

JORIS-KARL
HUYSMANS

Le Drageoir aux épices

suivi de
Croquis parisiens

Édition de Jean-Pierre Bertrand



nrf

Poésie / Gallimard

COLLECTION POÉSIE

JORIS-KARL HUYSMANS

Le Drageoir
aux épices

suivi de

Croquis parisiens

Édition de Jean-Pierre Bertrand

nrf

GALLIMARD

© Éditions Gallimard, 2019, pour la présente édition.

*Couverture : Jean-Louis Forain,
Portrait de l'écrivain Joris-Karl Huysmans (détail),
musée de Versailles et Odilon Redon,
Sacré-Cœur, 1910 (détail), musée d'Orsay, Paris.
Photos © Josse / Leemage et Bridgeman Images.*

« DU MODERNE ! SAPERLOTTE !
DU MODERNE »
HUYSMANS ET LE POÈME EN PROSE

On l'aurait presque oublié, tant sa présence dans l'histoire du roman est forte : c'est par la poésie que Joris-Karl Huysmans est entré en littérature. Encore n'est-ce pas une entrée tout à fait ordinaire, une entrée « oblique », écrira Hubert Juin¹ : ce n'est pas un recueil de vers que publie le futur auteur d'À rebours, selon un rite d'initiation littéraire bien éprouvé depuis le romantisme ; ce sont des poèmes en prose qui font signe vers celui qui a initié le genre, Aloysius Bertrand, et celui qui lui a donné ses lettres de modernité, Charles Baudelaire.

Cinq années seulement séparent Le Drageoir aux épices du Spleen de Paris. Le passage de témoin est significatif en ceci que les deux recueils se font écho (thématiquement, formellement) et tracent le début d'une lignée qui sera largement exploitée par la plupart des poètes à l'époque du symbolisme et bien au-delà : Huysmans encore avec les Croquis parisiens, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Verhaeren... jusqu'à Max Jacob en feront un terrain

1. Préface à son édition du *Drageoir aux épices* (avec *À rebours*), Paris, UGE, « 10/18 », série « Fins de siècles », 1975, p. 9.

d'expérimentation en déjouant la sacro-sainte alliance de la poésie avec le vers (Corbière, Verlaine et Apollinaire, pour des raisons diverses, ont très peu pratiqué le poème en prose). Car la période d'épanouissement de ce genre de tous les possibles — faut-il parler d'âge d'or ? — peut se situer entre 1842 et 1917, respectivement les dates de publication de Gaspard de la Nuit, d'A. Bertrand, et du Cornet à dés, de M. Jacob (et plus encore de sa fameuse préface de 1916). Par la suite, comme le vers libre et d'autres inventions de la même époque, le genre est entré et s'est banalisé dans le répertoire des formes poétiques et il a connu la fortune que l'on sait, notamment auprès d'un Francis Ponge qui l'a rebaptisé « proème » sans grand succès, au point qu'il se pratique sans cette conscience « moderne » ou « expérimentale » qui le caractérisait dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pour situer Huysmans dans cette histoire-là, il n'est pas inutile d'en rappeler quelques jalons, en soulevant aussi la question de ce qu'est un poème en prose, pour autant qu'on puisse vraiment le définir étant donné — ce que suggère sa propre appellation oxymorique — qu'il semble échapper à toute catégorisation et que, depuis ses origines, il est promis à un devenir agénérique.

Baudelaire est le premier à le reconnaître : le brevet artisanal du poème en prose revient à Aloysius Bertrand et son Gaspard de la Nuit (1842), mais c'est lui-même qui l'a véritablement institué comme invention, le reliant explicitement d'ailleurs aux nouveaux modes de consommation culturelle de l'époque¹. La fameuse lettre-dédicace

1. Tzvetan Todorov : « [Baudelaire] n'est pas l'« inventeur » de la forme [poème en prose], on le sait bien aujourd'hui (à supposer

à Arsène Houssaye qui introduit *Le Spleen de Paris et qui, bien au-delà des fonctions préfacielles habituelles, se donne à lire aussi comme poème en prose*¹, définit sinon le genre du moins un mode d'écriture à explorer :

Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi, et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier².

Quelles sont ces « commodités » ? Elles sont de deux ordres. D'une part, l'auteur, l'éditeur et le lecteur trouvent dans ce « procédé » une identique liberté — chacun prend ce qu'il veut, sans rien perdre ; idéalement sans doute,

que cette notion d'inventeur ait un sens), mais c'est lui qui lui donne ses lettres de noblesse » (« La poésie sans le vers », dans *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 70).

