



CLASSIQUES
GARNIER

HOFFMANN (Benjamin), « L'esthétique de la condensation chez Villiers, Huysmans et Mallarmé », *Études Stéphane Mallarmé*, n° 4, 2016, p. 63-75

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06418-3.p.0063](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06418-3.p.0063)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – Cet article étudie le rôle dévolu au concept de condensation verbale dans l'édification d'un idéal artistique exploré par Villiers, Huysmans et Mallarmé. Il montre que le concept de condensation recouvre à la fois une critique de l'usage de la langue tel qu'il est fait par les contemporains de ces trois auteurs tout en dessinant une esthétique marquée par la suppression de superfluités linguistiques qui s'inscrit en faux contre les épopées verbales du premier XIX^e siècle.

ABSTRACT – This article considers the role of condensation as employed in the works of Villiers, Huysmans and Mallarmé. It seeks to demonstrate that the concept of condensation includes both a challenge to the use of language as practiced by the contemporaries of these three authors whilst defining an aesthetic built on the suppression of superfluous language diametrically opposed to the verbosity of the time.

L'ESTHÉTIQUE DE LA CONDENSATION CHEZ VILLIERS, HUYSMANS ET MALLARMÉ

Le terme « condensation », le verbe « condenser » ou, *a minima*, l'idée d'une réduction à un état quintessentiel d'une totalité plus vaste et délayée, se retrouvent régulièrement dans l'œuvre de Villiers, Huysmans et Mallarmé. Dans *l'Ève future* (1886), Edison répond à Lord Ewald avec impatience lorsqu'il s'inquiète qu'Hadaly soit incapable d'improviser des paroles nouvelles :

Et comment hésiteriez-vous à préférer, comme économie de temps, les admirables condensations verbales, composées par ceux-là qui ont le métier de la parole, l'habitude de la pensée, et qui peuvent exprimer, à eux-seuls, lessensations de toute l'Humanité¹ !

À son tour, Huysmans exalte l'esthétique de la condensation verbale à travers l'exemple du poème en prose qui est son genre littéraire favori :

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 faits².

Quant à Mallarmé, lui aussi exprime l'idée de condensation verbale dans ses textes. Nous la trouvons dans *Crise de vers*, quand le poète déclare que le vers devient un mot unique et inédit par l'union savante des vocables qu'il rassemble : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève

1 *L'Ève future*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 919.

2 *À Rebours*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Folio, 1977, p. 319.

cet isolement de la parole [...]»³. Du reste, Huysmans décrivant l'œuvre de Mallarmé a recours une fois de plus à l'image de la condensation verbale :

Cela devenait une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art ; cette tactique d'abord employée d'une façon restreinte, dans ses premières œuvres, Mallarmé l'avait hardiment arborée dans une pièce sur Théophile Gautier et dans l'*Après-midi d'un faune* [...]»⁴.

Pour quelles raisons ces trois auteurs érigent-ils la condensation verbale en idéal artistique ? Quelles étaient les faiblesses de la langue qui réclamaient à leurs yeux cette précipitation savante de vocables, cette réduction d'une œuvre à un état essentiel qui peut se comparer au travail des parfumeurs extrayant d'une masse de pétales la goutte précieuse qui sublime l'odeur de fleurs disparues ? Enfin, dans quelle mesure la condensation verbale se révèle-t-elle comme l'idéal autour duquel s'organise une esthétique décadente ? L'esthétique de la condensation verbale est mise en œuvre de manières distinctes, s'élabore sur le fondement de critiques différentes adressées à la langue et prend une forme singulière dans les textes respectifs de ces trois auteurs. Cependant, Villiers, Huysmans et Mallarmé ont développé une forme littéraire aux caractères communs, une forme qui donnerait à croire qu'ils se sont concertés pour l'élaborer – ou du moins, que la fréquentation de leurs œuvres respectives et leurs discussions littéraires ont pu les mener tous trois dans une direction similaire.

À proprement parler, qu'est-ce que la condensation ? Il s'agit d'une réaction chimique au cours de laquelle deux molécules se lient pour n'en former qu'une seule, réaction qui s'accompagne généralement de l'élimination d'une petite molécule, telle que l'eau. Cette réaction produit de très grandes molécules que l'on nomme *polymères*, qui sont constituées par l'assemblage d'une succession de molécules plus petites que l'on appelle les *monomères*. Ainsi, deux étapes majeures dans le processus de condensation se produisent : l'unification et la sélection par élimination. Ces deux étapes se retrouvent dans le processus de condensation littéraire qui est la métaphore de la condensation chimique. Quand Villiers, Huysmans et

3 « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchl, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol II, 2003, p. 213. [Désormais OCM 2].

