

Table des matières

Introduction.....	7
--------------------------	----------

Première partie : Perversion de l'amour et de la religion	18
--	-----------

1. L'amour perversi	18
----------------------------------	-----------

1.1. Le parfum aliénant.....	20
-------------------------------------	-----------

1.1.1. L'avènement de la séduction olfactive : <u>Madame Bovary</u>	21
---	----

1.1.2. La liberté menacée	23
---------------------------------	----

1.1.3. Un nouveau rôle dramatique.....	26
--	----

1.1.4. Evolution des parfums de la séduction	31
--	----

1.1.4.1. <i>Des parfums plus violents ?</i>	32
---	----

1.1.4.2. <i>L'avènement des senteurs corporelles</i>	37
--	----

1.1.4.3. <i>Fin de siècle : le mélange des senteurs corporelles et des parfums</i> ...	40
--	----

1.1.4.4. <i>Les séductions étranges du poison</i>	41
---	----

1.2. Le détournement vers l'animalité.....	44
---	-----------

1.2.1. La « bête humaine ».....	44
---------------------------------	----

1.2.2. La manipulation du décor.....	48
--------------------------------------	----

1.2.3. L'intégration à un cycle.....	52
--------------------------------------	----

1.2.4. Le parfum de la jeune fille.....	55
---	----

1.2.5. Un cas particulier : <u>La Faute de l'Abbé Mouret</u>	60
--	----

1.2.6. L'accentuation par rapport à la science	68
--	----

1.3. Le détournement vers la sensualité.....	75
---	-----------

1.3.1. La chevelure et le parfum exotique.....	76
--	----

1.3.1.1. <i>La chevelure embaumée</i>	76
---	----

1.3.1.2. <i>Le parfum exotique</i>	80
--	----

1.3.2. Une nouvelle topologie érotique	83
--	----

1.3.2.1. <i>La peau</i>	84
-------------------------------	----

1.3.2.2. <i>La place particulière du gousset</i>	87
--	----

1.3.2.3. <i>Le blason de Haraucourt</i>	92
---	----

1.3.3. La sensualité du souvenir.....	94
---------------------------------------	----

1.4. Le détournement par la trivialité.....	97
--	-----------

1.4.1. Le gousset	98
-------------------------	----

1.4.2. La métaphore culinaire.....	99
1.4.3. L'ail et le chou	101
1.5. La sensualité en Angleterre : une menace.....	105
1.5.1. Le poids du puritanisme	105
1.5.2. Détournements « fin de siècle »	109
1.5.2.1. Chevelure et exotisme.....	109
1.5.2.2. Sensualité et confinement	113
1.5.3. Les dangers de l'olfaction.....	117
2. Le détournement de l'encens.....	124
2.1. L'encens, médiateur entre l'humain et le divin.....	124
2.2. Les modalités du rabaissement.....	126
2.2.1. La perversion par la trivialité ou : cire et latrines	127
2.2.2. La sensualité du mysticisme	130
2.3. La perversion par le sacrilège.....	131
2.3.1. La métaphore de l'encens	131
2.3.2. Encens et sexualité	134
2.3.3. Le mysticisme de la sensualité.....	137
2.4. Deux cas particuliers : l'émanation diabolique et l'odeur de sainteté.....	141
2.4.1. Les senteurs de Méphisto	141
2.4.2. Sainte Lydwine de Schiedam	146
2.5. Destruction et déception.....	150
Deuxième partie : La « logique olfactive »	156
1. La volonté de révélation.....	156
1.1. Les dessous de la société : la dénonciation zolienne.....	158
1.1.1. Le contraste	159
1.1.2. La contamination par le vice	161
1.2. Les dessous de la morale : leur « coeur mis à nu »	166
1.2.1. Le vice sous la vertu : la cour de <u>Pot-Bouille</u>	166
1.2.2. Une dénonciation généralisée.....	167
1.3. Les dessous de la vie : « l'analyse cruelle »	171

1.3.1. Le cadavre en sursis ou l'haleine fétide	171
1.3.2. La vie comme pourriture en marche	174
1.3.3. L'esthétique de l'« à rebours » et son évolution	178
1.4. Les coulisses de cette volonté	180
1.4.1. Le sentiment d'aliénation	180
1.4.2. Le sentiment de décadence	184
2. La frontière en danger	188
2.1. L'invasion des coulisses.....	188
2.1.1. La métaphore théâtrale et la fin de la représentation.....	188
2.1.2. La contamination par les coulisses	190
2.1.3. La porosité menaçante	193
2.2. Le refus de la hiérarchie	198
2.2.1. Laideur et puanteur	198
2.2.2. Le choix de la modernité	199
2.2.3. La puanteur comme objet esthétique	201
2.3. Angleterre : le refus de l'aliénation et la peur de la contamination française.....	207
2.3.1. Le refus de la contamination	208
2.3.2. L'influence critiquée de Baudelaire	209
2.4. L'excès olfactif	218
2.4.1. Un trait d'époque.....	219
2.4.2. Une recherche esthétique	228
2.4.3. L'exploration de la maladie	233
2.4.4. L'excès olfactif : signe ou cause de décadence ?	236
2.5. La perversion du goût.....	242
2.5.1. Un goût nouveau pour la puanteur	243
2.5.2. Une autre forme de désir	246
2.5.3. Cas particuliers de perversion du goût	249
2.5.3.1. Le fétichisme.....	250
2.5.3.2. La nécrophilie.....	252
2.5.4. L'attraction / répulsion	255
2.5.5. Qu'est-ce que le « goût », en matière d'olfaction ?	256
3. Oscillations	261
3.1. Les résurgences de la morale.....	261

3.1.1. Le contraste	262
3.1.2. La conversion négative	264
3.2. L'odorat : entre animalité et raffinement	267
3.2.1. Une preuve de sensibilité	268
3.2.2. Une appréhension du monde plus subtile.....	270
3.2.3. La supériorité de l'odorat.....	271
3.2.4. Les interactions entre le corps et l'âme	274
3.3. Le parfum : entre la matière et l'esprit.....	275
3.3.1. Matière <u>ou</u> esprit.....	275
3.3.2. Matière <u>et</u> esprit.....	277

Troisième partie : Les deux paradoxes d'un sens muet 285

1. Paradoxe 1 : exprimer un sens muet285

1.1. Les difficultés..... 285

1.2. Les recours..... 291

1.2.1. Le recours à la métaphore

1.2.2. Les synesthésies

1.3.1. Aperçu historique

1.3.2. L'apport de Baudelaire :

1.3.3. Les problèmes théoriques.....

1.3.4. Tentative de classement.....

1.2.3. Autres moyens stylistiques.....

1.4.1. L'asyndète et l'accumulation

1.4.2. L'article défini.....

1.4.3. Quelques procédés poétiques

2. Paradoxe 2 : l'odeur métaphore326

2.1. La métaphore de l'indicible..... 326

2.1.1. Le charme féminin

2.1.2. Sentiments ineffables.....

2.1.3. Un cas particulier : Paris.....

2.1.4. Métaphores « in abstentia »

2.1.5. La métaphore du moi

2.1.6. Le parfum de la littérature.....

2.1.6.1. L'inspiration.....

2.1.6.2. <i>Le contenu</i>	339
2.2. <i>La critique « olfactive »</i>	341
2.2.1. L'expression d'un dégoût.....	341
2.2.2. L'expression d'un goût	347
2.2.2.1. <i>Le parfum d'une oeuvre</i>	347
2.2.2.2. « <i>L'odeur du siècle</i> »	349
2.2.2.4. <i>La critique par le « flair »</i>	355
2.2.2.5. <i>Le nez de l'écrivain</i>	357
2.3. <i>L'écrivain parfumeur</i>	359
2.3.1. <i>Essence et évanescence</i>	359
2.3.2. <i>L'extraction littéraire</i>	362
3. <i>La puissance onirique du parfum</i>	368
3.1. <i>La création des rêves</i>	368
3.1.1. <i>La « puissance véhiculaire » du parfum</i>	368
3.1.1.1. <i>Baudelaire : le parfum entre absence et présence</i>	369
3.1.1.2. <i>Terres lointaines</i>	371
3.1.2. <i>La création de l'exotisme</i>	372
3.1.2.1. <i>Parfums agréables et parfums « culturels »</i>	373
3.1.2.2. <i>Le nouveau rôle de la puanteur</i>	377
3.1.3. <i>Une certaine indépendance par rapport à l'odeur</i>	380
3.1.3.1. <i>Comparaison</i>	380
3.1.3.2. <i>L'essence et l'évanescence</i>	384
3.2. <i>La création des souvenirs</i>	386
3.2.1. <i>Evolution vers le stéréotype</i>	387
3.2.1.1. <i>L'influence de Baudelaire</i>	387
3.2.1.2. <i>Traits généraux</i>	388
3.2.2. <i>Une complexité croissante</i>	392
3.2.2.1. <i>Les réminiscences « de contiguïté »</i>	392
3.2.2.2. <i>Des sentiments variés</i>	395
3.2.3. <i>La réminiscence olfactive en Angleterre</i>	398
3.2.4. <i>Un cas particulier : la réminiscence volontaire</i>	400
Conclusion	405
Bibliographie	411

Introduction

Sens ambigu, à la charnière de ceux de la distance (la vue et l'ouïe) et de ceux du contact (le goût et le toucher), sens animal, primitif, instinctuel, voluptueux, érotique, égoïste, impertinent, asocial, contraire à la liberté ; nous imposant, bon gré mal gré, les sensations les plus pénibles, inapte à l'abstraction, incapable de donner naissance à un art et encore moins de penser, impuissant à sortir du solipsisme originaire de la subjectivité. Les raisons de dénigrer l'odorat sont nombreuses. Encore faut-il y ajouter la fugacité et l'évanescence de son objet, qui rendent difficile la désignation des odeurs et fournissent un argument supplémentaire à tous ceux qui tiennent l'olfaction pour résolument inférieure.¹

Ce résumé des défauts de l'odorat souligne ce qui l'oppose pendant longtemps à la littérature. Ambiguïté, animalité, et subjectivité le rendent inapte à prendre place dans une littérature qui privilégie la clarté, cultive le prestige de l'esprit, de l'intellect et de l'esthétique, et poursuit l'universel. En outre, l'inaptitude des odeurs à se laisser cerner par des mots rebute ceux qui revendiquent la limpidité de l'expression. Cela explique sans doute que la littérature, du début du XVII^e siècle² à la fin du XVIII^e siècle, ait exclu les sensations olfactives de ses pages.

Le déferlement des odeurs dans la prose et dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle n'en paraît que plus étonnant. Parfums séducteurs, fragrances sensuelles, effluves sacrés, fumets épicés, remugles stridents, puanteurs insoutenables, exhalaisons putrides : on assiste à une éclosion sans précédent des odeurs dans la littérature française.

Certes, dès le début du siècle, influencées par l'essor du sensualisme à la fin du siècle précédent, les sensations olfactives font une timide apparition dans la

¹ Annick le Guérer, « Les philosophes ont-ils un nez ? », Revue Autrement, numéro 92, septembre 1987, p.49.

littérature, sous la forme d'effluves parfumés d'une femme-fleur, d'émanations agréables d'une nature harmonieuse ou, plus rarement, d'évocateurs imprévisibles du passé. Louis Estève et André Monéry, deux critiques qui se sont intéressés aux sensations olfactives³ au début du XX^e siècle, ont rapproché cette émergence des parfums du développement de l'analyse introspective. De fait, les sensations olfactives accompagnent parfois, à cette époque, les « grands mouvements de l'âme⁴ ». Mais, jusqu'aux années 1850, elles jouent surtout un rôle réaliste d'élément du décor ou illustrent une symbolique stéréotypée. Même chez Balzac, qui leur accorde une place importante pour son temps⁵, les odeurs « collent » à la réalité, lui donnent une consistance sensorielle, mais sont rarement dotées d'un rôle dramatique ou introspectif original⁶.

C'est avec Baudelaire que débute véritablement une appréhension nouvelle de la sensation olfactive par la littérature. La parution des Fleurs du Mal, en 1857, marque un point de fracture dans ce domaine comme en bien d'autres. Le sens olfactif se trouve réhabilité et ses perspectives littéraires étendues. On connaît les célèbres vers des « Correspondances » :

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres corrompus, riches et triomphants,*

Ayant l'expansion des choses infinies,

² La censure olfactive semble beaucoup moins forte avant le XVII^e siècle, si l'on en croit la scène du pet dans Le Roman de Renart (Branche X), les oeuvres de Rabelais ou celles de Montaigne (Essais I, chap. LV, « Des Senteurs », Gallimard, Pléiade, 1950, p.351-353).

³ L. Estève et A. Monéry.

⁴ par exemple, les effluves de la jonquille font entrevoir à Oberman la présence cachée d'un monde meilleur. Voir Senancour : « (...) c'était le premier parfum de l'année ; je sentis tout le bonheur destiné à l'homme. Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme de l'idéal fut tout entier en moi ; jamais je n'éprouvai quelque chose de si grand et de si instantané. » (Oberman, Paris, Cérioux, 1804 ; Gallimard, Folio, 1984, p.148)

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Pfeiffer Taste and Smell in Balzac's Novels (Tucson, University of Arizona, 1949), qui se présente d'ailleurs davantage comme un catalogue que comme une réflexion véritable sur les odeurs chez Balzac.

⁶ Comme le dit A. Corbin : « Attaché à la coïncidence des êtres et des lieux, Balzac met en parallèle l'odeur spécifique des pièces et le tempérament des individus qui les hantent. » (Paris, Aubier Montaigne, 1982) Champs Flammarion, 1986, p.197.)

*Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*⁷

Par ces quelques vers, la poésie accueille dans son sein à la fois des parfums, qui avaient peu d'existence littéraire, et une forme stylistique rare : la synesthésie. D'autres vers du recueil s'ouvriront également à celle qui semblait devoir rester toujours éloignée de la poésie : la puanteur. Les odeurs conquièrent donc une place nouvelle dans l'esthétique. Après cette déflagration olfactive dans le monde littéraire, fragrances, effluves et relents abondent dans la littérature.

Doit-on faire pour autant de l'irruption des sensations olfactives une révolte contre la tradition ? Quels sont les éléments qui permettent d'affirmer que le quantitatif est aussi qualitatif, que cette abondance d'odeurs est porteuse de sens ? Et de quel sens ? Peut-on faire d'un phénomène qui semble diffus et inconscient un « événement » littéraire résultant d'un choix délibéré et signifiant ? On peut se demander s'il est possible, sur une période aussi longue, de trouver une unité à travers la multiplicité des auteurs et des références.

Ce qui rapproche, au premier abord, tous les écrivains qui ont recours à l'olfaction est leur prise de position contre une tradition philosophique, religieuse et sociale qui considère les odeurs avec suspicion et les bannit de la littérature.

En effet, la présence des sensations olfactives dans la littérature s'oppose d'emblée à une tradition philosophique qui a jeté son discrédit sur l'olfaction depuis Aristote, pour de multiples raisons. L'anthropologue Annick le Guéner, dans un ouvrage intitulé Les Pouvoirs de l'Odeur, décrit le peu d'estime dans laquelle on a tenu l'odorat tout au long de l'histoire de la philosophie, jusqu'à ce que Feuerbach et Nietzsche tentent de lui redonner ses lettres de noblesse. Sens de l'animalité, de la concupiscence (Kant⁸), l'odorat a souvent été dévalorisé pour sa place ambiguë à la charnière des sens purs et impurs, et considéré comme incapable de procurer des

⁷ Baudelaire Les Fleurs du Mal (Paris, Poulet Malassis, 1857) Gallimard, Pléiade, 1975, «Correspondances », t.I, p.11.

jouissances esthétiques (Platon et Hegel⁹), ou de permettre une quelconque connaissance. Platon et de nombreux philosophes après lui placent l'odorat au dernier échelon de la hiérarchie des sens¹⁰. Le christianisme, également, a jeté son discrédit sur l'olfaction, l'associant à la concupiscence, à l'animalité, à tout ce qui fait du corps un piège pour l'âme. Les bonnes odeurs sont suspectes, car tentatrices, et les mauvaises ne le sont pas moins, car diaboliques. A ces préventions contre l'olfaction s'ajoute la crainte des odeurs qui a suivi la révolution sensorielle du milieu du XVIIIème siècle, analysée par l'historien Alain Corbin dans Le Miasme et la Jonquille¹¹. Il se produit, vers 1850, un « abaissement du seuil de tolérance » pour les puanteurs, qui aboutit à une stratégie de « désodorisation » au sein des sociétés occidentales, d'autant plus radicale qu'on attribue aux odeurs, jusqu'aux découvertes pastoriennes de la fin du XIXème siècle, la responsabilité de la transmission des maladies. A partir du milieu du XVIIIème siècle se mettent donc en place un certain nombre de mesures, en particulier sous l'impulsion des « hygiénistes », pour combattre la mauvaise odeur. Même si un certain nombre de parfums agréables se trouvent valorisés par contrecoup, comme les fraîches senteurs de la nature (celle de la jonquille, notamment) ou les doux effluves de la femme, les puanteurs sont radicalement rejetées et l'odorat, lui-même, demeure suspect. La littérature accepte, au début du XIXème siècle, quelques parfums, ce qui ne signifie pas qu'elle accepte l'olfaction dans son ensemble. Au contraire, dans la seconde moitié du siècle, l'olfaction apparaît dans la littérature dans son intégralité : ont une place les odeurs elles-mêmes (objets), les sensations olfactives (en lien avec le sujet), et l'olfaction même (en tant que sens à part entière). Nous verrons qu'il est souvent difficile d'effectuer une nette séparation entre les deux premières, puisque l'odeur est

⁸ Voir Kant Anthropologie du point de vue pragmatique (1798), Trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1979, pp.37 à 41.

⁹ Voir Hegel, Esthétique (1832), Trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, t. I, pp. 66 à 69.

¹⁰ Il charge l'odeur pour deux raisons principales : d'abord, elle « n'a de nature qu'à moitié » (Platon Timée, Oeuvres complètes, trad L. Robin et M.J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, p.491. Cité par Annick le Guéer in Les Pouvoirs de l'Odeur, François Bourin, 1988, p.231) ce qui rend sa perception malaisée et en même temps la discrédite dans une perspective essentialiste, puisqu'elle est inachevée et fugace. De plus, les plaisirs olfactifs sont tenus pour moins « divins » (Philèbe, ibid, p.64) que ceux que procurent la vue et l'ouïe, car ils encouragent le désir et la concupiscence, même s'ils éveillent parfois des jouissance esthétiques pures.

¹¹ Alain Corbin Le Miasme et la Jonquille (Paris, Aubier Montaigne, 1982) Champs Flammarion, 1986.

inséparable d'un sujet qui la perçoit¹². Plus encore que l'apparition de quelques senteurs particulières, c'est cette intégration de l'ensemble d'un sens qui manifeste une protestation.

Nous découvrirons qu'introduire les sensations olfactives n'est pas seulement une contestation, mais également une affirmation. L'intégration des sensations à la littérature au cours du deuxième XIXème siècle prend à la fois les accents d'une révolte et ceux d'un manifeste. Elle s'adapte aux revendications de l'époque, en particulier à celles de la modernité, et exprime parfois des sentiments profonds.

L'étude des sensations olfactives permet donc un éclairage nouveau sur des aspects fondamentaux de cette époque. Il semble bien, comme l'affirme George Poulet dans sa préface à la célèbre étude de J.P. Richard, Littérature et Sensation, que « *la critique ne p(uisse) se contenter de penser la pensée. Il faut encore qu'à travers celle-ci elle remonte d'image en image jusqu'à des sensations*¹³ ». En effet, « (...) *en-deçà de l'oeuvre, il y a l'être ; en-deçà de l'être, il y a le monde*¹⁴ ». L'analyse du fonctionnement de l'olfaction dans les textes, dans la mesure où elle met en lumière des relations originales entre l'être et le monde, entre le corps, l'esprit et le langage, est particulièrement à même de faire percevoir des éléments fondamentaux de l'écriture d'un auteur. On peut suivre J.P. Richard lorsqu'il affirme dans l'avant-propos de son ouvrage qu'« *il ne saurait y avoir d'hiatus entre les différentes expériences d'un seul homme : (...) dans les domaines apparemment les plus séparés se décèlent les mêmes schèmes*¹⁵ ». Et plus loin : « *Et c'est dans les choses, parmi les hommes, au coeur de la sensation, du désir ou de la rencontre, que se vérifient les mêmes thèmes essentiels qui orchestrent aussi la vie la plus secrète, la méditation du temps ou de la mort*¹⁶ ». Dans notre étude, il ne s'agit pas d'un seul auteur ; la démarche est donc différente. Néanmoins, on peut essayer de percevoir les liens qui

¹² Un plan qui aurait envisagé successivement le détournement des odeurs, des sensations olfactives, et de l'olfaction n'était pas tenable, tant les trois domaines se recourent. Cependant, à chaque fois que la distinction nous paraissait pertinente, nous l'avons soulignée.

¹³ J.P. Richard Littérature et Sensation, Paris, Seuil, 1954, préface de G. Poulet, p.10.

¹⁴ Ibid, p.12.

¹⁵ Ibid, avant-propos de J.P. Richard, p.13.

¹⁶ Ibid, p.14.

existent dans chaque oeuvre entre une sensation, une pensée, et une démarche littéraire et de démêler, parmi ces liens, des fils qui relient cette oeuvre à celle d'autres romanciers ou d'autres poètes. Il ne s'agit donc pas d'étudier des odeurs dans la littérature, mais des odeurs écrites, c'est-à-dire des odeurs qui sont passées d'abord par le filtre de la perception d'un écrivain, puis qui ont été mises en mots, de manière plus ou moins délibérée, par un individu qui avait conscience de pratiquer un art.

Nous montrerons que le détournement vient précisément d'une utilisation délibérée de l'olfaction dans les textes. En effet, l'odeur écrite est passée à travers un double filtre : celui de la perception et celui de l'écriture. A travers ces deux filtres, les écrivains font des choix, trient les éléments du réel et leur donnent une signification qui dépasse la simple « reproduction » de la réalité. On pourrait dire cela de toute sensation « écrite ». Mais le détournement est particulièrement important dans le domaine de l'olfaction : d'une part, parce que l'olfaction est un sens « muet », qui est difficile à appréhender par les mots, d'autre part, parce que gravitent autour de lui de multiples significations. Pour faire comprendre ce sens du terme « détournement », cette étude tissera les trois sens principaux et plus courants que la langue française lui donne habituellement : le premier signifie le changement de cours, de direction ; il est l'équivalent de « dérivation ». Le second sous-entend l'idée de détourner quelque chose à son profit et rejoint l'idée d'une transgression des règles. Le troisième sens est plus précis encore, celui du « détournement » de mineur, qui correspond à un enlèvement, un rapt.

Dans une première partie, nous verrons que l'irruption de l'olfaction et des sensations olfactives sert à pervertir, de l'intérieur, deux domaines où elles avaient plus ou moins subsisté : l'amour et la religion. La séduction olfactive se présente comme une forme d'aliénation et prend une place grandissante dans la progression dramatique. L'odeur est dotée d'un rôle de séductrice autoritaire, qui ne respecte ni la volonté, ni la liberté des personnages. Du même coup est dénoncée l'animalité de l'homme, élément parmi d'autres d'une nature unifiée, pour laquelle l'exhortation à

l'amour est la condition sine qua non de survie. Même le prêtre résiste mal à ses séductions, comme nous le verrons de façon approfondie dans La Faute de l'Abbé Mouret. L'étude des écrits scientifiques de la même époque permet de comprendre ce que la littérature emprunte au discours de son temps, et comment elle s'en détache, en particulier par le rôle disproportionné qu'elle accorde à l'olfaction, souvent appelée à cette époque «sens génésique». Si elle remet en valeur l'animalité, la réhabilitation de l'olfaction permet également l'avènement d'une sensualité inédite dans la littérature. Parfums de la chevelure et senteurs exotiques envahissent la poésie et la prose, avant que des senteurs corporelles plus personnelles ne fassent leur entrée, entraînant la littérature dans l'exploration d'une nouvelle topologie érotique. On peut voir à la source de ces deux formes de perversion une même volonté de démolir une certaine forme de représentation romantique de l'amour. Parfois, mais plus rarement, l'attaque de l'amour prend même les traits d'une odeur triviale qui vient rendre impossible toute idylle.

Les odeurs servent également la perversion de la religion. En s'attaquant à l'encens, elles prennent d'assaut un de ses symboles les plus anciens. Traditionnel médiateur entre l'humain et le divin, il se trouve alors désinvesti de son pouvoir sacré, soit qu'on le rabaisse grâce à des odeurs triviales et terrestres, soit qu'on le détourne de sa fonction pour le faire participer à des sacrilèges. Il se trouve alors souvent compromis dans des relations équivoques avec la sensualité, où profane et sacré se trouvent indûment mêlés.

Dans toute la première partie, le terme de détournement sera donc entendu au sens d'une occupation nouvelle, par l'odeur, par les sensations olfactives et par l'olfaction, de certains domaines particuliers, pour pervertir leur forme et leur sens, et ainsi ébranler deux piliers de la spiritualité. Il rejoint donc l'idée de dérivation.

Dans un deuxième temps, le détournement sera plus nettement entendu dans le sens d'une révolte, et même d'une transgression. Introduire les sensations olfactives dans un texte poétique ou romanesque apparaît comme une prise de position idéologique. Un certain nombre de romanciers confient à la littérature un rôle de révélation inédit, et aux odeurs une place essentielle dans le dévoilement.

Les puanteurs, en particulier, servent à dénoncer les hypocrisies de la société, les vilénies de la morale et, surtout, le mensonge de la vie, qui n'est que pourriture en marche. On peut intégrer cette volonté de révélation, plus généralement, dans une « logique olfactive » qui refuse toute forme de frontière, et qui touche plusieurs courants de la littérature. Dans une expansion irrépessible qui n'est pas sans rappeler celle des senteurs, les odeurs envahissent les textes, et les écrivains ébranlent les habituelles frontières. Par la nouvelle place accordée aux puanteurs s'exprime souvent une protestation contre la hiérarchie des valeurs esthétiques et l'affirmation d'une forme inédite de modernité. Par un usage excessif de l'odorat s'affirme le rejet de la raison et la volonté d'accéder à une nouvelle appréhension du monde. Par la négation du « bon » goût au profit d'un goût « pervers » se disent les nouvelles séductions de la répulsion. Mais ces différentes formes de révolte par l'olfaction ont aussi des limites qui, de façon singulière, s'expriment sous une forme olfactive. En réalité, l'étude des sensations olfactives paraît particulièrement susceptible de faire saisir quelques oscillations fondamentales de cette époque. Il faudra voir pourquoi.

La difficulté d'intégrer la matière à l'esprit permettra de mieux comprendre le troisième sens de « détournement », qui reprendra l'idée de dérivation, mais dans un sens plus strictement littéraire. En effet, comment intégrer la matière olfactive au langage qui dépend de l'esprit ? Sens en quelque sorte muet, l'olfaction résiste à l'appréhension par les mots. Comment est-il donc possible de « rendre » littérairement une odeur, de « traduire » une sensation olfactive ? et comment s'assurer qu'elle parvient à la sensibilité du lecteur ? Les difficultés rencontrées par les écrivains lorsqu'ils veulent faire passer une sensation dans le tissu des mots sont nombreuses, et ils sont souvent obligés de déformer le langage, de le « détourner », notamment grâce aux ressources multiples de la métaphore et de la synesthésie. Mais, en détournant les mots, ils découvrent que l'univers des odeurs recèle de multiples richesses, et qu'il peut apporter au langage des nuances et des raffinements inédits. Ils l'utilisent alors pour évoquer l'indicible, qu'il s'agisse d'une expression, d'un sentiment ou de leur relation avec la littérature. Ils y puisent

également, comme leurs adversaires ou leurs admirateurs, pour exprimer leur appréciation critique des oeuvres et traduire la réalité inexprimable de leurs goûts et de leurs dégoûts. Enfin, ils empruntent parfois quelques termes à l'univers du parfumeur pour exprimer, de façon tout à fait originale, leur style. Le détournement littéraire de l'olfaction nous met donc en face de deux paradoxes : ce sens muet non seulement peut être exprimé, mais devient même singulièrement éloquent.

Il devient également éloquent dans deux domaines : le souvenir et le rêve. La puissance onirique de l'odeur est utilisée par les écrivains pour faire rêver le lecteur ou l'amener à participer à une expérience de la réminiscence. Bien que cette utilisation de l'olfaction ne soit pas une innovation de ce deuxième XIXème siècle, elle prend à cette époque une ampleur nouvelle. Chez certains auteurs, elle gagne même une subtilité qui annonce les développements de Proust. Cette partie permettra de mieux comprendre comment l'olfaction peut être à la fois sujet et objet de détournement.

Pour mieux apprécier la spécificité du « détournement » de l'olfaction dans la littérature française, il nous a paru intéressant de confronter ce phénomène avec une littérature étrangère, et nous avons choisi la littérature anglaise. L'étude des oeuvres françaises nous ayant amenés à percevoir le phénomène olfactif en relation avec une forme large de censure, il était intéressant d'étudier si les sensations olfactives revêtaient la même force de détournement dans une littérature étrangère. En d'autres termes, la censure prenait-elle la même forme en France et en Angleterre ? La présence de senteurs témoignait-elle d'une forme comparable de dissidence littéraire ? Les détournements de l'olfaction prenaient-ils la même forme en France et en Angleterre, ou existait-il des variations significatives d'une culture à une autre ?

Cette recherche a fait apparaître entre les deux pays des contrastes importants, auxquels nous avons tenté de donner des explications, aussi modestes soient-elles, les champs d'investigation étant extrêmement complexes. Plutôt que de faire soutenir la comparaison à la problématique d'ensemble, nous avons préféré choisir la France comme point de départ, et faire apparaître le parallèle avec

l'Angleterre en contrepoint. En effet, la littérature anglaise ne recèle nullement la même richesse olfactive que la littérature française. Dans la période victorienne, l'olfaction est quasiment inexistante et, dans le mouvement décadent fortement influencé par la France, sa présence n'est, le plus souvent, qu'un pâle reflet de la profusion française.

Ce travail a volontairement évité d'accentuer les différences entre les courants littéraires, car les différents mouvements (naturalisme, décadence et symbolisme pour l'essentiel) n'ont pas de limites tranchées, quand on les étudie de près. Il semble plutôt que les uns et les autres se préparent, s'appellent, se recourent, se détournent. Dans le mouvement global de réaction et d'interaction qui caractérise l'évolution littéraire, il est difficile d'établir des frontières bien nettes entre ces courants, d'autant plus que les contemporains eux-mêmes s'y perdaient et que certaines tendances étaient incarnées successivement par un même écrivain. S'immerger dans une époque par la pratique d'une lecture assidue, dégagée de tout préjugé, sans classement préalable, telle a été la méthode adoptée. Nous avons retenu les textes marqués par les sensations olfactives d'une manière particulièrement signifiante. Ce sont les oeuvres qui ont guidé cette recherche.

Une des difficultés majeures de ce travail résidait dans la matière même du sujet. Les sensations olfactives apparaissaient brèves, dispersées, intégrées dans un contexte spécifique. Nous avons essayé de remédier à ce problème de plusieurs façons : d'abord, en nous concentrant principalement sur les occurrences d'une certaine longueur ; ensuite, en mettant en valeur ce qui les unissait ou ce qui les séparait ; enfin, en tenant toujours compte du contexte pour ne jamais trahir le sens d'une odeur dans un passage.

Peu d'ouvrages pouvaient nous aider dans l'élaboration d'une méthodologie appropriée, car les études qui mettent en relation olfaction et littérature sont très peu nombreuses. Plusieurs essais ont paru, dans les dix dernières années, sur l'évolution historique de l'olfaction, ses rapports avec la philosophie ou avec la religion. Mais très peu concernent précisément la présence des sensations olfactives

dans la littérature¹⁷. La méthodologie a donc été entièrement neuve sur un terrain presque vierge. Après de nombreuses lectures, nous avons concentré notre étude sur les ouvrages qui comportaient un nombre important de sensations olfactives¹⁸ et dont les occurrences, ou bien illustraient remarquablement une idée importante, ou bien sortaient radicalement des sentiers conventionnels.

L'ensemble du développement comporte un nombre très important de citations. Cela a paru utile et même nécessaire au développement de la démonstration pour plusieurs raisons : d'abord, parce que la littérature de cette époque, même connue, n'a pas été étudiée sous cet angle, et qu'il semble intéressant de la redécouvrir du point de vue olfactif ; ensuite, parce que la rareté de certains textes cités les rend difficiles d'accès ; enfin, parce que, dans un domaine aussi particulier que celui des sensations, il est particulièrement important d'offrir à la réflexion un support concret. Aux odeurs, pour une fois, la parole...

¹⁷ Au tournant du siècle, trois ouvrages et un article (Léopold Bernard « Les Odeurs dans les Romans de Zola », Montpellier, conférence de 1889 ; L. Estève Les Parfums dans la Littérature moderne (Paris, Poésie, 1905) et Parfums et Belles Lettres (Paris, Vigot, 1939, 1^{er} fascicule)). Un petit nombre d'études autour de 1950 (J. Suffel « L'Odorat d'Emile Zola », Aesculape, nov. 1952, p.204-207 ; C.L. Pfeiffer Taste and Smell in Balzac's Novels (Tucson, University of Arizona, 1949) ; P. Poupon Mes Dégustations littéraires (Bibliothèque de la Confrérie des Chevaliers du Tastevin, 1979), et quelques études récentes (Lire n° 169 (oct 1989) Enquête : « Quand les écrivains ont du goût, la littérature est au parfum » par Alain Jaubert ; H.J Rindisbacher The Smell of Books (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992) ; P. Bonnefis Parfums : son nom est Bel-Ami (Paris, Galilée, 1995) ; Jean-Yves Laurichesse La Bataille des Odeurs « L'espace olfactif dans les romans de Claude Simon » (Paris, L'Harmattan, 1998)). Mais les études anciennes se présentent souvent sans aucune référence, et les ouvrages récents sont soit très courts (ceux de P. Bonnefis et J.Y. Laurichesse par exemple), ce qui ne les empêche pas d'être intéressants, soit offrent un point de vue très différent (c'est le cas de H.J. Rindisbacher, qui centre son étude sur la littérature allemande dans une perspective chronologique).

¹⁸ On a d'ailleurs pu remarquer que les sensations olfactives, si elles apparaissent une fois, sont fréquentes dans l'ensemble de l'ouvrage.

Première partie : Perversion de l'amour et de la religion

Depuis toujours, l'amour et la religion sont liés aux parfums, sinon dans la littérature, du moins dans la pratique et dans l'imaginaire. Les effluves montants de l'encens évoquent la prière qui s'élève vers le ciel dans les cérémonies religieuses, et les parfums, capiteux ou légers selon les modes, servent les femmes dans leurs entreprises de séduction. Mais, en introduisant des senteurs dans le domaine de l'amour et de la religion, les écrivains du second XIX^{ème} siècle ne visent pas à reproduire la réalité olfactive qui les entoure. Ils se servent des senteurs pour offrir de l'amour et de la religion une image déformée, pervertie.

1. *L'amour pervers*

La majorité des sensations olfactives de la littérature du second XIX^{ème} siècle concerne les relations amoureuses. C'est pourquoi nous avons choisi de les étudier d'abord et de montrer en quoi l'utilisation de l'olfaction, dans le domaine de l'amour, constitue un détournement. Mais ce choix n'est pas seulement quantitatif, il est aussi qualitatif : avec les sensations olfactives, l'amour va être appréhendé d'une manière nouvelle. Vont être mises en valeur deux caractéristiques occultées jusqu'à présent, ou exprimées autrement : l'animalité du rapport amoureux et sa sensualité.

Le parfum séducteur est un des éléments essentiels de l'imaginaire de l'olfaction. Une des expressions les plus anciennes de ce motif se trouve dans la légende grecque de la panthère parfumée. « *La panthère exhale une odeur qui est agréable à toutes les autres bêtes, c'est pourquoi elle chasse en se tenant cachée et en attirant les bêtes vers elle grâce à son parfum* » affirme Théophraste, dans De Causis

Plantarum¹⁹. Une fois les bêtes attirées par l'odeur, la panthère bondit sur elles et les dévore²⁰. Nombreux sont les récits qui reprennent ce thème de la séduction féminine par le parfum. Une grande partie d'entre eux provient des textes de l'Antiquité grecque et latine, une autre, également importante, de la Bible. Des philtres aromatiques ont servi Circé dans sa conquête d'Ulysse ; la reine de Saba, dit-on, aurait utilisé des gommés odorantes et précieuses pour séduire le roi Salomon ; avant d'affronter Assuérus, Esther se fit macérer douze mois dans des parfums et des baumes²¹ ; Judith, pour séduire Holopherne, oignit son corps d'huiles précieuses²², etc... Au XVIIIème siècle, Don Juan vante le prestige de l'« odor di femina²³ ». En Angleterre, le pouvoir du parfum est redouté à tel point qu'en 1770 paraît un édit du Parlement, qui rend passibles de poursuites judiciaires les femmes utilisant des parfums pour « séduire, tromper ou entraîner en mariage » un sujet de Sa Gracieuse Majesté !

Pendant deux siècles, sans disparaître de l'imaginaire collectif, la séduction olfactive s'efface de la littérature. Ce sont plutôt des caractéristiques visuelles ou psychologiques qui éveillent l'amour. Un beau visage, une main fine ou potelée, une mouche chez les poètes baroques, un pied ou une cheville créent l'émoi des personnages²⁴. Les qualités intérieures, qui rayonnent sur la physionomie, sont également importantes dans la séduction (on se rappelle la Julie de La Nouvelle Héloïse et la Charlotte de Werther). Parfois, l'olfaction intervient : des effluves balsamiques, le plus souvent des parfums de fleurs, apparaissent dans le cadre d'une séduction « permise », dans laquelle la sensualité occupe une place limitée²⁵.

¹⁹ Théophraste De Causis Plantarum, Leipzig, 1821, VI. 5. 2., p.363.

²⁰ Cette panthère a été souvent par la suite associée à la courtisane. Elle sera également assimilée à la figure du Christ, dans un sens métaphorique de séduction par la parole.

²¹ Bible, Esther, II, 12.

²² Bible, Judith, X, 3.

²³ Mozart Don Giovanni (1787)

²⁴ Parfois, la voix joue également un rôle, mais plus rarement.

²⁵ Par exemple, dans Le Lys dans la Vallée : « Elle fit quelques pas légers, comme pour aérer sa blanche toilette (...) O mon lys ! lui dis-je, toujours intact et droit sur sa tige, toujours blanc, fier, parfumé, solitaire ! » (Balzac Le Lys dans la Vallée, Gallimard, Pléiade, 1949, t.VIII)

Au XIX^{ème} siècle, ces formes de séduction sont toujours présentes, mais la séduction olfactive vient souvent remplacer la sensation visuelle, ou même la contredire. Elle rompt en cela avec la mise au ban de l'olfaction et vient faire claironner les odeurs au premier plan. Le détournement de l'amour par l'olfaction se présente sous trois formes principales : d'abord, la sensation olfactive montre une nouvelle forme d'amour : la possession charnelle. Devenue violente et irrésistible, cette forme de séduction ne peut avoir que des conséquences primordiales dans le déroulement dramatique. La sensation olfactive devient ainsi un moteur fondamental de l'action. Ensuite, cette relation d'aliénation olfactive vise à dévoiler un autre aspect de l'amour : son caractère bestial, instinctif. Enfin, les sensations olfactives détournent la littérature vers la sensualité.

Dans un premier temps, nous allons voir que la séduction olfactive se présente comme une forme d'aliénation et qu'elle prend de plus en plus de place dans la progression de l'action.

1.1. Le parfum aliénant

La littérature du XIX^{ème} siècle réactive l'imaginaire olfactif et en développe principalement un aspect : celui de la séduction charnelle, qu'elle adapte à ses propres conceptions, à ses nouvelles revendications. Les sensations olfactives sont montrées comme séductrices, violentes, irrésistibles. Le parfum accompagne la mutation de l'amour romantique en amour-possession. De plus en plus, il permet d'exprimer une nouvelle relation amoureuse, fondée sur une attirance invincible, et qui dépossède l'un des personnages de sa volonté.

Un grand nombre de récits présentent des exemples de cette séduction olfactive. Le plus souvent, elle apparaît de manière ponctuelle dans le roman et ne dépasse pas un paragraphe. Malgré la brièveté des passages, certains éléments reviennent : la séduction olfactive est presque toujours violente, et dépouille celui qui la subit d'une partie de sa liberté.