1. Barbara Johnson : « Cette dédicace, dans ses ambiguïtés, est donc moins une préface [...] qu'un moulin donquichottesque, un moulin qui finit par pulvériser toutes les définitions qu'on essaie d'en extraire. [...] Ne pourrait-on pas la considérer elle-même comme un poème en prose ? » *Défiguration du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 28.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 275.

le poème en prose est doté d'une étrange autonomie qui autorise la fragmentation sans dénaturer le sens ; la fragmentation et les « soubresauts de la conscience » que Baudelaire évoque ne sont évidemment pas étrangers non plus à l'esthétique mosaïque que la page du journal moderne met en place. Liberté, mais aussi économie : ironiquement, Baudelaire prend la mesure des nouvelles pratiques de lecture qui voient le jour sous le second Empire avec l'essor de la presse moderne. Mais l'avantage le plus décisif, quoique implicitement suggéré par Baudelaire dans cette lettre, est et reste esthétique : le poème en prose transgresse les frontières des genres. Lorsqu'il évoque la possibilité de se passer du « fil interminable d'une intrigue superflue », il touche du doigt la puissance de cette forme nouvelle capable de damer le pion tout à la fois au roman et à la poésie versifiée et du coup met en valeur son haut degré de rentabilité performative — faire court et dire tellement plus et mieux. Ainsi conçu, le poème en prose serait le réceptacle idéal d'une écriture dépourvue de toute narrativité et de toute poéticité, une forme qui engendrerait ses propres règles de signification au-delà de toute codification préétablie :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹ ?

1. Baudelaire, *op. cit.*, p. 275-276.

L'invention du poème en prose est inséparable, d'une part, de l'essor du journal, dont il est un pur produit — l'équivalent poétique du roman-feuilleton — et, d'autre part, d'un métadiscours qui en démultiplie le caractère à la fois original, novateur et prometteur — ce n'est pas un hasard si le genre a connu le succès que l'on sait jusqu'à la fin du symbolisme. Il devient du coup l'emblème par excellence d'une littérature à la fois moderne et idéale.

En fait, selon Baudelaire, la forme même du genre qu'il invente est étroitement liée à ce qu'il appelle dans la même préface la « fréquentation des villes énormes » : ainsi institue-t-il la modernité du genre en dépassant et en déclassant le « modèle » créé par Aloysius Bertrand : « C'est en feuilletant pour la vingtième fois au moins le fameux Gaspard de la Nuit [...], que l'idée m'est venue d'appliquer à la description de la vie moderne [...] le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. » Astucieusement, en quelques paragraphes programmatiques, Baudelaire fait donc d'un genre ou d'une forme l'expression idéale de la modernité urbaine. Cette forme, il ne la nomme qu'à peine dans sa préface avec l'appellation « prose poétique », préférant les termes d'« ouvrage », de « combinaison », de « procédé », de « travail », de « modèle » et de « projet », ou encore, à la fin, ce « quelque chose », ajoutant même entre parenthèses : « (si cela peut s'appeler quelque chose) ». Il est vrai que cette modernité se trouve présente dans ce projet à plus d'un plan : poétique, on l'a vu : le poème en prose se doit d'être court, suggestif, rythmé, générant ses propres effets prosodiques ; thématique : il s'offre comme une

cartographie de la ville moderne tout en étant le creuset d'un imaginaire de la cruauté, de la violence physique et mentale, ainsi que le lieu d'expression privilégié du désenchantement de l'artiste ; technique et médiatique, enfin : il adopte le format du journal dans son mode de production, se montrant capable d'occuper une place aussi enviable que celle du roman ou de la critique au rez-de-chaussée de la une.

Il reviendra à Huysmans de prendre la mesure de la véritable modernité du recueil. Des Esseintes, on le sait, célèbre dans le poème en prose sa capacité à atteindre la quintessence des choses, mais surtout il lui attribue une puissance dévastatrice qui va bien au-delà des codes poétiques ; pour lui, le poème en prose est le comble du roman :

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 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 les 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 déposé 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, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âme des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique.

Le roman ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls.

En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art¹.

Voilà donc le poème en prose promu au rang du plus moderne. Non seulement parce qu'il est tout entier liberté, mais surtout parce qu'il résorbe une tension qui n'a cessé de s'accroître au fil du siècle entre d'une part l'« art pur » et de l'autre ce qui s'est appelé tantôt l'« art industriel » (Sainte-Beuve), tantôt l'« universel reportage » (Mallarmé).

C'est dans ce débat que se situe, jusqu'à la Première Guerre mondiale, le statut du poème en prose. Avec cette énorme contradiction : fantasmé pour sa puissance novatrice, ce genre éternellement mineur n'est guère parvenu à s'imposer dans la réalité et est resté marginal tant du côté de la production que de la réception. Si aujourd'hui le poème en prose semble être un genre à part entière, il n'a guère passé, même dans l'esprit de ses propagateurs, la promesse qu'il semblait tenir. En effet, que d'hésitations

1. Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli. Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 330-331.