4 À *Rebours*, *op. cit.*, p. 317.

Mallarmé parlent de condensation, ils font référence à un processus littéraire qui rassemble une pluralité de sentiments, d'idées, d'impressions en une unité, qui est le texte. La valeur de cette unité change selon la forme littéraire employée : la poésie ou la prose. Dans le cas de la poésie, l'unité minimale (ou monomère, dira-t-on pour filer la métaphore) est le vers et l'unité supérieure (ou polymère) est le poème, celui-ci étant une unité organique se constituant à partir des unités de taille inférieure. Dans le cas de la prose, l'unité minimale est la page et l'unité maximale le roman ou le poème en prose. À ce processus d'unification qui forme la condensation verbale s'ajoute la sélection. De même que la condensation chimique unit des molécules en éliminant d'autres molécules plus petites, la condensation littéraire est également une réaction qui procède à l'élimination de ce que l'auteur ou le poète regardent comme excédentaire. La nature de ces superfluités varie selon les cas : chez Mallarmé, l'excédent à éliminer au cours de la condensation est la personne du poète. Se distinguant de la poésie romantique où s'exprime un sujet lyrique employant le pronom personnel « je », sujet « nomade⁵ » qui est à la fois le poète lui-même et l'humanité entière⁶, Mallarmé préconise la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée⁷ ». Le poète, à savoir ce qui de la personne empirique de l'auteur se donne à lire dans le texte, fait donc les frais de la condensation verbale : c'est lui qui est éliminé à la manière des petites molécules au cours de la condensation chimique. Chez Huysmans, l'élément superflu éliminé par la condensation est nommé explicitement : « 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 ». À ces excès de la description, Huysmans oppose les horizons ouverts par le choix et la disposition des mots dans le texte, offrant de multiples possibilités d'interprétation pourvu que le lecteur collabore efficacement avec l'auteur. Dans l'œuvre de Mallarmé comme dans celle d'Huysmans, c'est à la fois le choix du mot et la combinaison des termes entre eux qui produisent un pouvoir d'évocation à ce point efficace qu'il interdit l'introduction de tout autre

5 Pour reprendre la belle formule de Jean-Michel Maulpoix dans son essai « *La poésie comme l'amour* », dans *Essai sur la poésie lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 40.

6 Cf. la Préface des *Contemplations* : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ».

7 OCM 2, p. 171.

vocable. Enfin, chez Villiers, l'opération de sélection consiste à passer de l'expression délayée des sentiments à l'essence même de ces derniers, recueillis dans des maximes⁸ qu'il appartient au lecteur d'approfondir et méditer. Ce mouvement de réduction est décrit dans le passage où Edison évoque les hommes de lettres qui ont écrit les paroles d'Hadaly : « Ces hommes-mondes ont analysé les plus subtiles nuances des passions. C'est l'essence que, seule, ils ont gardée, qu'ils expriment en condensant des milliers de volumes au profond d'une seule page⁹ ». L'énonciation délayée de la pensée apparaît ici comme le matériau (ou la molécule) dont il faut se débarrasser afin de parvenir à la condensation verbale.

L'esthétique de la condensation s'édifie sur une remise en cause de la langue. Cette remise en cause attaque à la fois ce qui dans la langue apparaît comme un excès regrettable et comme un manque, le manque étant le résultat paradoxal de l'excès. Chez Villiers, le reproche qu'Edison adresse le plus volontiers à la majorité de ses contemporains concerne leur usage abusif d'un nombre restreint de termes :

Chaque métier humain a son ensemble de phrases, – où chaque homme tourne et se vire jusqu'à la mort : et son vocabulaire, qui lui semble si étendu, se réduit à une centaine, au plus, de phrases types, constamment récitées. Certes, vous n'avez jamais eu le souci ni pris de plaisir de calculer, par exemple, la somme d'heures qu'un perruquier de soixante ans, ayant commencé son métier à dix-huit ans, a dépensé à dire à chaque menton qu'il rase : « Il fait beau ou vilain temps ! » pour engager la conversation, laquelle (s'il lui est répondu) roule cinq minutes sur ce sujet, pour être *automatiquement* reprise par le menton suivant, et ainsi de suite, et recommencer le lendemain ? Cela donne un peu plus de quatorze années compactes de sa vie, c'est-à-dire la quatrième partie, environ, de la totalité de ses jours ; le reste est employé à naître, geindre, grandir, boire, manger, dormir et voter d'une manière éclairée¹⁰.