1.1.1. *L'avènement de la séduction olfactive : Madame Bovary*

Avant de généraliser, nous nous intéresserons d'abord à l'exemple de Madame Bovary qui est sans doute une des premières oeuvres en prose à accorder autant de place à la séduction par l'odeur. Elle le fait de façon originale, puisque ce n'est pas d'un parfum féminin qu'il s'agit, mais d'un parfum masculin. La conquête olfactive est présentée de manière subtile. Elle agit parce qu'elle éveille dans l'esprit d'Emma un phénomène de réminiscence. La scène, fort connue, se passe pendant les Comices agricoles. Rodolphe a entraîné Emma dans la salle de la mairie où ils se retrouvent seuls :

Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or, s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela le vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, une odeur de vanille-citron ; et, machinalement, elle ferma les paupières pour la mieux respirer.²⁶

Le parfum joue donc ici un rôle majeur dans la séduction et dans l'action, puisque, après avoir tenté de résister à l'appel de cette odeur, Emma y succombe en donnant à Rodolphe son premier baiser. Mais l'influence du parfum n'est pas directe ; elle est secondée par la réminiscence que le parfum provoque et par la proximité des corps qu'il suggère. Le parfum opère sur les sens d'Emma un charme d'autant plus puissant qu'il ressuscite, dans sa mémoire, le souvenir d'un soir de luxe, celui du bal de la Vaubyessard. A travers l'odeur, c'est un monde, jusqu'alors inaccessible, qui surgit soudain, et qui donne l'illusion de la proximité. De plus, ce qui trouble Emma, quand elle perçoit le parfum de vanille-citron, est le fait même qu'elle soit en mesure de le sentir, qu'elle soit suffisamment proche de Rodolphe pour être sensible aux effluves de son intimité. Dans la littérature postérieure, l'importance de la

²⁶ Flaubert Madame Bovary (Paris, Michel Lévy Frères, 1857). GF, 1966, p.176.

réminiscence va diminuer, mais l'impression d'invasion que le parfum provoque va prendre de plus en plus d'ampleur.

Flaubert est le premier à montrer que sentir le parfum de quelqu'un, c'est être envahi, c'est voir sa propre intimité violée par une sensation venue de l'extérieur²⁷. Il est aussi le premier à analyser l'interpénétration subtile du spirituel et du matériel que la sensation olfactive provoque. La suite du passage insiste en effet sur la manière dont la sensation mêle le passé et le présent, le parfum et le désir :

*(...) et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et, comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme. Elle ouvrit les narines à plusieurs reprises, fortement, pour aspirer la fraîcheur des lierres autour des chapiteaux.*²⁸

La construction des phrases centrales montre cet échange. Le verbe « pénétrer » effectue le passage entre le monde sensoriel (« cette sensation ») et le monde psychique (« ses désirs ») puis le style mêle les champs sémantiques du matériel et du spirituel. Ce verbe « pénétrer » est essentiel, on le retrouvera dans la plupart des passages qui mettent en scène une séduction olfactive. Il abolit la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, entre le monde des sens et celui de l'« âme ». Flaubert ouvre ainsi la voie à une étude plus approfondie du lien entre le physiologique et le psychologique.

Cet extrait marque une étape importante dans l'évolution de l'esthétique olfactive. Il est au détournement de l'olfaction dans la prose ce que Les Fleurs du Mal sont au détournement de l'olfaction dans la poésie : il contient les germes qui donneront plus tard de grands arbres. Après Madame Bovary, la séduction olfactive va évoluer dans deux sens : premièrement, la force de possession par l'odeur va

²⁷ Sartre déclare à ce sujet : « L'odeur d'un corps, c'est ce corps lui-même que nous aspirons par la bouche et le nez, que nous possédons d'un seul coup, comme sa substance la plus secrète et, pour tout dire, sa nature. L'odeur en moi, c'est la fusion du corps de l'autre à mon corps. Mais c'est ce corps désincarné, vaporisé, resté, certes, tout entier lui-même, mais devenu esprit volatil. » (in Baudelaire, (Paris, Gallimard, 1947) Gallimard, Essais Folio, 1975, p.161.)

²⁸ Flaubert Madame Bovary, op. cit., p.177.

s'accentuer et de moins en moins faire place à des effets « extérieurs » tels que la réminiscence. La sensation sera décrite dans toute sa brutalité. Deuxièmement, la séduction va gagner en violence, devenir un véritable assujettissement, et réduire d'autant plus la liberté de sa victime.

1.1.2. La liberté menacée

La sensation se dégage peu à peu du contexte psychologique ou social²⁹ pour devenir plus précise, plus brutale, plus strictement physique. Le parfum séduit indépendamment de ce qu'il évoque, et la séduction est de plus en plus centrée sur le parfum lui-même.

Un extrait de La Saignée de Henri Céard, court récit paru en 1880 dans Les Soirées de Médan (1880), montre particulièrement bien cette brutalité. Au cours du siège de Paris, le général qui dirige l'armée de Paris se laisse séduire par une courtisane de haut vol :

Et cependant que, sous son regard, il rédigeait le précieux laissez-passer, de sa poitrine penchée qui frôlait un peu son uniforme des effluves sortaient qui l'envahissaient tout entier, il ne savait quelle chaude émanation de désir, si intense et si pénétrante que sa main tremblait, traçant sur le papier des lignes incorrectes. Avec son parfum, avec sa parole, elle entrait en lui par tous les pores. Une fascination se dégageait d'elle qui le remuait au plus profond de sa sensualité ; elle prenait possession de tout son être, s'imposait à sa chair.³⁰

L'effet du parfum sur le général est instantané et violent. Son charme est envahissant : les verbes ou formes verbales (« envahissaient », « pénétrante », « entrait en lui par tous les pores », « le remuait au plus profond ») soulignent l'irrépressible invasion de la sensation. La prise de possession est montrée comme

²⁹ On trouve encore un exemple dans Une Belle Journée de Henri Céard, roman dans lequel le parfum de frangipane de Madame Duhamain séduit d'autant plus que c'est un parfum cher, élégant. (Henri Céard Une Belle Journée Paris, Charpentier, 1881, p.22)

³⁰ Henri Céard La Saignée (in Les Soirées de Médan, Paris, Charpentier, 1880) Paris, « Le Livre à venir », 1981, p.179.

brutale : « intense », « prenait possession de tout son être », « s'imposait à sa chair ». Comme on le voit, l'effet de la sensation est direct, sans détour par des sentiments périphériques.

Dans les récits qui montrent la brutalité de la sensation, la prise de possession est souvent, comme dans ce passage, présentée comme une violation de l'intimité, par les verbes qui expriment la pénétration ou l'invasion et par le mélange du matériel et du spirituel. Un certain nombre de verbes reviennent, qui marquent la porosité de la chair au parfum, de la volonté au désir : « envahir », « pénétrer », « fondre » sont les plus fréquents.

Cette sensation brutale laisse de moins en moins de liberté à celui ou à celle qu'elle assaille. Le général est présenté comme une victime à moitié consciente (« il ne savait quelle »), qui subit la séduction olfactive directement dans son « désir », dans sa « chair ». Très souvent, le champ sémantique de l'ivresse est utilisé pour exprimer l'effet du parfum sur les sens : il fait défaillir, donne le vertige, rend ivre, chancelant. Les senteurs capiteuses engendrent le sommeil de la raison. Pour évoquer l'état du comte Muffat face aux senteurs de Nana, Zola développe un champ lexico-sémantique de l'ivresse : « Griserie », « sentiment de vertige », « défaillir », les termes montrent la passivité de la victime³¹. Plus encore que le vin, le parfum est « *le vertige aux flux et reflux scélérats / Qui monte à la cervelle et perd la conscience*³² ».

Souvent, dans ces scènes de séduction olfactive, la chaleur apporte son concours à la séduction et au trouble. Elle rend le parfum plus intense, et, parfois, contribue à accentuer l'impression d'étouffement qu'il suscite. Par exemple, dans Nana, elle accompagne les senteurs pour jeter le comte Muffat dans un état de trouble :

³¹ Zola Nana (Paris, Charpentier, 1880) Lausanne, Ed. Rencontre, Oeuvres Complètes, T. IX, 1972, p.157.

³² Maurice Rollinat Les Névroses, « Les Parfums », Paris, Charpentier, 1883, p.15.

*Le comte Muffat, qui allait parler, baissa les yeux. Il faisait trop chaud dans ce cabinet, une chaleur lourde et enfermée de serre. Les roses se fanaient, une griserie montait du patchouli de la coupe.*³³

Dans la littérature des années 1880, le parfum caractérise donc souvent l'abdication de la volonté en faveur du désir. L'esprit du personnage -le plus souvent masculin- est affaibli, jeté dans un univers brumeux qui estompe les repères. L'irruption de la sensation est montrée comme d'autant plus aliénante qu'elle touche un personnage dont la position sociale est élevée (le général, le comte) et fait ressortir son abaissement par la conduite peu rationnelle de son comportement. Adjuvant d'un formidable détournement de l'esprit et des sens, l'odeur est un piège, une arme de capture, un outil de conquête. Prenant l'être entier, elle le rend incapable de réaction³⁴. L'olfaction montre d'autant mieux cette séduction qu'elle est le sens qui passe le moins par l'analyse du cerveau, le seul qui puisse exprimer avec autant de violence la prise de possession, sans impliquer de contact charnel. Le sens du toucher pourrait également évoquer une prise de possession, mais ne pourrait intervenir que dans un contexte strictement érotique. De plus, il impliquerait une réciprocité que ne suggère nullement l'olfaction.

La violence de la séduction olfactive est plus fréquente dans la prose, qui lui laisse plus de place pour s'exprimer, que dans la poésie. Néanmoins, elle apparaît aussi chez quelques poètes : par exemple, dans un poème de Jean Richepin justement intitulé « Esclavage » :

*(...) Quand pour la première fois
Je te vis, je fus sans voix.*

*Devant ma vue embrumée
S'étendit une fumée
Sensuelle et parfumée ;*

³³ Zola *Nana*, (Paris, Charpentier, 1880) op. cit., p.76.

³⁴ C'est sans doute la raison pour laquelle elle apparaît presque toujours dans les romans du XIXème siècle où il est question d'une prise de possession d'un être par un autre, en particulier dans la littérature décadente, qui privilégie ce motif.

*Ainsi monte du caveau
La vapeur du vin nouveau
Qui rend trouble le cerveau.*³⁵

La séduction est présentée de manière condensée, et seules les composantes olfactives principales sont gardées : la « fumée / Sensuelle et parfumée » devient l'unique élément descriptif. La comparaison avec « la vapeur du vin nouveau », elle-même parfumée, permet au poète de mettre en valeur la démission immédiate de la volonté.

Charme envahissant et instantané, possession brutale, passivité de la victime à demi consciente, influence sur le désir, tous ces traits se manifestent dans la plupart des récits qui évoquent le ravissement (au sens premier) olfactif. L'incursion dans la littérature du parfum comme élément séducteur induit une nouvelle forme de séduction, une prise de possession, qui ont des conséquences primordiales dans le déroulement de l'action.

1.1.3. Un nouveau rôle dramatique

D'une façon générale, les odeurs prennent une importance de plus en plus remarquable dans la trame romanesque, de 1850 à 1900. Mais cela est particulièrement vrai pour l'odeur de la séduction. Lorsqu'elle apparaît, elle ne constitue pas un simple accessoire de la description, mais, souvent, un moteur essentiel de l'action.

La scène de séduction olfactive appartient souvent à une scène de rencontre ou bien à une scène première d'intimité. Dans tous les cas, elle marque le moment où deux personnages (en général masculin et féminin) sont placés pour la première fois dans une situation de proximité corporelle. Dans La Saignée, la séduction n'est

³⁵ Jean Richepin Les Caresses (Paris, Decaux, 1877) Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893, «Esclavage », p.132.

pas une scène première dans le récit, mais elle constitue la scène inaugurale de la relation entre les deux personnages dans le déroulement de l'histoire³⁶. Les conséquences de la séduction olfactive sont capitales : dans Madame Bovary, elle pousse Emma à donner à Rodolphe son premier baiser. Dans La Saignée, elle décide du comportement du général vis-à-vis de la femme et, à la fin, c'est elle qui provoque la « saignée », la mort de tous les soldats que le général envoie inutilement se faire tuer, pour respecter un désir de sa maîtresse. Dans Nana, elle transforme le Comte Muffat en amant soumis. Elle conduit le Lazare de La Joie de vivre au mariage et à son malheur...

La séduction olfactive a des conséquences spécialement nettes dans deux ouvrages de la deuxième moitié du XIX^e siècle : Thérèse Raquin et Mont-Oriol. Bien que difficiles à rapprocher sur beaucoup de plans, ces deux oeuvres ont ce point en commun.

Dans Thérèse Raquin (1867), la progression dramatique est fondée sur le contraste olfactif entre Laurent et Camille. D'un côté, le parfum de Laurent séduit Thérèse, dès leur première rencontre :

La nature sanguine de ce garçon, sa voix pleine, ses rires gras, les senteurs âcres et puissantes qui s'échappaient de sa personne, troublaient la jeune femme et la jetaient dans une sorte d'angoisse nerveuse.³⁷

De l'autre, l'odeur de Camille la repousse : Thérèse ne supporte pas l'odeur «fade » qui émane du corps maladif de Camille : « *Je couchais avec Camille ; la nuit, je m'éloignais de lui, écoeurée par l'odeur fade qui sortait de son corps (...)*³⁸», et explique l'échec de son mariage par le dégoût que suscite en elle cette odeur : « *Il était aussi frêle, aussi plaintif, et il avait toujours cette odeur d'enfant malade qui me répugnait tant jadis*³⁹ ». C'est donc un contraste olfactif qui est invoqué comme moteur dramatique du crime : Laurent séduit par les senteurs mâles qu'il dégage,

³⁶ nous reprenons ici les différences narratologiques exposées par Genette dans Figures, II.

³⁷ Zola Thérèse Raquin (1867) Folio, 1979, p.63.

³⁸ Ibid, p.74.

signes d'une virilité affirmée ; Camille est tué pour son odeur « fade », délit olfactif par omission. L'odeur n'est pas un ornement superflu de la séduction, elle acquiert un droit de vie ou de mort. En accordant un rôle aussi fondamental à l'olfaction, Thérèse Raquin se place en précurseur (le roman ne date que de 1867). La part des odeurs dans les relations amoureuses ne va faire que croître par la suite, en particulier dans les romans de Zola, mais chez d'autres écrivains également.

Il faut souligner à quel point cette citation de Thérèse Raquin, par l'importance qu'elle confère à l'odeur dans l'attirance amoureuse, était choquante pour les contemporains, surtout dans la mesure où elle rattachait directement la séduction à une pulsion animale. Dans le Figaro du 23 janvier 1868, Ferragus, le célèbre critique, reproduit la citation, et traduit son indignation par une remarque ironique : « *O Roméo ! O Juliette ! Quel flair subtil et prompt aviez-vous pour vous aimer si vite ?*⁴⁰ » Nous sommes seulement en 1868. L'indignation sera moins vive quand on se sera habitué aux « débordements » naturalistes, mais elle indique bien la nouveauté du rôle de l'olfaction dans les comportements des personnages littéraires.

Le second roman dans lequel l'odeur joue un rôle dramatique de premier ordre est Mont-Oriol (1887). Ce rôle est plus déterminant encore que dans le reste de l'oeuvre de Maupassant où, pourtant, l'olfaction a souvent une place majeure. Le parfum détermine la séduction qu'exerce Paul Brétigny sur Christiane :

*Elle le trouva laid (...) Mais de sa jaquette, de son linge, de sa peau peut-être s'exhalait un parfum très subtil, très fin, que la jeune femme ne connaissait pas ; et elle se demanda : « Qu'est-ce que c'est que cette odeur-là ? ».*⁴¹

Christiane n'est pas séduite par la beauté physique -au contraire, elle trouve Paul « laid » - mais par son parfum. Nous avons ici un exemple clair d'une scène où la séduction olfactive vient contredire l'impression visuelle. D'une manière générale, la

³⁹ Ibid, p.76.

⁴⁰ « Lettres de Ferragus », Figaro du 23 janvier 1868.

place de la description physique dans une scène de séduction est inversement proportionnelle à la place de la description olfactive : plus la séduction olfactive est importante, moins les impressions visuelles comptent. Ici, aucune description physique n'est donnée. Cette scène de séduction initiale va conduire à la liaison amoureuse de Paul et de Christiane, et, dans la suite du roman, l'olfaction devient un langage de la séduction, l'initiation à une nouvelle manière d'appréhender la réalité qui séduit la jeune femme (nous reviendrons sur cet aspect dans la IIème partie sur le raffinement). Lorsque Paul aura abandonné Christiane, l'olfaction disparaîtra du texte sauf dans la scène de délire⁴².

Non seulement le parfum a parfois un effet décisif dans la progression dramatique, mais encore son influence est souvent montrée comme pernicieuse: il provoque un dévoiement par rapport à une route du devoir, il est « détournement » au sens propre : le parfum de Rodolphe entraîne Emma sur le chemin de l'adultère, les senteurs d'héliotrope de Louise éloignent Lazare de sa cousine aimante⁴³, les effluves de cuir de Russie de Paul détournent Christiane de son mari, et les émanations de l'opoponax conduisent le général à mésuser de ses responsabilités militaires. Le parfum ou l'odeur n'est donc pas un simple adjuvant dans le déroulement de l'histoire, mais souvent un élément primordial dans la complexité de l'intrigue.

Enfin, le rôle dramatique du parfum est souvent récurrent. Le retour de la sensation met en valeur l'aliénation que la sensation olfactive fait subir au personnage. Dans de nombreux romans, la possession olfactive est persistante et le parfum « reprend » sa victime au cours du développement de l'action : Lazare a presque oublié Louise lorsqu'elle revient le troubler du parfum de ses dentelles⁴⁴ ; les efforts du Comte Muffat pour s'éloigner de Nana sont anéantis par les senteurs

⁴¹ Maupassant Mont-Oriol (1887) GF, 1966, p.60.

⁴² Ibid, p.349.

⁴³ Zola La Joie de Vivre, (Paris, Charpentier, 1884) Poche, 1985, p.177.

capiteuses de l'appartement de la courtisane⁴⁵ ; le général a renvoyé Madame de Pahauën depuis longtemps lorsqu'elle vient le reprendre dans les filets de son parfum. Dans le rêve que fait Jean Mintié, le parfum est un motif obsessionnel⁴⁶ qui contribue à créer la fureur amoureuse. Dans tous ces cas, le parfum aliène et désigne ainsi l'aspect aliénant de l'amour.

Plus rarement que dans la prose, cette force aliénante du parfum apparaît également dans la poésie : par exemple, un des poèmes de Charles Cros, « Lento », montre l'être envahi par le parfum d'une femme qui a pourtant fait souffrir le poète :

*Fermer les yeux ? Rêver ? Je n'avais pas dans l'âme
Un coin qui n'eût gardé l'odeur de cette femme.⁴⁷*

Dans un « Sonnet » du Collier de Griffes, le jasmin triomphe du poète qui a voulu tuer la femme qui le possède : « *O lâcheté ! le lendemain / J'aspirais l'odeur de jasmin / De ma triomphante couleuvre⁴⁸* ». La première partie du recueil Aurore (1884) de Maurice Bouchor fait dominer l'amour charnel, avant l'amour plus épuré des autres parties. Les sensations olfactives y sont plus fréquentes que par la suite, et expriment souvent la possession : « *Pourvu que je te voie, et te touche, et te sente, / Tout m'est égal (...)⁴⁹* » et « *Chair faite de lumière, idole blanche et rose, / Je mourrais pour sentir l'odeur de tes cheveux. / Tu me posséderas toujours. Je suis ta chose.⁵⁰* »

Bien sûr, l'inconscient est primordial dans cette possession tenace. Mais il est rarement évoqué. La possession est décrite dans ses effets, sans analyse de ses

⁴⁴ « *Et ce fut alors, insensiblement, que Louise le reprit tout entier. Il s'accoutumait, osait lui donner son bras, se laissait pénétrer de nouveau par cette odeur troublante, que le moindre bout de ses dentelles exhalait.* » (La Joie de Vivre (1884) op. cit., p.281)

⁴⁵ « *Et, dès que la portière retombait, il était repris, il se sentait fondre à la tiédeur de la pièce, la chair pénétrée d'un parfum, envahie d'un voluptueux désir d'anéantissement.* » (Nana, op. cit., p.440)

⁴⁶Le femme revient ainsi dans un de ses rêves : « *De temps en temps, elle s'approchait de mon lit, balançait au-dessus de moi son mouchoir brodé qui exhalait un parfum violent.* » (Octave Mirbeau, Le Calvaire, (Paris, Ollendorff, 1887) 10/18, « Fins de Siècles », 1986, p.126.)

⁴⁷ Charles Cros Le Coffret de Santal, Paris, Lemerre, 1873, p.60.

⁴⁸ Charles Cros Le Collier de Griffes, Paris, Stock, 1908, p.107-108.

⁴⁹ Maurice Bouchor Aurore, Paris, Charpentier, 1884, p.27.

⁵⁰ Ibid, p.53.

causes. Le seul exemple d'une réflexion sur le fonctionnement de l'inconscient dans le domaine de la séduction olfactive se trouve chez Maupassant, dans la nouvelle intitulée Sauvée :

(...) le parfum est essentiel pour séduire un homme ; car cela lui donne des souvenirs inconscients qui le disposent à l'action ; le parfum établit des confusions obscures dans son esprit, le trouble et l'énerve en lui rappelant ses plaisirs.⁵¹

Maupassant est un des écrivains qui présente le plus d'analyses, à l'intérieur même de son oeuvre, sur les mécanismes psychologiques motivant les réactions en face des parfums. Chez les autres auteurs, les personnages subissent les parfums sans que leur comportement soit analysé, sans que les raisons de leurs choix olfactifs soient explorées.

La place fondamentale du parfum dans la progression dramatique contribue à montrer le caractère aliénant, irrésistible, de la sensation olfactive, et à décrire ainsi l'amour, ou du moins le désir amoureux, comme une possession véritable. Le parfum éveille l'intrigue, la soutient souvent, la brise parfois, mais demeure toujours au coeur de l'action. Jamais jusqu'alors il ne s'était vu attribuer une telle prééminence, et sur une si longue durée : la séduction olfactive sévit dans la littérature pendant plus de cinquante ans. Il est vrai qu'elle évolue, et que sa nature subit quelques changements majeurs.

1.1.4. Evolution des parfums de la séduction

Les parfums de la séduction évoluent en suivant trois étapes : tout d'abord, on s'intéresse au parfum lui-même, qui devient parfois plus violent ; ensuite, on reconnaît certains attraits aux parfums corporels ; enfin, à la fin du siècle, c'est le mélange de senteurs corporelles et de parfums artificiels qui paraît souvent avoir un

⁵¹ Maupassant Sauvée in La petite Roque (Paris, Havard, 1886) Folio, 1987, p.134.

charme irrésistible ; à moins qu'on ne soit davantage tenté par les séductions perverses du poison...

1.1.4.1. Des parfums plus violents ?

Dans un premier temps, les parfums de la séduction ne sont pas particulièrement violents. La femme des années 1880 sent l'héliotrope, la verveine, l'iris, en particulier chez Maupassant⁵² ou chez Zola⁵³. Peu à peu, à mesure que les parfums gagnent en violence, la relation amoureuse devient plus sensuelle. La femme « fin de siècle » exhale plutôt les senteurs troublantes du musc, du patchouli, du vétiver, de l'ylang-ylang⁵⁴, de la peau d'Espagne ou de l'opoponax⁵⁵. Mais la relation entre parfum fort et séduction n'est pas toujours vérifiée. Le parfum de Hyacinthe Chantelouve, une des femmes les plus séductrices -au sens fort- de la littérature de la fin du siècle, est fait d'héliotrope et de cannelle⁵⁶. La Dinah Samuel (1882) de Félicien Champsaur embaume le new-mown hay⁵⁷. La femme des poèmes de Cros exhale les senteurs du jasmin et du santal. Hippolyte, dans le Triomphe de la Mort de d'Annunzio, laisse émaner les douces senteurs de la violette.

Parfois, ce n'est pas la violence de la fragrance elle-même qui provoque la séduction, mais sa concentration. Dans ces cas-là s'établit un rapport complexe entre le personnage et le parfum, qui rapproche la séduction d'une perversion du goût. En effet, un parfum trop fort s'oppose au code des convenances de l'époque et constitue

⁵² Yvette dans Yvette, 1884 (in La Maison Tellier), Madeleine dans Bel-Ami.

⁵³ Hélène dans Une Page d'amour (1878): « (Henri) respira de nouveau cette odeur de verveine qui l'avait tant troublé ». (France Loisirs, 1990, p.204)

⁵⁴ L'ylang-ylang n'a été importé en France qu'à partir de 1865, par Rigaud, parfumeur rue de Richelieu, qui l'a ramené des Philippines où il est surnommé « la reine des fleurs » (Sagan-Hanoteau Il est des Parfums (Paris, Dullis, 1973, p169).

⁵⁵Voir Hannon Rimes de Joie (1881) « Opoponax » par exemple. C'est aussi le parfum de Madame de Pahauën dans La Saignée.

⁵⁶ Huysmans Là-Bas (Paris, Tresse et Stock, 1891) GF, 1978, p.117 (lettre parfumée) et p.186 (gants odorants).

⁵⁷ Félicien Champsaur, Dinah Samuel, Paris, Ollendorff, 1882, pp. 489 et 520. Dans le même roman, les femmes ont des senteurs douces : Alice Penthièvre exhale le cinnamome, Noémie le santal (pp. 408 et 489).

un outrage aux règles du bon goût, selon lequel un parfum doit être léger. Il souligne souvent une « basse extraction », ou une volonté affichée de séduction. Les femmes trop parfumées suscitent la méfiance, ce qui ne les empêche pas d'inspirer en même temps (et parfois à cause de cela) de violentes passions. Par exemple, dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau (1887), histoire d'une passion destructrice, le parfum de la femme joue un rôle éminent. Lorsque le narrateur, Jean Mintié, relate sa première rencontre avec Juliette Roux, dans l'atelier d'un ami commun, la notation olfactive se révèle décisive :

Elle était mise fort élégamment, sans recherches prétentieuses. Un peu trop parfumée pourtant...⁵⁸

L'adverbe « trop » contient en germe le malheur du narrateur, annonçant la légèreté de la femme et ses multiples infidélités. Mais ce parfum est aussi le catalyseur de la passion. Malgré sa trop grande force, il séduit. Une nouvelle forme de relation olfactive s'instaure, qui érige la violence du parfum en séduction. Le parfum violent, loin de rebuter les sens, crée une relation de dépendance invincible.

Il est intéressant de remarquer que, dans tous ces exemples de séduction, jamais un nom propre de parfum n'apparaît. Or, s'il est vrai que la nomenclature des parfums était plus restreinte que de nos jours, de nombreux parfums existaient. Guerlain, Lubin, Pinaud, Piver, Houbigant, Chardin, Hadaucourt, Chardin de la rue du Bac, Demarson, Gellé, Violet, etc... s'ingéniaient à en créer sans cesse⁵⁹. Mais plus que les noms propres, c'est la note dominante du parfum qui est mentionnée, ou sa catégorie. L'héliotrope⁶⁰, par exemple, n'est pas un nom propre, mais une

⁵⁸ Octave Mirbeau Le Calvaire (1887) op. cit., p.95.

⁵⁹ Par exemple Fougère royale (1882) de Houbigant, Vera Violetta (1892) de Roger et Gallet, Eau de Fleur de Cédrat (1880), Fleur d'Italie (1882), Skine (1885), Rococo (1887), Jicky (1889) et Ambre (1890) Belle France (1892), et Cyprisine (1894) de Guerlain, Floramy (1900) de Piver, L'Esbouquet de Beyle, le Chypre de Lubin, etc...

⁶⁰ L'odeur de l'héliotrope ressemble à un mélange d'amandes et de vanille, auquel on ajoute souvent de la rose, de la fleur d'oranger et de l'ambre gris. « *Ce qu'on vend dans les magasins de Paris et de Londres sous le nom d'extrait d'héliotrope n'est pas autre chose qu'une préparation faite selon une formule analogue* ». (Piesse Des odeurs, des Parfums et des Cosmétiques, Paris, Baillièrre, 1865, p.116)

catégorie de parfum⁶¹. Les écrivains craignaient-ils de s'engager en faisant de la publicité ou de la contre-publicité pour un parfum, s'ils le nommaient ? En tout cas, presque tous les parfums de la séduction du XIX^{ème} siècle sont anonymes.

Parmi les parfums, il en est deux qui occupent une place à part : la violette et le musc. Le parfum de la violette a une place spéciale dans la littérature de cette époque, tout en étant rarement un parfum séducteur à proprement parler. C'est plutôt un parfum qui parle de séduction, qui entoure la femme du XIX^{ème} siècle d'un halo parfumé où se perdent les pensées des hommes. On rencontre très souvent la fragrance d'une violette au détour d'une page. Par exemple, dans ce passage de Bel-Ami :

*Février touchait à sa fin. On commençait à sentir la violette en passant le matin auprès des voitures traînées par les marchandes de fleurs.*⁶²

Elle est souvent métaphore de la femme et présage d'amour :

*Allez un matin de printemps dans nos rues. Elles ont l'air d'éclorre comme des fleurs, les petites femmes qui trottent le long des maisons. Oh ! le joli, joli, joli spectacle ! On sent la violette au bord des trottoirs, la violette qui passe dans des voitures lentes poussées par des marchandes.*⁶³

Léon, en attendant Emma Bovary, lui achète un bouquet de violettes qui gonfle sa poitrine d'orgueil⁶⁴. Le parfum des violettes accompagne l'ivresse sentimentale du Dominique de Fromentin⁶⁵. Il parle d'amour à Angélique dans Le Rêve de Zola⁶⁶. Il

⁶¹ Il existait à cette époque l'« Hélio trope blanc » de Piver mais jamais ce parfum n'est cité avec une majuscule ou avec le nom du parfumeur. Même chose pour le cuir de Russie, qui était une catégorie de parfum plus qu'un parfum précis. Piesse en donne la composition générale : son parfum vient du santal odorant avec lequel le cuir est tanné et de l'huile empyreumatique de l'écorce de bouleau avec laquelle il est corroyé. (Piesse Histoire des Parfums et Hygiène de la Toilette, Paris, Bailliè re, 1890, p.350)

⁶² Maupassant Bel-Ami (1885), Folio, 1987, p.188.

⁶³ Maupassant La Maison Tellier (1881 à 18910, L'Inconnue (1885), Presses Pocket, 1991, p.232.

⁶⁴ Madame Bovary (1857), op. cit., p.264.

⁶⁵ Fromentin Dominique (Paris, Hachette, 1863) GF, 1987, p.250-251.

⁶⁶ Zola Le Rêve (1888), Poche, p.117-118.

est au centre du Triomphe de la Mort de Gabriele d'Annunzio⁶⁷. La présence insistante des parfums qui évoquent la violette dans la parfumerie de cette époque prouve que ce parfum possédait un charme étrange sur les esprits⁶⁸. L'odeur de violette est donc un parfum d'une grande importance dans le monde de la femme, telle qu'elle est vue à travers la littérature⁶⁹. On pourrait même dire qu'elle est le parfum d'une certaine féminité, l'odeur associée non seulement à la femme elle-même, mais à l'image de la femme, à son Idée. L'association entre la femme et la fleur de violette, que l'on rencontre dans la littérature antérieure, est dépassée, à cette époque, par une insistance inhabituelle sur le parfum même, qui possède un rôle dramatique nouveau et, surtout, participe au langage de la passion amoureuse⁷⁰. Bien que doux, ce parfum a une puissance de séduction exceptionnelle dans la littérature, à partir des années 1855-60.

Le musc occupe également une place particulière, parmi les parfums considérés comme "forts". En effet, il apparaît fréquemment, mais sa réalité olfactive est souvent dépassée par les significations qui gravitent autour de son nom. Parfum violent, troublant, il est associé à des femmes légères, voire au monde de la prostitution. Sinon toujours fanal de la prostitution, il est le signe d'une sensualité excessive : une femme qui sent le « musc » est dangereuse. A la vieille mère de Bel Ami, Madeleine, qu'il vient d'épouser, inspire la méfiance :

⁶⁷ Gabriele d'Annunzio Le Triomphe de la Mort (Milan, Treves, 1894) Paris, Stock, Bibliothèque cosmopolite, trad. de Georges Hérelle, pp. 43, 56, 57, 63, 79, 89, et 215.

Dans ces exemples, le bouquet de violettes joue presque toujours le rôle de messenger de l'amour,

⁶⁸ « Vera violetta » de Roger et Gallet (1892), l'essence de violette Lenthéric (1895), « Violette Tatiana » de Vaissier (1902), « Violette qu'embauma » de Guerlain (1904) (Marylène Delbourg-delphis Le Sillage des Élégantes, Paris, J.C. Lattès, 1983, chap.I), « Violetta di Parma » de Borsari, et « Violette » de Viville (notée par le Dr Combe). La découverte de l'ionone (1892, par Tieman et Kruger), produit synthétique qui reproduit le parfum de la violette, n'est pas étrangère à cette explosion de parfums.

⁶⁹ La littérature italienne de la fin du XIX^{ème} siècle offre un exemple particulièrement développé de senteur de violette dans Les Vierges aux Rochers (Paris, Calmann Lévy, 1897, voir p.116 et 119), de G. d'Annunzio. Signes d'une harmonie, d'une beauté cachée et peu à peu révélée, la violette et son parfum sont liés à la naissance de l'amour du narrateur pour la jeune Violante.

⁷⁰ L'association entre l'odeur et la couleur violette renforce l'aura de cette fleur. Baudelaire, dans ses Fusées, note : « *De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse)* ». (Ed. posthume, Crépet, 1887, Pléiade, t.I, p.650)

La vieille, à son tour, baisa sa belle-fille avec une réserve hostile (...). Elle avait l'air d'une traînée, cette dame-là, avec ses falbalas et son musc. Car tous les parfums, pour la vieille, étaient du musc.⁷¹

Il apparaît que la vieille femme n'est pas la seule à faire cette confusion entre tous les parfums. Les auteurs semblent parfois aussi confondre sous un même terme de « musc » tous les parfums forts et trop sensuels, en vue d'une impression à produire sur le lecteur, non en vue d'une quelconque vérité olfactive. Plutôt qu'un vrai parfum, le musc devient ainsi un terme générique pour une odeur dont il faut se méfier ; il implique l'étrangeté de celle qui le porte ou qui s'en délecte, et sa violence⁷² semble un signe trop visible de la volonté de séduire. D'origine animale, et réputé depuis toujours pour ses effets aphrodisiaques, il est, dans les textes, une émanation sulfureuse. La femme infidèle de Hennebeau, dans Germinal, a pour le musc un goût pervers, signe d'un « *besoin charnel de parfums violents*⁷³ ». La Chérie des Goncourt, à la sensualité outrancière, rêve d'obtenir un grain de musc en provenance du Tibet⁷⁴.

Cette méfiance à l'égard du musc n'est pas seulement le fait des écrivains ; elle reflète une méfiance générale de la société, qui s'exprime également à travers le discours scientifique, et qui provient d'une constellation imaginaire du musc, fondée

⁷¹ Maupassant Bel-Ami, (Paris, Havard, 1885) Presses Pocket, 1990, p.231.

⁷² La puissance de son odeur est telle que, au dire des parfumeurs, le musc provoque parfois des saignements de nez intenses chez ceux qui capturent les chevrotains porte-musc (H. Cloquet Oosphrésiologie, Paris, Méquignon-Marvis, 1821, p.82. Epistaxis aussi remarquée par Chardin dans ses Voyages (Amsterdam, t.II, p.16) et Tavernier). On lui attribue aussi le pouvoir de tuer les serpents (Piesse, op. cit., p.210). A cause de sa force, la compagnie des Indes orientales avait défendu que le même navire apportât jamais ensemble du musc et du thé (Ibid). Le physiologiste suisse du XVIIIème siècle remarque qu'un grain de musc embaume un appartement pendant un an, sans rien perdre de son poids (Cloquet, op. cit., p.47). Un seul grain de musc aurait parfumé le boudoir de Joséphine à la Malmaison pendant plus de 60 ans.

La crainte du musc se double toujours d'une certaine fascination. C'est une des raisons pour lesquelles les parfumeurs de la fin du siècle se sont intéressés à sa récréation artificielle, obtenue en 1888 (l'autre raison étant son coût excessif, dû aux difficultés d'approvisionnement).

⁷³ Voir le rôle du musc dans la découverte de l'infidélité de sa femme par Hennebeau, dans Germinal (1885) : « (...) l'odeur pénétrante qui l'avait suffoqué, c'était l'odeur de musc que la peau de sa femme exhalait, un autre goût pervers, un besoin charnel de parfums violents. (...) » (Pocket, 1990, p.365). Madame Desforges, maîtresse sensuelle de Mouret dans le Bonheur des Dames, témoigne aussi d'un goût affirmé pour le musc (Au Bonheur des Dames, (Paris, Charpentier, 1883) ; Fasquelle, Poche, 1984, p.96).

⁷⁴ E. de Goncourt Chérie, Paris, Charpentier, 1885, p.300.

en premier lieu sur sa réputation de stimulant sexuel. Nom d'origine persane, qui dérive du mot sanscrit « testicule », il était autrefois utilisé comme stimulant cardiaque et a toujours eu la réputation de stimuler sexuellement les hommes⁷⁵. Cette caractéristique fait que les parfums qui en contiennent sont ceux qui se vendent le mieux. Le physiologiste Féré reconnaît au musc « *un rôle d'excitant génésique très efficace*⁷⁶ ». Sa puissance vient de sa ressemblance avec les sécrétions sexuelles : « *Les parfums les plus actifs sont ceux qui se rapprochent le plus de l'odeur des sécrétions sexuelles ou qui en dérivent comme le musc*⁷⁷ ». Aphrodisiaque, donc dangereux, il suscite la méfiance : le docteur Galopin, par exemple, en 1886, discrédite à la fois les femmes qui se parfument avec du musc, considérées comme volages, et les amants qui sont séduits par cette odeur, eux-mêmes suspects d'infidélité. « *La clientèle de ce parfum est infidèle et volage, peu délicate dans ses amours et recherche les scandales. L'amour vrai et durable ne se rencontre pas chez les chevaliers du musc (...)*⁷⁸ ». La crainte du musc est donc ancrée dans les mentalités de l'époque, que ce soit chez les scientifiques ou chez les personnages des romans du second XIXème siècle.

La violence n'est donc pas le seul garant de l'effet sensuel d'un parfum. Certaines senteurs, comme la violette et le musc, soulignent que, dans les textes du moins, le halo imaginaire qui entoure un parfum est aussi important que sa nature.

1.1.4.2. L'avènement des senteurs corporelles

Cependant, les parfums séducteurs du dernier tiers du siècle évoluent dans l'ensemble vers davantage de violence et, surtout, vers des parfums plus corporels. Les odeurs « âcres » de Laurent dans Thérèse Raquin sont sans doute les premières odeurs corporelles de la littérature française qui éveillent le désir. Mais, dans le reste de l'oeuvre zolienne, les senteurs du corps sont peu évoquées directement (elles

⁷⁵ Voir Havelock Ellis Etudes de Psychologie sexuelle, op.cit., p.164.

⁷⁶ Ch. Féré La Pathologie des Emotions Paris, Alcan, 1892, p.438.

⁷⁷ Ibid, p.441.

⁷⁸ Galopin Le Parfum de la Femme, Paris, Dentu, 1886, p.138.

seront plutôt projetées sur le décor, comme on le verra plus loin). Avant la fin des années 1880, l'origine de l'odeur est souvent notée avec prudence. Par exemple, dans Mont-Oriol, Christiane pense que la douce senteur qui émane de Paul est le parfum « de sa peau peut-être⁷⁹ » ; par la suite, les émanations corporelles interviennent plus franchement.

La présence de ces senteurs est l'indice d'un double changement : d'abord, les odeurs de la séduction ne sont pas toujours agréables : les senteurs de Laurent sont « âcres » et pourtant séduisent Thérèse. Dans La Terre, c'est aussi l'âcreté qui trouble Jean Macquart : « *Cette odeur âcre de fille, ce parfum violent de foin fouetté de grand air, le grisaient, raidissaient tous ses muscles dans une rage brusque de désir*⁸⁰ ». L'âcreté est une marque récurrente des senteurs séductrices. Nous aurons d'autres occasions de la rencontrer.

Ensuite, ces odeurs plaisent d'autant plus qu'elles rapprochent davantage l'homme de la bête. Plus la senteur corporelle est animale, plus elle séduit. Les romans de Mirbeau sont les meilleurs exemples de cette double évolution. Nous nous intéresserons d'abord au Journal d'une Femme de Chambre (1900). A propos de « monsieur » qu'elle a elle-même séduit par son odeur (« *vous sentez rudement bon, Ernestine, rudement bon* »), Célestine affirme :

*Il ne me déplaît pas... Dans sa vulgarité même, il dégage je ne sais quoi de puissant... et aussi une odeur de mâle... un fumet de fauve, pénétrant et chaud, qui ne m'est pas désagréable.*⁸¹

« Une odeur de mâle », un « fumet de fauve » abaissent la senteur humaine au rang d'une émanation animale. Le terme de « fumet » normalement réservé à l'odeur qui émane de la viande cuite, replace l'attraction sexuelle sur le plan d'un appétit. Mais, paradoxalement, cette odeur corporelle fascine. L'« odeur de mâle » revient un peu plus loin dans le texte et explique en partie la séduction qu'exerce Joseph sur elle :

⁷⁹ Cf citation plus haut. Maupassant Mont-Oriol (1887) GF, 1966, p.60.