à appeler un chat un chat ! À commencer par Baudelaire lui-même, qui hésite sur l'étiquette : « poème, en prose », écrit-il en séparant bien les deux termes contradictoires d'une virgule ; puis « petits » poèmes en prose, titre alternatif du *Spleen de Paris*. Huysmans parle, à propos du *Drageoir*, de « menus bibelots et fanfreluches » (dédicace) et de « bric-à-brac » (sonnet liminaire) et la mention « poème en prose » n'apparaît pas ; il s'en moque dans ses *Croquis parisiens* en sous-titrant une de ses *Fantaisies* « *Le poème en prose des viandes cuites au four* ». Pas davantage que chez Mallarmé dont les proses sont publiées sous le titre de *Pages* ou encore de *Divagations*. Rimbaud ne qualifie pas ses *Illuminations* de poèmes en prose et Verlaine ne les présente pas comme tels lorsqu'il les édite. Laforgue, quant à lui, parle de « prose blanche » en sous-titre du seul poème en prose qu'il a introduit dans ses *Complaintes*, « *La grande complainte de la Ville de Paris* »¹. Barbey d'Aurevilly intitule *Rhythmes oubliés* (1897) le recueil de ses poèmes en prose, genre tiers et hybride qu'il conçoit au-delà de la dualité vers/prose, « strange thing qu'un Académicien ne saurait classer », commente-t-il². Le *Coffret de santal* (1873) de Cros se termine sur quelques « *Fantaisies en prose* ». Verhaeren

1. Ces observations s'inspirent des remarques judicieuses de Daniel Grojnowski, dans « Roman et poème en prose : l'antienne de Pantin », dans *Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Toulouse-le-Mirail, 1996 ; repris dans Daniel Grojnowski, *Le Sujet d'« À rebours »*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, « *Objet* », 1996, p. 125 et suiv.

2. Dans sa correspondance générale, en date du 22 mars 1853, il parle aussi de « production *Hermaphrodite* ». Voir Pascale Auraix-Jonchière dans son édition de Jules Barbey d'Aurevilly, *Un palais dans un labyrinthe. Poèmes*, Champion, 2000, p. 131-132.

*expérimentera volontiers le genre pendant près de dix ans, mais lui préférera finalement la puissance verbale du vers*¹.

Convenons donc que le poème en prose est un produit littéraire extrêmement marqué. Il n'a pu faire sens qu'au regard de l'autonomisation du champ littéraire moderne dont il est la manifestation textuelle idéale et emblématique, bien davantage d'ailleurs que le vers libre ou que le monologue intérieur avec lesquels il partage une semblable visée émancipatrice. Il n'est certainement pas indifférent que ce soit les écrivains les plus en rupture avec l'institution poétique qui se sont montrés les plus prompts à le valoriser, du moins à l'explorer : Baudelaire — et avant lui quelques petits romantiques (Rabbe, Guérin, Bertrand) —, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé. Chez eux, le poème en prose aiguise le fantasme de la création d'un genre nouveau, autonome, qui fonctionne sur son absence de règles, casse les codes en vigueur, tourne le dos à l'histoire. Un genre « [sans] queue ni tête. Tout [...] tête et queue », pour reprendre l'expression de Baudelaire, qui aura eu la faculté subversive de décroquer les classes de textes et d'introduire l'hybride dans des formes canoniquement bien étanches.

On comprend dès lors que, si le poème en prose existe bel et bien, on ait eu tant de mal à le définir. Sa spécificité tient même dans cette farouche aura dont il s'est historiquement et génériquement entouré. Les théoriciens s'y sont bien employés, sans qu'aucun, et pour cause, n'ait pu

1. Voir notre introduction à la réédition d'Émile Verhaeren, *Poèmes en prose*, vol. 9 de *Poésie complète*, Bruxelles, AML, 2015.

véritablement fixer ses contours. Ils ont pourtant apporté quelques critères plus ou moins pertinents de composition et d'écriture que nous reprenons ici, ne serait-ce que pour approcher le genre tel qu'il a été pratiqué par Huysmans dans le Drageoir et les Croquis. Selon Suzanne Bernard¹, trois critères définissent le poème en prose : « unité », « gratuité » et « brièveté », ce qui signifie que le poème en prose se définit par le tout organique qu'il renferme, qu'il n'a d'autre fin que lui-même et, par conséquent, qu'il doit être bref. Tzvetan Todorov, contestant ces critères, parlera quant à lui de « présentation » qu'il oppose au régime de « représentation » propre par exemple au roman : le poème en prose, comme une sonate ou une cathédrale, s'offre dans les limites de sa cohérence et de sa signifiante interne, chaque auteur explorant des motifs propres (par exemple la dualité chez Baudelaire donne lieu au traitement de trois figures ; l'invraisemblance, l'ambivalence et l'antithèse ; chez Rimbaud, c'est à un dérèglement par le langage de l'idée même de représentation que l'on assiste²). Yves Vadé, dans une excellente synthèse, propose de décrire une série de « territoires privilégiés » du genre, à la fois thématiques (entre autres la grande ville, le grand large, la nature), rhétoriques (le jeu de mots) et énonciatifs (l'expérience intérieure)³.