Pour reprendre la terminologie de Ferdinand de Saussure, c'est la parole plus exactement que la langue qui est mise en cause par Villiers. Or, la parole sélectionne un nombre réduit de termes qui rétrécit la sphère dans laquelle se meut la pensée. D'une part, les expressions auxquelles Edison fait allusion sont de nature phatiques : parler du temps qu'il fait, c'est moins communiquer un contenu de pensée que

8 Sur la forme des maximes au XVII^e siècle, voir l'étude d'Alain Brunn, *Le laboratoire moraliste : La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, PUF, 2009.

9 *L'Éve future*, *op. cit.*, p. 919.

10 *L'Éve future*, *op. cit.*, p. 918-919.

s'assurer de la disposition de l'auditeur à engager un échange verbal. Cette mise en contact des deux interlocuteurs par l'intermédiaire de l'énoncé phatique est moins qu'un préalable à l'échange réel : la totalité de leur conversation se concentre sur l'énoncé phatique en roulant « cinq minutes » sur le sujet du temps qu'il fait avant qu'un nouveau client vienne occuper la place du précédent. D'autre part, si l'on accepte après Émile Benveniste que c'est « ce qu'on peut dire qui délimite et organise ce qu'on peut penser¹¹ », le nombre limité de phrases types répétées par les individus est davantage que la manifestation de l'étroitesse de leur vocabulaire : elle met aussi en évidence l'exiguïté de leur pensée. Dans ce contexte, « voter d'une manière éclairée¹² » est évidemment une antiphrase : c'est parce que la pensée de la majeure partie des individus s'avère strictement circonscrite par leurs possibilités réelles d'expression que leur vote ne saurait être éclairé, Edison sous-entendant que le vote démocratique est aussi « automatique » que le reste de l'existence menée par la majeure partie des individus. Pour désigner la forme d'expression la plus largement répandue, Villiers forme un néologisme à consonnance péjorative : le « parlage¹³ », parole dérisoire qui ne fait que rebattre ce qui a de longue date déjà été dit et pensé.

La critique formulée par Villiers au sujet de la parole humaine se retrouve, affinée et approfondie, dans « Crise de vers » de Mallarmé. Le poète s'arrête moins au détail de l'usage imparfait et répétitif que les locuteurs font de la parole au quotidien qu'à celui, autrement fondamental, de sa nature même. Celle-ci consiste à véhiculer du sens et à servir à la communication entre les êtres, indépendamment de toute préoccupation esthétique. Reproductible et utile comme une pièce de monnaie passant de main en main, la parole sert au commerce entretenu par les hommes :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours

11 *Problèmes de linguistique générale*, 1, 1966, Paris, Gallimard, p. 70.

12 *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 918 – 919.

13 « Est-ce que la Mort, avec sa poignée de terre, ne clora pas, demain, tout ce parlage insignifiant, tout ce rebattu où nous nous répandons en croyant “improviser” ? ». *Ibid.*, p. 919.

dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹⁴.

N'étant à tout prendre que ce moyen de communiquer un sens, cet « *universel reportage* » des choses, des actions ou des êtres, la parole pourrait tout aussi bien être remplacée par la pièce de monnaie et ce d'autant mieux que toutes deux sont régies par la même loi de représentativité. Une pièce qui n'est pas d'or ou d'argent ne possède pas en elle-même de valeur nominale : elle la représente seulement, charge laissée à l'État de garantir cette valeur¹⁵. De même, le mot proféré n'a aucune valeur intrinsèque et n'existe qu'en tant que représentant d'un sens. Le signifiant est simplement traversé dans l'usage courant de la langue pour laisser le locuteur accéder au signifié qui est son vrai but. Sentant toute l'inutilité d'une croisade menée contre « l'universel reportage », Mallarmé cherche d'abord à établir une distinction au sein même de la parole : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel¹⁶ ». C'est afin d'obtenir cet état essentiel de la parole que Mallarmé s'emploie à condenser la parole, à « l'isoler ». L'opération consiste dans le rapprochement de termes insolites à l'intérieur d'un vers, qui devient lui-même un mot nouveau, original, unique « étranger à la langue et comme incantatoire¹⁷ ». Au cours de l'opération de condensation, les mots trop unis font disparaître le sens pour ne finalement laisser qu'eux-mêmes à *voir* et non plus à *lire*. De même qu'au contact d'une vitre froide une haleine tiède forme de la condensation qui oblige de voir la vitre elle-même et non plus à travers elle, la mise au contact de mots au rapprochement surprenant opacifie le sens pour ne laisser entendre que le son.