⁸⁰ Zola La Terre (1887) Folio, 1980, p.168.

⁸¹ Mirbeau Le Journal d'une Femme de Chambre (Paris, Fasquelle, 1900) GF, 1983, p.50.

Une odeur forte de mâle, presque de fauve, monte de sa poitrine large et bombée comme une cuirasse... Alors grisée par cette force et par cette odeur, je m'accote au chevalet où tout à l'heure, quand je suis venue, il frottait les cuivres de ses harnais... Ni M. Xavier, ni Monsieur Jean, ni tous les autres, qui étaient, pourtant, jolis et parfumés, ne m'ont produit une impression aussi violente que celle qui me vient de ce presque vieillard, à crâne étroit, à face de bête cruelle...⁸²

L'odeur de fauve de Joseph se mêle à la senteur chevaline qui émane des «harnais ». L'odeur du décor vient donc se joindre à la senteur corporelle pour renforcer l'attrait du personnage. De plus, l'odeur de mâle est plus séduisante que l'impression visuelle (les autres étaient pourtant « jolis ») ou qu'un parfum agréable (« parfumés »)⁸³.

Les senteurs corporelles, âcres ou proches de l'animal, prennent donc de plus en plus d'ampleur dans le roman, et accompagnent l'évolution de la littérature vers l'expression d'un désir plus charnel.

Parallèlement, le statut social du personnage qui éveille le désir évolue. Avant 1857, lorsqu'un personnage, une femme le plus souvent, séduit par son parfum, c'est souvent qu'il appartient à une classe sociale élevée et fascine par une certaine élégance. Au contraire, à partir de 1857, émerge un nouveau type de séducteur, un personnage masculin cette fois⁸⁴, dont le lien avec une campagne animalifiée est souligné⁸⁵.

⁸² Ibid, p.288.

⁸³ Peut-être doit-on voir ici une réflexion sur l'inconscient, puisqu'on apprend que Célestine, à douze ans, a été violée, « à peu près consentante », par « un vieux, aussi velu, aussi malodorant qu'un bouc, et dont le visage n'était qu'une broussaille sordide de barbe et de cheveux, (...) sur un lit de goémons fermentés... (Ibid, p.117). Quoi qu'il en soit, elle finira par épouser Joseph et par s'installer avec lui dans un petit café de Cherbourg.

⁸⁴ Le code du bon goût n'admet pas un homme parfumé. Philippe Perrot remarque que les parfums sont proscrits pour les hommes depuis la Monarchie de Juillet, période durant laquelle se codifie le costume bourgeois (Philippe Perrot Le Corps féminin, Paris, Seuil, p.126). Le parfum de l'homme retrouve donc ainsi une place imprévue dans la littérature. En n'étant pas un parfum, mais une senteur corporelle, il n'est pas le signe d'une tendance efféminée, mais devient au contraire la marque d'une animalité affichée.

On peut d'ailleurs remarquer que le nombre d'hommes réellement parfumés, dans la littérature du second XIXème siècle, est très restreint. Quelques séducteurs (comme Rodolphe), mais très peu de dandys, contrairement à ce qu'on pourrait attendre. Leur sillage parfumé n'a pas laissé de traces dans les pages de la littérature.

⁸⁵ On trouve cela dans L'Amant de Proie, dans Un Mâle, par exemple.

A la fin du siècle, on remarque une ultime évolution de la nature du parfum séducteur ; une nouvelle forme de senteur provoque une attirance sensuelle particulièrement forte : le mélange d'une odeur « naturelle », émanant du corps, et d'une senteur artificielle (non au sens de chimique mais au sens de non corporelle), comme une eau de toilette.

1.1.4.3. Fin de siècle : le mélange des senteurs corporelles et des parfums

Le roman de Catulle Mendès, Méphistophéla (1890), qui décrit, conformément à une mode répandue à la fin du siècle, des amours homosexuelles féminines, met l'accent, dans un passage long et très travaillé, sur la puissance séductrice de ce mélange. Sophor, partie à la recherche d'une jeune fille qu'elle aime, rencontre dans le train une femme dont elle subit le charme odorant. Le texte effectue un brouillage sur l'origine réelle du parfum. Présentée d'abord comme artificielle, puis corporelle, l'odeur finit par être un mélange dans lequel artificiel et naturel sont indiscernables :

(...) de toute sa toilette s'envolait, avivé par le musc des maquillages, un parfum de cuir de Russie et de tabac du Levant qui était l'odeur de son corps ; elle était meilleure que si elle eût été bonne, cette odeur que l'on devinait faite exprès, très bien combinée: et cette petite femme était aussi agréable à sentir qu'amusante à voir.⁸⁶

La sensation visuelle et la sensation olfactive sont mises sur le même plan : «aussi agréable à sentir qu'amusante à voir ». Plus loin, la différence entre l'artificiel et le naturel est encore plus difficile à cerner :

⁸⁶ Catulle Mendès Méphistophéla, Paris, Dentu, 1890, p.208.

(...) l'exhalaison des artificielles fleurs parfumées se compliquait d'une effluence d'intimités féminines, artificielles aussi, vivantes pourtant, qui, comme des essoufflements d'une gorge où la chair sous la poudre de riz s'attendrit de sueur, se faisait, par bouffées, plus chaleureuse, plus irrésistible.⁸⁷

Le brouillage entre senteurs naturelles et artificielles est ici complet (« une effluence d'intimités féminines, artificielles aussi, vivantes pourtant »), et, trait caractéristique de l'esthétique décadente, il marque une nouvelle orientation dans l'évolution du motif de la séduction par l'odeur. Dans ce roman qui prend volontairement le contrepied de la morale bourgeoise par la description d'amours féminines, l'olfaction a une importance décisive.

1.1.4.4. Les séductions étranges du poison

En même temps que ces senteurs doubles apparaît également un nouveau type de parfum séducteur : le parfum-poison. Baudelaire est l'un des premiers⁸⁸ à remarquer le pouvoir équivoque des parfums, lui qui parle de « *La Circé tyrannique aux dangereux parfums*⁸⁹ », et du poison. Mais il ne les réunit pas de façon explicite (dans le poème intitulé « Le Poison⁹⁰ », le poison ne réside pas dans un parfum, mais dans les yeux). La littérature de la fin du siècle va développer une nouvelle forme de séduction olfactive, qui insiste sur le caractère maléfique du parfum. Dans le même temps, le parfum se pare de couleurs et de qualités qui l'éloignent le plus possible des qualités du parfum naturel de la femme. Par exemple, dans l'oeuvre d'Albert Samain, le parfum charnel est souvent noir et âcre, comme dans ce poème, intitulé « Luxure » :

⁸⁷ Ibid, p.218-219.

⁸⁸ Sainte-Beuve fait aussi figure de précurseur, dans Volupté, en reconnaissant le charme ensorcelant, certains jours, de la femme : « (...) une volupté odorante s'exhale de sa personne comme d'une tige en fleur. Ivresse et poison ! Fuyez : toute femme en certains moments est séductrice ». (Sainte-Beuve Volupté (Paris, Renduel, 1834) Gallimard, Folio, 1986, p.90)

⁸⁹ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., « Le Voyage », Pléiade, tome I, p. 129.

⁹⁰ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., Pléiade, tome I, p.48-49 (...) *Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, des tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... (...)*

*(...) Les cheveux balayant l'air enivré des soirs
Sombre incantation des odeurs. Parfums noirs.⁹¹*

Et dans « Une », la femme-sphinx exerce une attirance irrésistible car :

*(...) Elle est la fleur superbe et froide des poisons
Et le péché mortel aux âcres floraisons
De sa chair vénéneuse en parfums noirs transpire.⁹²*

La couleur noire, en opposition fréquente avec le blanc, chez Samain, redouble l'impression olfactive par une symbolique visuelle du mal et du péché. L'apparition des séductions du poison accompagne l'émergence d'un goût nouveau pour une femme insensible et cruelle, qui devient même un lieu commun dans la littérature fin de siècle. La femme distille d'étranges poisons qui traduisent souvent de façon métaphorique son influence néfaste et se révèlent mortels pour le poète.

La relation de la femme fin de siècle avec le parfum vénéneux est double : soit, elle distille des poisons qui tuent ceux qui l'approchent ; soit, elle se nourrit de poisons qui exacerbent sa cruauté. Ce sont en général alors des parfums floraux qui deviennent empoisonnés. Par exemple, dans Les Caresses, le poème intitulé « Les poisons inutiles⁹³ » met en scène une femme qui devient d'autant plus rose et cruelle quelle a absorbé plus de fleurs empoisonnées.

L'aspect vénéneux du parfum est assez fréquent dans la littérature anglaise de la fin du siècle. Arthur Symonds, par exemple, termine sa description de Lucrece Borgia par ces vers :

*(...) Strange eyes that shed such strange perfume
As when some girl returning home
Shakes off her perfume, to resume*

⁹¹ A. Samain Au jardin de l'Infante (Paris, Mercure de France, 1893) op. cit., p.180 in « Luxure ». Et, plus loin, le poète évoque le « *Vertige des parfums âcres et des toisons* ».

⁹² Ibid, p.97.

⁹³ Jean Richepin, Les Caresses, op. cit., p.184.

*Her other self. O poisonous fume
Of hearth's hell in this flower whereon
Each separate petal is poisonous
As weeds that suck the blood from one (...)*⁹⁴

Wratislaw, dans « Tuberoze », invoque le parfum pour qu'il lui donne la mort :

*(...) Dear poison, send thy deadliest breath
Subtly about me as I lie,
That none may part from me in death
The murderous flower by whom I die !*⁹⁵

Et dans « Sonnet macabre », le poète aime la mort, sous la forme d'une femme, pour tout le mal qu'elle porte en elle⁹⁶.

Les nouvelles séductions du « parfum-poison » correspondent à l'émergence d'une attirance neuve pour la femme cruelle et perverse, qui s'affirme surtout dans le courant « décadent » de la littérature. Le parfum devient alors métaphore d'une influence féminine destructrice.

L'apparition massive des sensations olfactives dans la séduction amoureuse marque donc le choix, par un certain nombre d'auteurs, de s'élever contre la conception romantique de l'amour, afin de dire le désir charnel dans toute sa violence. En révélant le désir, l'odeur exhibe un aspect plus terrible encore de l'amour : son animalité. Ce dévoilement est encore timide dans les années 1870, mais il devient de plus en plus hardi avec le temps, notamment dans la prose, et constitue un développement de l'olfaction spécifique de la fin du siècle.

⁹⁴ Arthur Symons « To Iris », *Love's Cruelty*, in *The collected Works of Arthur Symons*, London, Martin Secker, 1924, vol. 2, p.337.

Trad : Etranges yeux qui versent un parfum si étrange, comme lorsqu'une fille, de retour chez elle, se défait de son parfum, pour retrouver son autre moi. O fumée empoisonnée de l'enfer du foyer dans cette fleur dont tous les pétales pris séparément sont empoisonnés, comme les mauvaises herbes qui sucent le sang d'une autre plante (...).

⁹⁵ T. Wratislaw, *Orchids* (1896), op. cit., p.30.

Trad. : Cher poison, pendant que je suis étendu, enveloppe-moi subtilement de ton souffle le plus mortel, afin que, mort, nul ne puisse me séparer de la fleur mortelle par laquelle je péris !

1.2. *Le détournement vers l'animalité*

La place nouvelle de l'odeur dans la progression dramatique vise à détruire une certaine conception de l'amour. En subissant un charme odorant sans pouvoir y résister, l'homme se rapproche de la bête. Le détournement que les écrivains font subir à l'olfaction est non seulement de montrer comment une odeur déclenche une sensation, mais aussi de dévoiler ce qui gît sous ce phénomène, en intégrant la séduction à une signification plus large, l'animalité.

1.2.1. *La « bête humaine »*

Le dessein de révéler l'animal à l'intérieur de l'homme est sensible dans la littérature à partir de 1850. Mis en valeur par Zola, le terme de « bête humaine » est promis à un grand avenir. Les titres eux-mêmes (La Bête humaine (1890), Rage charnelle (1890), Un Mâle (1892)) montrent un homme rivé à la bestialité de ses fonctions, notamment à la fonction sexuelle, désignée comme centrale. La « bête », le « mâle », plus rarement la « femelle », sont des termes fréquents dans les textes et cherchent à replacer l'homme au rang des animaux. Trait spécifique de la littérature dite naturaliste, le dévoilement de l'animal en l'homme est aussi très fréquent chez des auteurs classés habituellement dans la catégorie des décadents. Dans Le Vice suprême (1884) de Péladan, la poursuite de la bête est au coeur de la problématique du roman. Dans Zo'har (1886) de Catulle Mendès, la crainte de la part bestiale de l'homme est primordiale⁹⁷. Dans L'Amant de Proie de René Maizeroy, en 1905, la bête est toujours présente⁹⁸. Les auteurs de la fin de siècle traquent la bête qu'ils sentent en eux.

⁹⁶ Orchids, Ibid, p.11.

⁹⁷ « *Jamais la bête qui était en lui ne s'échapperait* ». (Catulle Mendès Zo'har, Paris, Charpentier, 1886, p.147)

⁹⁸ A propos de Monsieur François : « *Il n'était plus que le mâle avide de jouir et qui guette sa proie* ». (René Maizeroy L'Amant de Proie, Paris, Albin Michel, 1905, p.45.)

Ce courant de pensée a été encouragé par certaines découvertes scientifiques et des études philosophiques. Les études de Darwin, qui replacent l'animalité au cœur de l'évolution humaine, sont encore récentes et marquent profondément les mentalités⁹⁹. L'influence de Schopenhauer et de son disciple Hartmann vient encore porter un coup aux conceptions anciennes. La philosophie de Schopenhauer est connue en France à partir de 1880 et Le Monde comme Volonté et comme Représentation est traduit en 1886. Quant à La Philosophie de l'Inconscient de Hartmann, elle est traduite dès 1879. Pour tous deux, l'amour n'est qu'une illusion subjective qui masque le mécanisme de la sexualité.

L'utilisation du sens olfactif dans la relation amoureuse n'est donc pas innocente. Sens de l'animalité, de l'instinct, l'odorat est utile pour montrer l'homme sous son jour le plus brut. Dans les rapports amoureux, elle sert à mettre en valeur le caractère primaire du désir, son universalité, et à détruire ainsi l'idéalisation romantique, notamment l'affinité élective des cœurs. Attaché autant à son corps qu'à son esprit, l'être humain porte en lui son animalité sans vouloir la reconnaître. L'odorat, sens « génésique », réveille la bête en l'homme.

Témoins de cette orientation nouvelle de la littérature, le nez et surtout la narine bénéficient d'une promotion littéraire. Auparavant le nom « narine » servait souvent à évoquer le nez, terme qui paraissait trop prosaïque pour être employé sans fard. Le mot « narine » jouait donc le rôle de signifiant pour évoquer le signifié « nez », par une synecdoque. Au contraire, à la fin du siècle, le signifiant « narine » indique bien le signifié « narine », avec une amplification accordée au rôle de la narine comme partie la plus importante du tout, celle qui permet le flair. Le mouvement des narines (qui frémissent, ou battent...) est toujours, dans les textes, le signe non de la colère mais d'une sensibilité bestiale de l'être humain.

Le lien entre l'odorat et l'animalité est toujours souligné dans les textes, de deux façons très différentes, mais qui se rejoignent. Les personnages les plus

affectés par les odeurs se groupent en effet en deux catégories. La première rassemble des êtres proches de la nature, souvent assez grossiers selon les critères de la civilisation, mais qui entretiennent avec la nature un rapport d'intimité, de complicité. Marjolin (dans Le Ventre de Paris) et Cachaprès (dans Un Mâle) sont sans doute les deux personnages à la fois les plus animaux et les plus sensibles aux odeurs. Le mâle de Lemonnier est un braconnier, qui vit au milieu des bois, en contact étroit avec la nature. L'odeur joue un rôle majeur dans son comportement : par deux fois dans le roman, il masque son odeur humaine par une odeur animale, pour mieux attraper ses proies¹⁰⁰. Les affinités de Marjolin avec la bête ou la brute sont aussi plusieurs fois soulignées. En particulier, lorsqu'il se retrouve seul avec la belle Lisa, l'odeur des volailles le pousse à une tentative de séduction qui lui sera fatale :

Marjolin se tut, dans ce coin empesté par l'afflux des odeurs. C'était une rudesse alcaline de guano. Mais lui semblait éveillé et fouetté. Ses narines battirent, il respira fortement, comme retrouvant des hardiesses d'appétit. Depuis un quart d'heure qu'il était dans le sous-sol avec la belle Lisa, ce fumet, cette chaleur de bête vivante le grisait. Maintenant, il n'avait plus de timidité (...)»¹⁰¹

Ici, ce n'est pas le parfum de la femme qui réveille ses sens, mais un parfum animal, une odeur excrémentielle, qui le dépossède de toute maîtrise. D'une façon générale, les odeurs émanant du monde des bêtes ont une influence particulièrement forte sur ces personnages primaires.

La théorie qui transparait derrière ce comportement rejoint une conviction de l'époque : plus l'homme se rapproche de la bête et plus le rôle des odeurs dans son comportement est développé. On retrouve ce préjugé dans la littérature scientifique, qui considère les « sauvages » comme infiniment plus doués sur le plan olfactif que l'homme civilisé. A l'idée de proximité avec la bête se joint celle d'infériorité. La sensibilité olfactive de l'homme devient donc une preuve flagrante de son infériorité.

⁹⁹ L'Origine des Espèces de Darwin a été réédité en 1870, 1872, 1876 et 1880.

¹⁰⁰ C. Lemonnier Un Mâle, Paris, Dentu, 1892, pp.43 et 46.

La deuxième catégorie de personnages dans lesquels la bête se dévoile est constituée par des êtres au contraire éloignés de la nature, intégrés au processus civilisateur, très peu susceptibles de se laisser impressionner par des odeurs : le général en est un exemple. Le cas le plus révélateur est celui du prêtre, considéré comme l'homme qui a, plus que tout autre, appris à dompter ses sens. Sa sensibilité aux odeurs révèle alors une fêlure, une fissure par laquelle s'engouffre l'animalité (c'est le cas de Serge dans La Faute, de l'abbé dans L'Abbé Jules). La raison, l'éducation, sont balayées par l'instinct. L'animalité paraît ainsi un ressort fondamental du comportement humain, quelle que soit la volonté humaine de maîtriser ses sens.

L'exemple le plus développé de prêtre sensible aux odeurs (après Serge Mouret auquel nous reviendrons dans l'analyse de La Faute de l'Abbé Mouret) est celui de l'abbé Jules de Mirbeau. Lorsqu'il rencontre une jeune paysanne, lors d'une de ses nuits de marche, sa senteur réveille en lui la bête :

Et de cette fille une odeur montait, âcre et grisante, une odeur de fauve, une odeur de musc et d'étable, de fleur sauvage et de chair battue par le travail et par le soleil. L'abbé en fut, en quelque sorte, étourdi. A respirer ce brutal parfum, il sentit un désir lui mordre le coeur violemment. Du feu s'alluma dans ses veines. Il frissonna. Et, les narines écartées, comme font les étalons qui flairent, dans le vent, les odeurs de femelles, il poussa un soupir qui ressemblait à un hennissement.¹⁰²

On reconnaît, dans cet extrait, un certain nombre d'éléments précédemment étudiés : la violence de la prise de possession par le parfum, qui agit directement sur les sens ; la chaleur, le peu d'importance des sensations visuelles (il fait nuit), l'âcreté de la senteur corporelle. Mais le parfum provoque un comportement qui n'a plus rien d'humain : « *il poussa un soupir qui ressemblait à un hennissement* ». Le sens génésique ramène l'homme, malgré toutes les couches de son éducation, à l'animalité brutale du désir. La littérature, en travaillant la sensation par le langage, en fait le signe de l'animalité.

¹⁰¹ Zola Le Ventre de Paris, (Paris, Charpentier, 1873) GF, 1971, p.262.

¹⁰² Mirbeau L'Abbé Jules (Paris, Ollendorff, 1888) Albin Michel, 1949, p.87.

Que ce soit parce qu'elle agit sur l'homme primaire, ou parce qu'elle ramène à l'animalité l'homme éduqué, l'olfaction est utilisée pour dévaloriser l'homme, pour le replacer au rang de la bête. Certes, une autre tendance de la littérature aura soin de prendre le contrepied de ce courant et de montrer les trésors de raffinement que peut réserver ce sens. Mais cette première tendance l'emporte sur l'autre pendant la première partie de la période étudiée, notamment dans la littérature naturaliste.

Dans le même temps, les écrivains qui montrent l'animalité de l'homme ont soin de personnifier le monde, afin d'accentuer l'impression d'unité entre l'homme et la « nature ».

1.2.2. La manipulation du décor

Le rapport entre le décor et les sens constitue un poncif de la littérature naturaliste. Très tôt dans sa vie, Zola a affirmé le lien entre le physiologique et le psychologique, l'a théorisé et, dans ses romans, a accentué les rapports entre la sensation et la pensée par l'orientation de ses descriptions. Dans un célèbre article du Rappel (1870) à propos de La Curée, Zola justifie l'interaction entre les odeurs de la serre et le désir de Renée en réaffirmant le lien entre le personnage et son environnement immédiat :

Le héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du XVIIIème siècle (...) Dès lors, il nous faut tenir compte de toute la machine et du monde extérieur. La description n'est qu'un complément nécessaire de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse.¹⁰³

Comme il le montre clairement « la description n'est qu'un complément nécessaire de l'analyse », et c'est alors que le détournement entre la sensation et le langage peut jouer. Pour l'écrivain, la sensation n'est toujours que secondaire par rapport à une

finalité esthétique qui la dépasse. Chez Balzac également, d'une certaine manière, la description était un complément nécessaire de l'analyse (par exemple, l'odeur de la pension Vauquer¹⁰⁴ fait comprendre le milieu social dans lequel on se situe), mais elle concernait la dimension sociale ou psychologique du personnage, plus que sa physiologie.

Comme l'a remarqué Léopold Bernard, dans sa conférence de 1889 sur « Les Odeurs dans les Romans de Zola¹⁰⁵ » - la première étude sur les sensations olfactives dans la littérature -, les amours de Renée et de Maxime prennent une teinte différente selon les pièces où ils se trouvent : « *Chaque pièce, avec son odeur particulière, ses tentures, sa vie propre, leur donnait une tendresse différente, faisait de Renée une autre amoureuse (...)* ». Dans le passage qui suit, on voit, par exemple, que « *sous la tente couleur de chair, au milieu des parfums et de la langueur humide de la baignoire, elle se montra fille capricieuse et charnelle (...)*¹⁰⁶ ». Une des nouveautés de cette époque en matière de sensation est de montrer le lien étroit qui existe entre la sensation et le comportement. La sensation n'est pas seulement quelque chose qui affecte le personnage, mais qui le crée.

Cependant, si le décor a souvent chez Zola une influence directe, il est encore plus souvent l'objet d'une manipulation. Cette manipulation consiste à transférer dans le décor une sensualité qui appartient normalement au domaine humain. Dans La Curée, les odeurs de la serre relèvent de cette manoeuvre :

Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums: sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures ; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons. Mais dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la vanille et les acuités des orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur

¹⁰³ A propos de La Curée (Paris, Lacroix, 1871) Presses Pocket, 1990, p.426.

¹⁰⁴ Balzac Le Père Goriot (1834-35) (Paris, Werdet, 1835) Paris, Classiques Garnier, p.10.

¹⁰⁵ Léopold Bernard « Les Odeurs dans les Romans de Zola », Montpellier, conférence de 1889, p.25.

¹⁰⁶ La Curée, op.cit., p. 219.

*d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux.*¹⁰⁷

Aucune odeur végétale n'est décrite (palmiers, vanille et orchidées sont seulement nommés avant ce passage). En revanche, ce sont les odeurs humaines, corporelles, qui se substituent aux émanations florales : « *sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures* », dont la juxtaposition suggère un entremêlement érotique. A la fin du paragraphe, mise en valeur par la construction de la phrase, et par la métaphore musicale qui transforme l'odeur en « phrase mélodique », apparaît l'« *odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour (...)*¹⁰⁸ ». Ce passage se présente donc comme un transfert de la sensualité sur le décor, non comme une description olfactive. Manipulatrice, la description reporte sur les odeurs la sensualité en éveil du personnage.

Selon le même procédé, lorsque la serre devient le lieu des amours de Renée, quand celle-ci a besoin d'une « ivresse plus âcre que d'habitude » (on retrouve l'âcreté), les senteurs sont de nouveau détournées de leur réalité pour évoquer une sensualité érotique. La description, dans laquelle court la métaphore musicale (« (...) *la vanille chantait avec des roucoulements de ramier ; puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéas(...)*) aboutit, comme dans le premier passage cité, à la mise en valeur d'une odeur humaine : « *l'odeur qui dominait, l'odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c'était une odeur humaine, une odeur d'amour. (...) Ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre comme dans une alcôve où la terre enfantait*¹⁰⁹ ». La dernière phrase unit, par un raccourci stylistique et un élargissement conceptuel caractéristiques de la prose zolienne, la terre à la femme et l'érotisme à la procréation. Les limites entre le monde de la nature et celui de l'homme sont abolies par le texte.

¹⁰⁷ La Curée, op.cit., p.69.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Chez Zola, on observe souvent une contamination des odeurs végétales par les odeurs humaines. Par exemple dans un passage cité de Nana. « *Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine* ». (Nana, op.cit., p.157)

Cette manipulation se remarque également dans les romans de l'écrivain belge Camille Lemonnier, très influencé par la littérature naturaliste française, et chez lequel le lien entre l'homme et la nature s'affirme sans relâche, de façons diverses. Dans Un Mâle, par exemple, la projection de l'humain sur le monde végétal ou animal est flagrante. Les individus n'ont pas d'odeurs spécifiques, mais des senteurs imprègnent le décor et portent les marques du transfert de la sensualité, en particulier la végétation, atteinte d'un désir sensuel : « *Une lasciveté traînait ; des végétations s'échappait une odeur âcre des sèves fermentées, et un désir de s'étreindre rapprochait les branches*¹¹⁰ ».

A la fin du siècle, l'érotisation du décor peut devenir encore plus provocante. C'est dans Le Jardin des Supplices d'Octave Mirbeau (1899) que nous trouvons l'exemple le plus extrême : l'animalité du rapport amoureux est transférée sur une fleur. Clara, traversant le jardin avec le narrateur, Claude, après la visite du « bain », s'arrête brutalement :

Inquiète, nerveuse, les narines battantes, ainsi qu'une biche qui vient de flairer dans le vent l'odeur du mâle, elle huma l'air autour d'elle. Un frémissement, que je connaissais pour être l'avant-coureur du spasme, parcourut tout son corps. Ses lèvres devinrent instantanément plus rouges et gonflées.

- As-tu senti?... fit-elle d'une voix brève et sourde.

- Je sens l'arôme des pivoinies qui emplit le jardin... répondis-je.

Elle frappa la terre de son pied impatient :

- Ce n'est pas cela !... Tu n'as pas senti ?... Rappelle-toi !...

Et, ses narines encore plus ouvertes, ses yeux plus brillants, elle dit:

- Cela sent, comme quand je t'aime !...(...)

En effet, une odeur puissante, phosphatée, une odeur de semence humaine montait de cette plante... Clara cueillit la tige, me força à en respirer l'étrange odeur, puis, me barbouillant le visage de pollen:

- Oh ! chéri... chéri !... fit-elle... la belle plante !... et comme elle me grise !... Comme elle m'affole !... Est-ce curieux qu'il y ait des plantes qui sentent l'amour ?...¹¹¹

¹¹⁰ Ibid, p.73.

¹¹¹ Octave Mirbeau Le Jardin des Supplices (1899) Folio, 1988, p.156.

Dans ce passage, on reconnaît plusieurs traits marquants du détournement de l'amour par l'olfaction à la fin du siècle : l'olfaction rapproche le personnage de l'animalité (Clara est comparée à « *une biche qui vient de flairer dans le vent l'odeur du mâle* »), l'accent est mis sur les narines (« battantes »), sur le flair, et le terme « odeur du mâle » animalise le désir. Mais l'érotisation de la nature va plus loin que tout ce que nous avons vu jusqu'à présent. L'odeur qui stimule le désir est explicitement comparée à une odeur sexuelle, spermatique¹¹² (ce qui rejoint le motif ancien de l' « *aura seminalis* »). Cette comparaison est facilitée par un lien imaginaire entre la fleur et la reproduction, qui unit le pollen et le parfum dans un imaginaire de la semence¹¹³. L'érotisation de la nature vise à intégrer l'amour dans un contexte universel. Pour Mirbeau comme pour un certain nombre d'écrivains de cette époque, et comme le dira Clara un peu plus loin dans le roman, l'amour est en effet un ordre primaire de la nature, qu'elle transmet par ses formes et par ses parfums.

1.2.3. L'intégration à un cycle

Cette manipulation de l'odeur n'est jamais gratuite et vise toujours à montrer l'union profonde entre l'homme et la nature, l'absence de frontière entre le monde animal et le monde humain : l'amour est une injonction naturelle à laquelle les humains sont aussi sensibles que les animaux. Les émanations florales, les senteurs animales et les parfums corporels sont confondus dans une vision unifiante qui fait de tout parfum une invitation à l'amour¹¹⁴. Le couple devient un élément parmi

¹¹² La fleur sentie est sans doute celle du Henné, dont certains scientifiques ont comparé la senteur à une odeur spermatique. (Havelock Ellis « L'odorat » in Etudes de Psychologie sexuelle (London, Watford, 1899) t. IV, « La Sélection sexuelle chez l'homme » (Paris, Mercure de France, 1908-1909, p.177)

¹¹³ Cet imaginaire prend le relais de celui qui associe le parfum à un langage, à un soupir.

¹¹⁴ On trouve déjà chez Balzac une allusion à cette « harmonie » que démasquent les parfums, mais la senteur dont il est question est celle d'une plante : voir la flouve odorante dans Le Lys dans la Vallée: « *Avez-vous senti dans les prairies, au mois de mai, ce parfum qui communique à tous les êtres l'ivresse de la fécondation, qui fait qu'en bateau vous trempez vos mains dans l'onde, que vous livrez au vent votre chevelure, et que vos pensées reverdissent comme des touffes forestières ? Une petite herbe, la flouve*

d'autres au sein d'une grande nature amoureuse, son tressaillement parcourt l'échine universelle d'une nature unifiée. Le double mouvement que nous avons mis au jour permet d'exprimer cette vision : d'une part, les senteurs corporelles humaines sont « animalifiées » ; d'autre part, les senteurs de la nature sont humanisées.

On comprend ainsi mieux la présence des odeurs de fumier que l'on rencontre dans un certain nombre de romans où il est question d'amour. Par exemple, dans les premières pages d'Un Mâle, cette odeur intervient : « *une chaleur montait des purins, confondue à la vapeur qui flottait autour de l'inconnue*¹¹⁵ ». Plusieurs fois reviennent les odeurs de fumier¹¹⁶. Chez Zola également, l'insistance sur le fumier est fréquente ; dans La Terre, en particulier, elle est liée à une conception cyclique du monde naturel :

*C'était la poussée du printemps futur qui coulait dans cette fermentation des purins ; la matière décomposée retournait à la matrice commune, la mort allait refaire de la vie; et, d'un bout à l'autre de cette plaine immense, une odeur montait, l'odeur puissante de ces fientes, nourrices du pain des hommes.*¹¹⁷

Le style, fondé sur le raccourci temporel et conceptuel (mort / vie, fientes / pain) permet de rendre plus saisissante une image chère à Zola : le « recyclage » de la mort. Loin d'apparaître comme quelque chose de repoussant, la transmutation de la mort en vie (d'autres diraient de la boue en or) est présentée comme un phénomène naturel grâce à la référence à une « matrice commune ». L'odeur de fumier devient le signe de cette transmutation « naturelle », est convertie de nauséabonde en « puissante » et, grâce à l'élargissement spatial (« *d'un bout à l'autre de cette plaine immense* »), paraît planer au-dessus de tout. L'odeur du fumier contient, dans l'imaginaire zolien, la force de la vie renaissante et déclenche l'instinct sexuel,

odorante, est un des plus puissants principes de cette harmonie voilée. » (Gallimard, Pléiade, 1949, p.857)

¹¹⁵ C. Lemonnier Un Mâle (1892), op. cit., p.3.

¹¹⁶ Ibid, pp. 3, 58, 64, 219.

¹¹⁷ Zola La Terre (1887), Folio, 1980, p.431.

présenté dans sa dimension génératrice. Ainsi se trouvent liées fermentation et procréation, senteurs de fumier et attirance amoureuse : la fermentation marque l'étape ambiguë où la mort devient vie.

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles, lorsque le désir sexuel est transféré sur la nature, les odeurs ne sont jamais fraîches, mais toujours « âcres », « fermentées ». Acres les odeurs de la serre qui stimulent les sens des amants, âcre la « rudesse alcaline » du guano qui déchaîne les sens de Marjolin dans Le Ventre de Paris. On peut voir dans ces senteurs une allusion aux odeurs sexuelles. Mais on peut aussi les comprendre comme une allusion à la fermentation créatrice à l'oeuvre dans la nature.

Le choix de montrer le lien de l'homme avec l'animal peut être interprété comme une prise de position contre le christianisme, qui cherche à établir une séparation nette entre l'homme et la bête (le diable n'est-il pas souvent représenté sous forme de bête ou d'homme avec des attributs d'animal ?). Nous avons vu que plusieurs personnages de prêtres sont montrés comme particulièrement sensibles aux odeurs. Il ne s'agit pas seulement de mettre en valeur le décalage entre leur éducation et leur sensualité, mais de prendre position contre ce qu'ils représentent aux yeux de certains écrivains : le refus de la vie¹¹⁸.

La volonté de manifester l'animalité de l'homme, en particulier dans sa dimension sexuelle, peut être aussi comprise comme un refus de l'industrialisation en marche, un signe de la peur de l'homme qui, malgré les réclames béates du « progrès », se voit de plus en plus séparé de ses racines. Le « naturalisme » prend alors un autre sens, devient une revendication du droit à l'animalité, à la « nature ». Et l'on peut comprendre la réhabilitation de la sensation dans la littérature « naturaliste » comme un retour à des formes de relation privilégiée avec le monde

¹¹⁸ Un courant de la littérature de cette époque est fortement anticlérical, comme on le verra plus loin, même si un autre est au contraire catholique et mystique.

naturel¹¹⁹. La sensation favorise le rapprochement de l'homme et de la nature. La revendication de l'animalité serait alors la recherche, inconsciente peut-être, d'un sentiment de « participation » à une grande nature, contre le monde moderne. Cependant, parce que l'animalité continue à être dévalorisée dans la mentalité collective, cette recherche n'est pas vécue sous la forme euphorique d'une libération, mais comme une nouvelle forme d'aliénation.

Si les sensations olfactives servent souvent à dévoiler les dessous animaux de l'amour, il convient cependant de ne pas déformer le panorama olfactif de ce demi-siècle littéraire. En effet, au milieu de la tempête matérialiste subsiste un bastion de résistance : le parfum de la jeune fille. Il apparaît comme un ultime avatar du motif de la femme-fleur¹²⁰, préservé, sinon comme quelque chose de sacré, du moins comme un refuge de l'imaginaire, même s'il subit lui aussi quelques détournements.

1.2.4. Le parfum de la jeune fille

L'odeur de la jeune fille occupait, longtemps avant les années 1850, une place dans la littérature. La jeune vierge était louée pour la fraîcheur de son haleine¹²¹ ou le parfum de ses cheveux. Cette odeur subsiste, sans détournement, dans un certain nombre d'oeuvres. On la retrouve encore, immaculée, dans de nombreux romans et surtout dans des poèmes de cette période. La littérature parnassienne, en particulier, la chante. Même la littérature naturaliste lui réserve encore une place non négligeable.

¹¹⁹ On ne s'intéresse pas ici à la question de la nature en soi, mais seulement à la façon dont cette nature s'exprime, se met en images dans le discours littéraire.

¹²⁰ Le lien olfactif entre la femme et la fleur est apparu, d'après Alain Corbin, après le Directoire et imprègne tout le XIX^{ème} siècle. « *Le symbolisme envahissant de la femme-fleur naturelle et doucement parfumée révèle la ferme volonté de contenir les affects. Les délicates senteurs signent l'image d'un corps diaphane, que l'on voudrait simple reflet de l'âme. Ambitieuse stratégie qui tente de désamorcer la menace de l'animalité, d'assagir les pulsions de la femme.* » (A. Corbin, op. cit., p.218)

Le parfum de la jeune fille constitue un stéréotype de l'époque, qui marque également les écrits scientifiques du temps, pourtant supposés avoir une approche objective de l'odeur. Le biologiste Debay affirme, en 1846, dans Les Parfums et les Fleurs : « *La tendre odeur de marjolaine que la vierge exhale est plus douce, plus enivrante que tous les parfums d'Arabie ; masquer ce parfum naturel par une odeur empruntée serait un contre-sens énorme*¹²² ». Le Docteur Galopin, en 1886, dans Le Parfum de la Femme, renchérit : « *La jeune fille, dont les sens n'ont pas encore parlé, est sensiblement aromatique ; elle sent le vent et le soleil de printemps, l'eau fraîche framboisée. Celle qui est amoureuse a un parfum plus prononcé*¹²³ ». Enfin, en 1903, le docteur Caufeynon, dans La Volupté et les Parfums, déclare : « *Il est certain que la jeune fille vierge est sensiblement aromatique, elle dégage des odeurs printanières*¹²⁴ ». D'un bout à l'autre de la période qui nous intéresse, l'odeur de jeune fille est donc un lieu commun, influencé par un élément totalement extérieur au domaine olfactif : le symbolisme de la virginité ; fraîcheur, nature et innocence en sont inséparables¹²⁵.

La littérature est influencée par cette perception et, en même temps, prend ses distances par rapport à elle. Toujours associée à la pureté, à la jeunesse, l'odeur de jeune fille n'est jamais vraiment détruite par la littérature de cette période¹²⁶. C'est dans l'oeuvre de Zola que le rôle dramatique et poétique de l'« odeur de jeunesse » prend le plus d'ampleur, peut-être parce qu'elle est responsable d'un des grands bouleversements de la vie de l'écrivain¹²⁷. Presque toutes les jeunes filles de

¹²¹ Voir par exemple, chez Rousseau, l'haleine de Sophie. « *Sophie ne connaît que le parfum des fleurs et jamais son mari n'en respira de plus doux que son haleine.* » (Rousseau L'Emile (1762) Garnier, 1951, p.500.)

¹²² Debay Les Parfums et les Fleurs, Paris, Maquet, 1846, p.49.

¹²³ Galopin Le Parfum de la Femme, Paris, Dentu, 1886, p.195.

¹²⁴ Caufeynon La Volupté et les Parfums, Paris, Offenstadt, 1903, p.214.

¹²⁵ Inversement, certains affirment que la pratique de l'onanisme donne « *une odeur de beurre rance très prononcée* ». (Caufeynon La Volupté et les Parfums Ibid, p.214)

¹²⁶ Verlaine

«*Ah ! les oaristys ! les premières maîtresses !
L'or des cheveux, l'azur des yeux, la fleur des chairs,
Et puis parmi l'odeur des corps jeunes et chers,
La spontanéité craintive des caresses !*»

(Poèmes saturniens (Paris, A. Lemerre, 1866), op. cit., « Voeu », p.41)

¹²⁷ sa liaison avec Jeanne Rozerot, beaucoup plus jeune que lui.

son oeuvre répandent un parfum délicieux : Nana, toute jeune encore dans l'Assommoir, est décrite comme une « (...) morveuse qu'on aurait encore dû moucher, et dont les grosses épaules avaient des rondeurs pleines, l'odeur mûre d'une femme faite. (...) Elle sentait bon la jeunesse, le nu de l'enfant et de la femme¹²⁸ ». Albine dans La Faute de l'Abbé Mouret, Cadine dans Le Ventre de Paris exhalent des senteurs fraîches et pures.