En somme on en revient toujours à Baudelaire, mais aussi à Huysmans qui, via des Esseintes, a métaphorisé les

1. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

2. Tzvetan Todorov, « La poésie sans le vers », art. cité.

3. Yves Vadé, *Le Poème en prose*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 1996.

caractéristiques du genre : « petit volume », « of meat », « suc concret », « osmazôme », « huile essentielle » suggèrent avec force les potentialités d'une forme à même d'accéder, idéalement du moins, à l'essence de l'art.

*

Cette conception du poème en prose ne vient pas de nulle part chez Huysmans. Elle résulte d'une pratique qui s'est expérimentée à deux reprises avec les textes que nous rassemblons ici et qui ont été publiés dans deux recueils : *Le Drageoir aux épices* en 1874 puis *Croquis parisiens* en 1880. Elle résulte aussi de la pratique du roman à laquelle s'adonne l'écrivain et qui le rendra célèbre, d'abord sous la bannière naturaliste, avec *Marthe* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1879) et la nouvelle « *Sac au dos* » (1880) qu'il publie dans *Les Soirées de Médan*, manifeste illustré du naturalisme orchestré par Zola. C'est dire que les deux genres auxquels Huysmans se frotte à l'entame de sa carrière littéraire entrent sinon en collision du moins en tension et que s'annonce déjà le tournant qui s'amorcera avec *À rebours* en 1884 : ce n'est évidemment pas par hasard que des *Esseintes* place sur sa cheminée le poème en prose de Baudelaire « *Anywhere out of the world* ». Une page se tourne désormais pour l'écrivain qui fait idéalement du poème en prose le modèle absolu du roman : fini ces « centaines de pages », ces « observations », ces « menus faits », ces personnages, ces destinées... Deux pages peuvent désormais suffire pour transformer le roman en véritable machine à rêve, pour autant que les « mots choisis » soient « impermutables » et aient un sens

« tout à la fois précis et multiple ». C'est sous les auspices de Baudelaire (dont cet extrait réécrit la lettre-dédicace à Houssaye) et de Mallarmé que le roman absorbé par le poème en prose (ou l'inverse) se pense désormais dans son écriture mais aussi dans sa lecture. Si Huysmans n'écrit plus de poèmes en prose à proprement parler par la suite et s'il reprend le roman avec le cycle *Durtal* (*Là-bas*, 1891, *En route*, 1895, *La Cathédrale*, 1898, *L'Oblat*, 1901), c'est qu'il a trouvé la formule qui épuisera les ressorts du romanesque à la faveur d'une prose sublimée qui s'épanouira dans *La Cathédrale*, cet « immense poème en prose¹ ». En 1888, cet idéal de la concentration prosée, Huysmans le réaffirme, écrivant à Jules Destrée qui lui demande de préfacier un de ses recueils de poèmes en prose : « En fait de poèmes en prose, je ne les puis voir que serrés, courts, enfermant vingt phrases de romans, en une². » André Guyaux a bien identifié la tension qui chez Huysmans électrise prose et poésie : « Dans *Le Drageoir aux épices* ou dans les *Croquis parisiens*, le poème en prose allait vers le récit. Dans *À rebours*, c'est le roman, "condensé en une page ou deux", qui retourne au poème en prose et s'y réduit, "en une goutte"³ »

1. « [...] immense poème en prose, un roman idéal qui se propose à une lecture mallarméenne », écrit à juste titre Dominique Millet-Gérard dans sa préface à *La Cathédrale*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017, p. 22.

2. *Lettres inédites à Jules Destrée*, éd. Gustave Vanwelkenhuysen, Genève, Droz, 1967, p. 146-147.

3. André Guyaux, « Huysmans et le poème en prose : du récit court au "roman concentré" », dans V. De Gregorio, M. Petrone (dir.), *J.-K. Huysmans : la modernité d'un anti-moderne*, Naples, L'Orientale Editrice, 2003, p. 167.

Mais la césure que proclame *À rebours* est moins radicale qu'il n'y paraît. Déjà la prose naturaliste du « premier » Huysmans était en bien des endroits innervée de poésie. En effet, certains aspects des romans comme *Les Sœurs Vatar* ou *En ménage* ont préparé ce tournant et cet affranchissement antinaturaliste, nombre de pages descriptives s'apparentant à de véritables poèmes en prose (songeons notamment aux scènes de rue, à la description des gares, des locomotives, etc. des *Sœurs*) dont certains seront repris en 1880 dans les *Croquis parisiens*. Inversement, l'on sait aussi que de la chronique journalistique au poème en prose et au roman, il n'y a qu'un pas, Huysmans faisant à plusieurs reprises basculer ses proses poétiques dans ses romans : « *Robes et manteaux* », chronique du Gaulois (6 juin 1880), se retrouvera dans un chapitre d'*En ménage* ; « *Pantin* » dans *À rebours* ; « *L'Accordant* » dans *Là-bas*, etc.¹. Le 7 avril 1877, dans une lettre au poète belge Théodore Hannon, il se félicitait de telles scènes : « Je crois que certains passages du susdit bouquin vous plairont — entr'autres une mirifique foire aux pains d'épices, et un chemin de fer que je vais faire rouler, avec les changements de disques, d'aiguilles, tout le tremblement — Du moderne ! saperlotte ! du moderne². »

1. Sur cette question, voir Sylvie Thorel-Cailleteau, « *Croquis parisiens*, le parti des fleurs chétives », dans Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, P. U. Rennes, 2010, p. 170.