Huysmans, quant à lui, fait moins porter sa critique sur la langue elle-même ou l'usage qu'en font ses contemporains que sur l'esthétique romanesque dont il a été lui-même un représentant à l'époque où, épigone de Zola, il écrivait *Les Sœurs Vatard* (1879). Louant le poème en prose, il cherche à se distinguer du naturalisme dont les principes esthétiques sont

14 OCM 2, p. 212.

15 Dans *The State theory of money*, Georg Friedrich Knapp rompt avec la théorie de l'étalon-or en définissant la monnaie comme « une création de l'État » : c'est lui qui définit sa capacité à jouer un rôle d'intermédiaire dans les échanges et garantit sa valeur libératoire, à savoir sa capacité à éteindre les dettes et les obligations.

16 OCM 2, p. 212.

17 *Ibid.*, p. 213.

radicalement opposés. Ainsi, l'éloge que fait des Esseintes du poème en prose décrit simultanément ce que ce genre refuse d'accomplir et ce qui caractérise l'école dont Huysmans est un membre repent à l'époque d'*À Rebours* (1884) : « [...] 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 faits¹⁸ ». « Établir le milieu », « dessiner des caractères », « entasser à l'appui les observations et les menus faits » : ces trois préceptes sont autant de règles développées par l'esthétique naturaliste. Dans le cas d'Huysmans comme dans celui de Villiers, une même dialectique de l'excès et du manque est décrite. L'excès critiqué par Huysmans est celui des détails entassés dans un but démonstratif. Or, l'observation ne vient pas établir un caractère, selon une progression inductive qui va du particulier au général : au contraire, le caractère est premier et l'observation l'étape suivante qui ne survient que pour appuyer ce que l'on croit connaître déjà. Aux démonstrations pseudo scientifiques et univoques du naturalisme, Huysmans oppose la collaboration de l'écrivain et du lecteur, ce dernier découvrant dans le texte, grâce à la savante et quasi magique disposition des vocables, des horizons inexplorés et des sens multiples :

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, accessibles à eux seuls¹⁹.

Face aux limites que ces trois auteurs découvrent dans la langue et la littérature contemporaine, la condensation verbale est proposée comme la formule esthétique permettant de pallier à ces nombreuses insuffisances ou, comme le dit Mallarmé, de les « rémunérer²⁰ », c'est-à-dire, de rendre ces défauts productifs en les faisant concourir à un idéal esthétique supérieur.

Cependant, la nature exacte de la condensation verbale que Villiers, Mallarmé et Huysmans préconisent demeure distincte, à la regarder en détails. Pour Villiers, la maxime est la forme esthétique qui résulte

18 *À Rebours*, *op. cit.*, p. 319.

19 *À Rebours*, *op. cit.*, p. 320.

20 « Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – Seulement, sachons *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur ». *OCM* 2, p. 208.

d'un tel processus, ou du moins une « page » unique contenant à l'état condensé tout un monde de pensées. Lorsqu'il place dans la bouche d'Edison l'éloge de ces hommes-monde qui ont conservé l'essence en « condensant des milliers de volumes au profond d'une seule page²¹ », Villiers songe peut-être à ses propres *Contes cruels*. Par exemple, le conte *Vox populi* emprunte à la poésie l'un de ses procédés en répétant une phrase autour de laquelle s'organise le texte : « Prenez pitié d'un pauvre aveugle s'il vous plaît ! » Cette psalmodie de l'humaine misère énoncée en alexandrin, qui se perpétue en dépit des changements politiques survenus au cours du XIX^e siècle, a quelque chose d'obsédant et terrible comme les vers anaphoriques de certains poèmes des *Fleurs du mal*, tels que « le Balcon²² » ou « Les litanies de Satan²³ ».