Mais ce qui distingue cette senteur de jeune fille de ce qu'on rencontre dans la littérature antérieure est sa sensualité inédite. Dans la littérature naturaliste surtout, elle est montrée comme aussi séduisante que les effluves de la femme fatale et peut parfois devenir le catalyseur d'une passion charnelle. Dans Le Ventre de Paris (1873), le parfum de Cadine, la jeune fille la plus florale (après Albine) de l'univers zolien, est détaillé avec une précision qui relève de l'érotisme :

Elle vivait dans les roses, dans les lilas, dans les giroflées, dans les muguet. Lui (Marjolin), flairant sa jupe, longuement, finissait par dire : « Ça sent le muguet. » Il montait à la taille, au corsage, reniflait plus fort : « Ça sent la giroflée ». Et aux manches à la jointure des poignets : « Ça sent le lilas ». Et à la nuque, tout autour du cou, sur le joues, sur les lèvres : « Ça sent la rose ». Cadine riait, l'appelait « bêta », lui criait de finir, parce qu'il lui faisait des chatouilles avec le bout de son nez. Elle avait une haleine de jasmin. Elle était un bouquet tiède et vivant.¹²⁹

L'ancienne métaphore florale est ici renouvelée par le parfum et acquiert une force sensuelle et érotique nouvelle. La frontière entre le parfum des fleurs et celui de la jeune fille n'est plus perceptible, Cadine devient « bouquet », et en même temps, cette description (forme détournée du blason qui prépare le blason de Haraucourt que nous verrons plus loin) témoigne d'une grande sensualité, d'autant plus que les senteurs ne sont pas présentées à travers un narrateur, mais par les paroles d'un autre personnage.

¹²⁸ Zola L'Assommoir (1877) Presses Pocket, 1990, pp. 407 et 408.

¹²⁹ Zola Le Ventre de Paris (Paris, Charpentier, 1873) GF, 1971, p.233.

Dans L'Oeuvre, c'est encore la sensualité de cette « haleine de vierge » qui frappe, d'autant plus qu'elle a sur les sens de Claude un effet violent et un rôle majeur dans le roman. Lorsque Claude refait le lit où Christine a passé la nuit, et tape « des deux poings l'oreiller odorant », il est :

(...) étouffé par cette tiédeur, cette odeur pure de jeunesse qui montaient des linges. Ensuite, il se débarbouilla à grande eau, pour se rafraîchir les tempes ; et, dans la serviette humide, il retrouva le même étouffement, cette haleine de vierge dont la douceur éparse, errante dans l'atelier, l'oppressait.¹³⁰

Plus sensuel, le parfum de la jeune fille acquiert également un rôle dramatique nouveau. Par exemple, dans Le Docteur Pascal (1893), véritable apologie du démon de midi, l'odeur de jeunesse joue un rôle primordial dans la progression de l'action. Le docteur Pascal, oncle de Clothilde qu'il a en partie élevée, se laisse peu à peu prendre au charme de sa nièce :

Elle avait une robe très échancrée, il la respirait toute par cette échancrure, d'où montait le bouquet vivant de la femme, l'odeur pure de la jeunesse, chauffée au grand soleil. Tout à coup il eut un éblouissement, il crut défaillir.¹³¹

Cette odeur lui fait réaliser qu'il aime et a toujours aimé Clothilde :

Et c'était monstrueux, mais c'était bien vrai, il avait faim de tout cela, une faim dévorante de cette jeunesse, de cette fleur de chair si pure, et qui sentait bon.¹³²

Elle réveille en lui « l'éternel désir, à étreindre, à respirer en elle toute la délicatesse de la femme en fleur¹³³ ». Chez Zola, l'alliance d'un terme évoquant la senteur concrète et d'un terme abstrait (« l'odeur pure de la jeunesse », « la délicatesse de la femme en fleur », le « bouquet de la femme ») fait de la senteur un parfum sublimé,

¹³⁰ Zola L'Oeuvre (1886) Folio, 1983, p.51.

¹³¹ Zola Le Docteur Pascal (Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893) GF, 1975, p.199.

¹³² Ibid, p.200.

¹³³ Ibid, p.209.

lui enlève sa matérialité pour insister sur la fraîcheur et la pureté. Et pourtant, en même temps, la force du désir, présenté comme une « faim dévorante », est elle aussi soulignée. Le contraste entre ces deux aspects provoque une tension qui fait progresser l'action, et constitue une des spécificités de l'utilisation de l'olfaction dans Le Docteur Pascal.

Plus sensuel, doué d'une force dramatique nouvelle, le parfum de la jeune fille commence en même temps à être interrogé. Dans Yvette (1884) apparaît un véritable questionnement sur la réalité de cette odeur. Maupassant propose une réflexion sur la dimension métaphorique du parfum de la jeune fille, à travers le personnage de Servigny :

Elle sentait bon, sans qu'il pût déterminer quelle odeur vague et légère voltigeait autour d'elle. Ce n'était pas un des lourds parfums de sa mère, mais un souffle discret où il croyait saisir un soupçon de poudre d'iris, peut-être aussi un peu de verveine.¹³⁴

D'où venait cette senteur insaisissable ? de la robe, des cheveux ou de la peau ? Il se demandait cela, et, comme il lui parlait de très près, il recevait en plein visage son haleine fraîche qui lui semblait aussi délicieuse à respirer. Alors il pensa que ce fuyant parfum qu'il cherchait à reconnaître n'existait peut-être qu'évoqué par ses yeux charmés et n'était qu'une sorte d'émanation trompeuse de cette grâce jeune et séduisante.¹³⁵

La question de la frontière entre l'odeur réelle et la métaphore est évoquée ici par le narrateur qui attribue la question au personnage. Ce retour d'un personnage sur une odeur est un phénomène rare, qui mérite d'être remarqué. La plus souvent, l'odeur fait l'objet d'une description, plus ou moins brève, son effet est perceptible dans le comportement des personnages, mais aucune réflexion n'intervient sur la perception elle-même. Interroger la perception, tenter de séparer le corps en plusieurs parties pour parvenir à déterminer l'origine de l'odeur relève d'une forme nouvelle d'appréhension de la sensation olfactive dans la littérature fin de siècle,

¹³⁴ L'iris et la verveine sont deux odeurs féminines récurrentes chez Maupassant.

¹³⁵ Maupassant Yvette (1884) in La Maison Tellier et autres Histoires de Femmes galantes (1881-1891) Presses Pocket, 1991, p.172.

une exploration du cliché olfactif. Cette interrogation ouvre une brèche décisive pour la littérature : questionner la métaphore olfactive, c'est ouvrir la porte à la réalité olfactive, et donc aussi au surgissement d'autres métaphores.

Dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, on commence à prendre conscience que l'univers olfactif est à la fois un monde plus concret qu'il ne paraissait, moins stéréotypé, et en même temps un réservoir énorme de métaphores, dans lesquelles la littérature a puisé jusqu'alors avec économie et sans réfléchir au substrat sensoriel qui la fondait.

La femme fatale et la jeune fille sont les deux séductrices parfumées que l'on rencontre le plus souvent dans la littérature du second XIX^{ème} siècle, et leurs parfums, émanation trompeuse de la grâce juvénile, ou effluve ardent de l'aveu du désir, se côtoient tout au long de la fin du siècle, sans interruption. Certes, le parfum de la femme fatale prend peu à peu le pas sur celui de la jeune fille, mais Le Docteur Pascal témoigne de la force que peut encore revêtir le parfum de la jeune fille en 1893. Dans les années qui suivent, au moment où il pourrait disparaître de la littérature, il découvre une place inédite dans la littérature naturaliste, qui va exploiter le symbolisme de la femme-fleur odorante¹³⁶. En outre, le parfum de la jeune fille n'abandonne jamais tout-à-fait la poésie. Il constitue donc un motif persistant qui, même s'il subit quelques modifications, manifeste une sorte de résistance contre le mouvement de détournement qui se manifeste par ailleurs dans la littérature. Transformé, il apparaît aussi dans La Faute de l'Abbé Mouret.

1.2.5. Un cas particulier : La Faute de l'Abbé Mouret

La Faute de l'Abbé Mouret (1875) présente un cas tout à fait particulier dans la littérature du second XIX^{ème} siècle. Elle offre à la fois un condensé et un

¹³⁶ Voir en particulier les oeuvres tardives de Camille Lemonnier Adam et Eve (Paris, Ollendorff, 1899) Au Coeur frais de la Forêt (Paris, Ollendorff, 1900). Par exemple, dans Adam et Eve : Trois jeunes filles cueillent des fraises des bois : « *Elles sentaient la marjolaine, l'écorce tiède, l'eau fumante d'aurore. Elles avaient l'odeur du matin dans les cheveux.* » (p.7)

développement de tout ce que nous avons vu jusqu'à présent : la manipulation du décor qui vise à l'intégration de l'amour, par les odeurs, à un cycle naturel ; l'importance du rôle dramatique du parfum de la jeune fille ; la revendication de la puissance de la vie contre une certaine conception de la morale chrétienne.

Mais la spécificité de La Faute de l'Abbé Mouret, sur le plan olfactif, n'est pas seulement d'être une condensation précoce (en 1875) d'un certain nombre de motifs olfactifs, mais encore et surtout de donner à l'odeur un rôle dramatique, poétique et symbolique inédit, et jamais égalé par la suite dans l'oeuvre de Zola. Dans cette réécriture de la chute d'Adam et Eve, l'odeur est dotée d'une épaisseur concrète et métaphorique qui fait d'elle un personnage essentiel, et même, on le verra, diabolique.

D'un bout à l'autre du roman, les odeurs sont manipulées en faveur d'une expression symbolique qui les transforme en un appel de la vie, de la sensualité, et les oppose à une morale chrétienne de l'ascèse et de la mortification. Les premières senteurs qui apparaissent dans le roman sont les odeurs de basse-cour, riches de signification :

Une odeur forte de basse-cour venait par la porte ouverte, soufflant comme un ferment d'éclosion dans l'église, dans le soleil chaud qui gagnait l'autel.¹³⁷

L'odeur de la basse-cour vient troubler le service divin et s'oppose au monde de l'église. On reverra que le détournement principal de l'odeur est de ne pas respecter les frontières. Ici, cette apparition n'est pas fortuite, elle marque une transgression révélatrice de l'ensemble du roman. L'odeur de basse-cour représente un trop-plein de vie que l'abbé ne peut supporter, en raison de son éducation et de sa culture. Cette odeur provoque chez lui d'abord un vertige, puis une crise décisive :

Peu à peu sa tête avait tourné, il sentait dans un même souffle pestilentiel la tiédeur fétide des lapins et des volailles, l'odeur lubrique

¹³⁷ Zola La Faute de l'Abbé Mouret (1875) Lausanne, Ed. Rencontre, T.V, p.61.

de la chèvre, la fadeur grasse du cochon. C'était comme un air chargé de fécondation, qui pesait trop lourdement à ses épaules vierges.¹³⁸

L'érotisation des odeurs, transformées en appel à la fécondation, à la procréation, permet de confronter le monde animal à la virginité du prêtre. Le symptôme de ce conflit des valeurs est une violente fièvre. « *Brusquement, l'abbé Mouret se souvint. La fièvre dont il entendait la poursuite l'avait atteint dans la basse-cour de Désirée¹³⁹* »). Le même soir, les senteurs reviennent de façon obsessionnelle et provoquent sa crise :

C'étaient, plus près, les sueurs humaines que l'air apportait des Artaud, les senteurs fades du cimetière, les odeurs d'encens de l'église, perverties par des odeurs de filles aux chevelures grasses ; c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, soufflant avec une telle violence, qu'elle l'étouffait. Il fermait ses sens, il essayait de les anéantir.¹⁴⁰

Le décor olfactif est encore une fois détourné, manipulé : sueur, filles, chevelures suggèrent un univers érotique interdit, incompatible avec les odeurs d'encens ; fumier, basse-cour et « fermentations » des germes éveillent l'imaginaire de la fermentation dont nous avons vu à quel point il est chargé de signification chez Zola. Les odeurs, par leur violence (soulignée par le vocabulaire : « suffocantes », « asphyxie », « rude », « violence », « étouffaient ») semblent justifier la syncope qui attaque Serge. En réalité, elles symbolisent la surabondance vitale à l'assaut de la citadelle catholique. Pendant toute la première partie du roman, l'odeur joue donc le rôle de catalyseur, dramatique et symbolique, de la crise de Serge.

Après le réveil de l'abbé dans la maison d'Albine qui l'a soigné, les senteurs, toujours du côté de la vie, tiennent une place encore plus importante. Sur le plan dramatique, elles précipitent les deux jeunes gens l'un vers l'autre ; sur le plan

¹³⁸ Ibid, p.117.

¹³⁹ Ibid, p.163.

¹⁴⁰ Ibid, p.164.

symbolique, elles représentent le serpent qui incite à la « faute ». La convalescence de Serge commence par une longue initiation de ses sens, dans le jardin du Paradou. Après une période paisible, qui reprend le temps d'innocence d'Adam et Eve dans le Paradis, durant laquelle Serge et Albine font de longues promenades dans l'immense parc à la végétation luxuriante et découvrent les arômes exquis des plantes, des fleurs et des fruits¹⁴¹, les odeurs créent entre les amoureux un malaise. Elles les incitent au péché, les troublent de leur murmure pervers. La sollicitation des parfums se fait plus insistante à chaque promenade, à mesure que la chaleur augmente. Quelque temps avant la chute, les odeurs se font très engageantes, et, dans chaque souffle, se cache une incitation à un plaisir charnel :

Depuis plus d'une heure ils marchaient. Ils étaient venus des roses dans les lis, à travers les fleurs. Les lis leur offraient un refuge de candeur, après leur promenade d'amants au milieu de la sollicitation ardente des chèvrefeuilles suaves, des violettes musquées, des verveines exhalant l'odeur fraîche d'un baiser, des tubéreuses soufflant la pâmoison d'une volupté mortelle.¹⁴²

L'érotisation des parfums, obtenue par la personnification des fleurs (« la sollicitation ardente des chèvrefeuilles suaves » par exemple) et la projection des odeurs humaines sur les senteurs florales (« l'odeur fraîche d'un baiser »), donnent aux senteurs du jardin une part de responsabilité dans l'incitation au mal. Le jour de la « faute », les senteurs se font plus insistantes encore et deviennent même désagréables :

Ce n'était plus l'heureuse langueur des plantes aromatiques, le musc du thym, l'encens de la lavande. Ils écrasaient des herbes puantes : l'absinthe, d'une griserie amère ; la rue, d'une odeur de chair fétide ; la valériane, brûlante, toute trempée de sa sueur aphrodisiaque. Des mandragores, des ciguës, des hellébore, des belladones, montait un vertige à leurs tempes, un assoupissement, qui les faisait chanceler aux bras l'un de l'autre, le coeur sur les lèvres.¹⁴³

¹⁴¹ Les senteurs du paradis constituent un motif récurrent de la littérature religieuse (comme dans Le Paradis perdu de Milton) mais Zola le pervertit progressivement en donnant aux odeurs un rôle nouveau.

¹⁴² La Faute de l'Abbé Mouret, op. cit., p.218.

¹⁴³ Ibid, p.259.

Les odeurs sont choisies parmi celles des plantes les plus nauséabondes. Mais la puanteur n'est pas défavorable à l'incitation charnelle, au contraire, elle provoque un effet brutal sur les sens des personnages, elle les fait « chanceler aux bras l'un de l'autre ». La transposition dans les plantes de senteurs humaines corporelles crée une érotisation des senteurs plus intense qu'auparavant (la « sueur aphrodisiaque » a remplacé la senteur fraîche du baiser). L'odeur du jardin marque donc une progression vers plus de violence et provoque un effet aphrodisiaque croissant. L'incitation qu'elle renferme apparaît comme une présence, une sorte de réalité latente et vague qui se fait peu à peu plus précise et, brutalement, se révèle. L'odeur-serpent rôde et finalement parle... Comme le serpent, l'odeur provoque un ébranlement au sein de l'innocence inconsciente d'elle-même et pousse les deux amants à la «faute». Les senteurs de la basse-cour et les effluves du Paradou sont donc manipulés pour exprimer la chute progressive de Serge dans le monde de la chair. Mais cette réécriture du mythe d'Adam et Eve valorise le serpent : contre une morale chrétienne du renoncement sont réhabilitées la vie et sa puissance fondamentale.

Enfin, un troisième décor est manipulé sur le plan olfactif : celui de la chambre d'Albine. Cette fois, la manipulation permet d'inscrire la faute dans un déroulement historique. Trois allusions sont faites à l'odeur de la chambre. La première fois, l'odeur est seulement repérée ; la deuxième, de nombreux effluves semblent émaner des peintures libertines qui couvrent le plafond ; enfin, après la chute, l'insistance des senteurs inquiète les deux amants qui se mettent à observer les personnages représentés par les peintures avec plus d'attention :

Est-ce qu'ils allaient tous descendre ? N'était-ce pas eux qui soupiraient déjà, et dont l'haleine emplissait la chambre de l'odeur d'une volupté ancienne ?

- On étouffe, n'est-ce pas ? dit Albine. J'ai eu beau donner de l'air, la chambre a toujours senti le vieux.

- L'autre nuit, raconta Serge, j'ai été réveillé par un parfum si pénétrant que je t'ai appelée, croyant que tu venais d'entrer dans la chambre. On aurait dit la tiédeur de tes cheveux, lorsque tu piques

dedans des brins d'héliotrope... Les premiers jours, cela arrivait de loin, comme un souvenir d'odeur. Mais à présent, je ne puis dormir, l'odeur grandit jusqu'à me suffoquer. Le soir surtout, l'alcôve est si chaude que je finirai par coucher sur le canapé.

Albine mit un doigt sur ses lèvres, murmurant :

- C'est la morte, tu sais, celle qui a vécu ici.

Ils allèrent flairer l'alcôve, plaisantant, très sérieux au fond.

Assurément, jamais l'alcôve n'avait exhalé une odeur si troublante.

Les murs semblaient encore frissonnants d'un frôlement de jupe musquée. Le parquet avait gardé la douceur embaumée de deux pantoufles de satin tombées devant le lit. Et sur le lit lui-même, contre le bois du chevet, Serge prétendait retrouver l'empreinte d'une petite main, qui avait laissé là son parfum persistant de violette. De tous les meubles, à cette heure, se levait le fantôme odorant de la morte.¹⁴⁴

Cette fois, les senteurs ne sont pas projetées dans un décor végétal, mais dans un décor intime et familial. Mais elles ont trois points communs avec les odeurs étudiées plus haut ; d'abord, le mode d'apparition : elles surgissent progressivement, comme si quelque chose de dissimulé dans le parfum se dévoilait peu à peu. Ensuite, elles présentent le même symbole : cette nature cachée, c'est la force de la vie, la sensualité et même la volupté universelle. Enfin, elles intègrent l'expérience amoureuse dans un cycle humain, antérieur à leur propre expérience. A la différence d'Adam et Eve, Albine et Serge ne sont pas les premiers auteurs de la « faute » ; ils ne font que pénétrer dans un cycle depuis longtemps commencé. Comme la basse-cour, la chambre témoigne, par l'odeur, de l'universalité de la « chute », mais dans une atmosphère plus intime et plus raffinée. Ces trois manipulations vont donc dans le même sens : elles érotisent les odeurs et font de l'amour physique l'élément central d'un cycle naturel.

L'opposition entre le monde de la vie et celui du sacerdoce est reprise sur le plan olfactif par le contraste entre les senteurs d'Albine et les odeurs d'encens. Albine est toujours un personnage odorant et son lien avec la nature est sans cesse rappelé. La première fois qu'elle apparaît, elle est « (...) *comme un grand bouquet*

¹⁴⁴ Ibid, p.271.

d'une odeur forte¹⁴⁵ ». L'abbé est sensible à sa senteur végétale¹⁴⁶ et sa vision d'elle est imprégnée du symbolisme de la femme-fleur :

Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre qu'elle sautait de sa tige et s'envolait sur sa bouche, en le parfumant de son long rire.¹⁴⁷

Cette fleur sensuelle et naturelle se substitue à une autre fleur, la Rose mystique, nom, dans la littérature religieuse, de la Vierge à laquelle Serge voue un amour à la fois sensuel et désincarné :

Elle était la Rose mystique, une grande fleur éclose au paradis, faite des anges entourant leur Reine si pure, si odorante qu'il la respirait du bas de son indignité avec un gonflement de joie dont ses côtes craquaient.¹⁴⁸

Albine prend la place de la Vierge et Serge reporte sur elle l'ardeur d'un amour qu'il croit spirituel. L'amour humain a raison, pour un temps, de la vénération mystique.

Face au parfum d'Albine, l'encens renvoie à la religion de Serge, présentée comme refus de la vie, choix de la mort. Serge déclare dans La Faute:

J'ai pensé souvent aux saints de pierre qu'on encense depuis des siècles au fond de leur niche, dit-il à voix très basse. A la longue, ils doivent être baignés d'encens jusqu'aux entrailles... Et moi, je suis comme un de ces saints. J'ai de l'encens jusque dans le dernier pli de mes organes. C'est cet embaumement qui fait ma sérénité, la mort tranquille de ma chair, la paix que je goûte à ne pas vivre.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ibid, p.97.

¹⁴⁶ Voir p. 163 et p.185 : « Quand tu es entrée, tu avais l'air d'une grande fleur. Tu m'apportes tout le jardin dans ta robe ».

¹⁴⁷ Ibid, p.164.

¹⁴⁸ Ibid, p.144.

¹⁴⁹ Ibid, p.365.

On voit aussi que, au sortir du séminaire « Il se sentait féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme. » (Faute, op. cit., p.159)

Chez Zola, le conflit entre la vie et l'encens est fréquent¹⁵⁰ ; la religion catholique est hostile au mouvement naturel du monde. A la fin du roman, Serge choisit l'encens et abandonne Albine. Son refus de la vie devient alors criminel et la nature de sa « faute » se déplace. En effet, Albine, enceinte, ne supporte pas cet abandon et se donne la mort en accumulant ce qui devient le symbole de la vie dans sa plénitude : toutes les fleurs du jardin. Elle agonise dans « *le hoquet suprême des fleurs*¹⁵¹ ».

L'odeur a donc, dans ce roman, un rôle majeur de détournement : elle provoque la crise de Serge, elle pousse les amants innocents à la « faute », détourne l'abbé Mouret de son sacerdoce et, à la fin, provoque la mort d'Albine. Le suicide d'Albine par l'olfaction donne son dernier trait au serpent : l'odeur porte la vie mais aussi la mort. Elle pousse les amants à l'amour, à la procréation, mais asphyxie Albine. L'odeur est ainsi une réinterprétation fidèle du serpent de la Genèse : en faisant advenir la vie, elle fait aussi advenir la mort : le monde est pris dans un mouvement de procréation et de destruction sans fin.

La Faute de l'Abbé Mouret prend par là une place à part, très originale, dans la littérature du XIX^{ème} siècle considérée sous l'angle olfactif. L'odeur y dépasse les clichés pour parvenir au véritable rang d'un personnage, investi d'un rôle dramatique, symbolique et esthétique unique.

Pour mieux saisir la mesure du détournement que l'olfaction fait subir à la littérature dans le domaine de l'amour, il nous a paru essentiel d'étudier quelle place elle avait dans le discours scientifique de la fin du siècle. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas la littérature qui s'inspire de la science dans le domaine olfactif, mais l'inverse.

¹⁵⁰ On retrouve cette opposition dans d'autres romans. Dans La Conquête de Plassans, par exemple : « *Marthe finit par avoir une sorte de dégoût, quand elle revenait de la messe, gardant dans ses cheveux les vagues parfums de l'église, elle était choquée de l'odeur puissante de terre que sa fille portait sur elle.* » (Zola La Conquête de Plassans (Paris, Charpentier, 1874) Poche, 1984, p.259)

¹⁵¹ La Faute, op. cit., p.417. Ce passage sera repris sous un autre angle dans la troisième partie.

1.2.6. L'accentuation par rapport à la science

L'odorat est un sujet peu abordé par le monde scientifique entre 1821 et les années 1880. En 1821 avait été publiée l'importante Osphrésiologie d'Hippolyte Cloquet¹⁵², qui faisait un point très complet sur les connaissances concernant l'olfaction. Cadet-Devaux, en 1821 également, avait fait paraître un article¹⁵³, qui avait eu un grand retentissement, en son temps, sur le pouvoir du parfum dans la séduction féminine. Mais, entre 1821 et les années 1880, comme le remarque Havelock Ellis, pionnier de la sexologie en Angleterre, s'étend une période creuse où l'odorat ne semble guère intéresser le monde scientifique. Quelques ouvrages essentiels pour l'histoire de l'olfaction n'en ressortent qu'avec plus de force : ce sont les ouvrages de Piesse et surtout Le Livre des Parfums de Rimmel, qui paraît en 1870. Le chimiste Piesse et le parfumeur Rimmel s'intéressent à l'histoire des parfums, à l'origine des matières premières et à la fabrication des compositions parfumées, mais non à la physiologie de l'odorat qui n'obtient une place dans le monde scientifique qu'à partir des années 1880. La littérature a-t-elle joué un rôle dans la remise à l'honneur de l'odorat ? Il est difficile de l'affirmer avec certitude¹⁵⁴. Quoi qu'il en soit, il faut attendre 1886 pour que paraissent des ouvrages sur la physiologie de l'odorat et que s'ouvre une véritable interrogation sur le pouvoir du parfum sur les sens. En 1886, deux ouvrages paraissent coup sur coup : l'étude « séméiologique » du docteur Monin sur Les Odeurs du Corps humain, et l'ouvrage pseudo-scientifique du docteur Galopin, Le Parfum de la Femme. Le premier tente d'interpréter les signes olfactifs pour aider le diagnostic médical, le deuxième propose une classification des femmes en fonction des senteurs naturelles qu'elles dégagent. Tous deux accordent aux odeurs du corps une attention nouvelle.

¹⁵² H. Cloquet Osphrésiologie ou Traité des Odeurs, du Sens et des Organes de l'Olfaction (Paris, Méquignon-Marvis, 1821)

¹⁵³ Cadet Devaux « De l'atmosphère de la femme et de sa puissance », in Revue encyclopédique, 1821, pp. 427-445.

¹⁵⁴ Bien que les études de Passy sur l'organe olfactif de Zola prouvent que le monde littéraire et le monde scientifique communiquent dans ce domaine.

Ce qui explique peut-être le manque d'intérêt du monde scientifique pour l'olfaction jusqu'à cette époque est que, pendant longtemps, l'étude de l'odorat appartient à la catégorie des sujets « curieux ». D'après Ellis, la plupart des ouvrages qui ont paru, depuis l'intéressante Osphrésiologie d'Hippolyte Cloquet, font partie de cette catégorie. Avant lui et après Cloquet : « *On dirait que les investigateurs sérieux hésitaient à s'occuper des sens primitifs en général, et le sujet de l'odorat était laissé surtout à ceux qui s'intéressaient aux sujets « curieux*¹⁵⁵ ». L'ouvrage de Caufeynon, La Volupté et les Parfums, paru en 1903 chez Offenstadt, éditeur spécialisé dans les sujets « curieux » de l'époque (l'inceste, l'homosexualité, la masturbation, etc.) prouve que l'odorat suscite encore, au tournant du siècle, un certain nombre d'ouvrages qui appartiennent à cette catégorie. Mais, à la fin du siècle, apparaissent aussi des études qui ont décidé d'envisager l'olfaction de façon plus « sérieuse ».

Dans l'ensemble, la science ne s'intéresse réellement à la physiologie olfactive qu'à partir de 1886. Les travaux du physiologiste allemand Zwaardemaker, puis ceux de Féré et de Passy dans les années 1890, font de l'odorat un objet d'étude scientifique à part entière¹⁵⁶. D'un côté, la littérature scientifique rationalise le rôle de l'odorat dans la sexualité, de l'autre, elle met beaucoup moins l'accent que les écrivains cités sur la relation avec l'animalité.

Les auteurs scientifiques ou pseudo-scientifiques accordent tous un rôle important aux odeurs dans les relations sexuelles. Certains surnomment même l'odorat le « sens génésique ». Déjà, en 1821, Hippolyte Cloquet considère que l'une des deux fonctions principales de l'odorat est de participer à la fonction de la

¹⁵⁵ Havelock Ellis Etudes de Psychologie sexuelle, op. cit., p.88.

¹⁵⁶ Les années 1880-1900 sont décisives pour l'étude de l'odorat : c'est pendant cette période que se fixe définitivement la théorie corpusculaire des parfums, qui a longtemps combattu la théorie « vibratoire », que s'ouvre une réflexion sur le rôle de l'odorat dans les réactions humaines, et que se pose la question des relations qu'entretiennent les senteurs avec la pathologie.

génération¹⁵⁷. Cadet-Devaux, lui aussi, constate que les odeurs du corps féminin sont d'une importance suprême dans l'attraction sexuelle¹⁵⁸. En 1886, Galopin affirme que le parfum éveille des idées érotiques et soutient même que c'est le parfum qui crée l'amant. Passy, plus sérieusement, en 1895, reconnaît que l'odorat contrôle la vie sexuelle¹⁵⁹. Caufeynon, dans La Volupté et les Parfums, parle d'« étroite et puissante sympathie » entre les organes générateurs et le sens de l'odorat¹⁶⁰. Et Binet, en psychologue, reconnaît l'importance de l'odorat dans le sentiment amoureux¹⁶¹. La relation entre amour et olfaction tient toujours une place importante dans leurs propos.

Dans tous les cas, les scientifiques relient la séduction olfactive au monde animal, et prouvent leur théorie par les expériences de Féré qu'ils citent souvent¹⁶². Mais ils affirment que le rôle de l'odorat est moindre chez l'homme que chez les animaux et que l'homme est moins sensible aux odeurs corporelles de ses partenaires que l'animal. A ce point, on observe une ambiguïté dans leur discours : alors même qu'ils atténuent l'importance du rôle des senteurs corporelles, les scientifiques accentuent celui des parfums artificiels et affirment qu'ils sont d'autant plus puissants qu'ils contiennent une substance empruntée aux animaux. Ils nient donc le caractère animal de l'homme tout en réintroduisant l'animalité dans les parfums. Comme le dit Binet, quand il s'agit de parfums « artificiels », « *on relève l'effet d'ensemble par un fragment de musc, de civette ou de castoréum, matière empruntée à ce que Mantegazza appelle « les organes d'amour de l'animal*¹⁶³ ». Cette technique, bien connue des parfumeurs qui utilisent, aujourd'hui encore, des

¹⁵⁷ « *L'odorat est en rapport assez immédiat avec les fonctions de la génération* ». Hippolyte Cloquet Osphrésiologie Paris, Méquignon-Marvis, 1821 (2ème Ed), p.125. (La deuxième fonction est celle de «sentinelle avancée», dont nous reparlerons.)

¹⁵⁸ Ellis, Etudes de Psychologie sexuelle, op.cit., p.133. Cadet Devaux « De l'atmosphère de la femme et de sa puissance », op. cit., pp. 427-445.

¹⁵⁹ J. Passy dans « Revue générale des sensations olfactives », Année psychologique, Paris, Félix Alcan, 1895, tome II, p.391.

¹⁶⁰ Caufeynon La Volupté et les Parfums, op. cit., p.98.

¹⁶¹ Binet « Le Fétichisme dans l'amour », in Etudes de Psychologie expérimentale, Paris, O. Doin, 1888, pp.1-85

¹⁶² Celui-ci a en particulier effectué des expériences sur les hannetons et a montré que, lorsqu'il enduisait les mâles d'une odeur de femelle, ceux-ci attiraient d'autres mâles.

substances animales (musc, castoréum, civette) pour créer la « note de fond » d'un parfum (et aussi parce que ces substances ont des qualités remarquables de « fixateurs »), est souvent constatée mais rarement considérée comme une preuve de la chaîne qui unit l'homme à l'animal. Tout se passe comme si, le plus souvent, les auteurs transféraient sur les parfums la puissance érotique qu'ils reconnaissent aux odeurs corporelles dans le règne animal, sans jamais conclure à la présence d'une part animale dans l'homme. Même quand les senteurs personnelles sont reconnues comme érotiques, c'est au nom d'une bienfaisante « nature », ce n'est pas au nom d'une quelconque animalité.

Le discours scientifique semble donc aller moins loin que la littérature. Sans fausse pudeur, il reconnaît la puissance de l'odorat sur les sens, mais il n'en conclut pas, comme un certain courant de la littérature, à l'animalité de l'homme. Dans le discours scientifique, la séduction olfactive est un constat ; pour la littérature, elle constitue une revendication. Tandis que la science examine le fonctionnement de l'odorat, la littérature, même si elle se veut particulièrement scientifique à cette époque (dans le cas de la littérature naturaliste notamment), explore les voies qu'il ouvre dans l'imaginaire.

En outre, le discours scientifique, à la différence de la littérature, est souvent marqué par un mépris affiché pour des manifestations trop intempestives de l'odorat dans le domaine amoureux. Les contemporains considèrent qu'une hypersensibilité aux sensations olfactives dans ce domaine est le signe d'une anomalie pathologique ou d'une infériorité, qu'elle soit raciale ou individuelle. Féré considère que

(...) L'influence des excitations odorantes sur la fonction génésique doit être considérée comme normale, et à plus forte raison les odeurs du corps humain. Mais chez certains individus, le rôle de l'odorat devient très prédominant.¹⁶⁴

¹⁶³ Binet, op. cit., p.26.

¹⁶⁴ Ch. Féré La Pathologie des Emotions, Paris, Alcan, 1892, p.439.

Pour l'italien Mantegazza, cette hypersensibilité est explicitement un signe d'infériorité :

L'homme et la femme ont diverses sécrétions et, en certaines parties du corps, certaines émanations odorantes qui peuvent être de puissants excitants chez les races inférieures et les êtres vulgaires dans les races supérieures. Mais, même chez les natures très élevées, le sens de l'odorat exerce une grande influence sur l'amour par l'intermédiaire des parfums que nous avons su conquérir sur la nature vivante, et que nous savons reproduire maintenant par la puissance de la chimie.¹⁶⁵

Une fois de plus, seuls les parfums sont réhabilités, les senteurs corporelles sont refusées à cause de leur lien avec l'animalité. Derrière le discours percent les préceptes qui condamnent les excès olfactifs à cause des dangers qu'ils font courir à la morale. La preuve en est ce passage de Mantegazza : « (...) *le culte trop passionné des parfums peut avoir sur nous une influence morale. Trop d'odeurs diminue la vigueur de la chasteté, et l'énerverment fait toujours imaginer de nouvelles jouissances¹⁶⁶* ». Le principal danger tapi dans l'abus des parfums est la luxure, danger qui fait rejeter le parfum en bloc par une certaine catégorie de la population, comme la suite du passage le révèle :

De cet abus au mépris de tout parfum il y a loin, et en les réservant aux femmes galantes, ou à la femme sauvage qui se frotte de graisse de la tête aux pieds, nous jetons par la fenêtre bien de douces voluptés qu'il est permis de goûter sans offenser la morale.¹⁶⁷

Ce texte est un plaidoyer pour le plaisir olfactif qui doit être permis, goûté, et fait percevoir l'opposition que rencontre le parfum. Il met en valeur que, à travers le parfum, sont repoussées deux images de la femme qui font peur aux contemporains : celle de la femme galante et celle de la femme sauvage, c'est-à-dire la femme dans sa puissance sans frein de séduction ou dans son animalité dévorante.

¹⁶⁵ Mantegazza La Physiologie de l'Amour Paris, Fetscherin et Chuit, 1886, trad de la 4ème édition italienne, p.149. Non souligné dans le texte.

¹⁶⁶ Ibid, p.151.

¹⁶⁷ Ibid.

Dans l'ensemble du discours scientifique, il convient de souligner la place de Havelock Ellis, dont la voix paraît singulièrement moderne, peut-être parce qu'il cherche à se détacher, plus que ses contemporains, des préjugés de son temps. Dans ses études sur la sexualité, il accorde un chapitre entier à l'odorat et lui reconnaît un rôle éminent. Mais il émet un certain nombre de réserves et apporte des nuances intéressantes. D'abord, il le considère comme moins aphrodisiaque que le toucher. Ensuite, il souligne les limites des odeurs personnelles :

Les odeurs personnelles n'offrent pas, comme la vue, des informations très largement intellectuelles ; elles font une impression qui est surtout d'un caractère intime, émotionnel et imaginaire. Ainsi ces odeurs tendent à éveiller, lorsque nous nous trouvons dans des conditions normales, ce que James intitule l'instinct anti-sexuel.¹⁶⁸

Les odeurs personnelles ne sont donc pas toujours érotiques et soulèvent même le plus souvent l'antipathie. La séduction dépend des conditions extérieures, et l'odeur personnelle, sous ce rapport, ressemble à un attouchement. Elle ne plaît que quand est déjà atteint un certain degré de tumescence et, dans les rapports sociaux ordinaires, elle est moins susceptible d'éveiller l'instinct sexuel que l'instinct anti-sexuel. Ellis fait donc une large place au contexte. Plus que ses contemporains, il réfléchit aux conditions qui entourent la perception des sensations olfactives. Par rapport à la littérature des années 1880, il semble plus réservé quant aux capacités des parfums à éveiller l'amour ; il relativise l'importance du sens olfactif dans l'amour au lieu d'en montrer les effets brutaux.

Il relativise également l'importance des hyperosmiques, qu'il classe sans mépris dans la catégorie des « types olfactifs », catégorie particulière de personnes, ni inférieures ni dépravées, pour lesquelles les odeurs occupent une place de premier ordre. Cependant, il reconnaît que cette catégorie est très minoritaire et que, « *chez la population civilisée ordinaire de l'Europe, l'influence sexuelle de l'odorat joue un rôle minime, que pourtant il ne faut pas négliger entièrement¹⁶⁹* ». Il différencie les «

¹⁶⁸ Ellis *Etudes de Psychologie sexuelle*, op.cit., p.140.

¹⁶⁹ Ibid, p.185.

types olfactifs », chez lesquels l'odorat joue un rôle majeur, de la majorité des gens cultivés, chez qui il a un rôle intermédiaire.

La littérature tient donc par rapport au discours scientifique une double position : d'abord, elle est moins nuancée. L'odorat paraît avoir un rôle plus important, quand il apparaît, dans les relations amoureuse que la science ne veut bien le reconnaître (surtout si l'on considère les ouvrages de Zola et de Mirbeau). En même temps, elle semble beaucoup plus libre par rapport aux préjugés du temps. Souvent encore, le discours scientifique laisse poindre certains stéréotypes de l'époque en matière d'olfaction. La littérature prend au contraire parfois le contrepied de ces stéréotypes, ce qui confirme le pouvoir de révolte que les écrivains accordent à l'odorat. La comparaison avec le discours scientifique, en faisant ressortir l'importance accordée aux odeurs dans la littérature, prouve à quel point cette présence est signifiante.

Dans le domaine de l'olfaction, il semble donc que ce ne soit pas la science qui ait influencé la littérature, mais la littérature qui ait donné des idées de pistes de recherches aux scientifiques. Parfois, mais assez rarement, ceux-ci mentionnent la littérature. Zwaardemaker, par exemple, accorde aux écrivains le droit de donner un rôle dramatique aux sensations olfactives, car celles-ci possèdent une grande influence sur les sentiments et les comportements. Ellis, de son côté, cite un certain nombre d'écrivains chez lesquels l'olfaction prend place. Mais, pour eux, « la psychologie de l'odorat reste encore à déchiffrer¹⁷⁰ ». Aux yeux des scientifiques, la littérature se présente comme un réservoir de témoignages sur l'olfaction qui mériteraient des recherches plus fouillées.

¹⁷⁰ Zwaardemaker Die Psychologie des Geruchs, Leipzig, W. Engelmann, « Les sensations olfactives, leurs combinaisons et leurs compensations in Année psychologique, 1898, t.V, p.203.

Le détournement dans le domaine amoureux est le plus apparent dans l'ensemble de la littérature du second XIX^{ème} siècle. Parmi les senteurs que l'on rencontre à la lecture des oeuvres, nombreuses sont celles qui renvoient, d'une manière ou d'une autre, à l'amour, et l'on est frappé par l'insistance avec laquelle elles font de l'amour une prise de possession. Donner à l'olfaction un rôle essentiel dans le déroulement dramatique, faire du sens olfactif un sens primordial dans la séduction amoureuse et ainsi rabaisser l'homme au rang d'un animal, rivé à son odorat et mû par sa bestialité, est un des détournements les plus magistraux que certains écrivains font subir à l'olfaction pour l'introduire dans la littérature. Toujours, dans cette forme de détournement, l'animalité est revendiquée avec orgueil et le sens génésique valorisé. La littérature s'oppose aux préjugés de son temps, non seulement pour détruire une image ancienne et refuser la « stupide vénération¹⁷¹ dont les usages et la tradition artistique occidentale entouraient la femme depuis plusieurs siècles, mais pour construire une nouvelle image de l'homme.

Parallèlement à ce détournement de l'amour comme appel fondamental de la nature s'affirme un autre détournement de l'amour par l'olfaction, cette fois vers la sensualité. Là encore, le détournement s'effectue par une révélation du non-dit, du non-admis, par le consensus social. Est amené à l'expression l'amour comme plaisir des sens. Les caresses, la proximité des corps, la chaleur des nuits tendres s'expriment par une nouvelle poésie olfactive. Après avoir acquis un nouveau rôle dramatique, l'odeur conquiert un rôle poétique renouvelé.