2. En 1931, le critique et romancier Frédéric Lefèvre, dans ses *Entretiens sur J.-K. Huysmans* (Paris, Éditions des Horizons de France), s'enthousiasmera de la présence du poète chez le prosateur des *Sœurs Vatar*, notant que le romancier « était par nature un trop

Dans son autobiographie signée du nom de sa maîtresse A. Meunier, publiée en 1885 dans la série des « Hommes d'aujourd'hui », Huysmans rappelle être entré en littérature « par un médiocre recueil de poèmes en prose, intitulé Le Drageoir aux épices » ; il le qualifiera même d'« absolument médiocre » à l'un de ses correspondants l'année suivante¹, jugement qui est le sien depuis au moins 1877, comme en témoigne une lettre à Hannon : « Il y a bien à prendre et à laisser, dans le susdit volume — Ça été [sic] ma première gourme, un bric-à-brac de moderne et de Moyen Âge — Aujourd'hui, bien certainement si le volume devait paraître, j'en supprimerais une bonne moitié². » Il se montre dans le même texte autobiographique moins sévère à propos des Croquis parisiens :

« [...] M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* où, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l'a en quelque sorte rénové et rajeuni, usant d'artifices curieux, de vers blancs en refrain, faisant précéder et suivre son poème d'une phrase rythmique, répétée, bizarre, le dotant même parfois d'une espèce de ritournelle ou d'un envoi séparé, final, comme celui des ballades de Villon et de Deschamps. »

grand écrivain pour employer délibérément un rythme unique. Le rythme lui était naturel » (p. 209).

1. *Lettres inédites à Arij Prins (1885-1907)*, lettre de 1886, éd. Louis Guillet, Genève, Droz, 1977, p. 34.

2. *Lettres à Théodore Hannon*, éd. Pierre Cogne, Christian Berg, Pirot, 1998, 24 avril 1877, p. 55.

D'un recueil à l'autre, une évolution se dessine, sans doute moins apparente que ne le dit l'auteur, mais les Croquis parisiens constituent un ensemble thématiquement plus serré et démarquent une série de motifs proprement naturalistes déjà très présents dans le Drageoir. Ce qui relie les deux recueils est une commune posture énonciative, directement héritée de Baudelaire, qui ira s'affinant et s'affirmant : on assiste en effet au déploiement d'un regard scrupuleux qui n'épargne aucun détail de ce qu'observe un sujet flâneur. Observer et peindre, c'est le mot d'ordre du naturalisme, mais Huysmans ne l'assujettit pas dans ses poèmes en prose à une nécessité narrative ou documentaire, comme c'est le cas et pour cause chez un Zola. La couleur doit se suffire à elle-même, ce qu'accentuera la forme même des poèmes des Croquis calquée sur le geste du dessinateur dans des lignes plus épurées encore. Car le Drageoir reste tributaire d'une esthétique du réel : certes chaque médaillon vaut pour lui-même dans sa puissance d'évocation, mais il demeure ancré dans des mots et des motifs qui le confondent avec des fragments naturalistes. Ce reliquat apparaît notamment à travers la recherche d'une forme qui oscille entre la nouvelle et le poème, d'où l'hétérogénéité de pièces tantôt longues (3 400 mots pour « Claudine »), tantôt courtes (200 pour « Le hareng saur »). Dernier trait naturaliste, et non des moindres, la présence de thèmes et de figures emblématiques du « roman de la pourriture » (l'expression est de Huysmans¹) de l'époque :

1. Dans sa réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret (1891), éd. D. Grojnowski, Paris, Corti, 1999, p. 198.

prostituées — Ninon, dans la « Déclaration d'amour », la bergère de « Variation sur un air connu », Margot, Marion et autres Kaatje ; — motifs scatologiques dans « L'extase » ou pornographiques dans « La reine Margot ») ; — types sociologiques dignes des portraits de L'Assommoir. Tous ces « sujets » sont présentés en guise d'avertissement dans le seul poème versifié du recueil, lequel se présente déjà en soi comme un scandale antipoétique :

*Tels sont les principaux sujets que j'ai traités :
Un choix de bric-à-brac, vieux médaillons sculptés,
Émaux, pastels pâlis, eau-forte, estampe rousse,

Idoles aux grands yeux, aux charmes décevants,
Paysans de Brauwer, buvant, faisant carrousse,
Sont là. Les prenez-vous ? À bas prix je les vends.*