Ce procédé très efficace pour condenser la parole dans la prose et pour la rendre incantatoire dans la poésie ne se retrouve pas tel quel chez Mallarmé qui, voulant faire du vers un mot neuf, ne peut trouver son compte dans l'anaphore. C'est ailleurs qu'il ménage une place à ce procédé, dans des paires de rimes calembour qui cherchent à égarer l'auditeur à la recherche du sens et à flatter l'auditeur en quête du plaisir sonore. Ainsi, dans *Chansons bas II*, « lavandes » et « la vendes » ou « envahissante » et « salubre y sente » jouent leur calembour de même que dans *Prose pour des Esseintes*, « non de visions » et « nous en devisions », « long désir, Idées » et « des iridées », « son jeu monotone ment » et « mon jeune étonnement » ou encore « sépulcre ne rie » et « ce nom : Pulchérie ». Mais c'est dans les sonnets que Mallarmé condense à l'extrême la parole qui finit par ne plus renvoyer qu'à elle-même tant la densité des mots empêche toute échappée vers un sens. Cette impossible envol est symbolisé par le « Cygne²⁴ » dont « le plumage est pris » dans l'eau gelée d'un « lac dur oublié », qui ne peut atteindre le ciel, l'idéal, ou le sens, et qui « s'immobilise au songe froid de mépris » en faisant seulement signe vers le sens par le son même du signifiant dont il est à la fois manifestation et porteur. Tout son rôle n'est que d'être cy/signe, « fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne », c'est à dire un mot

21 *L'Éve future*, *op. cit.*, p. 919.

22 Dans « Le balcon », à l'exception de la strophe finale, le dernier vers répète systématiquement le premier de chaque strophe.

23 « Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! ».

24 Dans le fameux poème dit du « cygne » qui commence par *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.

brillant de toute sa voyelle claire et retenu à cause de cela même au sol, rivé à la matière et blanc fantôme d'un sens.

Quant à Huysmans, c'est le poème en prose qui incarne au mieux la condensation verbale. À la manière de Villiers qui dans les *Contes cruels* réalisait l'idéal de condensation verbal énoncé dans l'*Ève future*, Huysmans a écrit avant *À Rebours* un recueil de poésie en prose intitulé *Le Drageoir aux épices* (1874). Dans cette œuvre de jeunesse, Huysmans laisse transparaître l'influence d'Aloysius Bertrand avec lequel il entretient une fascination commune pour les peintres Flamands et bien entendu celle du *Spleen de Paris* de Baudelaire que son personnage, Des Esseintes, partagera également.

Pourtant, Villiers n'a pas écrit dans l'*Ève future* l'une de « ces condensations verbales » dont Edison se montre si friand, lui qui rédige un long roman fantastique, un roman qui manifeste une culture encyclopédique et rivalise, entre autres, avec le mythe de Prométhée, celui de Faust et de Pygmalion. De même, Huysmans n'a pas écrit dans *À Rebours* le « roman concentré en quelques phrases » qu'il appelle de ses vœux : son œuvre, longue de plusieurs centaines de pages, met en place des analepses annonçant Proust et décrit l'évolution d'un personnage au cours du temps. Huysmans mène à sa manière une œuvre expérimentale dont le milieu est Fontenay, le sujet Des Esseintes et les événements marquants les troubles nerveux et sensitifs de ce dernier. Il existe donc un paradoxe entre l'idéal artistique exprimé par Huysmans et Villiers et la réalité de leurs œuvres respectives qui semblent s'en écarter.

Néanmoins, les textes publiés avant leurs romans (respectivement, les *Contes cruels* et *Le Drageoir aux épices*) ne sont pas les seules expressions de cette esthétique ultérieurement décrite par leur œuvre romanesques sans que celle-ci s'y conforme exactement. Dans un passage de l'*Ève future*, Edison fait l'apologie des maximes qu'il compare à des diamants : « Toutes nos idées, nos paroles, nos sentiments, pesés au carat, sont étiquetés, en leurs esprits, avec leurs plus lointaines ramifications, celles où nous n'osons descendre, nous aventurer²⁵ ». Or, ces précieuses maximes qui condensent en une formule magistrale tout un monde de pensées, sont présentes dans l'œuvre de Villiers sous la forme des citations qui ouvrent ses chapitres. Tous sont placés sous le patronnage d'un grand nom (Shakespeare, Dante, Hugo, Virgile, Poe...) ou celui d'auteurs