1.3. Le détournement vers la sensualité

En étudiant la séduction olfactive, nous avons déjà rencontré un grand nombre de parfums sensuels, mais qui avaient toujours un rôle important dans la progression de l'action. Cette fois, nous nous intéresserons aux parfums sensuels,

¹⁷¹ pour reprendre une expression de Schopenhauer.

non comme moteurs dramatiques, mais comme éléments d'un détournement de la littérature vers une plus grande sensualité de l'amour.

1.3.1. La chevelure et le parfum exotique

Les parfums de la chevelure et le parfum exotique sont les premiers à apparaître dans la littérature comme expression de la sensualité. Ils perdront avec le temps leur aspect novateur et deviendront des clichés. Ils permettent ainsi de comprendre que la force de perversion de la littérature ne peut être saisie que par rapport à un contexte précis, la mentalité d'une époque.

1.3.1.1. La chevelure embaumée

« Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux...¹⁷² »

Le parfum de la chevelure est une des premières senteurs sensuelles qui apparaissent dans la littérature. Chez Baudelaire, il est surtout développé dans deux poèmes célèbres, l'un en prose, « Un Hémisphère dans une Chevelure¹⁷³ », et l'autre en vers, « La Chevelure¹⁷⁴ ». Tous deux font de l'odeur de la chevelure l'élément central d'une nouvelle sensualité.

Leur première nouveauté est d'instaurer un imaginaire inédit du parfum. Le parfum de la chevelure évoque un lieu exotique, développe un univers onirique ((...) *de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.*¹⁷⁵ » / « *Tout un monde*

¹⁷² Baudelaire Le Spleen de Paris, « Un Hémisphère dans une Chevelure » (Paris, Lévy, 1862) Gallimard, La Pléiade, 1975, t.I, p. 300.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Baudelaire Les Fleurs du Mal, « La Chevelure », op.cit., t.I, p.26.

¹⁷⁵ « Un Hémisphère dans une Chevelure », op. cit., Pléiade, t.I, p. 300.

*lointain, absent, presque défunt*¹⁷⁶ »). De plus, l'univers du rêve se confond avec celui des souvenirs (« *il me semble que je mange des souvenirs* » / « *Où je hume à longs traits le vin du souvenir* »). La confusion que crée le parfum est spatio-temporelle, puisqu'elle mêle à la fois des endroits et des époques divers. L'univers évoqué reproduit dans un autre monde l'atmosphère de sensualité et de paresse heureuse que les amants ont créée autour d'eux. Le fil qui unit les deux mondes est celui des senteurs, celles du goudron, du musc et de l'huile de coco, ou les senteurs du tabac, de l'opium et du sucre, qui sont les mêmes au départ du voyage onirique et à son arrivée. A la confusion des lieux et des époques qui surgit, grâce au parfum, s'ajoute une confusion sensorielle : l'inhalation parfumée provoque une perception synesthésique du monde¹⁷⁷ (« *Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux !* », « (...) où mon âme peut boire / *A grands flots le parfum, le son et la couleur* »). Cette dynamique de la fusion, engendrée par le parfum de la femme, est une grande nouveauté de l'univers olfactif baudelairien.

Ce que Baudelaire instaure par ces parfums est aussi une nouvelle indépendance. Indépendance littéraire d'abord, puisque le parfum, à lui seul, donne lieu à un poème, ce qui est nouveau. Indépendance vis-à-vis de la femme elle-même, ensuite. Le rêve qu'il fait naître se dilate, sans que l'amante y participe véritablement. Elle n'est que le départ du voyage ; il s'effectue une rupture entre son extériorité parfumée et son intériorité, inconnue (séparation qui aboutira à l'avènement de la femme froide et insensible de la fin du siècle). La fracture entre l'intériorité et l'extériorité témoigne d'une évolution importante : les parfums féminins ne sont plus perçus comme liés à la femme, mais comme des entités séparées et, de ce fait, morcelables. Or, le morcellement olfactif du corps féminin appelle l'érotisme. L'exaltation du parfum de la chevelure est un des premiers pas vers une topologie olfactive plus intime.

¹⁷⁶ « La Chevelure », op. cit., Pléiade, t.I, p.26.

¹⁷⁷ sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie.

La chevelure parfumée est sans doute un des motifs olfactifs les plus fréquents, à la fin du XIX^{ème} siècle. Elle devient même le lieu commun d'une forme d'érotisme léger, qu'on rencontre plus fréquemment dans la poésie que dans la prose. Le plus souvent, elle apparaît à travers des notations brèves, et il est très rare qu'elle soit sujette à des développements aussi importants que chez Baudelaire. Maurice Rollinat est un des rares poètes à développer le motif de la chevelure parfumée, dans un poème intitulé « Les Cheveux » :

*J'aimais ses cheveux noirs comme des fils de jais
Et toujours parfumés d'une exquise pommade,
Et dans ces lacs d'ébène où parfois je plongeais
S'assoupissait toujours ma luxure nomade. (...) ¹⁷⁸*

Cette chevelure provoque la mort de la femme, acquiert une vie indépendante et continue à entretenir avec le parfum une relation de connivence, qui fait s'approcher le poème du fantastique, puisque le lecteur ne sait plus s'il se trouve dans un univers réel ou onirique.

Le parfum de la chevelure apparaît chez des poètes de tendances extrêmement variées : décadents, fidèles du Parnasse ou inclassables comme Charles Cros. Il intervient souvent dans des recueils de jeunesse, dans lesquels la sensualité occupe une place importante. Armand Silvestre rêve d'une chevelure féminine qui « (...) *secouait ses parfums dans l'air tiède du soir*¹⁷⁹ ». Maurice Bouchor affirme dans L'Aurore : « (...) *Je mourrais pour sentir l'odeur de tes cheveux (...)*¹⁸⁰ » et même Sully Prudhomme se laisse prendre au charme de ce parfum sensuel :

*Ah ! toi seule, odeur trop aimée
Des cheveux trop noirs et trop lourds,
Tu nous laisses, courte fumée,
Des vestiges brûlant toujours.*¹⁸¹

¹⁷⁸ Maurice Rollinat Dans les Brandes, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877, p.80.

¹⁷⁹ Armand Silvestre Poésies, Paris, Charpentier, 1875, p.17.

¹⁸⁰ Maurice Bouchor L'Aurore, Paris, Charpentier, 1884, p.53.

¹⁸¹ Sully Prudhomme « Parfums anciens » in Les Vaines tendresses, (in Poésies, 1872-1878 : Les vaines tendresses, La funeste révolte des fleurs, Poésies diverses, Les Destins, Le Zénith.) Paris, Lemerre, 1897, p.57- 60.

Le poète Camille Delthil, plus de trente ans après Baudelaire, parle encore de la chevelure comme d'une « *onduleuse mer aux vagues embaumées (...)*¹⁸² ».

Le poème peu connu de Rémy de Gourmont, en 1897, intitulé « Simone », accorde à la chevelure une place essentielle :

*Simone, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.*

*Tu sens le foin, tu sens la pierre
Où des bêtes se sont posées ;
Tu sens le cuir, tu sens le blé,
Quand il vient d'être vanné ;
Tu sens le bois, tu sens le pain
Qu'on apporte le matin ;
Tu sens les fleurs qui ont poussé
Le long d'un mur abandonné.
(...)
Tu sens la terre et la rivière ;
Tu sens l'amour, tu sens le feu.*

*Simone, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.*¹⁸³

Les odeurs de la chevelure sont ici à la fois très symboliques et très concrètes : concrètes car elles évoquent une nature saine et abondante, à la fois domestiquée et sauvage, libre et nourricière ; symboliques car toutes ces senteurs veulent donner une image de la femme aimée, jeune et chaleureuse, fraîche et mûre, en harmonie avec cette nature qui la reflète. Les cheveux sont ici le départ d'une rêverie symbolique grâce aux odeurs et à travers elles. Cette fois, contrairement à ce qu'on trouvait chez Baudelaire, l'évocation du parfum rejoint l'intériorité de la femme. Cette évolution est caractéristique de l'extrême fin du siècle, et en particulier du courant naturiste. Après une période où l'intériorité de la femme est souvent évacuée, le parfum renoue un lien avec la personnalité de la femme.

¹⁸² Camille Delthil *Les Tentations*, Paris, Lemerre, 1890, « Les Cheveux », p.117.

¹⁸³ Rémy de Gourmont *Simone, poème champêtre* (1897) *Mercur* de France, 1901, p.7-8.

A partir de 1850, la chevelure embaumée est un des motifs olfactifs les plus fréquents de la littérature, en particulier dans la poésie. Elle parfume des courants divers de la littérature, et éveille toujours un désir sensuel. Une autre senteur dont la fréquence est remarquable est le parfum exotique. Souvent caché dans une chevelure, il a des pouvoirs érotiques et oniriques insoupçonnés jusqu'alors, même chez les romantiques qui lui avaient pourtant reconnu certains charmes.

1.3.1.2. Le parfum exotique

Un des premiers poèmes, dans l'histoire de la littérature, qui développe ce motif est le célèbre « Parfum exotique ». Il ne part pas de l'odeur de la chevelure, mais de celle du « sein chaleureux » de la femme :

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler les rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ; (...)¹⁸⁴*

Comme dans les deux poèmes mentionnés plus haut, le parfum est le point de départ d'un rêve exotique (« *Une île paresseuse...* »). Le rythme du poème qui revient deux fois à la sensation initiale (v.1 et v.9) mime le mouvement d'une respiration heureuse, replongeant à la source de la sensation pour repartir explorer d'autres domaines de l'univers onirique. Le parfum met en branle l'ensemble des facultés sensorielles du poète. Il éveille des impressions visuelles (« *Je vois un port rempli de voiles et de mâts* »), auditives (le « *chant des mariniers* »), et d'autres sensations olfactives (vers 12 et 13). Il introduit une dynamique de la fusion entre les sensations d'une part, et entre l'esprit et le corps de l'autre (« *se mêle dans mon âme* »), qui ajoute au trouble du sentiment amoureux.

¹⁸⁴ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., « Parfum exotique » ; Pléiade, t.I, p. 25.

Le parfum séduit Baudelaire parce qu'il est à la fois présence et absence (il est aussi voyage, on reverra ce point dans la IIIème partie). La sensation olfactive permet l'accès à un monde lointain qu'elle désigne en même temps comme inabordable. Parfum et exotisme sont réunis chez Baudelaire par un même goût de l'ailleurs et de l'inaccessible, comme le souligne une remarque de Sartre à propos des parfums féminins :

Cette possession spiritualisée - Baudelaire l'affectionne particulièrement : bien souvent, on a l'impression qu'il respire les femmes plutôt qu'il ne fait l'amour avec elles. Mais les parfums ont pour lui, en outre, ce pouvoir particulier, tout en se donnant sans réserves, d'évoquer un au-delà inaccessible. Ils sont à la fois des corps et comme une négation du corps, il y a en eux quelque chose d'insatisfait qui se fond avec le désir qu'a Baudelaire d'être perpétuellement ailleurs (...)¹⁸⁵

Baudelaire donne au parfum exotique un développement sans précédent. Par la suite, il va être souvent repris, en particulier par les poètes, mais jamais ils ne développeront, avec autant de précision, les qualités suggestives du parfum. Et jamais l'exploration des ressources intrinsèques du parfum en termes de présence / absence ne sera aussi approfondie.

Dans toute l'oeuvre de Baudelaire, et non seulement dans les trois poèmes que nous avons cités, le parfum est une composante essentielle de l'imaginaire exotique. La femme de « Sed non satiata » est une « *Bizarre déité, brune comme les nuits / Au parfum mélangé de musc et de havane*¹⁸⁶ ». La Dorothée de « Bien loin d'ici » frotte sa peau délicate « *D'huile odorante et de benjoin*¹⁸⁷ ». La tâche de la Malabraise est de « *pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs*¹⁸⁸ ». Et la dame créole habite un « *pays parfumé que le soleil caresse*¹⁸⁹ ».

¹⁸⁵ Sartre Baudelaire (1947) Gallimard, Essais Folio, 1975, p.161-162.

¹⁸⁶ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., XXVI, Pléiade, t.I, p.28.

¹⁸⁷ « Bien loin d'ici », Les Fleurs du Mal, op. cit., Pléiade, t.I, p.145. (Edition de 1848)

¹⁸⁸ « A une Malabraise », Les Fleurs du Mal, op. cit., Pléiade, t.I, p.174.

¹⁸⁹ « A une dame créole », Les Fleurs du Mal, op. cit., 1857, Pléiade, t.I, p. 62.

Après Baudelaire, ce lien entre exotisme et parfum est fréquent. Chez Charles Cros, par exemple, la senteur de la chevelure évoque l'exotisme :

*(...) Ta chevelure, en ces odeurs,
Fines et chaudes qu'elle exhale,
Fait rêver aux tigres rôdeurs
D'une clairière tropicale. (...)*¹⁹⁰

Le parfum exotique est presque toujours lié à une atmosphère sensuelle. La chaleur qui décuple la puissance des odeurs, l'humidité qui encourage l'expansion des parfums, la présence de fleurs exceptionnellement odorantes favorisent le lien entre imaginaire exotique et parfums. Les longues après-midi de paresse, la présence de femmes qui aiment se parer et que leur langue étrangère ou leur silence entourent d'un halo de mystère, font partie du rêve exotique, développé déjà dans une large mesure par le romantisme. Cet imaginaire favorise la sensualité, l'attention aux sens. A Paris qui grouille d'activités se substitue le rêve d'un lieu de paix et de volupté langoureuse, qui favorise les jouissances olfactives. Même la poésie parnassienne souscrit à cette tendance. Auguste Jehan, dans Voluptés et Parfums, mêle au « Souvenir saïgonnais » des parfums de femme :

*(...) Cependant que noyés en la chaude fourrure
De sa mystérieuse et lourde chevelure
Ses doigts fins éveillaient des parfums nonchalants.*¹⁹¹

Comme le remarque François Coppée dans la préface, Voluptés et Parfums est un recueil de jeunesse, rempli de senteurs¹⁹². Les parfums seront beaucoup moins nombreux dans les recueils plus tardifs.

Parfois, les poètes prennent du recul, avec un certain humour, face à ce lien devenu stéréotypé entre exotisme et parfums. Charles Cros, dans «Sultanerie », semble s'amuser d'un motif qui s'épuise :

¹⁹⁰ Charles Cros Le Coffert de Santal (1873) Oeuvres complètes de Charles Cros, Pauvert, 1964, «Supplication », p.68.

¹⁹¹ Auguste Jehan Voluptés et parfums Paris, Savine, 1888, p.59-60.

*Dans tes cheveux, flot brun qui submerge le peigne,
 Sur tes seins frissonnants, ombrés d'ambre, que baigne
 L'odeur des varechs morts dans les galets du soir,
 Je veux laisser tomber par gouttes les essences
 Vertigineuses (...)
 (...)
 Dans l'opium de tes bras, le haschisch de ta nuque,
 Je veux dormir, malgré les cris du monde eunuque (...)¹⁹³*

Lié à un autre stéréotype - la violence amoureuse (« *Ton sang de femme à mon sang d'homme se mélange* »)- le parfum est ici dénoncé comme un lieu commun de l'orientalisme.

Parfums de la chevelure et parfums exotiques¹⁹⁴ constituent un détournement de l'amour, principalement parce qu'ils introduisent une nouvelle forme de sensualité. Mais il s'agit d'un détournement doux, dont la force de provocation, si elle est très réelle au début de la période, s'amointrit rapidement, jusqu'à disparaître presque complètement. Le renouvellement de la sensualité qu'ils créaient, dans les années 1860, finit par intégrer la banalité, alors même que d'autres parfums surgissent, plus provocants : à partir de 1870, les senteurs deviennent plus intimes et accompagnent une sensualité de plus en plus exacerbée.

1.3.2. Une nouvelle topologie érotique

Peu à peu, en cette fin du XIX^{ème} siècle, une nouvelle topologie érotique se met en place grâce aux senteurs. Jusqu'à Baudelaire, les odeurs de la femme, dans

¹⁹² Voir en particulier « Parfum secret » (p.39) et « Voeux secrets » (p.48).

¹⁹³ Charles Cros Le Coffret de Santal, op. cit., p.77.

¹⁹⁴ Le goût pour le parfum exotique est lié à l'engouement de la fin du XIX^{ème} siècle, à Paris, pour celles qu'on appelle les « mulâtresses ». Cet engouement est violemment critiqué par certains qui le considèrent comme une « dépravation du goût ». On entend, par exemple, un écho de ces critiques chez le Docteur Galopin, dans Le Parfum de la Femme (1886) « *Il faut pourtant tenir compte de l'aberration et de la dépravation du goût, qui ont provoqué l'importation, à Paris, d'une foule de jeunes mulâtresses plus ou moins foncées, qui font les délices de quelques vidés ou de quelques vieillards lubriques ayant fait fortune dans la mégisserie.* » (Paris, Dentu, 1886, p.183)

la littérature, étaient celles que le code social permettait de découvrir : chevelure, main, cou, décolleté. Mais le second XIXème siècle explore les parfums féminins et introduit les odeurs corporelles. Cette exploration opère une descente progressive : cheveux, cou, aisselles, sein, sexe. Plus haut, nous avons vu comment les odeurs du corps prenaient une nouvelle force sur les sens, principalement dans la prose, et comment elles rapprochaient l'homme de la bestialité. Ici, nous verrons davantage comment elles participent d'un nouvel érotisme.

1.3.2.1. La peau

La peau occupe une place inédite dans la littérature à partir de 1870. Ses parfums reviennent de plus en plus fréquemment ; dans Le Coffret de Santal, par exemple : « (...) *L'odeur de son corps, sur la mousse / Est plus enivrante et plus douce (...)*¹⁹⁵ » ou encore : « *La bouche encore tout embaumée / Du tiède contact de ses seins (...)*¹⁹⁶ ». La synesthésie, présente dans ce dernier vers, fait saisir la sensation olfactive par une sensation tactile qui en accentue l'érotisme. Le poète Jean Richepin, volontairement provocateur, accorde une large place aux senteurs de la peau dans ses Caresses :

*J'étais tout pantelant encor de ses caresses,
Imprégné de l'odeur subtile de ses tresses,
Parfumé de sa peau, brûlant de ses baisers (...)*¹⁹⁷

Et le poète Haraucourt, dans La Légende des Sexes, célèbre une femme ainsi :

*Ton corps nu, plus doré qu'un blond matin d'avril,
Dormait dans les parfums lascifs que tu distilles.*¹⁹⁸

¹⁹⁵ Charles Cros Le Coffret de Santal, op.cit., p.30.

¹⁹⁶ Ibid, p.52.

¹⁹⁷ Jean Richepin Les Caresses, op. cit., p.198. On trouve aussi : « (...) *Le parfum de ta peau plus capiteux qu'un vin, / Les effluves troublants de ta gorge si fraîche (...)* » (« Les Caresses, op. cit., p.283)

¹⁹⁸ Haraucourt, La Légende des Sexes, poèmes hystériques, Bruxelles, Edition privée, 1882, «Brune », p.112.

Le parfum de la peau, dont l'odeur est rarement définie, est une odeur d'intimité en soi. Evoquer l'odeur de la peau de quelqu'un, dans un poème dont le contexte est érotique, crée l'intimité, fait se lever l'image du contact physique même si aucune sensation tactile n'est mentionnée.

Avec le temps, le parfum de la peau évolue vers une double nature : il est à la fois subtil et fort. Cela est particulièrement perceptible chez Théodore Hannon, poète belge de la fin du XIX^{ème} siècle et ami de Huysmans, en particulier dans « Buveuses de Phosphore ». Le poète y célèbre le parfum des femmes véritables, opposées aux femmes qui se livrent facilement :

*(...) De leur chevelure s'élève
Un parfum sauvage et puissant
(...)
Sur leurs chairs aux nerveuses formes
Plane un fumet subtil et fort
Mieux que les pâles chloroformes
Il vous enivre, il vous endort,
Il vous berce sur des cadences
D'une irrésistible langueur (...)¹⁹⁹*

La chevelure et le parfum de la peau ont sur les sens un effet immédiat (on reconnaît le champ sémantique de l'ivresse). Le passage des cheveux à la peau marque une progression dans l'érotisme. Les parfums de la chevelure charment le poète par leur force et leur animalité, comme le montrent les adjectifs «sauvage » et « puissant », mais l'arôme de la chair est « subtil ». La coexistence des deux aspects apparemment incompatibles du parfum crée le plaisir.

Dans « Les beaux Vices de Jane », la tension érotique se fait plus forte, mais le contraste entre la violence de la sensation et la subtilité des parfums demeure :

*(...) Son épiderme ambré que les nuits ravagèrent
Garde un subtil arôme où les sens s'exagèrent,
Où le clairon des nerfs geint maladivement.²⁰⁰*

¹⁹⁹ T. Hannon Rimes de Joie, op. cit., poème XXI, « Buveuses de Phosphore », p.123-124.

Cette coexistence est révélatrice du goût fin de siècle pour deux impressions simultanées. Nous la retrouverons à propos du parfum de la femme à la fois diabolique et sainte.

Dans cette progression vers un érotisme exacerbé, on rencontre souvent la perversion du motif de la femme-fleur. Elle est particulièrement développée et explicite dans un roman de la fin du siècle intitulé précisément : La Peau, dans lequel un jeune homme subit le charme d'une actrice plus âgée que lui. Dans un jardin du Sud de la France, l'actrice s'offre à lui, nue, parmi les fleurs:

*Respire-moi comme si j'étais une fleur de ces fleurs, comme si tu m'avais cueillie... Je veux savoir si mon odeur te saoulera autant que leur parfum me grise... Tiens, m'amour, voilà ton bouquet, je te le donne...*²⁰¹

(...) Et comme elle le voulait, Lucien la respira peu à peu, la parcourut voluptueusement de ses caresses, appuya, enfonça sa bouche partout où il émanait une senteur de ce corps adorable, s'enfiévrâ de ce rêve fou.

*Elle était la fleur d'amour, la fleur aux pétales embaumés, la fleur ronde et rose qui donne le rêve, la joie, l'oubli de tout. Et il ne pouvait détacher ses lèvres de son calice épanoui, palpitant, comme humide d'une rosée céleste. Il en défaillait. Il en mourait. Il lui semblait que quelque poids l'entraînait en les remous d'un océan sans fond, qu'il noyait dans tous ces parfums le reste de ses forces et de son intelligence. Et tandis qu'il s'évanouissait à demi, s'écroulait tout pâle, Clarette se convulsait en d'infinies jouissances, arrachait de ses mains crispées des poignées de violettes et les écrasait contre ses narines dilatées.*²⁰²

Le détournement de la femme-fleur opère un renversement des significations. Auparavant, le motif de la femme-fleur servait à chanter la fraîcheur et la grâce de la femme. Ici, fraîcheur et grâce demeurent, mais de façon purement matérielle. L'effet sur l'amant est violent et le texte laisse pressentir quelque chose de mortel dans ces parfums, qui conduit à l'épuisement. La femme joue de son pouvoir, à la fois ensorceleuse aux philtres enchanteurs et animal avide de plaisir (voir à la fin ses « narines dilatées »). La peau et ses parfums sont un piège auquel l'amant se laisse

²⁰⁰ Ibid, poème XXVI, p.155.

²⁰¹ René Maizeroy La Peau (Paris, Havard, 1890, p.112)

prendre. La métaphore florale, si elle garde sa puissance poétique, est détournée en faveur d'une violence sensuelle inédite.

Les parfums de la peau témoignent donc d'une progression marquée dans l'érotisme. Quoique relativement rares, ils sont présents chez des poètes qui prennent nettement position en faveur d'un érotisme affirmé²⁰³. Si, dans la prose naturaliste, les parfums corporels marquent la bestialité de l'attraction amoureuse, ils acquièrent dans la poésie décadente, sans que disparaisse tout-à-fait la nuance animale, une subtilité nouvelle, qui tire la sensation davantage vers l'énervement de la maladie que vers la bestialité.

1.3.2.2. La place particulière du gousset

Le gousset présente un cas singulier dans cette nouvelle topologie érotique et marque une étape dans la progression vers l'érotisme des parfums. Huysmans est celui qui lui accorde le plus d'importance, notamment dans un texte des Croquis parisiens.

Le texte suit une progression qui correspond au passage des parfums naturalistes aux parfums fin de siècle. Dans la première partie, l'auteur s'intéresse au gousset des travailleuses des champs :

(...) Plus puissant encore et plus rude, je l'ai suivi ce fleur à la campagne sur un peloton de faneuses passant en plein soleil. C'était excessif et terrible ; cela vous piquait les narines comme un flacon d'alcali, ou vous les saisissait, irritant les muqueuses par une rude senteur tenant du fauve relent du canard sauvage cuit aux olives et de l'odeur pointue de l'échalote. Somme toute, cette émanation n'avait rien de répugnant et de vil ; elle se mariait comme une chose attendue à l'odeur formidable du paysage ; elle était la note pure, complétant par

²⁰² Ibid, p.113-114

²⁰³ Ils sont aussi présents dans la prose, mais l'accent est mis alors surtout sur la puissance du parfum : « L'odeur de ma peau a le pouvoir de dissoudre un monde en toi », répète Hippolyte à George dans Le Triomphe de la Mort (op. cit. pp. 360 et 461).

*le cri de chaleur de la bête humaine la mélodie odorante des bestiaux et des bois.*²⁰⁴

On retrouve les caractéristiques du parfum naturaliste tel que nous l'avons étudié : odeur excessive, intégration à la nature, et absence de dégoût de la part du narrateur-poète. S'y ajoute une comparaison avec des senteurs culinaires, caractéristique de Huysmans, sur laquelle nous reviendrons.

Dans la deuxième partie du texte, Huysmans préfère à cette odeur d'humanité « bestiale, populacière et campagnarde », « *l'exquis et divin fumet déposé par les femmes de nos villes, où qu'elles se trouvent et chauffent, dans un bal, l'hiver, ou dans une rue, l'été* ».

Moins tamisé par le baptiste ou par la toile qui le raffinent en le vaporisant comme fait d'ailleurs le mouchoir de l'essence qu'on y verse, le parfum des bras féminins est moins clarifié, moins délicat et moins pur dans la robe ouverte du bal. Là, l'arôme du valériane et de l'urine s'accroît brutalement parfois et souvent même un léger fleur d'acide prussique, une faible bouffée de pêche talée et par trop mûre passe dans le soupir des extraits de fleurs et des poudres.

Mais c'est au moment où la Parisienne est la plus charmante, au moment où sous un soleil de plomb, par un de ces temps où l'orage menaçant suffoque, elle chemine, abritée sous l'ombrelle, suant ainsi qu'une gargoulette, l'oeil meurtri par le chaud, le teint moite, la mine alanguie et vannée, que sa senteur s'échappe, rectifiée par le filtre des linges, tout à la fois délicieusement hardie et timidement fine !

*(...) L'appel du baume de leurs bras est moins insolent, moins cynique que dans le bal où elles sont plus nues, mais il dégage plus aisément la bête chez l'homme. (...)*²⁰⁵

Ce texte présente un détournement complet de l'idéalisation de la femme. La femme n'est plus la fleur parfumée, humée dans la fraîcheur d'un soir ou dans le luxueux écrin du bal ou du théâtre, mais elle est présentée dans une situation banale (elle chemine dans la rue), par une chaleur intense qui ne met pas en valeur sa beauté (« *suant ainsi qu'une gargoulette, l'oeil meurtri par le chaud, le teint moite, la mine*

²⁰⁴ Huysmans *Croquis parisiens*, Paris, Vanier, 1886, p.125.

²⁰⁵ Ibid, p.126.

alanguie et vannée »), et le narrateur s'intéresse à l'odeur de son gousset. Enfin, et c'est le plus choquant, l'intérêt pour les zones plus voilées du corps féminin s'accompagne d'une évolution du goût : ce ne sont plus seulement les bonnes mais aussi les mauvaises odeurs qui provoquent la séduction²⁰⁶ (« *l'arôme du valérianate d'ammoniaque et de l'urine s'accroît brutalement parfois et souvent même un léger fleur d'acide prussique (...)* ». Certes, le style très travaillé (l'hypallage, par exemple, qui transfère les caractéristiques de la femme sur l'odeur : « *délicieusement hardie et timidement fine* »), atténue la rudesse de ce nouvel intérêt, mais il n'en demeure pas moins scandaleux. Une nouvelle forme d'attraction naît ou plutôt se dit²⁰⁷.

Plusieurs autres auteurs de cette époque font des allusions plus ou moins masquées à l'attirance que peut provoquer cette odeur très corporelle. Un passage de Monsieur de Phocas montre la fascination qu'exerce encore le parfum des aisselles au début du XX^e siècle. Le duc de Fréneuse y est séduit par l'odeur brutale de la danseuse Ize Kranile :

*Ses yeux, on ne m'avait parlé que de ses yeux. C'était pour ses yeux que j'étais allé vers elle, et toute la nuit je n'eus qu'une hantise: son odeur âcre d'eau de toilette et de chair moite, et la tache rouille de ses aisselles (...)*²⁰⁸

Ce passage montre une fois de plus les dessous de l'attirance sexuelle : ce ne sont pas les yeux qui séduisent, mais l'odeur de la peau et des aisselles, pourtant âcre. La séduction n'est plus décrite comme une attraction mais comme une « hantise ».

²⁰⁶ La séduction de la senteur des aisselles provient presque toujours d'une odeur désagréable. Voir aussi « l'aigre fumet des aisselles » chez Camille Lemonnier : « *Un instant il demeura à humer son odeur de sainte plante humaine, l'arôme de froment mûr monté de son corps, acidulé de l'aigre fumet des aisselles.* » (La Paysanne amoureuse, in L'Aumône d'Amour (Paris, Borel, 1897, p.31-32)

²⁰⁷ Dans un autre texte des Croquis parisiens, Huysmans s'arrête à nouveau sur cette senteur de gousset féminin, celui des danseuses des Folies Bergères : elles soufflent « *les effluves d'opoponax qu'elles rabattent en s'éventant et auxquels se mêle le puissant arôme de leurs dessous de bras et le très fin parfum d'une fleur en train d'expirer à leur corsage* ». Ici plus que dans « Le Gousset », la coexistence de deux senteurs opposées est remarquée et goûtée (Croquis parisiens, op. cit., chap.I, « Les Folies Bergères », § 1, p.7).

²⁰⁸ Jean Lorrain Monsieur de Phocas, Paris, Ollendorff, 1901, p.46.

Ces quelques pages du « Gousset » ont valu à Huysmans une réaction virulente de la critique, ce qui montre bien la portée scandaleuse de l'intérêt pour cette partie du corps, et surtout pour ses odeurs. Pour bien la saisir, il faut relire la critique de François Coppée qui, dans la Satire du 29 Juillet 1880, malgré toute sa sympathie pour l'auteur, déclare :

Les lecteurs des Croquis regretteront comme nous que l'imagination putride de M. Huysmans l'entraîne à écrire des pages telles que le poème en prose intitulé « Le Gousset », qui relèguent pour toujours son livre dans l'Enfer des bibliothèques.²⁰⁹

Le dégoût est déplacé du sensuel au putride, par un effet de transfert intéressant (que nous reverrons dans la IIIème partie à propos de l'expression du dégoût), qui justifie le rejet en empruntant ses raisons à un autre domaine. La réaction de François Coppée est le signe que Huysmans a dépassé une limite respectée par la majorité de ses contemporains.

Le discours « scientifique », de son côté, accorde un grand intérêt à l'odeur du gousset, mais une fois seulement que la littérature a ouvert la voie²¹⁰. Féré cite le cas, devenu célèbre parmi les scientifiques de son époque, d'un homme âgé d'une soixantaine d'années qui avait une étrange manière de lutiner les femmes, en leur passant la main sous l'aisselle : « (...) *il s'en allait satisfait, mais pendant longtemps il portait sa main contaminée à son nez avec une expression évidente de plaisir*²¹¹ ». Ce parfum lui rappelle les exploits de sa jeunesse. L'insistance du discours scientifique à rappeler ce cas montre que la science trouvait en lui matière à réflexion. Ce goût pour l'odeur d'aisselle est un des premiers exemples avoués d'une attirance sexuelle plus complexe, dont les ressorts débordent le cadre des interprétations habituelles.

²⁰⁹ François Coppée Satire du 29 Juillet 1880. Zola, au contraire, a soutenu Huysmans pour ce poème.

²¹⁰ Les Croquis parisiens de Huysmans datent de 1886, La Pathologie des Emotions de Féré de 1892.

²¹¹ Ch. Féré La Pathologie des Emotions, op. cit., p. 440. On retrouve l'allusion chez Caufeynon, op. cit., p.155-157.

Certaines senteurs plus sensuelles encore (impossibles à trouver dans la littérature antérieure²¹²) apparaissent chez les poètes les plus provocateurs. Celle du baiser est assez peu courante ; on la trouve parfois, évoquée par le goût de la salive. Sa sensualité est d'autant plus forte que la sensation gustative suggère un contact plus intime. Richepin, dans Les Caresses au titre significatif, évoque ainsi le goût du baiser :

*La salive dans tes baisers sent la dragée
Avec je ne sais quoi d'une épice enragée,
Et la double saveur s'y confond tellement
Que j'y mange à la fois du sucre et du piment. (...) ²¹³*

Le goût pour les senteurs duelles est transféré ici sur les saveurs (dragée / épice ; « à la fois du sucre et du piment »). Il correspond au goût nouveau pour une femme complexe, ambivalente.

Parfois même des senteurs de sexe sont évoquées, en général par le recours aux coquillages. On verra une allusion à ces senteurs dans «Symphonie ». Dans Les Caresses de Jean Richepin apparaît aussi une odeur de coquillage, mais très discrète:

*Dire l'odeur de sa peau fraîche,
Aucun parfum ne le saurait, (...)*

*(...) Ni le repli des coquillages
Qui garde un arôme énervant
Souvenances d'anciens sillages,
D'algues, de marée, et de vent.²¹⁴*

Cette odeur est exceptionnelle. Elle exile le poème dans lequel elle apparaît parmi les contrées de la littérature interdite.

²¹² Sauf avant le XVII^{ème} siècle. Chez Montaigne, par exemple, on trouve le parfum des baisers de la jeunesse, qui s'attachait à sa moustache : « *Les étroits baisers de la jeunesse, savoureux, gloutons et gluants, s'y colloient autrefois, et s'y tenaient plusieurs heures après.* » (Montaigne, Essais (1580-1592), Livre I, chap. LV, Gallimard, Pléiade, 1950, p.352.)

²¹³ Richepin Les Caresses, op. cit., p.93

²¹⁴ Richepin Les Caresses, XVI, op.cit., p.105.

Quelques odeurs érotiques surgissent donc dans la littérature, après le milieu du siècle, non plus seulement choquantes pour l'époque, comme l'odeur du « gousset», mais tout-à-fait révolutionnaires. Certains des auteurs cités ont dû faire paraître leurs oeuvres en Belgique.

1.3.2.3. Le blason de Haraucourt

Haraucourt est un des poètes de son époque qui va le plus loin dans l'érotisme des senteurs, en particulier dans La Légende des Sexes (paru à Bruxelles) au titre évidemment parodique et provocateur²¹⁵. Dans «Symphonie», rare texte de la littérature consacré uniquement aux senteurs, il transpose le langage musical et l'applique aux parfums du corps féminin. Il opère une morcellisation du corps et de ses senteurs, qui n'est pas sans rappeler la forme ancienne du « blason ». Mais, alors que l'érotisme du blason était savamment donné à entendre, il est ici beaucoup plus transparent :

« Symphonie »

*Ton corps est une symphonie
De parfums qui chantent en choeur
Et dont la troublante harmonie
M'emplit d'extase et de langueur.*

*Ils s'envolent comme des trilles,
Perlant la gamme des plaisirs,
En rythmant du front aux chevilles
Une sonate de désirs.*

*Quand ta bouche s'ouvre et se mouille
On dirait que tu bois le ciel ;
Et par mes lèvres qu'elle fouille
Ta langue a le goût blond du miel.*

²¹⁵ Le sous-titre de l'ouvrage annonce nettement la volonté de dérision : « l'épopée du bas-ventre ».

*Ta salive sent les dragées,
Lorsque dans nos baisers mordants
J'aspire par longues gorgées
Ton âme qui vient sur tes dents.*

*Ta nuque a des senteurs fragrant
Et tes lourds cheveux sous ma main
Ont les souplesses odorantes
Du chèvrefeuille et du jasmin.*

*Ta peau fleure l'iris et l'ambre
Dont elle imprègne les coussins
Et le mystère de ta chambre
S'embaume aux chaleurs de tes seins.*

*Sous tes bras de Junon antique
Tu couves des ferments salins
Dont la tiédeur aromatique
Flotte autour des duvets câlins.*

*Et ta corolle demi-close
Sous ton ventre de satin clair,
Exhale un relent moite et rose
Dont l'âcreté nage dans l'air²¹⁶*

Contrairement à Plaute, Haraucourt ne dirait pas que « *Mulier tum bene olet ubi nihil olet* » ! Après des considérations générales sur l'odeur du corps, le poème évoque l'odeur de la bouche et du baiser, puis celle de la chevelure. Peau, seins, aisselles et sexe complètent l'effeuillement érotique. Ce parcours résume l'évolution de la topologie olfactive de la femme dans la littérature « fin de siècle ». Il progresse dans l'intimité et dans l'érotisme. La sensualité est encore renforcée par le mélange entre sensations olfactives et gustatives. La forme poétique ancienne du « blason » se trouve ici parodiée à un double titre, puisque la description concerne les parties non « nobles » de la femme, et que leur perception est olfactive et non seulement visuelle.

Les sensations olfactives accompagnent donc la littérature dans sa progression vers un érotisme de plus en plus affirmé. Certaines senteurs vont encore

plus loin dans le détournement de l'amour (les senteurs du sexe et du sperme, sans détour cette fois²¹⁷) ; on passe alors dans le registre strictement érotique, qui demanderait une étude à lui seul.

1.3.3. La sensualité du souvenir

Enfin, un dernier domaine, qui subit une évolution vers la sensualité, est celui du souvenir amoureux. Alors que, dans l'ensemble de la littérature de cette époque, il est en général suscité par un agréable parfum de la nature, il est parfois, dans la littérature de la fin du siècle, détourné vers une sensualité affirmée.

Ce détournement se rencontre surtout dans la poésie. Les « Parfums aimés » de Théodore Hannon, dans ses Rimes de Joie, offrent un bon exemple de la sensualité que peut revêtir la réminiscence olfactive. Le poète est suivi par le parfum de celle qu'il vient de quitter :

*(...) Choeur qui me grise et me protège
De tous ses esprits parfumés !
Dans ces senteurs, tendre cortège
Je m'avance, les yeux fermés.*

*Et crois encore sous le ciel d'encre
Etre blotti dans ton chignon,
Au creux de tes seins, port mignon
Où mes désirs ont jeté l'ancre.²¹⁸*

Par la synesthésie (olfacto-auditive), le parfum est montré dans son expansion. Le poète est suivi par cette odeur qui, dans le même temps, recrée un espace intime. L'odeur possède une densité sensuelle qui restitue non seulement une image, mais une sensation physique de contact, d'intimité marquée, dans ce texte, par le passage

²¹⁶ Haraucourt La Légende des Sexes (1882), op. cit., p.101-102.

²¹⁷ A titre d'exemple, on peut citer certains poèmes érotiques de Verlaine, comme « Goûts royaux » (Oeuvres libres, 1868).

²¹⁸ Théodore Hannon Rimes de Joie, op. cit. « Parfums aimés », n°XII, p.84.

de la troisième personne (« ses esprits ») au « tu » intériorisé. Autre exemple de détournement de la réminiscence olfactive par la sensualité, ce poème extrait de l'oeuvre érotique de Pierre Louÿs :

*Entre tes bras jetés sur mes épaules nues,
Chère ! je sens monter des odeurs si connues !
Des aromes si blonds, des parfums si légers...
O le vol sidéral sur les bois d'orangers !*

*La sueur qui vient poindre où ton coude se plisse
Comme un gel de nectar à la chair d'un calice
Fleure dans un enchaînement rieur et fou
Deux lys longs et câlins mis autour de mon cou.*

*Aussi quand loin des lits heureux où tu me lies
Mon nostalgique amour rêve aux nuits abolies
C'est l'odeur de tes bras qui m'enlace et m'étreint.*

*Et dès qu'un souvenir de leur parfum lointain
Revient errer encore dans mon âme touchée
Je vois dans un éclair toute ta chair couchée.²¹⁹*

Le souvenir appelle l'odeur et le parfum suscite le souvenir. Le parfum de la femme est ici corporel et la sensation évoquée intense et voluptueuse.

Si la réminiscence olfactive a autant de puissance sur les sens, c'est parce que l'odeur, plus que toute autre impression sensorielle, est habile à créer une puissante impression de présence. Un texte tiré d'une oeuvre peu connue de Jules Bois, intitulée Le Mystère et la Volupté, montre avec une intensité singulière la force de la présence suscitée par le parfum, et l'influence qu'elle peut avoir sur les sens. Il a pour titre « L'évocation du fiancé » :

*Quand elle pénétra dans la chambre bien-aimée, à tâtons parmi
l'ombre, l'odeur de l'absent l'enveloppa. Nous ressemblons aux plantes
et aux fleurs, nous avons tous une odeur particulière, à peine
saisissable parfois comme une trahison de l'âme.*

²¹⁹ Pierre Louÿs L'Oeuvre érotique (Paris, Pauvert, 1994) « La senteur des bras » (14 janv 1891), p.744.

