimer les dissonances de la vie moderne, tandis que la poétique de la condensation tend à renforcer l'unité thématique et tonale du poème.

¹⁴ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 307.

Ces deux poétiques antagonistes cohabitent dans le recueil et y instaurent une tension. Entre le poème le plus court – *Le Miroir*, qui compte une dizaine de lignes –, et le poème le plus long – *Portraits de maîtresses*, qui s'étend sur sept pages –, *Le Spleen de Paris* présente des textes de tout format qui créent une structure en accordéon, faites de resserrements et d'élargissements successifs. Cette dialectique de la condensation et du développement libère le poème en prose de la forme en couplets que lui avait donnée Aloysius Bertrand. Le poème en prose baudelairien ne se tient pas à égale distance de la poésie et de la prose ; il oscille constamment entre les deux, élargissant ainsi le domaine de ce genre nouveau.

La dialectique de la condensation et du développement régit également certains poèmes. Dans *La Chambre double*, Baudelaire détaille la description de la chambre idéale et de la chambre réelle ; en revanche, l'évocation de la fiole de laudanum est aussi brève qu'essentielle : c'est elle qui donne la clef de *La Chambre double*.

Le Spleen de Paris est un texte en mouvement. En remaniant ses poèmes d'une préoriginale à l'autre, Baudelaire remet en cause la fixité à laquelle conduit une poétique de la condensation. Des Esseintes parlait de mots « impermutables », d'adjectifs posés de façon si « définitive » qu'on ne pourrait les « déposséder » de leur place. Mais la genèse du *Spleen de Paris* montre qu'un développement peut être remplacé par un autre. En 1857, la conclusion des *Projets* est pessimiste : elle présente le rêve comme un poison nourrissant le spleen au lieu de le supprimer. En 1864, la nouvelle conclusion du poème est optimiste : le voyage imaginaire dispense avantageusement du voyage réel. « Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement¹⁵ ? », se demande le locuteur des *Projets*. Dans le chapitre XI d'*À rebours*, des Esseintes se convertit lui aussi au voyage par l'imagination ; dans une taverne anglaise de Paris, il renonce à son voyage outre-Manche en se disant : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise¹⁶ ? »

La poétique de la condensation provoque un resserrement du texte, alors que la poétique du développement entraîne un relâchement. Afin d'évoquer les trépidations de la vie urbaine et « s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹⁷ », le poème en prose baudelairien a besoin de souplesse. « Seule une prose très souple et dégagée de toute contrainte formelle [...] pourra épouser sans durcissement les palpitations de la vie, les fluctuations du sentiment au sein d'une grande

¹⁵ *Ibid.*, p. 315.

¹⁶ Huysmans, *op. cit.*, p. 247.

¹⁷ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 275-276.

cité¹⁸ », estime Suzanne Bernard. Poétique de la condensation et poétique du développement sont complémentaires. Dans *La Soupe et les nuages*, la longue phrase exprimant la contemplation du narrateur devant les nuages est suivie d'une phrase brève de la petite folle bien-aimée, ramenant brutalement le rêveur à la réalité prosaïque : « – Allez-vous bientôt manger votre soupe, s.... b..... de marchand de nuages¹⁹ ? »

S'ils témoignent d'une poétique de la condensation, les poèmes en prose du *Spleen de Paris* n'ont cependant pas cette extrême concentration de la forme que des Esseintes se plaît à trouver en eux. La poétique du développement, dont Suzanne Bernard signale la présence en comparant *Le Spleen de Paris* aux *Fleurs du mal*, n'altère pas la capacité de suggestion des poèmes en prose qui ont un doublon en vers ; au contraire, elle contribue à les rendre suggestifs en les distinguant des poèmes en vers. La dialectique de la condensation et du développement est une marque constitutive du recueil. En parlant de « succulence développée et réduite en une goutte », des Esseintes soulignait ce caractère essentiellement ambivalent du poème en prose baudelairien.

Yann MORTELETTE

¹⁸ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁹ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 350.