25 *L'Ève future*, op. cit., p. 919.

anonymes (« Conseils d'une mère » – chapitre v –, « Proverbes » – chapitre vi, « Réclames d'antan » – chapitre ix. . .) dont une phrase est citée en raison des rapports, parfois lointains d'ailleurs, qu'elle entretient avec le chapitre qu'elle précède. À de nombreuses reprises, pourtant, ces citations semblent être purement et simplement inventées par Villiers qui procède sans doute à l'une de ces « railleries » qu'il destine en épigraphe aux lecteurs de son roman. Par exemple, le chapitre v du livre II s'ouvre par cette citation attribuée à Théophile Gautier : « Je restai momifié d'étonnement ». Certes, le terme « momifié » évoque une œuvre célèbre de Gautier (*Le roman de la momie*, 1858) mais les commentateurs de *L'Ève future* dans l'édition de la Pléiade notent laconiquement : « Nous n'avons pas retrouvé cette phrase chez Théophile Gautier ». Ces maximes qui pour un nombre conséquent d'entre elles sont forgées par Villiers²⁶ réalisent en quelque sorte l'idéal de condensation verbal souhaité par Edison. Elles incarnent dans le texte lui-même ces fameuses phrases que l'inventeur prétend avoir acheté à prix d'or à de grands esprits pour en peupler la mémoire d'Hadaly :

Un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles. Celles-ci sont imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé, – et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites²⁷.

Mais c'est en un autre sens que l'idéal de condensation énoncé par Edison est adapté dans l'écriture romanesque. La forme de l'œuvre elle-même, quand bien même elle ne réduit pas à une page l'essence d'un œuvre plus vaste, est caractérisée par de courts chapitres où Villiers délimite un thème qu'il traite en l'espace de quelques pages avant d'en changer. À cet égard, le Livre V²⁸ est particulièrement révélateur dans la mesure où il découpe autant de chapitres qu'il y a de parties au corps d'Hadaly, corps artificiel dont la composition est révélée par Edison à Lord Ewald. Dans ce travail de segmentation qui invite, à l'intérieur

26 Aux cas de falsifications littéraires s'ajoutent tous les exemples de sagesse populaire auxquels Villiers donne forme et contenu.

27 *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 910.

28 Le chapitre XII du livre V est consacré aux « yeux de l'esprit », tandis que le XIII traite des « yeux physiques », le XIV de la « chevelure » et le XVI de « l'épiderme ». Dans le livre V, Villiers renouvelle la tradition poétique du blason par une investigation morbide de l'anatomie féminine.

d'une unité précisément découpée, à un travail artistique délicat sur la langue et la syntaxe, nous trouvons une caractéristique essentielle de l'œuvre décadente. Du reste, si nous quittons Villiers pour revenir à Huysmans, nous retrouvons une forme littéraire comparable étant donné qu'*À Rebours* et *l'Ève future* sont deux romans composés de chapitres organisés autour de thèmes plutôt qu'ils ne sont chargés de faire avancer un récit qui, dans un cas comme dans l'autre, brille principalement par le faible nombre d'événements qui s'y produisent. Nombreux sont les commentateurs qui ont présenté *À Rebours* comme un catalogue de thèmes associés à la Décadence : fleurs artificielles, littérature ancienne et contemporaine, parfums, odeurs, ekphrasis des tableaux de Gustave Moreau, etc. Dans une certaine mesure, le roman d'Huysmans peut-être décrit comme une collection de poèmes en prose, traitant de thèmes distincts mais toutefois unifiés par le personnage de Des Esseintes et par leur appartenance à l'encyclopédie des obsessions décadentes du siècle finissant. Chez Villiers comme chez Huysmans, nous découvrons un même travail littéraire sur de petites unités, qui font en quelque sorte de chacun de leurs chapitres un bijou, un joyau auquel l'auteur se consacre en lui accordant presque l'autonomie d'une œuvre d'art indépendante. C'est ainsi que l'idéal de condensation verbale se retrouve appliqué dans la segmentation des romans de Villiers et Huysmans en tableaux consacrés à des thèmes relevant de l'imaginaire de la décadence.