C'était ici un mélange de cigarettes orientales à peine fumées, de sachets familiaux, avec je ne sais quoi d'une jeune fleur fragrante au-dessus des parfums mourants, - l'arome de sa barbe, de sa peau, comme d'une violette virile... Et elle craignit quelques instants d'allumer sa lampe, car elle avait ainsi dans l'ombre l'illusion qu'il était peut-être là encore, caché par la ténèbre (...)²²⁰

L'odeur recrée instantanément la présence de l'être aimé, d'autant plus que l'obscurité relègue la vue au second plan. Lorsque la lune éclaire la chambre solitaire, la vue anéantit l'impression de présence donnée par l'odorat. Mais celle-ci revient lorsque la jeune fille se couche, vibrante de désir :

L'odeur de lui triomphait à l'oreiller, lui faisait une auréole de psychique caresse, et elle embrassait ses propres cheveux, où habitait l'odeur de Raoul, où Raoul s'était fondu ; (...) L'illusion grandissait toujours, formidable, jusqu'à la réalité de l'étreinte.²²¹

On voit ici un cas extrême dans lequel l'olfaction donne une si intense impression de présence qu'il peut aller jusqu'à la possession physique. Le pouvoir d'invasion du parfum, que nous avons déjà évoqué, joue ici avec un parfum rémanent.

La littérature du second XIX^{ème} siècle fait donc subir à l'olfaction un double détournement. D'abord, elle l'utilise pour dévoiler l'animalité de l'homme, pour le montrer en proie à ses désirs et détruire l'image de l'homme rationnel et maître de lui. Par l'olfaction, l'homme apparaît comme un simple maillon dans la création animale. Ensuite, elle l'utilise pour évoquer la sensualité des relations amoureuses.

Ces deux formes de détournement sont contemporaines et apparaissent parfois chez un même auteur. On peut cependant noter trois nuances : tout d'abord, la première forme de détournement est plus fréquente dans la prose, la deuxième dans la poésie. La prose laisse plus de place au récit pour mettre en valeur la violence de la sensation et ses effets sur le comportement. La poésie, plus concise,

²²⁰ Jules Bois Le Mystère et la Volupté (Paris, Ollendorff, 1901) « L'évocation du fiancé » (pp.26 à 33)

²²¹ Ibid.

insiste davantage sur des évocations brèves. Mais il existe des croisements dont nous avons vu quelques exemples. Deuxièmement, on peut avancer que la bestialité est plus marquée dans la littérature naturaliste, la sensualité dans la littérature décadente. Si cette distinction est souvent vérifiée, il faut cependant émettre des réserves. Il est vrai que l'intégration de l'homme, par les senteurs, à un grand cycle, est une caractéristique du roman naturaliste. Mais la bestialité est au coeur de la pensée décadente, à son fondement. Inversement, la sensualité n'est pas absente de la littérature naturaliste. Enfin, si la sensation double relève entièrement d'une esthétique décadente, c'est la littérature naturaliste qui a introduit le goût pour l'odeur corporelle ou, plus exactement, qui en a, la première, montré la force d'attraction.

Ces deux tendances sont donc étroitement entrelacées. Leur point commun principal est d'avoir gagné en audace et de toujours marquer, à la fin du siècle, une exacerbation des prémisses présentes dans la littérature des années 1850.

Mais l'olfaction sert encore une troisième forme de détournement : la démolition de l'amour par la trivialité. Cette fois, l'amour n'est pas célébré sur un autre mode ; il est rabaissé.

1.4. Le détournement par la trivialité

La trivialité constitue une dernière forme de détournement de l'olfaction. On la trouve dans une littérature qui, sans revendiquer d'étiquette précise, se veut marginale. La grande différence avec les détournements précédents est que, cette fois, l'amour n'est pas exalté, mais rabaissé. Lorsque la littérature montre l'amour comme pulsion sexuelle, ce n'est pas pour détruire l'image de l'amour, mais pour le montrer sous un autre jour, pour donner à voir ce que certains considèrent comme les dessous. Dans le cas du détournement que nous allons étudier, il s'agit de dévaloriser l'amour et de lutter plus brutalement contre l'idéalisation de la femme du début du siècle.

1.4.1. *Le gousset*

L'intérêt pour le gousset de la femme n'est pas seulement un détournement vers une nouvelle forme de sensualité ; c'est aussi un détournement vers la trivialité, car la femme est réduite à une partie considérée comme non noble. On s'intéresse à la partie au détriment du tout. Le motif du gousset va revenir plusieurs fois dans la littérature fin de siècle et participe d'une stratégie de démolition de la femme, renversant l'idéalisation excessive du début du siècle. Mais la force de scandale du texte de Huysmans vient aussi de la généralisation qu'il implique :

Audacieux et parfois lassant chez la brune comme chez la noire, aigu et féroce chez la rousse, le gousset est flottant et capiteux ainsi que certains vins sucrés chez la blonde, et l'on pourrait presque dire qu'il est en complète accordance avec la façon qu'ont les lèvres de distribuer le baiser, plus appuyée et plus colère chez les brunes, plus fervente, plus personnelle peut-être chez les blondes.²²²

Le narrateur procède à une classification des odeurs du gousset en fonction de la couleur de la chevelure de la femme. Aucun sentiment d'amour n'est exprimé, ni même une relation personnelle. En outre, l'auteur donne pour titre au poème « Le Gousset », ce qui place le gousset au centre de la représentation, d'autant plus que l'article défini « le » prend une valeur généralisante. Le poème prend donc les apparences d'un compte rendu visant à la froideur d'un traité médical. L'attente du lecteur, en fonction du genre, est brouillée. De plus, la généralisation implique une expérience plurielle qui s'oppose radicalement au caractère entier de l'amour romantique. Enfin, la conclusion du poème rabaisse l'amour dans son ensemble :

Il faut bien avouer que la nature est maternelle et prévoyante, car elle a distribué ces boîtes à épices pour saler et relever l'amoureux ragoût que l'habitude rend si indigeste et si fade même à ces résignés de la chair qui ont sciemment consenti à abdiquer, dans une commune alcôve, leur goût absolu de repos et de diète.²²³

²²² Huysmans *Croquis parisiens*, « Le Gousset », op. cit., p.126.

²²³ Ibid, p.128.

L'amour est dévalorisé par la métaphore culinaire : cet « *amoureux ragoût que l'habitude rend si indigeste et si fade* ». L'amour, réduit à la taille d'un « ragoût », est détrôné de sa place de ravisseur des coeurs et des sens. Le recours à la métaphore culinaire pour dévaloriser l'amour est fréquent chez Huysmans.

1.4.2. La métaphore culinaire

Habituellement agréable, l'odeur de cuisine prend, au XIX^{ème} siècle, un aspect provocateur lorsqu'elle est associée au registre « élevé » de l'amour. Baudelaire est le premier à amorcer un tel rapprochement. Il le fait dans La Fanfarlo, nouvelle datée de 1847, à fortes implications autobiographiques. Samuel Cramer, dans lequel on a voulu voir un double de Baudelaire, vit une aventure amoureuse avec une actrice, la Fanfarlo, dont il partage le goût prononcé pour la cuisine, les ragoûts, les sauces. Le narrateur déclare :

Si Cléopâtre vivait encore, je tiens pour certain qu'elle eût voulu accommoder des filets de boeuf ou de chevreuil avec des parfums d'Arabie.²²⁴

Ici, amour et cuisine sont liés, mais il ne s'agit pas encore d'un détournement trivial, car l'odeur de cuisine est montrée dans sa dimension aphrodisiaque.

Chez Huysmans, ce n'est pas l'odeur de cuisine, mais le vocabulaire culinaire, qui sert à dévaloriser l'amour, à lui rendre son épaisseur triviale. Dans Les Soeurs Vatard (1879), Huysmans décrit ainsi la révolution que cause une fiole de parfum dans un atelier de brocheurs, à Paris :

Céline avait acheté, dans un bazar de la rue Bonaparte, une petite fiole avec une fleur peinte sur le goulot. - Cela sentait le réséda suri. Céline s'en était saucé le chignon et les joues et ç'avait été une révolution, dans

²²⁴ Baudelaire La Fanfarlo (1847) GF, 1947, p.64.

l'atelier, que ce luxe de parfums. - Toutes les femmes en voulaient avoir, et l'un des brocheurs dont le frère était placier, dans cette partie, était venu le lendemain avec une tiolée de petits flacons qu'il vendait cinq, dix et quinze sous. - L'ouvrage avait peu marché, ce jour-là. Les femmes étaient étonnées de sentir bon et, le mouchoir sous le nez, elles se pâmaient d'aise, faisant les belles, se croyant irrésistibles, se traitant de "mesdemoiselles" et de "mesdames", comme si une larme de musc et d'ambre avait pu modifier le moule ensalopé de leur tête.

Et puis, réellement, cette ravigote pour assaisonner les basses viandes n'avait aucune raison d'être à l'atelier. - Les hommes n'étaient rien moins que des délicats. Ils ne se privaient guère des bâfres pimentées de ciboulette et d'ail. Quelques verres de vin par là-dessus, du cognac, une pipe, et ils fleuraient la beuverie et le plomb.²²⁵

Deux choses sont détruites dans ce passage : d'abord, l'illusion que crée le parfum. La magie de la transmutation par le parfum, qui donne l'illusion de changer de personnalité, est abolie (« *comme si une larme de musc et d'ambre avait pu modifier le moule ensalopé de leur tête* »). Ensuite, les rapports de séduction sont marqués par la trivialité. Les hommes pour lesquels les femmes se parfument sont peu « délicats » et caractérisés non seulement par la puanteur, mais par leur capacité à détruire le rêve. Leur indifférence vulgaire aux efforts d'élégance des femmes rejoint le violent mépris de l'ail pour les raffinements du parfum.

Dans cette entreprise de destruction, le lexique prend une importance particulière. Un mot, en particulier, participe à la destruction : c'est le terme de « fumet ». D'après le dictionnaire, le fumet est une émanation odorante qui provient toujours d'un mets culinaire. Son sens premier est : « odeur agréable et pénétrante émanant de certaines viandes avant ou après la cuisson²²⁶ ». Or, il est très souvent utilisé à cette époque pour évoquer l'odeur d'une femme. On l'a rencontré chez Théodore Hannon (« *Sur leurs chairs aux nerveuses formes / Plane un fumet subtil et fort²²⁷* »). Huysmans à propos du gousset parle de « (...) *l'exquis et divin fumet déposé par les femmes de nos villes (...)*²²⁸ ». Au parfum végétal de la « paysanne

²²⁵ Huysmans Les Soeurs Vatard (1879) 10 / 18, « Fins de Siècle », p.191.

²²⁶ Dictionnaire Robert, article « fumet », 1973.

²²⁷ Hannon Rimes de Joie, « Buveuses de Phosphore », op. cit., poème XXI.

²²⁸ Huysmans Croquis parisiens, « Le Gousset », op. cit., p.126.

amoureuse » de Lemonnier se mêle « *l'aigre fumet des aisselles*²²⁹ ». Cette utilisation marque une ferme volonté de substituer aux mensonges du parfum la réalité de l'odeur corporelle.

1.4.3. L'ail et le chou

L'ail et le chou occupent dans la littérature du deuxième XIXème siècle une place à part : presque à chaque fois qu'ils apparaissent, ils contribuent à la dévalorisation de l'amour. L'ail, encore considéré comme l'épice du pauvre, est sans doute l'outil le plus efficace et le plus radical de la littérature pour pervertir la scène amoureuse de l'époque romantique et ses épanchements.

Par exemple, dans un autre passage des Soeurs Vatard (1879) de Huysmans, l'odeur d'ail mine la relation amoureuse. Une des soeurs Vatard, Céline, brocheuse dans l'atelier, se rappelle la dernière insulte de son amant :

Un soir qu'ils étaient couchés, le peintre avait reniflé et fait la grimace. Il regarda Céline d'un air drôle, mais il ne souffla mot. Étonnée, elle exigea une explication ; alors il dit :

- Tu as mangé de l'ail, ça infecte dans le lit !

Cette observation l'avait plus cruellement blessée que tous les mots piquants dont il l'avait souvent cinglée.

- Je ne puis pourtant pas faire autrement, s'écriait-elle ! A la maison, on larde les gigots d'échalote et d'ail ; le père les aime ainsi. Je ne peux cependant pas me priver de dîner parce que j'ai rendez-vous avec toi, le soir.

Cyprien ne disconvenait point qu'elle eût raison de manger du gigot, mais enfin, lui, ne pouvait sentir ce parfum-là. Ce fleur âpre, échauffé par l'haleine et décuplé par la chaleur des couvertures, lui soulevait le coeur. La rancune de Céline se ravivait chaque fois qu'elle songeait à cette nuit.²³⁰

²²⁹ Lemonnier L'Aumône d'Amour, op. cit., p-31-32.

²³⁰ Huysmans Les Soeurs Vatard, op. cit., p.424-25.

La scène de dispute n'est motivée par aucun motif psychologique consistant. Ce n'est que l'odeur qui provoque la querelle, le dégoût de l'autre. Le « collage²³¹ » est montré dans toute sa trivialité.

La senteur d'ail est, d'une manière générale, la senteur de la destruction par excellence. Dans le recueil de Tristan Corbière intitulé Les Amours jaunes (1873), l'amour romantique est sans cesse mis à mal. Dans « A une Rose », la senteur d'ail détruit explicitement le symbolisme de la rose :

*Grise l'amour de ton haleine
Vapeur malsaine
Vent de pastille du sérail
Hanté par l'ail !²³²*

Le parfum traditionnellement agréable de la rose est transformé en odeur désagréable et triviale. Ici, il ne s'agit pas de la destruction de la femme-fleur, mais plutôt de la fleur-femme. Le symbole littéraire est attaqué, plus que la femme elle-même.

Une autre odeur intervient parfois pour « trivialisier » la relation amoureuse : celle du chou. L'odeur du chou, comme celle de l'ail, est considérée alors comme une odeur populaire, puissante et parfois désagréable. La faire intervenir dans le domaine amoureux met en péril toute idéalisation. Les Vingt-et-un Jours d'un Neurasthénique (1901) fournissent un exemple particulièrement éclairant de la manière dont la senteur du chou peut perturber les effusions du discours amoureux. Le narrateur se trouve dans une station thermale où il rencontre quelques personnes qui servent de prétexte à des portraits acérés. Celui de Robert Hagueman, un curiste, est contenu dans son commentaire sur une odeur étrange qui émane des lieux de la cure :

...Il renifla l'air et dit :

²³¹ Terme argotique de l'époque pour évoquer le concubinage.

²³² Tristan Corbière Les Amours jaunes (Paris, Alcan-Lévy, 1873, p.47)

- *Et toujours cette odeur !... Sens-tu ?... C'est ignoble... Une odeur d'hyposulfite, échappée de la buvette, circulait à travers les platanes...*

Mon ami reprit :

- *Ça sent comme... pardié !... ah ! quel souvenir... ça sent comme chez la marquise...*

Et il se mit à rire bruyamment. Figure-toi... un soir, (...) nous rentrons chez elle... Mais à peine la porte refermée, une odeur épouvantable nous suffoque dans l'antichambre : "Nom de Dieu ! dit la marquise... c'est encore ma mère... Jamais je ne la déshabituerais de ça..." Et, furieuse, elle se dirige vers la cuisine. La noble mère était là qui trempait une soupe aux choux..."Je ne veux pas que tu fasses la soupe aux choux chez moi. Je te l'ai dit vingt fois... ça empeste l'appartement. Et si j'avais ramené un autre homme que mon amant, de quoi aurais-je eu l'air, avec cette puanteur de cabinets ?... Est-ce compris, enfin ? " En se retournant vers moi, elle ajouta : "On dirait, nom de Dieu ! que tout un régiment de cuirassiers est venu péter ici..."

Il devint tout mélancolique à ce souvenir... et il soupira :

- *C'était tout de même une femme épatante... tu sais ?... Et d'un chic!...*

Et il répéta :

- *Eh bien, cette odeur qui vous poursuit ici... me rappelle la soupe aux choux de la mère Turnbridge... C'est la même chose...²³³*

Ce texte est une parodie de réminiscence : l'odeur de départ est une odeur désagréable, vulgaire. Le souvenir qu'elle appelle est lui-même trivial. Plusieurs décalages rendent ce passage comique : décalage entre les marques de l'amour transi (soupirs, mélancolie) et la femme, objet de cet amour. Décalage entre terme de « marquise » (qui, de blanchisseuse, est devenue marquise, grâce à un mariage douteux) et son comportement vulgaire. Décalage encore entre la confiance de « l'ami » qui raconte son histoire et le portrait que ce récit permet de faire de lui. L'ironie naît ici de la distance entre les paroles du personnage et le jugement insidieux du narrateur. Décalage surtout entre le traitement traditionnel de la réminiscence olfactive et la forme parodique qu'elle prend ici : ce n'est pas une agréable senteur mais une odeur désagréable qui appelle le souvenir, et le souvenir lui-même n'est lié à aucun moment amoureux, mais à une scène grossière.

²³³ Mirbeau Les Vingt-et-un Jours d'un Neurasthénique (Paris, Fasquelle, 1901) 10/18, 1977, p. 48-49.

Il convient de mettre en relation avec l'ail et le chou un dernier élément qui vient souvent marquer l'impossibilité de l'idéalisation, interrompre l'élan lyrique dans son essor. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une odeur, mais de quelque chose qui contribue autant qu'une odeur désagréable à anéantir le charme d'un parfum : l'urine. Quoique ses occurrences soient assez rare, il nous paraît important de noter leur existence, car nous verrons que l'urine jouera également un rôle non négligeable dans l'attaque de la religion.

Dans « L'Extase » de Huysmans²³⁴, l'idylle est interrompue par un besoin urgent de la femme. La réalité triviale contraste avec l'atmosphère d'intimité douce qui précède, en particulier avec « *la tiède senteur de son cou, le souffle enivrant de sa bouche (...)* », cliché olfactif de la femme. Dans Une Belle Journée (1880) de Henri Céard, après le lamentable déjeuner dans le cabinet particulier, Madame Duhamain s'esquive quelques instants et Trudon se demande comment il a pu être amoureux d'elle : « (...) *elle décroissait encore dans ses désirs, comme si toutes les grâces de sa personne eussent été emportées d'un seul coup, au milieu de l'ammoniaque de cet écoulement naturel*²³⁵ ». Le charme du parfum de frangipane qui a séduit Trudon, au début du roman²³⁶, a disparu et fait place à une odeur (ici seulement imaginaire) qui exprime la cristallisation du dégoût.

L'odeur joue donc un rôle essentiel dans le rabaissement des images de la femme et de l'amour, en leur associant des réalités corporelles ou culinaires, en détruisant l'aura romantique qui entourait jusqu'alors les relations amoureuses. La perversion est ici une forme de « perturbation » : elle s'effectue ici par l'introduction d'odeurs inhabituelles dans un contexte amoureux.

²³⁴ Huysmans Le Drageoir aux Epices (Paris, Dentu, 1874, p.59.)

²³⁵ Henri Céard Une Belle Journée (1880), op. cit., p.282.

²³⁶ « *Elle venait de se débarbouiller, et de son mouchoir tiré pour étouffer une légère toux, de son peignoir bleu ciel bien ajusté qui accusait les hanches et dessinait les lignes molles de son torse sans corset, de sa bouche, de ses mains fraîchement lavées, de toute sa grassouillette petite personne, une pénétrante odeur s'échappait ; l'odeur de la frangipane, un parfum cher dans lequel se réfugiaient, malgré son mari, les*

Il était impossible d'étudier les détournements de l'olfaction sans aborder le domaine amoureux car c'est là que réside le détournement le plus visible, le plus évident pour les lecteurs du XXème siècle et, plus encore, pour les contemporains. Bien que disséminées aux quatre coins de la prose et de la poésie, les sensations olfactives, quand on les étudie de près, sont dotées d'une force de perversion singulière. On est même surpris par la régularité et la puissance de leurs assertions. La comparaison avec les sensations olfactives dans la littérature anglaise fait mieux ressortir la spécificité du détournement français.

1.5. La sensualité en Angleterre : une menace

Dans la littérature anglaise, les sensations olfactives sont beaucoup moins nombreuses que dans la littérature française, et n'ont pas la même puissance de détournement. On peut distinguer deux courants. L'un, majoritaire, est constitué par la littérature victorienne. A l'intérieur de ce courant, lui-même constitué d'éléments très divers, la traditionnelle métaphore de la femme-fleur est omniprésente, mais presque jamais odorante. Un autre courant, beaucoup plus modeste, contient en revanche un grand nombre d'odeurs : il s'agit du courant décadent. Mais les senteurs y apparaissent surtout comme des motifs qui s'inscrivent dans une imitation de la littérature française et n'atteignent que rarement une puissance de révolte comparable.

1.5.1. Le poids du puritanisme

Un des freins les plus forts à l'apparition des odeurs dans le domaine amoureux est le puritanisme, passé au rang de lieu commun lorsqu'il s'agit de la période victorienne, et compris comme un refus de tout ce qui touche au corps et, notamment, de la sexualité.

élégances survivantes de Madame Duhamain ». Elle apparaît alors comme « (...) désirable énormément ». (Henri Céard *Une Belle Journée* (1880) Paris, Charpentier, 1881, p.22)

Comme le remarque F. Bédarida dans son étude sur La Société anglaise du milieu du XIXème siècle à nos jours, à l'époque victorienne, « *charnel* est devenu synonyme d'*animal*. Dans Middlemarch, George Eliot décrit comment l'éducation du docteur Lydgate a développé chez lui « un sens général de secret et d'obscénité en ce qui concerne sa constitution interne ». Le corps est pourchassé, la nudité proscrite. La bienséance veut qu'on ne parle point de telles choses. C'est l'époque où l'on dit *limbs* (membres) au lieu de *legs* (jambes), et au moment d'aller se coucher, pour ne pas prononcer le mot *lit*, on parle de « se reposer » (*to retire, to rest*). Aussi la pruderie atteint-elle des sommets inégalés. Et avec elle l'hypocrisie. (...) Le conformisme pudibond impose d'autant plus sa règle qu'il prétend prendre sa source dans de hautes préoccupations spirituelles. On exalte l'ascèse, la vertu. Autour de la vie sexuelle, en effet, s'est opéré un gigantesque transfert. Sous l'influence d'une religion protestante étriquée jusqu'à se réduire à une morale puritaine, la sexualité, refoulée dans le domaine privé, secret et honteux, n'obtient sa justification publique que dans la reproduction, légalisée dans le cadre de la famille. Du coup, celle-ci est célébrée à l'infini sur tous les tons.²³⁷ »

Ellis, à son époque, et en tant que médecin, remarque qu'il est impossible de parler des fonctions digestives et sexuelles en Angleterre. Dans ses Affirmations (1898), il invoque le « cant britannique » :

*For we take the pubes as a center, and we thence describe a circle with a radius of some eighteen inches - in America, the radius is rather longer- and we forbid any reference to any organ within the circle, save that maid-of-all word the « stomach ». In other words, we make it impossible to say anything to the point concerning the central functions of life.*²³⁸

²³⁷ F. Bédarida La Société anglaise du milieu du XIXème siècle à nos jours, Paris, Seuil, Points Histoire, 1990, p.226.

²³⁸ H. Ellis Affirmations (London, W. Scott, 1898, p.150) Trad : « Car nous prenons le pubis comme centre, et, partant de là, nous décrivons un cercle avec un rayon d'environ dix-huit inches – en Amérique, le rayon est plutôt plus long – et nous interdisons toute référence à quelque organe que ce soit à l'intérieur du cercle, si ce n'est par le mot passe-partout de « stomach » (le ventre). En d'autres

En tant que scientifique qui explore les dessous, Ellis est assez proche des écrivains français de la fin du siècle, mais il souligne qu'en Angleterre, la pression est beaucoup plus forte qu'en France pour éviter de mentionner certaines zones du corps et certaines odeurs. Pour Ellis, le refus de parler des fonctions naturelles de la vie explique partiellement le retard de la littérature anglaise sur la littérature française si rayonnante. En France : « (...) *There have never ceased to be writers here and there who have dared to face life heroically and weld it into art (...)*²³⁹ ». En face de lui s'érigent des censeurs qui considèrent, au contraire, la littérature française comme « prurient²⁴⁰ » (lascive). Dans un article de la Quarterly Review, par exemple, l'auteur de l'article regrette qu'un certain nombre d'auteurs français (il amalgame Balzac, Stendhal, Flaubert, Bourget, Pierre Loti et Alphonse Daudet) manquent de délicatesse : « *Positively, they write under the pressure of passion and instinct. The man they delineate is not a being of large discourse looking before and after ; he is la bête humaine.*²⁴¹ »

En Angleterre, le refus de l'instinct est beaucoup plus affirmé qu'en France et la séparation plus nette entre le « brain », siège des sensations, et le « mind », siège des pensées²⁴². Le « mind » nous relie à Dieu et à la vie par delà la mort. Il sépare l'humanité des animaux. Le « brain », au contraire, relève de la matière et les instincts dépendent de lui. Sans doute la reconnaissance de la sexualité ne va-t-elle pas encore de soi en France non plus, mais elle est encore plus tardive en Angleterre. Comme l'affirme Thomas F. Boyle dans son article « Sex and Victorian Newspapers », « (...) *sexuality must be either denied or reduced to some quantifiable malfunction of*

termes, nous rendons impossible de dire quoi que ce soit sur le point qui concerne les fonctions centrales de la vie. »

²³⁹ Ibid, p.152.

²⁴⁰ Article « The French Decadence », The Quarterly Review, jan- apr 1892, p.501.

²⁴¹ Article « Realism and Decadence in French Fiction », The Quarterly Review, july-oct 1890, p.89. Trad : « Ils écrivent sous la pression de la passion et de l'instinct. L'homme qu'ils peignent n'est pas un être de discours qui regarde avant et après ; il est *la bête humaine*. »

²⁴² La différence peut se traduire par celle qui existe en français entre « cerveau » et « esprit ». Mais cette traduction est très imparfaite, car elle ne recouvre que partiellement l'opposition anglaise.

*the human organism*²⁴³ ». Plusieurs critiques ont remarqué qu'il était plus facile de publier certains romans en France qu'en Angleterre, et que de nombreux auteurs étaient obligés de recourir à des subterfuges pour pouvoir faire paraître leurs oeuvres.

Cependant, il faut apporter des nuances au tableau facile d'une société victorienne engoncée dans le puritanisme. La sexualité ressurgit dans certains domaines plus ou moins cachés. Comme le met en lumière F. Bédarida, le principe de la double morale (« double standard ») permet de séparer la vie en deux sphères : celle de la famille et de la vertu d'une part, celle du plaisir et de l'instinct de l'autre²⁴⁴. La deuxième est soigneusement celée, mais elle constitue une face de la réalité victorienne tout aussi réelle que l'autre. La sexualité appartient à la deuxième sphère, et trouve à s'exprimer dans une partie cachée de la vie privée. De plus, un certain nombre d'ouvrages laissent également une large place à la sexualité refoulée. Comme l'a révélé Steven Marcus dans The other Victorians, en 1966, beaucoup de livres, dont le caractère pornographique empêchait la diffusion au grand jour²⁴⁵, circulaient sous le manteau. Enfin, la sexualité réapparaît aussi dans des endroits où on ne l'attend pas, comme dans les faits divers des journaux. L'étude de Thomas F. Boyle²⁴⁶, souligne qu'un grand nombre de récits y concernent la sexualité.

On peut aussi remarquer que la littérature trouve d'autres modes d'expression. D'après l'hypothèse de W. Fulweiler dans son article « From Victorian Sentimentality to modern Sexuality²⁴⁷ », la sentimentalité de la littérature

²⁴³ Thomas F. Boyle « Sex and Victorian Newspapers », in R. Cox Sexuality and Victorian Literature (Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, p.228). Trad : « La sexualité doit être soit niée soit réduite à quelque dysfonctionnement quantifiable de l'organisme humain. »

²⁴⁴ Bédarida explique ainsi la complémentarité du mariage et de la prostitution. (F. Bédarida La Société anglaise du milieu du XIXème siècle à nos jours, op. cit., p.227)

²⁴⁵ En 1851, par exemple, circulait The Bachelor's address pocket Book : ouvrage contenant les adresses de tous les lieux de plaisirs et la description de quelques « cypriens » (prostituées).

²⁴⁶ Article « Sex in Victorian Newspapers », in R. Cox Sexuality and Victorian Literature, op. cit., p.213-233.

²⁴⁷ W. Fulweiler, article « From Victorian Sentimentality to modern Sexuality » in R. Cox Sexuality and Victorian Literature, op. cit., p.236.

victorienne jouerait le même rôle que la sexualité dans la littérature française. Toutes deux seraient l'expression d'une recherche de participation à la nature, de lien explicite avec elle. En Angleterre, certains écrivains, tels Dickens et Tennyson, prennent le chemin de la sentimentalité, fondée sur l'exaltation de la femme, de la famille, de la nature et des jardins. En France, d'autres écrivains empruntent celui de la sexualité.

1.5.2. Détournements « fin de siècle »

Cependant, on retrouve, chez un petit nombre d'auteurs « fin de siècle », très influencés par la littérature française, des motifs odorants qui se rapprochent de ceux que nous avons étudiés, en particulier la chevelure parfumée et l'exotisme. Postérieur dans le temps à la décadence française, le mouvement décadent anglais en reprend certains aspects.

1.5.2.1. Chevelure et exotisme

Arthur Symons est sans doute le principal chantre de l'érotisme parfumé dans la littérature anglaise. On rencontre plusieurs fois dans sa poésie le parfum de la chevelure féminine (« Stella Maris », par exemple, dans London Nights (1895)), mais l'exemple le plus développé est « Perfume²⁴⁸ ». L'odeur de la chevelure est, dans

²⁴⁸ A. Symons « Perfume » in Silhouettes (London, Mathews and Lane, 1892, p.44)

*Shake out your hair about me, so
That I may feel the stir and scent
Of those vague odours come and go
The way our kisses went.*

*Night gave this priceless hour of love,
But now the dawn steals in apace,
And amorously bends above
The wonder of your face.*

"Farewell" between our kisses creeps,

ce poème, à la fois un élément érotique et onirique, à la frontière de l'absence et de la présence, demeurant auprès du poète après le départ de la femme.

Chez Wratislaw, le parfum amoureux s'allie souvent à l'exotisme, en particulier dans un poème qui rappelle beaucoup le « Parfum exotique » de Baudelaire, intitulé « Frangipani » :

*Perfume ! That lingerest round the throat,
Between the breasts and in the hair
I kiss, and risest up to float
About the room, a southern note
Of subtly isles and swooning air,*

*Thou leavest on the languid skin
Outworn with nights and amorous toil,
A spice of health that blossoms in
Hot lands that tropic fragrance win
From marvellous flowers and scented oil.*

*Thou bring'st from far away to me
The savour of spice and southern palm,
Of naked wild-food girls that flee
By sunlit fountains and the calm*

*You fade, a ghost, upon the air ;
Yet ah ! the vacant place still keeps
The odor of your hair.*

Trad :
Secoue tes cheveux autour de moi, pour
Que je puisse sentir les remous parfumés
De ces vagues odeurs aller et venir
A la manière de nos baisers.

La nuit nous a donné cette heure d'amour sans prix,
Mais maintenant l'aube entre de son pas léger et rapide,
Et se penche amoureuxment
Sur la merveille de ton visage.

« Adieu » rampe entre nos baisers,
Tu t'évanouis, fantôme, dans les airs ;
Mais ah ! ta place vide garde encore
L'odeur de ta chevelure.

*Low murmure of a burning sea.*²⁴⁹

Ce poème rappelle le « Parfum exotique » de Baudelaire par son motif principal : l'odeur sensuelle de la femme fait naître un imaginaire exotique. Mais l'évocation onirique est beaucoup moins développée et moins complexe. On peut élargir cette remarque à la comparaison entre les deux littératures : d'une façon générale, la poésie française accentue plus que la poésie anglaise la force onirique du parfum.

Parfois, on rencontre une odeur de chevelure très différente des autres, par exemple chez Swinburne, où elle apparaît avec une violence particulière. Bien que Swinburne confesse, dans une lettre à D.G. Rossetti, en 1869, que *«he likes it (olfactory sense) and is especially and extravagantly fond of that sense and susceptible to it (...)»*²⁵⁰, les sensations olfactives n'abondent pas dans son oeuvre. La plupart du temps, le parfum de la femme est qualifié de « sweet », terme qui renvoie à la fois à l'odorat et au goût. Par exemple, surgit dans Aholibah : *« The sweet smell of thy breast and mouth »*²⁵¹. Un des rares poèmes dans lesquels les senteurs sont

²⁴⁹ Wratishaw Caprices (London, Gay and Bird, 1893, »Frangipani », p.35). Trad :

Parfum ! qui t'attardes autour de la gorge
Entre les seins et dans les cheveux
Je donne un baiser, et tu te lèves pour faire flotter
Autour de la pièce, une note exotique
Des îles où l'air subtil se pâme,

Tu laisses sur la peau alanguie,
Epuisée par les nuits d'amoureux labeur,
Une saveur épicée et saine qui fleurit dans
De chaudes contrées où cette senteur tropicale naît
Des floraisons merveilleuses et de l'huile odorante.

Tu viens de loin apporter jusqu'à moi
La saveur des épices et des palmiers lointains
De filles primitives et nues qui s'enfuient
Près des fontaines ensoleillées, et le calme
Et doux murmure d'une mer brûlante.

²⁵⁰ Lettre de 1869, in A. Walder Swinburne's Flowers of Evil, Uppsala University, 1976, p.30. Trad : « il l'aime (le sens olactif), éprouve pour lui une passion particulière et extravagante, et y est spécialement sensible (...) »

²⁵¹ « Aholibah », The poetical Works of A.C. Swinburne, Complete edition, NY, J.D. Williams, 1884, p.107. Trad : « le doux parfum de tes seins et de ta bouche ».

développées est « Laus Veneris » ; l'âme du poète y est une femme, dont la chevelure est odorante :

*Her hair had smells of all the sunburnt south,
Strange spice and flower, strange savor of crushed fruit
And perfume the swart kings tread underfoot
For pleasure when their minds wax amorous,
Charred frankincense and grated sandalroot.
And I forgot fear and all weary things,
All ended prayers and perished thanksgivings,
Feeling her face with all her eager hair
Cleave to me, clinging as a fire that clings
To the body and to the raiment, burning them.*²⁵²

La violence, le sadisme latent du poème sont caractéristiques de la poésie de Swinburne. D'abord les substances odorantes évoquées ont un parfum puissant (spice, frankincense, sandalwood). De plus, chaque élément odorant a subi une action violente et destructrice : « crushed » fruit, perfume « tread underfoot », « charred » frankincense, « grated » sandalwood. Cette brutalité rappelle le traitement des matières premières pour extraire le parfum, mais permet aussi de montrer la force du parfum sur le poète. Un autre champ lexical vient renforcer cette violence : celui du feu (« sunburnt south, fire, burning »). La chevelure et son parfum, par leur relation avec le feu, portent en eux une force destructrice.

Certains motifs, fréquents dans la littérature française, apparaissent donc aussi dans la littérature anglaise, dans le courant décadent (et ils prennent

²⁵² AC Swinburne Poems and Ballads, 1866, « Laus Veneris », in The Poetical Works of A.C. Swinburne, op. cit., p.18. Trad :

Sa chevelure avait tous les parfums du sud brûlé par le soleil,
Odeur étrange d'épice et de fleur, saveur étrange du fruit pressé
Parfum que les rois au teint bistre foulent aux pieds,
Pour le plaisir, lorsque leur esprit se pâme d'amour,
Encens carbonisé et santal rapé.
Et j'oubliai la peur et toutes les lassitudes,
Toutes les prières avortées et les actions de grâce défuntes,
En sentant son visage et sa chevelure ardente
S'attacher à moi, s'attachant comme le feu
S'agrippe au corps et à l'habit, en les brûlant.

vraiment le statut de motifs²⁵³ dans le sens où ils visent à une imitation de la littérature française). Mais, à quelques exceptions près, la force érotique de l'odeur est beaucoup moins accentuée.

1.5.2.2. Sensualité et confinement

Elle n'est pas absolument bannie de la littérature, en particulier chez Arthur Symons et Theodore Wratislaw, les deux « nez » de leur époque, dont la sensibilité olfactive ordonne autour d'elle une esthétique érotique. Ils mettent en valeur la puissance séductrice du parfum, supérieure à celle des autres sens. Dans « Επος δ'αυτε », un poème de Theodore Wratislaw, le parfum exacerbe le désir du poète :

*Crimson nor yellow roses, nor
The savour of the mounting sea
Are worth the perfume I adore
That clings to thee.*²⁵⁴

Et dans « La Fleur du Jardin d'Ici-bas », dont voici la dernière strophe, il a un pouvoir magique :

*(...) O perfume magic and divine
That swathe my swooning senses when
My chin rests on your breast, and then
Your lips creep slowly down to mine !*²⁵⁵

²⁵³ Le terme de motif est alors entendu dans le sens d'un élément qui peut se répéter d'une oeuvre à l'autre avec quelques adaptations et variations

²⁵⁴ Wratislaw « « Επος δ'αυτε », in Orchids (London, Smithers, 1896, p.24)

Trad :

Ni les roses cramoisies, ni les roses jaunes, ni
La saveur de la mer qui monte
Ne valent le parfum que j'adore et
Qui s'attache à toi (...)

²⁵⁵ Wratislaw « La Fleur du Jardin d'ici-bas » in Orchids, op. cit., p.8

(...) O parfum magique et divin
Qui enveloppe mes sens défaillants
Lorsque ma joue se repose sur ton sein, et
Que tes lèvres rampent lentement vers les miennes.

Ce pouvoir magique pousse Arthur Symons à faire de lui le principal ressort de l'attirance amoureuse, dans « In the ball room » :

*Here where the swaying dancers float,
The heady perfume swimming round
Your slender arms and virginal throat
Thrill me though riper loves abound.*

*The passionate eyes and lids of her
Whose face gleams white in many a fold
Of coiling wondrous sombre hair,
The blue eyes in the wreath of gold,*

*These turn to me in vain, who prize
You more than the loves and lyres,
For from your unfilled corsage rise
The perfume that my soul desires.*

*Ah might I dance for ever, bent
Toward your bosom's clouded gleam,
And let the lilies' acrid scent
Withhold me in the world of dream !²⁵⁶*

²⁵⁶ "In the ball room" in *Selected Poems by T. Wratislaw*, London, Richards, 1935, p. 32.

Ici, dans le flot des danseurs qui se balancent doucement,
Le parfum capiteux qui nage autour
De tes bras minces et de ta gorge virginale
Me trouble, alors que d'autres amours plus mûrs foisonnent.

Le regard passionné et les paupières de celle
Dont le visage pâle respandit au milieu d'une chevelure
Aux ondulations sombres et abondantes,
Les yeux bleus sertis d'une couronne d'or,

Se tournent en vain vers moi, qui te chéris
Plus que les amours et les lyres,
Car de ton corsage maigre s'élève
Le parfum que mon âme désire.

Ah puissé-je danser toujours, penché
Vers la lueur voilée de ton sein
Et laisser l'âcre odeur des lys
Me retenir dans le monde du rêve !

Le poème fait ressortir la supériorité de l'olfactif sur le visuel dans la séduction, à la fois par la construction du poème et par l'association du visuel au stéréotype. En effet, les femmes évoquées (vers 5 à 8) correspondent à deux «types» décadents de séductrices. A la vue et au stéréotype, le poète préfère l'originalité et l'unicité de l'odeur.

Souvent, lorsque le parfum intervient dans l'érotisme, une sorte de confinement de l'espace l'accompagne. Dans le poème « Perfume », il est question de la place encore chaude du lit délaissé par l'amante²⁵⁷. Dans « White Heliotrope », la chambre est remplie de multiples accessoires féminins, qui rendent le lieu plus intime : « *Hat, hair-pins, puffs, and paints, are spread ; (...)* ». Dans « Opoponax », de T. Wratislaw, le poète oublie ses souvenirs

*(...) in delight
Of your superb luxurious fume
About the scented curtained room.*²⁵⁸

Rideaux, lit blanc à l'intérieur d'une chambre, place chaude à l'intérieur d'un lit, tout confère à molletonner l'espace, à le faire converger vers un centre. Cet espace, petit et clos, comme celui du flacon, permet à l'odeur de garder une richesse pleine, non éventée. Les parfums sont toujours lourds et capiteux. Les vapeurs d'opium sont « exquis » dans « The Opium Smoker²⁵⁹ » ; elles vont et viennent avec insistance dans « Perfume²⁶⁰ » ; elles sont sucrées dans « White Heliotrope²⁶¹ » et miellées dans « Opoponax²⁶² ».