Ce marquage est parfaitement en phase avec l'idée que se fait Huysmans du projet naturaliste dont il épousera la cause jusqu'en 1884 et qu'il formule comme suit dans son article-manifeste sur « Émile Zola et L'Assommoir » en 1877 : « Après avoir débarrassé les plus horribles plaies du cérat et de la charpie qui les couvrent, le naturalisme n'aurait qu'un but, en faire sonder au public l'épouvantable profondeur¹. »

1. *L'Actualité*, 18 mars 1877 ; repris dans *Œuvres complètes*, I, éd. Pierre Glaudes et Jean-Marie Scillan, Classiques Garnier, 2017, p. 514. Ces quatre études sur Zola forment un véritable « manifeste que Huysmans, appelé à entrer dans la garde rapprochée de Zola, publie au plus fort de la controverse déclenchée par la publication de *L'Assommoir* » (*idem*, p. 1141).

D'autres poèmes du Drageoir, en revanche, amorcent une autre esthétique, qui s'inspire de la pratique de critique d'art du romancier et qui trouvera à s'épanouir dans les Croquis parisiens. D'une certaine manière, le drageoir s'ouvre et libère ses épices, à la faveur d'une flânerie urbaine. Ces textes mettent en place un régime énonciatif empreint de subjectivité (« La rive gauche »), et de lyrisme confinant à l'introspection (« Rococo japonais », « Camaïeu rouge »). Cet ensemble hétéroclite, ce « bric-à-brac », si Huysmans l'a jugé « médiocre », c'est qu'il était encore trop indécis dans sa forme, tiraillé entre l'ekphrasis de certaines natures mortes et le récit pittoresque, dans une prose qui la plupart du temps, comme dans le sonnet liminaire, se nappe d'ironie et discrédite par avance une parole qui cherche sa voix : « À bas prix je les vends ».

La question se pose dès lors de savoir pourquoi Huysmans a doublé sa trajectoire de romancier d'une ambition de poète, lui dont on sait qu'il goûtait peu les Parnassiens¹. On ne connaît rien de la genèse du Drageoir, aucune trace, selon J.-M. Seillan, ne vient expliquer le parti pris initial de la poésie. C'est rétrospectivement, comme on l'a vu, que Huysmans a pu en parler. Dans une lettre à Hannon du 10 mars 1884, il écrit :

Le vers est un outil si restreint, si fragile, qu'il ne semble pas pouvoir se plier aux exigences de la vie moderne. Là-dessus, une page de belle prose la dégotera

1. En témoigne sa chronique sur « Le Salon de poésie. Troisième série du Parnasse contemporain », publiée dans *La République des Lettres* du 20 avril 1876 ; éditée par A. Guyaux dans *L'Herne Huysmans*, Cahiers de l'Herne, 1985, p. 77-84.

toujours [...] — mais la difficulté extrême est de mettre sous une écorce splendide de la vraie moelle. Cela est possible cependant, Baudelaire l'a fait, Soulyry a eu des sonnets charnus et musclés¹.

La poésie sans le vers, c'est assurément le pari d'une esthétique qui d'entrée de jeu prend ses distances avec l'entreprise naturaliste dans laquelle Huysmans s'embarquera, peut-être par opportunisme. Pour l'écrivain, faire de la poésie en prose est une manière tout expérimentale de se ménager une réserve anti-romanesque et un « art pour l'art » qui trouveront à s'épanouir à partir d'À rebours, comme si la pratique simultanée du poème en prose était appelée à garantir l'émancipation d'un romancier-poète peu enclin à jouer les seconds rôles dans l'aventure naturaliste. Huysmans, à l'époque, fait encore partie du groupe de Médan, mais ironisera rapidement sur l'école : « Naturalisme for ever ! » écrit-il à Hannon le 25 février 1879, et ce avant même la parution des Sœurs Vatard : dès le 17 octobre 1878, il déclarait au même correspondant : « Naturalisme en avant ! ou plutôt non — le mot naturalisme commence à être à tant de sauces d'un romantisme furieux, que je déclare ne plus me ranger pour mon compte sous ce drapeau². » Certains aspects des Sœurs Vatard préparent l'affranchissement du naturalisme, mais c'est dans le creuset du Drageoir aux épices puis des Croquis parisiens, ainsi que dans sa critique

1. Lettre inédite à Théodore Hannon, citée par J.-M. Seillan, *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 82.

2. *Lettres à Théodore Hannon*, op. cit., respectivement p. 186 et p. 167.

d'art (qu'il pratique depuis 1867), que Huysmans fourbit ses armes.