N'existerait-il pas, en définitive, une correspondance souterraine entre l'état mental prédominant en cette fin de siècle et l'esthétique décadente de la condensation verbale ? Peut-être les témoins du crépuscule d'un siècle se sentent-ils éprouvés, comme s'ils étaient passés eux-mêmes par toutes ses contradictions, comme s'ils en avaient assumé toutes les luttes. Or, quel siècle que le dix-neuvième ! Combien de changements politiques se sont produits au cours de ces cent ans, produisant une nouvelle topographie mentale, une nouvelle perception du temps où la fulgurance des périodes étonne. Ce siècle des changements fut aussi celui des œuvres colossales : il y eut la prodigieuse *Comédie humaine*, il y eut « Hugo sacerdote²⁹ » comme l'appelait Baudelaire, bâtissant des cathédrales de mots et tendant son miroir au peuple ; il y eut l'architecture massive des romans de Zola, ce penseur doué de « puissants poumons

29 « Hugo, sacerdote, a toujours le front penché, – trop penché pour rien voir, excepté son nombril ». *Fusées*, Charles Baudelaire.

et de gros poings » que décrivait Huysmans dans la préface d'*À Rebours*, avec l'acidité d'un disciple repentant qui ne peut se défaire entièrement de l'ascendant du maître. Et la poésie s'incarnait dans des œuvres au souffle colossal, les siècles écrivaient leur légende à travers la voix d'Hugo et les « strophes rollaques » de Musset que raillait Rimbaud venaient libérer un égo qui d'avoir été brimé par les siècles classiques, lançant contre le *moi* des anathèmes et l'appelant « haïssable », s'exprimait avec un enthousiasme d'autant plus débridé. À parcourir le XIX^e siècle, le vertige prend à la multiplicité de ces entreprises titanesques où la littérature cherche à concurrencer la vie, à se faire « état-civil » ou « miroir promené au bord du chemin », comme si à l'encyclopédisme du siècle précédent, qui cherchait à recenser le savoir humain, à faire l'inventaire de la connaissance, succédait quelque chose comme une rage démiurgique, l'ambition d'un auteur résolu à périr en enfermant dans son livre la totalité du monde. Par un retournement de l'idéal mimétique poussé à son extrême, les auteurs ont fait mieux qu'imiter le siècle dans leurs romans, ils ont enjoint le siècle à imiter leurs livres. On ne sait plus si *La Comédie humaine* est le miroir ou le modèle du premier dix-neuvième siècle. Après un siècle aussi dense, après des tentatives verbales aussi phénoménales, une fatigue générale s'empare des individus qui arrivent au tournant symbolique des âges, la consommation des forces³⁰ est quasi totale pour des tempéraments éprouvés par le spectacle d'une époque orageuse. Les auteurs qui surviennent aux lendemains de ces grands mouvements de foule et de ces grands mouvements de textes, épuisés et cherchant sans doute à faire autre chose à leur manière plutôt qu'à faire moins bien que leurs prédécesseurs, ne se sont pas tournés par hasard vers les formes délicates du poème en prose ou des romans aux récits maladifs comme les personnages qu'ils mettaient en scène. Mallarmé, Villiers, Huysmans – et l'on pourrait ajouter à ce groupe d'élite d'autres membres choisis, tels que Verlaine et Valéry – ont répondu aux vastes édifices élevés par Hugo et Balzac au moyen des

30 Cette fatigue générale du siècle, Max Nordau la décrit comme la conséquence des stimulations nerveuses à la longue intolérables pour les organismes humains : « All the symptoms enumerated are the consequences of states of fatigue and exhaustion, and these again, are the effect of contemporary civilization, of the vertigo and whirl of our frenzied life, the vastly increased number of sense impressions and organic reactions, and therefore of perceptions, judgments, and motor impulses, which at present are forced into a given unity ». Max Nordau, *Degeneration* (1892), New York, Fertig, 1968, p. 42.

joyaux tracés par leur plume savante. Si le personnage du malade, de l'efféminé, du détraqué, se retrouve chez nombre de romanciers du dernier dix-neuvième siècle, peut-être est-il l'allégorie d'une époque accablée par sa propre légende, dont l'épuisement nerveux résulte de s'être trop longtemps rêvé Napoléon. L'esthétique de la condensation fleurit en cette fin de siècle comme une réaction aux épopées verbales qui rivalisèrent avec la démesure de leur temps.

Benjamin HOFFMANN
Ohio State University