²⁵⁷ A. Symons « Perfume », op. cit., p. 44. Déjà cité.

(...) "Farewell" between our kisses creeps,
You fade, a ghost, upon the air ;
Yet ah ! the vacant place still keeps
The odor of your hair. »

²⁵⁸ T. Wratislaw, « Opoponax », in Caprices, op. cit. , p.36

²⁵⁹ A. Symons Days and Nights, London, Macmillan, 1889, p.18

²⁶⁰ A. Symons « Perfume » in Silhouettes, op. cit., p.44.

²⁶¹ Arthur Symons London Nights, London, Smithers, 1895, p.123.

²⁶² Caprices, op. cit. , p.36

Parfois, la force de détournement du parfum est assez violente, comme dans ce poème d'Arthur Symons, intitulé « Peau d'Espagne²⁶³ » :

*Insinuating monotone
Why is that you come to vex,
With your one world, a heart half grown
Forgetful of you, scent of sex ?*

(...)
*Peau d'Espagne, scent of sex, that brings
To mind those ways wherein I went,
Perhaps I might forget these things
But for that infamy, your scent !²⁶⁴*

Ce degré d'érotisme est rare dans la littérature anglaise, même dans la littérature décadente. Les senteurs du poème semblent particulièrement provocantes. Mais le motif de la réminiscence en atténue un peu la brutalité. Le filtre du souvenir met une distance entre le parfum et l'érotisme. La puissance du détournement olfactif est toujours inférieure à celle qu'on observe dans la littérature française.

Mises à part les exceptions de Symons et Wratislaw, les odeurs de la sensualité sont donc rares dans la littérature anglaise, et celles de la sexualité quasiment inexistantes. L'odeur reste objet de méfiance. En dehors du courant

²⁶³ La « peau d'Espagne » : « est un cuir très parfumé que l'on trempe dans un mélange d'essences où l'on a fait dissoudre quelques résines odorantes. Ces peaux exhalent pendant des années une odeur très agréable, ce qui les a fait souvent appeler « sachets inépuisables ». On en a fait de minces qui sont très recherchées pour parfumer le papier à lettres ». (S. Piesse Histoire des Parfums et Hygiène de la Toilette, Paris, Baillière, 1890, p.350.)

Ellis note que c'est un parfum compliqué et très excitant (in Studies, op. cit., p.169). Celui qui se rapproche le plus de la peau féminine.

²⁶⁴ A. Symons, « Peau d'Espagne » in The collected Poems of Arthur Symons (London, Martin Secker, 1924), vol.3, p.52.

Insinuant et monotone,
Pourquoi viens-tu tourmenter,
Avec ton univers fermé, un coeur qui a à moitié réussi
A t'oublier, senteur de sexe ? (...)

Peau d'Espagne, senteur de sexe, qui m'as apporté
Des chemins nouveaux à parcourir,
Il se pourrait que j'oublie ces choses
Mais non cette infamie, ton odeur !

décadent très influencé par la France, les écrivains anglais ont peu recours aux sensations olfactives pour évoquer l'amour.

En Angleterre plus qu'en France, l'olfaction est donc redoutée pour les relations dangereuses qu'elle entretient avec la lascivité. Elle est crainte comme la brèche par laquelle peut s'engouffrer le torrent irrépressible de la sensualité.

1.5.3. Les dangers de l'olfaction

La sensualité constitue une réelle menace pour la société anglaise. Certains observateurs²⁶⁵ ont fait remarquer que les codes puritains avaient été mis au point par une « middle class » d'autant plus soucieuse d'échapper à la « lower class » qu'elle venait à peine de s'en extraire et consciente que la sensualité amenait à la misère. Le puritanisme se présenterait ainsi comme « (...) *the repressive rigidity of officialdom against a background of intolerable social reality*²⁶⁶ ». On peut considérer qu'en France, la toile de fond de la réalité sociale est comparable. Mais une partie de la littérature française a adopté face à elle une attitude différente. Certains écrivains, les Goncourt en tête, ont voulu faire sortir de l'ombre les dessous de la société, avec un parti-pris de « réalisme », au lieu d'ériger des barrières pour se garder des débordements.

Le personnage de Maggie, dans The Mill on the Floss (1860) de George Eliot, incarne les ambiguïtés du rapport de certains écrivains victoriens avec l'olfaction et, plus généralement, avec la sensualité. Ce personnage entretient avec les fleurs et leurs odeurs une relation curieuse. Alors qu'elle revient, après une longue période d'absence et de travail, chez sa cousine Lucy, Maggie se laisse prendre aux charmes des parfums de la nature :

²⁶⁵ C'est le cas de J.H. Plumb in Cox Sexuality and Victorian Literature, op. cit., p.224.

²⁶⁶ Ibid, p.225. Trad : « la rigidité répressive de l'officiel contre un arrière-plan social intolérable ».

*This new sense of leisure and unchecked enjoyment amidst the soft-breathing airs and garden-scents of advancing spring (...) could hardly be without some intoxicating effect on her.*²⁶⁷

Dans un premier temps, cette sensualité olfactive est valorisée, de deux façons. D'abord, parce qu'elle est le signe d'un retour à une vie saine et à la vitalité. Ensuite, parce que ce personnage, qui incarne la révolte et la passion, est présenté, pendant tout le début du roman, comme un personnage «sympathique». Sa passion s'oppose aux moeurs étriquées de son village et, en particulier, à celles de la tante Clegg qui, de façon intéressante, est, elle aussi, caractérisée par des odeurs. La tante Clegg, qui incarne les devoirs et les contraintes dans leur aspect le plus rebutant, a toujours des taches jaunes sur sa robe et « *a mouldy odour about it suggestive of a damp cloth-chest.*²⁶⁸ » A la fraîcheur du jardin s'opposent donc les odeurs de moisi d'une femme aigrie et d'une morale stagnante.

Mais, dans un deuxième temps, le caractère positif de cette remarque est miné par le reste du roman qui montre les dangers de la passion et de la révolte. En effet, la remarque sur les odeurs du jardin intervient peu avant le début de l'intrigue qui va unir Maggie et le fiancé de Lucy, Stephen, et détruire le fragile bonheur des personnages. La résurrection des sens amène à une violente irruption de l'amour, qui va s'opposer au devoir. C'est pourquoi ces senteurs ont un effet « intoxicating ». Le personnage ruine sa vie, celle de Stephen et de sa cousine, et, finalement, meurt. Donc, la sensualité olfactive n'est que le signe négatif d'une sensualité qui conduit au réveil de la passion et au mépris du devoir. L'olfaction elle-même, et non son excès, est considérée dans la littérature anglaise comme une forme de perversion.

Le seul endroit qui permet l'expression du plaisir olfactif est la serre, qui constitue un lieu marginal, à la porte duquel sont déposés une partie des contraintes sociales et des interdits. Stephen et Maggie aboutissent à la serre à un moment

²⁶⁷ George Eliot *The Mill on the Floss* (1860) London, Penguin Classics, 1994, p.410. Trad : « Ce sens nouveau du loisir et du plaisir sans obstacle, au milieu des souffles doux et des parfums du printemps qui progressait (...) devait forcément produire sur elle un effet d'intoxication. »

²⁶⁸ Ibid, p.52. Trad : « celle-ci répand une odeur de moisi évoquant l'humidité d'un placard. »

crucial de leur rencontre, leur amour réciproque étant devenu évident sans avoir été déclaré :

(She) drew her arm from Stephen's, going up to some flowers to smell them (...)
« Oh, may I get this rose ? » said Maggie, making a great effort to say something and dissipate the burning sense of irretrievable confession. « I think I am quite wicked with roses ; I like to gather them and smell them until they have no scent left.²⁶⁹ »

Le goût pour l'odeur de la rose indique ici une sensualité qui tend vers l'excès. La volonté d'épuiser le parfum de la fleur atteste une volonté d'aller jusqu'au bout de la sensation qui est la promesse d'une sensualité dévastatrice. Dans la serre seulement peut s'exprimer la passion, en dehors des formes contraintes et codifiées de la société.

M. Waters, dans son étude sur les jardins de la littérature victorienne, remarque également ce rôle étonnant de la serre :

Once in the conservatory, lovers find privacy, and experience a sense of being in an other-world environment. Exotic plants, dizzying scents, chinese lanterns, and magical oxymoronic compounds of coolness and heat, airiness and profusion, and darkness and luminosity, conspire with the ambiguous threshold locations to raise the emotional temperature and suspend the operations of public codes and behaviour.²⁷⁰

La sensualité, qui se révèle à travers le plaisir olfactif, n'est donc possible qu'en dehors des normes sociales.

²⁶⁹ Ibid, p.452. Trad : « Elle lâcha le bras de Stephen, et alla chercher des fleurs pour respirer leur parfum (...). « Oh, puis-je avoir cette rose ? », dit Maggie, faisant un effort pour dire quelque chose et dissiper l'impression qu'allait se produire une confession irrémédiable. « Je crois que je suis vraiment cruelle avec les roses ; j'aime les rassembler et les respirer jusqu'à ce qu'il ne leur reste plus aucun parfum. »

²⁷⁰ M. Waters The Garden in Victorian Literature, op. cit., p.270. Trad : « Une fois dans la serre, les amoureux trouvent l'intimité, et ont l'impression d'être plongés dans un autre monde. Plantes exotiques, senteurs étourdissantes, lanternes chinoises et compositions magiques et oxymoriques de fraîcheur et de chaleur, d'espace et de profusion, d'obscurité et de luminosité, conspirent avec la situation ambiguë et marginale du lieu pour élever la température émotionnelle et suspendre les opérations des codes et des comportements sociaux habituels. » Cf aussi Corbin dans Le Miasme et la Jonquille : « (...) la serre devient lieu de rencontres fortuites, de rendez-vous, d'aventures. Elle déjoue la surveillance qui se tisse dans l'espace domestique. Elle est échappatoire.» (op. cit., p. 222)

Curieusement, le célèbre roman fin de siècle, The Picture of Dorian Gray (1891), aboutit à une conclusion similaire. La sensualité olfactive de Dorian est le point de départ de ses débordements. Le livre entier se trouve placé sous le signe du parfum, grâce à la phrase inaugurale :

*The studio was filled with the rich odor of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn.*²⁷¹

Les odeurs entrent par la porte ouverte. Cette ouverture sur le jardin et ses appels sensuels semble être le symbole de la possibilité du mal. Dans tout le début du roman, les parfums sont un signe incontestable de la sensualité de Dorian. Ils constituent des signes clairs pour le lecteur, mais aussi pour Lord Henry qui va voir dans cette sensualité un présage favorable au détournement qu'il veut faire subir au jeune homme :

*Lord Henry went out to the garden, and found Dorian Gray burying his face in the great cool lilac-blossoms, feverishly drinking in their perfume as if it had been wine.*²⁷²

Cette scène capitale révèle à Lord Henry le tempérament sensuel du jeune homme et lui permet de bien augurer d'un détournement possible (au sens cette fois d'une « dépravation » du jeune homme vers ses propres goûts), sans que cela soit explicité. La sensation est la brèche, à l'intérieur de l'individu, par laquelle peuvent s'introduire la sensualité et sa démesure²⁷³. La sensualité de Dorian l'amène à tous les excès, à tous les « péchés ». Qu'on interprète l'ouvrage dans quelque sens que ce

²⁷¹ O. Wilde The Picture of Dorian Gray (London, Ward, Lock & Co., 1891) Penguin Classics, 1985, p.5.

²⁷² Ibid, p.26.

Trad : « Lord Henry gagna le jardin. Il y trouva Dorian Gray, le visage blotti contre les grappes fraîches d'un lilas, et se grisant de leur parfum comme d'un vin capiteux. » (Tr : Le Portrait, Poche, 1983, p.36-37)

²⁷³ Cette idée rejoint l'idée chrétienne que les plaisirs des sens provoquent un relâchement de la volonté, favorable à l'apparition des tentations diaboliques.

soit²⁷⁴, la sensualité olfactive y apparaît comme le point de départ de l'aventure sensuelle²⁷⁵.

Si l'olfaction est valorisée dans la littérature victorienne, elle l'est donc dans la mesure où la sensualité, paradoxalement, n'est pas impliquée. La sensualité olfactive apparaît, en effet, comme la porte ouverte aux débordements de la passion ou du vice et, en tant que telle, doit être réprimée par la société. Au lieu d'être explorée comme dans la littérature française, la sensibilité aux parfums est objet de méfiance.

Dans la littérature française du second XIX^{ème} siècle, l'odeur prend une place inédite au sein des relations amoureuses. Douce ou violente, balsamique ou âcre, elle entraîne les personnages dans un tourbillon de sensations qui les dépouillent de leurs repères et de leur liberté. Nombreux sont les personnages, hommes ou femmes, qui succombent au charme ensorcelant d'un effluve. Pointer du doigt les ravages de l'olfaction permet de montrer l'animalité cachée de l'homme. Les sensations olfactives permettent d'autant mieux d'exprimer la part animale en l'homme qu'elles agissent sur le personnage sans qu'il en soit conscient. Plus que les autres sensations, elles mettent en évidence des réactions pulsionnelles dans lesquelles la raison cède à une violence qui la dépasse. En cette fin du XIX^{ème} siècle où la science entonne l'hymne au progrès, la louange de la « bête humaine » et de son odorat constitue donc un gigantesque pied de nez au triomphe de la raison. Une nouvelle image de l'homme est offerte, à travers le miroir rectificateur de l'amour : il est une parcelle infime dans la nature qui lui transmet des ordres éternels par ses parfums.

²⁷⁴ Les interprétations sont très diverses sur le « sens » de la fin, que certains considèrent comme un retour à la morale, d'autres, au contraire, comme une preuve que l'adhésion à la morale signe la mort de l'individu.

²⁷⁵ Esther Waters aussi sera la victime de sa sensualité. Juste avant la « faute » qui va décider du reste de sa vie, elle se laisse prendre aux charmes trompeurs de parfums de la nature (George Moore Esther Waters (London, Walter Scott, 1894) London, Everyman, 1994, p. 39.

Avec les senteurs, la littérature se tourne également vers une sensualité plus hardie. Les écrivains explorent, avec impudence, les cachettes les plus secrètes des odeurs, et en débusquent un grand nombre dans les antichambres et les chambres de la sexualité. Le corps de la femme est parcouru comme un paysage olfactif. Sa chevelure, sa peau, son gousset exhalent des fragrances enivrantes et insoupçonnées. L'olfaction permet de donner la mesure de l'intimité amoureuse. Avec elle se dessine peu à peu l'image d'une femme nouvelle, tout à la fois intime et lointaine.

Ces deux formes principales de détournement sont particulières à la France. En Angleterre, la première ne se manifeste jamais et la deuxième ne fait qu'une avancée timide chez des poètes qui marchent dans les pas de la littérature française. Le puritanisme et ses contraintes expliquent en partie ce refus des senteurs, mais ce qui l'éclaire surtout est une peur secrète de la sensualité qui apparaît comme la mère de tous les vices.

Le détournement de l'amour par l'olfaction est donc une caractéristique essentielle de la littérature du second XIXème siècle. La force de détournement des odeurs sur les sens est utilisée pour exprimer une prise de position, un « détournement » idéologique²⁷⁶. Que ce soit pour montrer la force de capture du parfum ou sa sensualité, ou pour dévoiler la trivialité des relations amoureuses, les odeurs prennent position contre l'idéalisation romantique de la femme, qui n'admettait ni bestialité dégradante, ni sensualité compromettante. Cette perversion est une caractéristique de la littérature française. Nous avons vu que la littérature anglaise était beaucoup plus réticente vis-à-vis des parfums en général, et des parfums corporels en particulier.

Le détournement joue dans le domaine de l'amour en venant perturber, grâce à l'olfaction, des associations établies par une tradition culturelle. C'est également de cette façon que fonctionne le détournement dans le domaine de la religion. Là encore, il effectue de l'intérieur une perversion des motifs anciens, pour détruire une

²⁷⁶ L'odeur, sujet du détournement dans l'expérience commune, est utilisée comme objet de détournement dans la littérature.

image antérieure de la religion, établie par une tradition culturelle et sociale, et parfois, mais de façon moins nette que pour l'amour, faire surgir de la démolition une construction nouvelle.

2. *Le détournement de l'encens*

L'encens, depuis l'aube de la civilisation, joue le rôle de médiateur entre le monde des hommes et celui des dieux. La religion catholique lui a donné une importance de premier ordre. Lorsque le second XIXème siècle français, encore imprégné des rites catholiques et de leurs effluves, cherche à se dégager de la religion par divers moyens, plus ou moins brutaux, c'est cet emblème qu'il attaque naturellement²⁷⁷.

Dans la littérature de cette époque, l'encens, avec régularité, est attaqué, moqué, dénaturé. Il est d'abord soumis, de même que la religion, à des tentatives de rabaissement qui mettent en valeur l'impossibilité de la transcendance. Certains écrivains détruisent l'aspect sacré de l'encens, en mêlant ses effluves à ceux de la cire ou, plus brutalement, à ceux des latrines. D'autres l'accusent de mêler la sensualité à la religion. Les émois qu'il provoque sont soupçonnés d'avoir une origine sensuelle et non spirituelle.

Il est également l'objet d'une deuxième forme de détournement qui relève du sacrilège. Au lieu de monter vers Dieu, ses effluves sont détournés vers la femme ou vers Satan. Le détournement ne vise pas alors à un rabaissement mais à une perversion.

2.1. *L'encens, médiateur entre l'humain et le divin*

Nés d'une conjonction exceptionnelle de la terre et du feu solaire, les aromates sont un don de la nature sauvage dont les hommes s'assurent

²⁷⁷ Le problème est très différent dans la religion anglicane, qui n'admet pas l'encens. Pour les Anglicans, l'encens est la marque même du culte romain, de ceux qui ont adhéré à la « High Church » et participé au mouvement d'Oxford, mouvement de renouveau catholique qui a gagné l'Angleterre à partir de 1833. Attaquer l'encens ne peut donc avoir la même signification en France et en Angleterre, puisque l'encens, en Angleterre, au lieu d'être un des attributs de la religion officielle, est, au contraire, un signe de dissidence par rapport à elle.

*la possession par les procédés destinés à médiatiser le proche et le lointain et à relier le haut et le bas.*²⁷⁸

Dans Les Jardins d'Adonis, étude sur la mythologie des aromates en Grèce, Marcel Détiennie souligne d'emblée le rôle médiateur des aromates dans la relation entre les hommes et les dieux²⁷⁹. Cet emploi des aromates dans les célébrations d'un culte polythéiste ou monothéiste est avéré dans toutes les civilisations anciennes. L'odeur des aromates et des parfums prend le relais de celle des viandes grillées et elle subsiste dans les cultes occidentaux, même lorsque l'utilisation de la nourriture a disparu²⁸⁰. Plusieurs caractéristiques permettent aux aromates de s'adapter aux sphères « célestes » : le mouvement ascensionnel des fumigations, leur caractère immatériel et, enfin, une caractéristique ontologique que Jean-Pierre Albert, dans son ouvrage sur les Odeurs de Sainteté, a soulignée :

*(...) L'offrande de parfums ou de gemmes est (...) une figure de continuité qui constitue sans doute une insulte à la raison mathématique, mais désigne justement les conditions d'un passage du monde de la finitude à celui de l'infini. Cette situation correspond au régime ontologique des parfums, qui n'existent qu'en se niant.*²⁸¹

Il ajoute : « Cette essence transitive, qui le porte toujours en-dehors de lui-même est sans doute pour beaucoup dans le rôle qu'il joue au sein des problématiques de la médiation.²⁸² » C'est, d'une certaine manière, le passage de l'encens d'être en non-être qui assure son statut de médiateur. Paul Faure, dans Parfums et Aromates de l'Antiquité, souligne à son tour ce rôle médiatisant des odeurs au sein du culte : «

²⁷⁸ Marcel Détiennie Les Jardins d'Adonis (1972) Gallimard, NRF, 1989, p.71.

²⁷⁹ Le mythe de la naissance de l'encens met en valeur cet aspect médiatisant : le roi des Perses, furieux que le Soleil ait séduit sa fille, l'enfouit sous terre ; mais le soleil déclare : « Malgré tout, tu monteras vers le ciel », et la jeune fille ressuscite sous la forme d'une pousse d'encens qui sort du tombeau, conjoignant ainsi le haut et le bas.

²⁸⁰ M. Détiennie montre que toute une série de mots qui font partie du vocabulaire technique du sacrifice sont formés à partir de la racine *thu-* qui manifeste le rôle capital du feu et de la fumée pour faire parvenir jusqu'au siège des dieux les offrandes qui leur sont destinées. (op. cit., p.73)

²⁸¹ J.P. Albert Odeurs de Sainteté, « La Mythologie chrétienne des aromates » (Paris, EHESS, 1989, p.237).

²⁸² Ibid, p.79.

Mettre en relation complète et immédiate avec le ciel, telle est la première fonction des fumigations²⁸³ ».

Il est important de mettre l'accent sur ce rôle essentiel des odeurs dans les célébrations religieuses pour mieux percevoir le détournement qu'elles subissent au XIX^{ème} siècle. L'aromate, dans la relation entre les hommes et les dieux, possède un rôle de médiateur qui, non seulement fait communiquer le haut et le bas, mais cherche à rétablir une essence commune et immortelle entre les hommes et les dieux. La littérature du second XIX^{ème} siècle pervertit l'encens en venant perturber ce rôle de médiateur : soit, en niant la possibilité d'une quelconque transcendance, et en refusant donc à l'encens toute dimension verticale, soit, en déviant l'orientation de ses exhalaisons.

2.2. *Les modalités du rabaissement*

Le détournement de l'encens s'inscrit dans un détournement général de la religion. La dimension verticale des pratiques religieuses -la communication avec le divin- est niée au profit d'une horizontalité sans espoir. Ce détournement rejoint l'affirmation provocatrice de cette époque que « Dieu est mort ». Mallarmé déclare dans « L'Azur » : « *Le ciel est mort*²⁸⁴ », et dans « Les Fenêtres » : « *Hélas ! Ici-bas est maître* » L'encens n'est plus qu'un des ornements superflus d'une religion désertée : « *l'encens fétide (...) monte (...) / Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide*²⁸⁵ ». Parallèlement, la réalité contemporaine est évoquée par une puanteur nauséuse :

*Et le vomissement impur de la bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.*²⁸⁶

²⁸³ Paul Faure *Parfums et Aromates de l'Antiquité* Paris, Fayard, 1987, p.27.

²⁸⁴ Mallarmé « L'Azur » in *Le Parnasse contemporain* (Paris, Lemerre, 1866, pp.165-166)

²⁸⁵ Mallarmé *Poésies* (Bruxelles, Deman, 1899), *Hérodiade, Poèmes de jeunesse, Poèmes d'enfance et d'adolescence* (Paris, GF, 1989) « Les Fenêtres » (*Le Parnasse contemporain*, 1866, p.161), p.51.

²⁸⁶ Ibid, p.52.

La désertion du ciel, l'absence divine, qui conduit à l'exaltation des puanteurs de la modernité, s'exprime souvent, dans la prose des écrivains qui adhèrent à cette croyance – ou plus exactement à cette absence de croyance -, par la victoire de deux odeurs sur les émanations de l'encens : celles de la cire et des latrines.

2.2.1. La perversion par la trivialité ou : cire et latrines

Comme nous l'avons déjà remarqué, le détournement est souvent plus subtil et d'une provocation plus modérée au début de la période qu'à sa fin. En 1857, dans Madame Bovary, apparaît un détournement riche de sens mais discret. S'il n'attaque pas directement l'encens, il le place dans un contexte détourné par la trivialité. Au cours de la célèbre scène des Comices agricoles, les villageois sortent les chaises de l'église pour écouter les discours officiels :

(...) les villageois, qui avaient chaud, se disputaient les sièges dont la paille sentait l'encens, et s'appuyaient contre leurs gros dossiers, salis par la cire des cierges, avec une certaine vénération.²⁸⁷

L'encens se trouve ici placé dans un contexte détourné où le terrestre, la matérialité des Comices agricoles remplacent la spiritualité de l'église. Le parfum d'encens, qui imprègne les sièges, s'oppose à la trivialité du contexte, en particulier à la cire des cierges, qui a « sali » les dossiers. Le respect des villageois montre qu'ils ont conscience de ce décalage, mais n'est qu'un reste psychologique d'une spiritualité enfuie. Cette description, quoique peu appuyée, illustre bien une certaine tendance de la littérature du XIXème siècle et annonce les dénonciations plus crues de la fin du siècle.

La cire est une des armes les plus courantes de l'attaque contre la religion. Simplement matérielle et terrestre, elle dégage une odeur concurrente de l'encens.

²⁸⁷ Flaubert Madame Bovary, op. cit, p.169.

Aux envolées sacrées, elle oppose sa matérialité grasse, sa mollesse profane. A la fin de Pot-Bouille (1882), l'odeur de cire apparaît de façon significative :

*Seule, une femme, dans la chapelle de Notre Dame des Sept Douleurs, regardait brûler la herse des cierges, qui brasillaient en répandant une odeur de cire chaude.*²⁸⁸

Cette odeur semble résumer l'ensemble du roman, qui a dévoilé les hypocrisies du monde bourgeois, et montrer l'impossibilité pour cette société de s'élever vers le spirituel.

La senteur de cire, à mesure que le siècle avance, se mêle de plus en plus à celle de l'encens et menace son caractère sacré : « *Une odeur âcre de cire fondue, mêlée au parfum de l'encens, me prit à la gorge*²⁸⁹ », remarque le narrateur quand il pénètre dans une sacristie, dans L'Abbé Jules (1888), roman résolument anti-catholique.

L'odeur de cire oppose donc à l'encens la matérialité des pratiques religieuses, indique la vacuité de la médiation. Elle abolit la verticalité du rapport avec le divin pour souligner que seule l'horizontalité est possible. Ainsi, elle peut prouver que, dans la société de la fin du XIXème siècle, le matériel a triomphé du spirituel.

L'opposition entre l'encens et la cire n'est pas la seule à exprimer une forme de désacralisation. Les parfums jouent également un rôle, surtout pour dénoncer la matérialisme de l'époque. Huysmans, dans son Salon de 1879, déclare :

*La cathédrale érigée par les peuples croyants est morte (...) Le scepticisme et la corruption raffinée des temps modernes ont construit la Trinité, cette église-fumoir, ce prie-Dieu sofa, où l'ylang et le moos-rose se mêlent aux fumées de l'encens, où le bénitier sent le saxe parfumé qui y trempe, cette église d'une religion de bon goût où l'on a sa loge à certains jours.*²⁹⁰

²⁸⁸ Zola Pot-Bouille (1882) Folio 1982, p.417.

²⁸⁹ Mirbeau L'Abbé Jules (1888, Paris, Ollendorff) Albin Michel, 1949, p.287.

²⁹⁰ Huysmans L'Art moderne (Paris, Charpentier, 1883) Salon de 1879, p.76.

Les parfums de la modernité (ylang, moos-rose et saxe parfumé) viennent combattre l'encens ; la métaphore transforme progressivement l'église en salon (église-fumoir, prie-Dieu sofa) puis en théâtre (« où l'on a sa loge à certains jours »). Le théâtre, lieu des apparences et des reflets, lieu de l'échange horizontal et non de la communication avec le divin, a pris la place de l'église et le parfum celle de l'encens. La mondanité a vaincu la croyance et bâti des temples à sa mesure.

Mais, dans ce cas de détournement, la position de l'écrivain est différente. Par l'allusion à l'odeur de cire, l'écrivain est partie prenante du détournement : il rend lui-même impossible la transcendance. En revanche, en montrant une église envahie par les parfums, l'écrivain ne participe pas au détournement, mais critique son temps, considéré comme une époque de vaudeville et de café-concert, et incapable d'élévation spirituelle.

Souvent, le rabaissement de l'encens par la cire traduit une déception : la découverte que la pesanteur du monde n'est allégée par aucun espoir métaphysique, que les appels de l'homme vers le ciel restent sans réponse. Une autre senteur manifeste cette déception de façon plus crue : celle des latrines. Cette forme de détournement est plus rare, mais apparaît parfois à la fin du siècle. La notation, souvent courte, vient alors saper la description du lieu cultuel ou désacraliser la fonction du prêtre. Par exemple, dans Sébastien Roch (1890) d'Octave Mirbeau, un frère exhale « *une odeur combinée de latrine et de chapelle*²⁹¹ ». Dans Espagnes de Lorrain (1895) est noté à propos de la cathédrale de Valence :

*Il flotte dans cette église une odeur à la fois de latrines et d'encens ; quand il s'y joint le parfum de l'oeillet, il paraît que c'est là l'atmosphère de l'Espagne.*²⁹²

²⁹¹ Octave Mirbeau Sébastien Roch (1890) 10 / 18, Collection « Fin de siècle », 1977, p.246.

²⁹² Jean Lorrain Espagnes, 1895, Paris, Dentu, p.162.

L'odeur de latrine participe d'une volonté de désacralisation, de révélation des dessous dont nous approfondirons la portée dans la deuxième partie. L'urine révèle, sous la « spiritualité ennoblissante », la présence de besoins primaires et peu nobles.

2.2.2. La sensualité du mysticisme

Dans ce mouvement de rabaissement de la religion, l'encens est attaqué sur un autre front : on lui reproche de compromettre la religion avec la sensualité. Son effet métaphysique est nié au profit d'un effet physique et terrestre. Plusieurs écrivains de cette époque accusent l'encens de créer des troubles charnels et, dans la même logique, soupçonnent les élans mystiques de se tromper d'objet. Chez les Goncourt, cette accusation est omniprésente et touche toujours la foi féminine. La crise mystique de Madame Gervaisais est comparée à une jouissance sensuelle²⁹³. Le goût de Germinie Lacerteux pour le confessionnal n'est pas motivé par des raisons strictement spirituelles²⁹⁴. Zola présente, lui aussi, le mysticisme féminin comme un transfert de la sensualité amoureuse, en particulier dans La Conquête de Plassans, qui peint la religion de Marthe comme une forme d'amour²⁹⁵. Octave Mirbeau, à la fin du siècle, radicalise ce détournement. Il reproche à la religion, à travers la bouche de l'abbé Jules, d'avoir sur les fidèles un effet pervers, en partie à cause de l'encens :

Les religions -la religion catholique surtout- se sont faites les grandes entremetteuses de l'amour... Sous prétexte d'en adoucir le côté brutal- qui est le seul héroïque- elles en ont développé le côté pervers et

²⁹³ Madame Gervaisais (Paris, Librairie internationale, Lacroix Verboeckhoven, 1869) Gallimard, Folio, 1982. La religion est très souvent associée à l'amour : voir pp. 172, 173, 175, 176, 210, 234.

²⁹⁴ E. et J. de Goncourt Germinie Lacerteux (Paris, Charpentier, 1864) Poche, 1990, p.46-47. Sa religion disparaît quand elle change de confesseur (p.49).

²⁹⁵ Zola La Conquête de Plassans (Paris, Charpentier, 1874) Poche, 1984, p.139. Voir aussi Une Page d'Amour, Paris, Charpentier, 1878, France Loisirs, 1990, p.193) Lorsqu'Hélène retourne aux offices du soir : « *Les fleurs, fraîchement coupées, alourdissaient de leur parfum l'air étouffé sous la voûte. Elle respirait là toute la première ivresse du printemps, l'adoration de la femme haussée jusqu'au culte, et elle se grisait de ce mystère d'amour et de pureté (...)* ». La révélation du plaisir d'aimer passe par la dévotion.

*malsain, par la sensualité des musiques et des parfums, par le mysticisme des prières et l'onanisme moral des adorations...*²⁹⁶

L'encens est donc attaqué sur deux fronts : il est rabaissé comme effluve sacré, et il est soupçonné de pervertir les fidèles, les femmes principalement. Dans les deux cas, c'est la possibilité d'un dialogue avec un autre divin qui est visée. Le ciel n'est plus qu'un couvercle qui empêche toute communication avec un au-delà. « Ici-bas est maître²⁹⁷ ».

En même temps que cette forme de détournement en apparaît une autre qui, au lieu de nier la transcendance, transfère une partie de ses caractéristiques dans le domaine de l'amour. Le sacré est réinvesti pour être perverti.

2.3. La perversion par le sacrilège

Dans la perversion par la trivialité, l'attaque contre la religion et ses manifestations est un travail de sape. Le rôle médiateur de l'encens est nié par l'impossibilité de toute transcendance. Dans la perversion par le sacrilège, cette transcendance est non plus ignorée, mais bafouée : le pôle divin de la médiation est remplacé soit par la femme, soit par Satan ; un certain nombre d'objets sacrés sont conservés pour être mieux détournés.

2.3.1. La métaphore de l'encens

Plusieurs degrés existent dans cette forme de détournement. Le premier relève plus de la métaphore que du sacrilège. Les éléments du culte sont seulement déplacés vers l'amour de la femme. Mais, même à ce stade, la présence de l'encens

²⁹⁶ Octave Mirbeau *L'Abbé Jules* (Paris, Ollendorff, 1888) Albin Michel, 1949, p.282.

²⁹⁷ Mallarmé *Poésies*, "Les Fenêtres", op. cit., p.51.

manifeste un détournement : elle marque la volonté de franchir la frontière qui sépare le sacré du profane.

Baudelaire est un des premiers à transposer, dans le domaine de l'amour, le lexique des cérémonies religieuses. Par exemple, dans la « Chanson d'après-midi », l'amour charnel prend les formes d'un culte et le parfum de la femme -artificiel ou corporel- joue le rôle de l'encens :

*Je t'adore, ô ma frivole,
Ma terrible passion !
Avec la dévotion
Du prêtre pour son idole.
(...)
Sur ta chair le parfum rôde
Comme autour d'un encensoir ;
Tu charmes comme le soir,
Nymphe ténébreuse et chaude.²⁹⁸*

Dans le poème « A une Madone », ce n'est pas le parfum de la femme mais le poète lui-même qui devient encens :

*(...) Et comme tout en moi te chérit et t'admire
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux
En vapeurs montera mon esprit orageux.²⁹⁹*

Les volutes des parfums précieux, dédiées traditionnellement à la Vierge ou à Dieu, s'élèvent ici vers la femme aimée. Le poète exprime la condensation du moi amoureux en parfums sacrés, en matière précieuse vouée à l'évaporation. Le détournement est ici redoublé par l'ensemble du poème qui compare la femme aimée à une madone tout en en bafouant le caractère sacré.

La métaphore, qui transforme le parfum de la femme en encens, peu fréquente après Baudelaire, connaît à nouveau un grand développement avec le

²⁹⁸ Baudelaire Les Fleurs du Mal « Chanson d'après-midi », LVIII, Pléiade, t.I, p.59-60.

²⁹⁹ Ibid, « A une Madone », LVII, Pléiade, t.I, p. 58-59.

mouvement décadent. Dans la littérature « fin de siècle », le terme « encens » revient régulièrement dans un contexte détourné, sensuel la plupart du temps, avec une volonté délibérée de provocation. Dans le poème de Théodore Hannon intitulé « Vierges byzantines », dans les Rimes de Joie (1881), il apparaît à propos d'un amour vénal. Le poète s'adresse ainsi à des prostituées : « *je suis venu (...)* »

*(...) Pour humer les aromates
De vos peaux mates,
Pour noter les parfums rôdeurs
Des mille odeurs
Qui sont l'encens de votre turne
Peu taciturne.³⁰⁰*

La provocation est également sensible dans La Légende des Sexes (1882), où le terme d'encens est associé à « vénérien », et évoque la sueur ; l'épiderme de la femme devient encensoir érotique :

*Et tes pores brûlaient, vivantes cassolettes,
L'encens vénérien qui fleurit sur ta chair :
Dans l'air tiède, imprégné d'ambre et de violette,
Je humais le vertige énervant qui m'est cher,
Et tes pores brûlaient, vivantes cassolettes.³⁰¹*

La répétition du premier vers dans la dernière strophe donne au poème un rythme tournoyant qui évoque le mouvement de l'odeur en train de s'évaporer. La « cassolette », habituellement réservée aux fumigations des pratiques religieuses, est ici détournée vers l'érotisme.

Cette volonté de transformer la sensualité correspond souvent, chez les écrivains de cette génération, à la volonté de connaître des sensations neuves. La femme doit ainsi être double, à la fois madone et courtisane. Jean Richepin manifeste cette aspiration dans ses Caresses :

(...) La femme de nos vœux est courtisane et sainte

³⁰⁰ T. Hannon Rimes de Joie, op. cit., « Vierges byzantines », XXIX, p.171.

³⁰¹ Haraucourt La Légende des Sexes, op. cit., « Brune », p.112.

Un mélange infernal d'eau bénite et d'absinthe.

*Nous cherchons le poison subtil et l'art nouveau
Qui nous crispent les sens, les nerfs et le cerveau.³⁰²*

Une fois de plus, c'est la présence d'un aspect double de la réalité qui séduit les décadents : la dualité de la femme est promesse de sensations inexplorées. Associer l'encens et l'amour charnel conduit le poète « fin de siècle » au plaisir d'une impression inédite.

2.3.2. Encens et sexualité

L'autre forme de sacrilège, beaucoup plus violente, mais plus rare à la fin du XIX^{ème} siècle, est l'utilisation de l'encens au sein des pratiques sexuelles. L'encens n'est plus une métaphore, mais un élément concret qui participe à l'élaboration d'un véritable sacrilège.

La littérature décadente porte un intérêt unique, dans l'histoire littéraire, au sacrilège et dévoie l'encens avec une violence restée jusqu'alors très marginale. En dehors de son sillage, quelques allusions assez timides évoquent la présence de l'encens dans des célébrations érotiques. Dans L'Oeuvre (1886) de Zola, le personnage de l'herboriste Mathilde entretient autour d'elle un mystère :

*La vérité était qu'on apercevait parfois de vagues ombres de soutane,
traversant le mystère de la boutique, embaumée par les aromates et une
odeur d'encens.³⁰³*

Lors de la rencontre du peintre Claude et de son ami Jory, Claude fait allusion à toutes les « abominations » qui se passent chez Mathilde, en affirmant que (...) « c'était renouvelé des Romains » :

³⁰² Richepin Les Caresses, op.cit., « L'amour malsain », p.143.

³⁰³ Zola L'Oeuvre, op. cit., p.93.

Une boutique très chic, une débauche à curés, avec son empoisonnement de parfumeuse louche, installée dans le recueillement d'une chapelle.³⁰⁴

La « chapelle » est ici une métaphore de l'herboristerie et l'encens n'est peut-être que l'évocation des membres du clergé qui circulent dans la boutique ; mais il peut également faire allusion à des formes plus nettes de sacrilège. Une forme de profanation est ici évoquée, mais de manière discrète.

Avec la littérature « fin de siècle », le sacrilège atteint un degré supérieur. L'encens ne monte plus vers la femme, mais vers Satan. Parfois même, le sacrilège est tel qu'il n'utilise pas l'encens mais un double inversé de l'encens. C'est le cas dans la messe noire à laquelle Madame Chantelouve entraîne Durtal, dans Là-Bas (1893) de Huysmans. Dans la touffeur de la chapelle se condensent des émanations, en particulier celles de « (...) *cierges noirs dont l'odeur de bitume et de poix s'ajoutait maintenant aux pestilences étouffées de cette pièce³⁰⁵* ». Durtal supporte mal ces émanations :

*- J'ai... que j'étouffe ; l'odeur de ces cassolettes est intolérable !
- Vous vous y habituerez dans quelques secondes.
- Mais qu'est-ce qu'ils brûlent pour que ça pue comme cela ?
- De la rue, des feuilles de jusquiame et de datura, des solanacées sèches et de la myrte ; ce sont des parfums agréables à Satan, notre maître !³⁰⁶*

Cet encens inversé est constitué de plantes toxiques et narcotiques (jusquiame, datura, solanacée). Adressé à Satan et non à Dieu, puanteur et non parfum, il constitue une senteur mystique « à rebours » et contribue à l'orgie générale en enivrant les fidèles.

Excédé de dégoût, à moitié asphyxié, Durtal voulut fuir. Il chercha Hyacinthe mais elle n'était plus là. Il finit par l'apercevoir auprès du

³⁰⁴ Ibid, p.205.

³⁰⁵ Huysmans Là-Bas (Paris, Tresse et Stock, 1891) Folio, 1984, p.242.

³⁰⁶ Ibid, p.243.

chanoine ; il enjamba les corps enlacés sur le tapis et s'approcha d'elle. Les narines frémissantes, elle humait les exhalaisons des parfums et des couples.

- L'odeur du sabbat ! lui dit-elle à mi-voix, les dents serrées.