*

Le Drageoir à épices, *c'est sous ce premier titre que le recueil est publié chez Dentu le 10 octobre 1874 : petit volume in-18 de 115 pages à la couverture gris-bleu, vendu 2,50 francs et signé Jorris-Karl Huysmans. Ça n'a pas été sans peine : Huysmans a dû batailler et payer lui-même les frais d'impression — 500 francs —, l'éditeur étant peu disposé à payer « ces petites machines-là¹ » ni même à assurer leur « lançage », comme le dira Huysmans². Il a fait le récit de ses mésaventures éditoriales dans une lettre à Camille Lemonnier du 15 février 1877 :*

Je me présentai, le manuscrit en poche chez Lemerre qui me ferma la porte au nez, chez Lachaud qui eut un regard féroce et ne me répondit point, chez Hetzel qui poussa les hauts cris et enfin chez Dentu qui me déclara qu'il ne ferait jamais les frais d'un volume écrit dans une langue si drôle. À bout de courses, je me décidai à en faire les frais moi-même, et Dentu y mit son nom. — Bien — mais comme il n'avait jamais cru à un succès, il le laissa en boutique et en une année sur les 500 tirés, en vendit 80 ! malgré la belle presse qui m'avait déjà

1. *Lettres à Théodore Hannon, op. cit.*, 24 avril 1877 : « C'est Dentu, du reste, qui lorsque je lui présentais le *Drageoir* me dit : ces petites machines-là, ça ne prouve rien, il faut de l'action — et il m'a demandé l'explication de la moitié des mots dont je me servais — c'était d'un haut comique » (p. 56).

2. *Lettres inédites à Jules Destrée, op. cit.*, 1^{er} décembre 1885.

agoni d'injures ! Je lui retirai alors le reste de l'édition, fis tirer de nouvelles couvertures et le plaçai chez Mailliet qui les vendit mieux mais me vola abominablement¹.

Ce récit, les Goncourt l'évoqueront dans leur Journal (23 mars 1886), sans s'étonner qu'un tel livre n'ait pas facilement trouvé preneur étant donné qu'il « recommençait la Commune de Paris dans la langue française²... ». Le volume, loin d'être épuisé, a été repris par l'éditeur Mailliet à la Librairie générale sous une nouvelle couverture corrigeant le titre, Le Drageoir aux épices, et le nom de l'auteur. Maigre compensation dans ces malheurs, Arsène Houssaye publiera dans L'Artiste, le 1^{er} novembre 1874, en bonnes feuilles, près d'un tiers du recueil (précisément le sonnet liminaire, « La Kermesse de Rubens », « Rococo japonais », « Adrien Brauwer », « Le hareng saur », « Camaïeu rouge » et « Cornélius Béga »), présentant l'ensemble comme un « petit cabinet de curiosités ».

L'accueil est mitigé, mais non nul pour un débutant dans un genre si peu vendable. Quatorze recensions entre l'automne 1874 et l'été 1876³, parfois élogieuses,

1. *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, éd. G. Vanwelkenhuizen, Genève-Paris, Dros-Minard, coll. « Textes littéraires français », 1957, p. 14.

2. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », t. II, 1989, p. 1233.

3. D'après Francesca Guglielmi. *Le Premier Huysmans et les critiques de son temps (1874-1883)*, thèse inédite, Paris Sorbonne Université, 2013, p. 46-47 ; voir également l'édition et la notice du *Drageoir* de J.-M. Seillan dans le premier tome des *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

souvent critiques, notamment sur un aspect : la forme et la langue de ces poèmes inclassables. On reconnaît à l'auteur « de la verve, du feu, des idées souvent heureuses », mais on lui conseille aussi de « châtier son style » (Georges d'Heylli, La Presse, 16 octobre 1874). Même réserve dans un article anonyme que publie Le Journal illustré le 8 novembre, le recueil laissant une « impression étrange, quelquefois bonne, souvent mauvaise » en raison de son « réalisme effroyable » et « scabreux ». Côté éloges, Émile Blémont reconnaît qu'il s'agit là d'un « très joli volume » et de « remarquables études » (Le Rappel, 11 novembre) ; Émile Chevalet parle de « révélation » à propos de cette « belle et bonne prose, une prose châtiée » et anticipe l'idéal de des Esseintes en parlant de « petit roman concentré en deux ou trois pages » (L'Armée territoriale, 21 novembre). Charles Monselet situe lui le recueil dans une tradition : « Ledit Drageoir a été ouvrage par Aloysius Bertrand, les épices ont été fournies par Baudelaire » (L'Événement, 10 décembre). La reconnaissance viendra assurément d'un grand nom, celui d'un des maîtres du Parnasse, Théodore de Banville, qui consacre un feuilleton à ce qu'il nomme par lapsus Le Drageoir aux épices (ce dont Huysmans se souviendra), dans Le National du 18 janvier 1875, en des termes flatteurs : « joyau de savant orfèvre, ciselé d'une main ferme et légère ». Notons enfin cet intéressant rapprochement que fera en 1880 un certain Théodore Massiac entre le Drageoir et Le Coffret de santal de Charles Cros paru en 1873 (Revue moderne et naturaliste, mai 1880). À coup sûr, avec ce premier recueil, Huysmans s'est fait un nom dans la littérature, que confirmera, fût-ce dans une stratégie

de scandale, son adhésion au naturalisme avec Marthe et plus encore Les Sœurs Vatarad. Mais parviendra-t-il à se dégager d'un ancrage qui risque de le maintenir au second plan dans l'école de Zola ? Comme on va le voir, le projet des Croquis parisiens enclenchera un processus d'émancipation qui conduira le romancier-poète sur une voie qui n'appartiendra qu'à lui.

Comme l'écrit justement Henri Scepi, les Croquis parisiens opèrent un « dépassement » du « pittoresque romanesque » du Drageoir¹. On l'a dit, Huysmans a perçu lui-même que le recueil de 1880, « rénové et rajeuni », se heurtait aux habitudes de lecture du bourgeois, ce qui explique aussi son peu de succès : « Il est vrai que plus que la poésie, peut-être, le poème en prose terrifie les Homais qui composent la majeure partie du public », écrit-il à Mallarmé en novembre 1882². Les poèmes sont portés par une attention toute particulière aux instantanés qu'offre la capitale : cabaret, bal, rue, théâtre, métiers, selon des prises de vues inédites et un mode d'énonciation qui mêle le descriptif au lyrique, Huysmans parvenant à concilier des esthétiques apparemment incompatibles, l'idée étant de « détecter le poétique dans le prosaïque », selon l'expression de Kazuya Tsukiyama³. Autant le Dra-

1. Henri Scepi, « Transposition et généricité : Huysmans et le poème en prose », dans G. Bonnet et J.-M. Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, op. cit., p. 193.

2. Lettre citée par Kazuya Tsukiyama, « Le poème en prose chez Huysmans : contre la bourgeoisie », dans G. Bonnet et J.-M. Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, op. cit., p. 173.

3. K. Tsukiyama, « Le poème en prose chez Huysmans : contre la bourgeoisie », art. cité, p. 181.

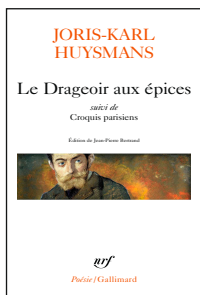
geoir se plaçait sous la tutelle d'Aloysius Bertrand, par ses références à la peinture ancienne (sous-titre de Gaspard de la Nuit : Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot), autant les Croquis, par leurs motifs et leur forme, font droit à la modernité baudelairienne.

Le recueil paraît le 22 mai 1880 chez l'éditeur Henri Vaton (à Paris et à Bruxelles), illustré de huit eaux-fortes, quatre de Jean-Louis Forain (dont le frontispice) et quatre de Jean-François Raffaëlli. Il rassemble dix-huit poèmes préalablement parus dans des revues très diverses entre 1874 et 1879, allant de la revue spécialisée (Revue moderne et naturaliste, L'Artiste) à la petite presse mondaine (Musée des deux mondes). Six ans plus tard, Léon Vanier publiera une nouvelle édition augmentée de sept nouveaux textes. Enfin, en 1905, le recueil sera intégré dans un volume chez Stock comprenant À vau-l'eau et Un dilemme. Contrairement au Drageoir qui ne connaît aucune subdivision, les Croquis sont divisés en sept sections, que nous reprenons suivant l'édition de 1905 : « Les Folies-Bergère en 1879 », « Le bal de la brasserie Européenne », « Types de Paris », « Paysages », « Fantaisies et petits coins », « Natures mortes » et « Paraphrases¹ ».

Le recueil est marqué d'une double imprégnation : la

1. L'édition originale de 1880 était structurée en six sections : « Les Folies-Bergère », « Types de Paris », « Paysages », « Petits coins », « Natures mortes » et « Fleurs de narines ». Un poème intitulé « Pantin » et surtitré « Croquis parisien » paraîtra dans la *Revue littéraire et artistique* le 15 septembre 1881, mais ne sera jamais repris dans les éditions des *Croquis* ; il sera greffé au chapitre X d'*À rebours* (consacré aux parfums), moyennant quelques adaptations. Voir à ce sujet D. Grojnowski, *Le Sujet d'« À rebours »*, *op. cit.*, p. 126-127.

Le gousset	223
L'étiage	226
L'obsession	230
NATURES MORTES	233
Le hareng	235
L'image d'Épinal	237
PARAPHRASES	241
Cauchemar	243
L'ouverture de <i>Tannhäuser</i>	249
Les similitudes	254
DOSSIER	
<i>Chronologie</i>	261
<i>Bibliographie</i>	279



Le Drageoir aux épices
*sui*vi de Croquis parisiens

Joris-Karl Huysmans

Cette édition électronique du livre
Le Drageoir aux épices suivi de *Croquis parisiens*
de Joris-Karl Huysmans
a été réalisée le 16 octobre 2019 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072859175 - Numéro d'édition : 356430).
Code Sodis : U28584 - ISBN : 9782072859212.
Numéro d'édition : 356434.