- Ah ça, venez-vous, à la fin ?³⁰⁷

L' « odeur du sabbat » est l'ultime perversion de l'encens, puisqu'elle unit parfums, drogues et senteurs sexuelles. Toute pureté, tout sacré est bafoué. La femme, une fois de plus, est montrée, grâce à l'odorat, comme un être animal («les narines frémissantes, elle humait...»). A l'animalité, elle joint un goût pervers pour les cérémonies sataniques. La présence de l'encens - ou de son double satanique - donne à l'acte sexuel la dimension d'un sacrilège, ce qui procure à certains personnages de la littérature fin de siècle un plaisir mêlé d'effroi tout à fait caractéristique de cette époque.

A propos du sacrilège qui mêle amour charnel et sacré, il faut citer un cas particulier et extrêmement précoce de détournement blasphématoire : celui des Chants de Maldoror. Dans le chant III, la personne divine elle-même est dégradée par des rapports charnels avec une femme impure. La trivialité est délibérément accentuée. On retrouve ici le rôle dévalorisant du gousset, non pour rabaisser la femme, mais Dieu lui-même :

Il aspire, avec des narines effrontées, les émanations de ces deux aisselles humides ! J'ai vu la membrane des dernières se contracter de honte, pendant que, de leur côté, les narines se refusaient à cette respiration infâme. Mais lui, ni elle, ne faisaient aucune attention aux avertissements solennels des aisselles, à la répulsion morne et blême des narines. Elle levait davantage ses bras et lui, avec une poussée plus forte, enfonçait son visage dans leur creux. J'étais obligé d'être le complice de cette profanation. J'étais obligé d'être le spectateur de ce déhanchement inouï ; d'assister à l'alliage forcé de ces deux êtres dont un abîme incommensurable séparait les natures diverses.³⁰⁸

³⁰⁷ Ibid, p.248.

³⁰⁸ Lautréamont Les Chants de Maldoror (Balitout, Questroit et Cie, 1868 pour le Ier chant ; Bruxelles, Lacroix, 1869 pour l'ensemble) Poche, 1992, Chant III, p.130-131.

Le « déhanchement inouï » de l'image heurte de plein fouet les représentations traditionnelles. L'image de Dieu dans les bras d'une femme est un détournement majeur, encore renforcé par la trivialité de l'odorat. On atteint ici une sorte d'intensité maximale du blasphème, dont on ne trouve aucun équivalent dans la littérature de ce temps, mais qui montre bien qu'une littérature volontairement provocatrice a volontiers recours aux odeurs, et en particulier au mélange des domaines, grâce à l'olfaction.

2.3.3. Le mysticisme de la sensualité

Le détournement à l'oeuvre dans le sacrilège est une perversion « par hybridation ». Il mélange deux domaines qui devraient rester séparés : l'érotisme et la religion. Roger Caillois a mis l'accent sur les cloisons étanches qui séparent le monde sacré du monde profane : « (...) *tout mélange est une opération dangereuse qui tend à apporter de la confusion et du désordre (...)*³⁰⁹ ». Le mélange met en danger l'ordre du monde. En cela réside le caractère subversif du détournement de l'encens : introduit dans le domaine érotique, il met en péril une frontière essentielle.

Le mélange sacrilège semble à l'origine même de l'emploi des parfums. M. Détiéne affirme que, dans l'Antiquité grecque, l'utilisation érotique du parfum est un détournement de l'utilisation religieuse de l'aromate³¹⁰. Dans l'introduction, M. Vernant reprend la même idée en affirmant que « *les parfums, dès lors qu'ils sont principalement utilisés à des fins érotiques, se trouvent détournés de leur vocation culturelle et religieuse*³¹¹ ». Et il ajoute cette raison : dans le sacrifice, les aromates sont affectés du signe plus parce qu'ils sont orientés en direction de cet âge d'or où il n'y avait pas de différence entre les hommes et les dieux ; au contraire, dans la

³⁰⁹ Roger Caillois L'Homme et le Sacré (Gallimard, 1950) Gallimard, Folio Essais, 1997, p.32.

³¹⁰ E. Rimmel, à la fin du XIX^e siècle, affirmait déjà que le parfum était un détournement : selon les Egyptiens, les riches auraient acheté les prêtres pour qu'ils leur procurent des parfums jusqu'alors réservés aux dieux. (E. Rimmel Le Livre du Parfum (Paris, Dentu, 1870) Paris, Editions 1900, 1990, p.38.)

³¹¹ M. Détiéne Les Jardins d'Adonis, op. cit., p.34.

relation amoureuse, ils sont affectés du signe inverse car ils visent à la séduction, donc à la naissance par engendrement qui induit vieillissement et mort. Dès l'origine, le parfum se trouve donc au confluent de deux mondes de valeurs, l'un matériel, celui de la séduction, l'autre spirituel, celui de la religion. L'introduction des parfums dans les pratiques religieuses, ou de l'encens dans les ébats amoureux, marque le refus d'une forme de séparation, d'une forme d'ordre.

Pour beaucoup d'observateurs de leur époque, le mélange de deux ordres dont témoigne le mysticisme de la sensualité est une des marques de la décadence, que ce soit pris en bonne ou en mauvaise part. G. Rodenbach, dans L'Elite, déclare à propos de Verlaine : « *Or ceci, le mysticisme de la sensualité - c'est aussi le signe des ultimes décadences ; c'est l'état de conscience des villes qui vont mourir*³¹² ». Pour Max Nordau, c'est une des caractéristiques de la fameuse dégénérescence³¹³.

Certains observent que l'apparition du mysticisme de la sensualité correspond à une période de lutte entre deux courants de pensée. Havelock Ellis, dans Affirmations (1898), compare son époque à la fin de l'empire romain, lorsque le déclin de la civilisation romaine coexistait avec un christianisme jeune³¹⁴. La fin du XIXème siècle reproduirait cette coexistence, les mouvements respectifs étant inversés, puisque le christianisme, qui possède la « *subtler beauty of age* », décline et qu'on assiste à la montée du paganisme.

Il est vrai qu'à la fin du siècle, la tension entre un christianisme déclinant et un paganisme renouvelé trouve parfois une issue dans le transfert, à l'intérieur de la sensualité, de la richesse spirituelle perdue. Les aspirations spirituelles découvrent un exutoire dans un érotisme exacerbé. Chez certains écrivains, l'exploration sensuelle du monde est le résultat d'une aspiration à l'infini, léguée par le romantisme, qui n'obtient satisfaction ni dans le réel, caractérisé par la médiocrité

³¹² Rodenbach L'Elite (Paris, Fasquelle, 1899, p.73)

³¹³ Max Nordau Dégénérescence (Paris, Alcan, 1894, 2 vols.) Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, p.105.

³¹⁴ H. Ellis Affirmations (London, W. Scott, 1898) article sur Huysmans, p.158.

moderne, ni dans la religion qui, pour beaucoup, s'est vidée de son contenu. La sensualité se pare alors de ce que la foi a laissé choir dans sa fuite.

Dans le roman de l'écrivain italien Gabriele d'Annunzio, intitulé Le Triomphe de la Mort (1894), à l'extrême fin du siècle, l'aspiration religieuse est clairement présentée comme la projection d'un élan sensuel. La sensualité est cette fois attribuée à un personnage masculin, George : « *En aspirant à la foi et à la rédemption, que faisait-il d'autre, sinon aspirer à des frissons et à des spasmes nerveux, à des voluptés inconnues ?...*³¹⁵ ». Sa foi a pour origine une « fascination toute sensuelle » et, inversement, sa passion, dès le début, « *s'était imprégnée d'un pieux parfum d'encens et de violettes*³¹⁶ ». Dans un premier temps, cette idée paraît rejoindre les dénonciations naturalistes qui faisaient du mysticisme le travestissement d'un désir sensuel. Mais, dans un deuxième temps, on s'aperçoit que le point de vue est inversé : chez les naturalistes, la religion est manifestement rabaisée par sa sensualité. Ici, comme souvent dans la littérature fin de siècle, ce n'est pas la religion qui est abaissée mais l'érotisme qui est exhaussé.

L'encens est donc menacé à la fin du XIX^{ème} siècle et, avec lui, l'ensemble de la religion. Le rabaissement trivial, essentiellement par les odeurs de cire et de latrines, et le détournement sacrilège mettent en péril sa dimension médiatisante, en niant la transcendance ou en la bafouant. Cette attaque rejoint la critique anticléricale de l'époque, sur un mode qui, pour être masqué, n'en est pas moins violent. Elle témoigne également du sentiment de vide que ressentent les contemporains devant une réalité médiocre que n'anime plus le souffle d'un Dieu absent.

Mais le détournement de l'encens associé à un contexte amoureux, à force d'être utilisé, devient un cliché de la littérature fin de siècle, au point d'être blâmé par certains de ses détracteurs. Le liminaire qui précède le recueil des

³¹⁵ G. D'Annunzio Le Triomphe de la Mort (Milan, Treves, 1894) Paris, Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1994, trad. de Georges Hérelle, p.286.

³¹⁶ Ibid, p.286.

Déliquescences d'Adoré Floupette et parodie les excès décadents, s'adresse ainsi au lecteur :

Et maintenant, angoissé lecteur, voici s'ouvrir la maison de miséricorde, le refuge dernier, la basilique parfumée d'ylang-ylang et d'opoponax, le mauvais lieu saturé d'encens. Avance, frère, fais tes dévotions.³¹⁷

Deux caractéristiques des odeurs décadentes sont ici fustigées : la présence, jugée trop forte, de certains parfums, aux noms complexes et aux senteurs intenses, et le détournement qui adjoint l'encens au « mauvais lieu » et l'effluve profane à la basilique, lieu sacré. A un certain point, le détournement perd de son efficacité ; ce qui paraît choquant et provocateur ne devient plus qu'un stéréotype. A la fin du XIX^{ème} siècle, les parfums violents et l'encens qui leur est associé courent ce risque.

Le détournement de l'encens prend deux formes principales qui sont le rabaissement et le sacrilège. La force de ce détournement prouve que l'encens, loin d'être un détail de la religion, en compose un élément essentiel, par sa signification, et qu'ainsi, même si l'attaque de la religion est plus générale à cette époque, le détournement de l'encens en donne une image réduite et précise. Dans le premier cas, le détournement menace la religion en niant toute transcendance. Dans le deuxième cas, il mêle la sensualité au sacré et confond ainsi deux domaines qui devraient rester distincts. Dans les deux cas, le détournement fonctionne de la même manière : il perturbe une association traditionnelle (entre encens et culte) par une sensation olfactive. Mais sa signification change : il met la transcendance en péril ou hausse la sensualité au rang de culte.

Avant d'abandonner le sujet du détournement de l'encens, il faut aborder la question de deux autres senteurs traditionnelles liées à la religion : l'odeur du diable et celle de la sainte. Dans la littérature fin de siècle, l'odeur de sainteté est assez rare, mis à part un exemple singulièrement développé. Au contraire, les émanations

³¹⁷ H. Beauclair et G. Vicaire Les Déliquescences d'Adoré Floupette (1885) Paris, Jonquières, 1923, p.51.

diaboliques connaissent un renouveau relatif dont on peut étudier les formes et les causes.

2.4. Deux cas particuliers : l'émanation diabolique et l'odeur de sainteté

L'émanation diabolique et l'odeur de sainteté subissent une forme particulière de détournement. Il ne s'agit pas véritablement de la perturbation, par l'olfaction, d'une association traditionnelle. Mais plutôt du fait que ces senteurs sont réintroduites dans la littérature, avec une signification différente de celle que la tradition leur conférait jusqu'alors.

2.4.1. Les senteurs de Méphisto

L'odeur du diable est un avatar d'une croyance ancienne, réactualisé à la fin du XIX^{ème} siècle. Le démon est traditionnellement nauséabond, qu'il laisse émaner des remugles de moisi évoquant des zones infernales situées « en bas », dans le froid ou, au contraire, qu'il répande des fumets de zones trop chaudes évoquant ainsi la gigantesque rôtissoire de l'enfer. Parfois également, il répand des effluves de « bouc » qui marquent son lien avec l'animalité et, plus souvent encore, laisse derrière lui un relent de soufre. Non seulement sa personne dégage des odeurs désagréables, mais encore son goût le porte vers les puanteurs. Nous avons vu le Satan de Là-Bas attiré par les puanteurs d'un encens inversé. Dans Le Paradis perdu (1667) de Milton, les démons étaient déjà attirés par la puanteur de la mort³¹⁸.

Les écrivains de la fin du XIX^{ème} siècle, influencés par les courants sataniques ravivés, évoquent parfois la présence diabolique. Le plus souvent, cette odeur intervient dans une opposition entre le bien et le mal. Dans La Conquête de Plassans (1874), par exemple, la puanteur permet d'identifier la présence diabolique

³¹⁸ Milton The Paradise lost, op. cit., p.274. Voir aussi l'Enéide I, 403. Inversement, le monde divin répand un parfum d'ambrosie. (Ibid, pp. 147, 153, 163)

sous la soutane de l'abbé Faujas. En effet, celui qui fait la « conquête de Plassans », se dévoile comme un esprit maléfique, dès lors qu'il a le pouvoir :

(...) La ville fut positivement terrifiée, en voyant le maître qu'elle s'était donné grandir démesurément, avec la défroque immonde, l'odeur forte, le poil roussi d'un diable.³¹⁹

Cette puanteur contraste avec les vapeurs d'encens qui entourent l'abbé Faujas au début du roman :

Madame de Condamin, blessée de cette odeur âcre de combattant qui montait de sa soutane, voulut un jour le gronder maternellement. - Savez-vous que ces dames commencent à vous détester ? lui dit-elle en riant. Elles vous accusent de ne plus faire le moindre frais de toilette... Auparavant, lorsque vous tiriez votre mouchoir, il semblait qu'un enfant de chœur balançât un encensoir derrière vous.³²⁰

La force de détournement de l'odeur diabolique vient ici du fait qu'elle attaque un prêtre. Mais elle est surtout métaphorique, et n'implique pas de participation à une expérience de l'inquiétude. Au contraire, à l'extrême fin du siècle, au moment où la littérature se tourne de plus en plus vers les limites du visible, l'effluence diabolique apparaît parfois dans tout son mystère inquiétant et suggère une présence sensible du surnaturel.

L'exemple le plus frappant prend place dans le recueil de nouvelles de Jean Lorrain, intitulé : Un Démoniaque (1895). Il ne s'agit pas du diable de la religion catholique, mais des démons des religions primitives, adaptés à la fin du XIXème siècle. La nouvelle « Proie de Ténèbres » débute sur la description du sommeil énigmatique de Henri Tramsel qui ne s'est pas réveillé depuis quatre jours. Son sommeil semble de plus en plus profond et

(...) dans la chambre haute, où Madame Tramsel (sa mère) veillait déjà depuis trois nuits, une insupportable odeur, qui allait en augmentant, vous piquait les narines et prenait à la gorge, une stridente et fauve

³¹⁹ Zola La Conquête de Plassans (1874) Poche, 1984, p.376.

³²⁰ Ibid, p.375.

odeur de tanière, le terrible fumet de lions en cage, cette odeur du désert qui empeste le musc, les lentisques grillées, le pelage de bête et tout le reste à la fois. On avait beau ouvrir les fenêtres, la chambre du dormeur et tout l'appartement en étaient empuantis ; les tentures à chaque minute passées au vaporisateur s'imprégnaient malgré tout du fétide relent et c'était par les hautes pièces de la rue Michel-Ange la pestilence d'une ménagerie mal tenue. Or, chose étrange, c'était ce corps sommeillant et fleurant la santé qui dégageait l'odeur infâme, cette odeur lourde qui eût endormi les médecins et la garde si Madame Tramsel ne s'en était avisée ; on la combattait maintenant avec de l'ammoniaque, mauvaise odeur contre mauvaise odeur ; mais tel un formidable opiacé animal, la chaude odeur exhalée par Tramsel demeurait persistante, elle planait comme un miasme au-dessus des fronts accablés et inquiets, et c'était cette odeur même, odeur née de son sommeil, qui l'endormait plus profondément encore et peu à peu l'empoisonnait.³²¹

L'odeur est ici doublement diabolique : d'abord, comme manifestation de la présence démoniaque, ensuite comme poison agissant puisque le dormeur s'empoisonne peu à peu dans l'odeur qu'il exhale. La composante animale de cette senteur est développée ici d'une façon particulièrement insistante. Dans la suite du récit, on apprend que Tramsel a passé peu auparavant une soirée chez la marquise de Strada, elle-même morte de manière mystérieuse et y a fait des expériences de médium. On envoie chercher le voyant qui opérait ce soir-là car on craint un maléfice :

Dès le seuil, l'odeur spéciale de l'appartement avertit le voyant. Je l'avais prévenu, disait-il à sa mère, votre fils est la proie de démons assyriens ; les esprits de la nuit le possèdent. Sentez-vous cette odeur ? C'est celle du désert, celle des mornes solitudes de Babylone et de Ninive. Hé bien ! C'est là le parfum des esprits d'Assur, celui qui fait râler les hyènes et les chacals en rut au milieu des décombres et des fûts de colonnes des villes mortes.³²²

Le médium prépare des aromates et des parfums d'encens, de cinname et de myrrhe qui montent dans l'air plus rare, « *mettant autour du mage, en sa robe toute blanche, une atmosphère de temple, de vieux culte d'Orient³²³* ». Le combat entre le bien et le

³²¹ Jean Lorrain Un Démoniaque, « Proie de Ténèbres », 1895, Paris, Dentu, p.85-86.

³²² Ibid, p.88.

³²³ Ibid, p.90.

mal est ici explicitement représenté par les odeurs et aboutit au triomphe du bien. Tramsel s'éveille, guéri ou plutôt délivré³²⁴.

Bien que ce soit dans une perspective différente, puisque Léon Bloy s'affiche comme écrivain catholique, l'odeur diabolique apparaît également dans son oeuvre. La puanteur qui envahit le logis de Clotilde et de Léopold, dans La Femme pauvre (1897) amène à percevoir une présence diabolique. Dans ce passage, plus question de démons assyriens, mais l'hésitation sur la provenance de ce remugle rend l'angoisse plus intense :

(...) Enfin, tout à coup, l'abomination. Une odeur indéfinissable, tenant le milieu entre le remugle d'un souterrain approvisionné de charognes et la touffeur alcaline d'une fosse d'aisances, vint sournoisement attaquer la muqueuse des locataires au désespoir.

Cette odeur ne sortait pas précisément des latrines, à peu près impraticables d'ailleurs, ni d'aucun autre point déterminé. Elle rampait dans l'étroit espace et s'y déroulait à la manière d'un ruban de fumée, décrivant des cercles, des oves, des spirales, des lacets. Elle ondulait autour des meubles, montait au plafond, redescendait le long des portes, s'évadait dans l'escalier, rôdait d'une chambre à l'autre, laissant partout comme une buée de putréfaction et d'ordure.

(...)

La puanteur est un fourrier qui court en avant des Larves cruelles, quand il leur est permis de remonter du fond de l'abîme, et la peur froide l'accompagne. Certaines circonstances trop affreuses pour n'être pas réelles et, d'ailleurs, promptement suivies de quelle rafale d'horreur ! ne permirent pas à Clotilde d'abord, et à son mari ensuite, de douter qu'ils ne fussent tombés, pour la trempe surnaturelle de leur courage, dans un de ces lieux maudits, que ne désigne comme tel aucun registre fiscal, où l'ennemi des hommes prend son délice et se met à califourchon.(...)³²⁵

³²⁴ Dans le film Rosemary's Baby de Polanski, la racine que Rosemary porte autour du cou exhale une odeur qui la dérange. Avatar contemporain de la présence diabolique.

³²⁵ Léon Bloy La Femme pauvre (Paris, Mercure de France, 1897), op. cit., p. 295-296

Dans tout le roman, la puanteur (voir la récurrence de l'adjectif « puant³²⁶ ») caractérise soit le monde affreux de Chapuis (dont la spiritualité est absente), soit le monde moderne (dont la morale est pourrie), soit l'enfer qui guette les âmes d'élite. Elle s'oppose toujours au monde doucement parfumé du Christ et de ses saints. Ce passage sur la puanteur du logis s'inscrit ainsi dans un contexte qui lui donne un sens complexe. C'est d'abord une odeur concrète, dont la présence est décrite comme si elle était visible (« s'y déroulait à la manière d'un ruban de fumée... »). Ensuite, c'est une odeur émanée de l'enfer (« un de ces lieux maudits ») ; enfin, ce remugle participe à l'horreur du texte en faisant sentir, concrètement, la torture des personnages après la mort de leur enfant. Plus qu'une simple émanation diabolique, la puanteur prend, avec Bloy, une dimension symbolique, tout en restant très concrète, et signifie la présence du mal au sein du monde. Plus frappante qu'une investigation psychologique, cette puanteur dit le paroxysme de la douleur des personnages.

Le détournement majeur de l'odeur diabolique à la fin du XIX^{ème} siècle consiste donc à la faire participer à une expérience du surnaturel. Soit, le cliché est réactivé, c'est-à-dire qu'on montre son fondement dans l'ordre de la réalité ; soit, on lui donne un sens plus large, en l'introduisant dans une réflexion plus étendue sur la présence du mal.

On ne rencontre rien de comparable dans la littérature anglaise et les quelques odeurs diaboliques paraissent souvent pâles à côté de telles pestilences. Par exemple, dans The Sorrows of Satan (1895) de Maria Corelli : lorsque le narrateur et son ami Lucio rendent visite à l'écrivain Mavis Clare, le chien détecte immédiatement, grâce à son odorat, que le personnage de Lucio est une incarnation diabolique.

³²⁶ Chez Léon Bloy : L'adjectif « puant » sert à dépeindre le monde contemporain, monde caractérisé par la cupidité, l'absence de valeurs morales et spirituelles. (CF La Femme pauvre, op. cit., pp.111, 118, et 374)

(...) (he) suddenly took up a position immediatly opposite Lucio, and lifting his nose in air began to howl with a desolate loudness astonishing in so small an animal.³²⁷

Contrairement aux humains qui sont séduits par l'apparence et la beauté du diable, le chien, grâce à son odorat, est doté d'une connaissance morale intuitive. Ici, on ne se délecte pas de l'odeur diabolique, elle est seulement suggérée et ne sert qu'à illustrer l'idée que la connaissance du mal n'est pas de l'ordre de la raison, ni de la vue, considérée comme le sens de la raison. La senteur est seule à révéler l'essence diabolique.

Odeur de sainteté et odeur diabolique sont deux « clichés odorants » complémentaires qui ont envahi, depuis longtemps, l'imagination populaire. Dans la littérature du second XIXème siècle, la première est rarement développée, au contraire de la seconde qui connaît un regain parallèle au regain du satanisme à la fin du siècle.

Cependant, si les exemples d'odeur de sainteté sont rares, il en est un qui est si amplement développé qu'il requiert une étude à lui seul : il s'agit de l'odeur de la sainte Lydwine de Huysmans.

2.4.2. Sainte Lydwine de Schiedam

La rareté n'est pas seule à justifier l'intérêt qu'on peut porter à la Lydwine de Huysmans. Cet exemple mérite l'attention pour deux autres raisons : d'abord parce qu'il condense, de façon magistrale, une nébuleuse de légendes très anciennes concernant l'« odeur de sainteté » ; ensuite, parce que ces légendes sont perçues par une personnalité particulière à un moment précis de l'histoire. Il n'est pas indifférent que Huysmans, cet « obsédé de l'olfaction », comme l'appelle Louis Estève³²⁸, se soit intéressé à cette sainte, dix ans après sa conversion au catholicisme

³²⁷ Maria Corelli *The Sorrows of Satan* (1895, London, Methuen & Co.) 2° éd., 1888, p.228.

³²⁸ L. Estève *Parfums et Belles Lettres*, Paris, Vigot, 1939, I, p.53.

et nous verrons, avec Alain Vircondelet, quelle signification dévoile ce choix. Sainte Lydwine est une jeune Hollandaise de la fin du XIV^{ème} siècle qui, après une chute de patin à glace, est alitée et affligée des maladies et des plaies les plus atroces. Au bout de quelque temps, elle perçoit l'origine divine de son mal : elle souffre pour «parfaire la passion du Christ », pour endosser le péché du monde et participer à sa rédemption. Elle restera trente-huit ans allongée.

Comme l'affirme A. Le Guérer dans son livre sur Les Pouvoirs de L'Odeur: « *La bonne odeur du saint, du mystique, est perçue comme un témoignage de son rapport privilégié avec le divin*³²⁹ ». Dès le début de la maladie, l'odeur est présentée comme envoyée délibérément d'en haut, signe d'une élection divine. La jeune fille est décomposée et défigurée par les plaies, mais :

(...) (Notre Seigneur) entendit que les gardes-malades chargées de la panser ne pussent être dégoûtées et lassées de leurs charitables offices, par l'odeur de décomposition qui devait forcément s'exhaler des plaies. En un constant miracle, il fit de ces blessures des cassolettes de parfums les emplâtres qu'on enlevait, pullulant de vermines, embaumaient ; le pus sentait bon, les vomissements effluaient de délicats arômes ; et de ce corps en charpie qu'il dispensait de ces tristes exigences qui rendent les pauvres alités si honteux, il voulut qu'il émanât toujours un relent exquis de coques et d'épices du Levant, une fragrance à la fois énergique et douillette, quelque chose comme un fumet bien biblique de cinnamome, et bien hollandais, de cannelle.³³⁰

Tout au long du livre, la bonne odeur est une manifestation de la présence divine. C'est surtout avec les stigmates que cette présence se fait insistante et, de plus, révélatrice. Après avoir reçu les stigmates, les mains de la sainte exhalent un parfum très fort :

Il était (...) perceptible au goût et, quand on l'avait respiré, l'on avait en quelque sorte aussi dégusté de célestes friandises dont la saveur rappelait, mais ainsi que de précieux crus rappellent de fallacieuses

³²⁹ A. Le Guérer Les Pouvoirs de l'Odeur, Paris, François Bourin, 1988, p.207.

³³⁰ Huysmans Sainte Lydwine de Schiedam (1901) Paris, Maren Sell, 1989, p.80-81.

*vinasses, le bouquet fébrile des girofles, l'ardeur poivrée du gingembre, la candeur futée de la cinnamome, de la cannelle, surtout.*³³¹

Peu avant sa mort, la sainte, après une période d'éloignement de Dieu, le retrouve ; le parfum des stigmates et des plaies change :

*Cette senteur si particulière, unique dans les monographies des saintes, cette senteur qu'elle seule exhalait depuis des années et qui était comme la quintessence des aromates de l'Inde et des épices du Levant s'évanouit et fut remplacée par une autre, et celle-là rappelait, mais épurée, mais sublimée, le parfum de certaines fleurs coupées fraîches. Brugman (l'un des biographes) raconte en effet qu'elle expirait, au plus fort de l'hiver, des effluves tantôt de rose, tantôt de violette et tantôt de lys.*³³²

Le symbolisme floral qui parcourt l'histoire des odeurs est ici mis au service de l'odeur de sainteté ; en effet, la violette représente l'humilité, le lys la chasteté et la rose concentre en elle tous les prestiges accordés à la Vierge, souvent appelée la « Rose mystique ».

Huysmans affirme ne connaître aucune biographie de sainte « où la bénévolence divine s'affirme ainsi, à chaque page³³³ ». Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles il a choisi cette sainte. Mais c'est aussi parce que ces parfums touchent une corde sensible chez Huysmans, éveillent en lui une symbolique profonde qui rejoint sa quête métaphysique. Avec A. Vircondelet dont l'écriture même, dans la préface du roman, subit une contamination olfactive, on peut en effet affirmer que :

Toute l'oeuvre de Huysmans est du côté de la névrose -fureur des sentiments, frénésie du corps, colère de l'être tout entier cherchant à se débattre, à « se blanchir », comme il disait. Chlore, eau de Javel, sont repris pour décrasser, « savonner » cette âme souillée par l'immondice

³³¹ Ibid, p.137.

³³² Ibid, p.237-238.

³³³ Ibid. D'autres saintes portent des stigmates odorants, comme Marie Escobar ou Marie-Madeleine de Pazzi ; d'autres encore répandent d'agréables effluves au moment de leur mort ou de leur ensevelissement, comme Agnès de Montepulciano, Catherine de Bologne, Catherine de Ricci, Claire, Elizabeth, Françoise Romaine, Rose de Viterbe, Thérèse d'Avila, etc...

des temps modernes et la laideur des corps. La sainte de Schiedam devient alors comme le modèle à suivre, la métaphore du salut, la voie unique pour libérer l'âme prisonnière.

Quels péchés Huysmans doit-il expier, quel remugle fétide et sale veut-il chasser, quelles perversités s'obstine-t-il à combattre (...) ?³³⁴

D'une certaine manière, les parfums de Sainte Lydwine sont le signe de ce qui vient pénétrer la conscience pour la questionner. Le prêtre qui vient la voir se rend compte qu'elle possède les « aromates perdus de l'Eden³³⁵ », et

(...) cette odeur qui fluait des doigts de la malade agissait non seulement sur son odorat et sur son goût, mais encore elle pénétrait jusqu'au fond de sa conscience et en faisait jaillir le remords d'affreux péchés.³³⁶

Cette phrase est sans doute une des clés nécessaires à la compréhension de l'oeuvre. En effet, l'odeur n'est pas seulement signe, elle est révélation, manière détournée de jeter la traditionnelle « lumière » dans la conscience du pécheur. On sait que Huysmans a écrit cette oeuvre après sa conversion. L'odeur de sainteté rejoint donc au plus intime de son être une volonté de purification. Le choix de cette hagiographie, après sa conversion, est révélateur chez Huysmans d'une volonté de régler ses comptes avec lui-même et avec son siècle, « *délétère, pourri et rongé par le vice et l'argent*³³⁷ ».

La senteur de la sainte offre également une réflexion esthétique. Pour Huysmans, il existe une nécessité d'endosser la souffrance, comme dans la crucifixion de Grünewald décrite dans Là-Bas³³⁸. Avec Sainte Lydwine, l'art, comme le Christ, endosse la laideur pour pouvoir s'élever vers la rédemption. On pourrait

³³⁴ Ibid, Préface p.IV-V.

³³⁵ Voir sur ce sujet l'ouvrage de J.P. Albert Odeurs de Sainteté « La mythologie chrétienne des aromates », Paris, EHESS, 1989.

³³⁶ Sainte Lydwine, p.137

³³⁷ Ibid, p.VI.

³³⁸ Huysmans Là-Bas (Paris, Tresse et Stock, 1891) GF, 1978, pp.32 à 38. Le Christ représenté par le tableau est rédempteur à la fois à travers la souffrance et à travers la laideur : « (...) *Le Christ vulgaire, laid, parce qu'il assumait toute la somme des péchés et qu'il revêtait, par humilité, les formes les plus abjectes* » (p.36) ; « (...) *jusqu'à l'ignominie de la pourriture, jusqu'à la dernière avanie du pus !* » (p.36).

presque dire qu'à l'itinéraire à travers « la longue et affreuse cuisine » de Zola (qu'on analysera dans la deuxième partie³³⁹), Huysmans substitue un itinéraire spirituel à travers le fétide.

Le parfum de la sainte apparaît ainsi comme le développement spécialement fouillé d'un thème ancien, mais adapté à un tempérament. L'évocation de cette sainte est un choix, parce qu'elle marque une rupture avec une écriture antérieure et aussi parce qu'elle s'oppose à l'époque. Enfin, l'odeur de sainteté est peut-être pour Huysmans une métaphore de l'écriture, qui doit plonger dans l'horreur du monde pour être épurée et sauvée par la grâce divine.

Odeurs de sainteté et émanations diaboliques ne visent pas à proprement parler à pervertir la religion, mais elles prennent une place nouvelle dans la littérature, et témoignent d'une volonté neuve de donner des traits sensibles au surnaturel.

Le détournement le plus intense de l'amour et de la religion se trouve cependant dans les puanteurs, dont nous avons rencontré quelques exemples. Il faut dire que la puanteur entretient avec la destruction un lien privilégié.

2.5. Destruction et déception

A la racine de la volonté de détruire qui anime la fin du XIX^e siècle, et que nous avons vue s'attaquer principalement à l'amour et à la religion, gît une amertume, une déception, l'envie de bafouer ce qu'on a adoré. L'amour et la religion n'ont pas tenu leurs promesses et quelques déboires individuels font généraliser leur aspect trompeur. Aux déceptions personnelles s'ajoutent les déceptions politiques de 1848 qui accentuent l'amertume. Dans un mouvement de revanche ou même de vengeance, les écrivains utilisent l'odeur pour salir, abîmer, détruire l'illusion enfuie, ainsi que les clichés qui lui sont associés.

Les causes de cette déception sont de trois ordres. La première est la sensation du contraste entre la réalité et le rêve ; la puanteur traduit alors la déception du retour à une réalité triviale, après une envolée dans le rêve. Il semble que, dans le cadre d'une déception intense, la puanteur soit une manière de « donner corps » à la déception, par le contraste entre une odeur agréable et une senteur désagréable. Par exemple, dans « La Chambre double » de Baudelaire, la « (...) *senteur infinitésimale du choix le plus exquis* » qui apparaît au début du poème est ensuite remplacée par « (...) *une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire maintenant ici le ranci de la désolation*³⁴⁰ ». La réalité triviale est perçue comme puante et se substitue à un univers onirique parfumé.

Chez Baudelaire, la réalité est opposée au rêve, mais les deux coexistent dans l'oeuvre. Dans la littérature de la fin du siècle influencée par Baudelaire, le rêve va s'effacer au profit de l'amertume de sa disparition³⁴¹. Le spleen va subsister sans l'idéal, ou plutôt rêve et idéal vont être de plus en plus associés au mensonge. Une partie de la littérature fin de siècle considère que l'idéal est inaccessible, et que toute idéalisation est mensongère (les événements de 1848, puis ceux de 1870, ne sont pas étrangers à cette retombée de l'espoir). Pour Tristan Corbière dans Les Amours jaunes (1873) : « (...) *tout n'a pas des ailes.../ Et chacun vole comme il peut.*³⁴² », comme il le dit dans un poème au titre significatif : « Idylle coupée ». Cette déception se manifeste par une volonté de détruire les clichés (au début du poème, l'aurore aux doigts de rose est remplacée par une aurore qui « (...) *fait le trottoir (...)*³⁴³ ») et une volonté de rabaisser l'humanité entière, considérée comme un fumier que le poète et le peintre fouillent en étant « (...) *Sûrs toujours de trouver l'ordure. / - C'est le fonds*

³³⁹ Voir IIème partie, 1.1.

³⁴⁰ Baudelaire Le Spleen de Paris, op.cit., p.281.

³⁴¹ Dans Les Blasphèmes, par exemple, on observe une démolition en règle de tout : de la notion de père et mère, de l'enfance, de l'idée de fusion dans l'amour, des paradis artificiels -donc même de ce qui paraissait à la génération précédente un moyen d'évasion possible-, de la religion, et des trois « dernières idoles » : la raison, la nature, le progrès.

³⁴² Tristan Corbière Les Amours jaunes (Paris, Alcan-Lévy, 1873, p.179.)

³⁴³ Ibid, p.176.

*qui manque le moins.*³⁴⁴ » L'idéalisation n'est qu'un mensonge entretenu trop longtemps par la littérature.

La sensation olfactive vient encore détruire l'idéalisation dans « L'Abeille » de Jean Richepin. Les odeurs nauséabondes paraissent appartenir à une « vraie » réalité, alors que les parfums émanent d'une réalité mensongère : « *Elle (l'abeille) avait cru sur parole / Ceux qui disent que les corolles / Sont pleines des parfums subtils (...)* ». Mais elle revient déçue : « *Maintenant elle est revenue / Lasse des fleurs et de la nue, / Sur le sol aux senteurs d'égout, / Et rumine avec des nausées / Les cires qu'elle a composées / De son dégoût*³⁴⁵ ». Les deux termes, « égout » et « dégoût », à la rime, mettent l'accent sur l'infini de la déception. Les senteurs de l'égout sont l'archétype des émanations nauséabondes. Qu'imaginer de plus puant que l'égout ? Il est le réservoir de toutes les puanteurs, le cloaque où se rejoignent toutes les putridités. Le dégoût traduit le décalage entre l'espoir et le sentiment de sa perte. Inversement, le parfum exprime parfois la réalité fausse et attirante de l'espoir mensonger.

La seconde cause de la déception peut être la découverte de l'absence de sens, de l'impuissance à connaître la réalité. Jean Richepin, dans le prologue des Blasphèmes (1879), déclare que, impuissant à connaître « l'éternel secret », auprès duquel les « secrets inutiles » de la science ne sont rien, l'homme perd tout courage : « *L'un blasphème et l'autre pleure / Et, sachant que tout n'est qu'un leurre, / L'homme écoute s'écouler l'heure / Qui tombe à l'éternel égout, / Et, plus stupide qu'une borne, / Immobile, muet et morne / Devant la vie et ce qui l'orne / Il ne sent plus que du dégoût.*³⁴⁶ (...) » « *Oui, tous les plaisirs de ce monde, / Tous les biens qui nous sont donnés, / Au souffle de ce spleen immonde / Se pourrissent empoisonnés (...)*³⁴⁷ ». On retrouve la rime « égout-dégoût » qui marque la forme virulente que prend la déception. L'impossibilité de saisir le sens revient souvent dans la littérature de cette époque, à la fois questionnement et cri de révolte.

³⁴⁴ Ibid, p.177.

³⁴⁵ Jean Richepin Les Blasphèmes, Paris, Dreyfous, 1884, pp.26-27.

³⁴⁶ Ibid, prologue, p. 15.

³⁴⁷ Ibid, pp.16-17.

La puanteur est une arme particulièrement utilisée par ceux qui veulent flétrir l'illusion. Aux déçus de l'idéal, elle apporte la violence nécessaire pour dégrader ce qu'ils ont adoré. Dans les textes de cette époque, la présence olfactive – des puanteurs en particulier – est souvent liée à une amertume, une déception générale, sensibles par ailleurs dans l'oeuvre.

Cependant, le lien qui relie la présence olfactive à la destruction des clichés et à la perversion des associations convenues peut également rejoindre une utilisation plus ancienne de l'odorat comme outil de dérision.

De tradition, le nez a toujours eu partie liée avec la remise en cause des clichés. Chez les Anciens, il est le signe de l'esprit railleur, en particulier dans la culture latine. Chez Pline, la satire est nommée « styli nasus », et Martial apprécie la capacité de ceux qui savent railler par ce verbe : « nasum habere³⁴⁸ ». Cette utilisation railleuse de l'odeur persiste dans un certain nombre de textes de notre période, mais qui ont plus valeur de pamphlets que de textes littéraires. Par exemple, dans La Plume de juillet 1891 paraît une « Ballade du Marchand d'Orviétan » de Laurent Tailhade, citée par Alcide Guérin, qui vise Péladan :

*Reniflez un peu ! Ni le thym
Ni la peau d'Espagne où se choie
L'orgueil ducal d'un blanc tétin,
Ni l'ambre, ni l'huile de foie
Que l'Islande à Barrès envoie
Ni tes narcisses, Eridan,
Au humer n'offrent tant de joie :
Voici les pieds de Péladan.*³⁴⁹

L'odeur, lorsqu'elle n'est pas parfum agréable ou métaphore, a toujours quelque chose de trivial et de déplacé qui la rend choquante, déstabilisante, dérangeante. C'est peut-être pour cette raison que, dans les textes, elle sert à attaquer ce qui est sérieux ou officiel.

³⁴⁸ Charles Régismanset Philosophie des Parfums (Paris, Sansot, Collection Scripta Brevia, 1907, p.19)

La manière dont certains poètes de la fin du siècle traitent littérairement celui qu'ils considèrent, malgré sa jeunesse insoumise, comme le père de la poésie académique : Victor Hugo, fera mieux comprendre ce lien entre olfaction et dérision. Un poème sans titre du Chef des Odeurs suaves cite en exergue ce vers du Poète : « *Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles*³⁵⁰ », mais pour le tourner en dérision par la suite : « *Asphodèle à l'odeur d'aisselle et couleur de fraise de sein* » (...) « *Malgré Hugo qui la dit fraîche / Chaude et fauve elle est, ton odeur*³⁵¹ ». Le détournement de l'odeur et l'allusion au sein visent à conférer aux rapports de Booz et de Ruth un aspect charnel, contre la spiritualisation hugolienne. La bonne senteur devient « désagréable » et le parfum floral, réputé innocent, se mue en odeur « chaude et fauve », c'est-à-dire associée à la sexualité. Nous retrouvons l'importance de l'aisselle dans le dégradation de la spiritualisation.

L'olfaction a donc, depuis longtemps, joué le rôle de pervertir, d'interroger les clichés et tout ce qui est soutenu par l'usage, l'officiel, la tradition. L'élément nouveau, à la fin du XIXème siècle, est que cette utilisation, pendant longtemps exclue des textes littéraires, réintègre le roman et la poésie.

Au cours du deuxième XIXème siècle, on assiste à une attaque vigoureuse de l'amour et de la religion, par l'olfaction. Dans ces deux domaines, certains aspects du détournement olfactif se rejoignent.

Une même volonté de montrer l'absence de transcendance préside à la destruction de la religion par l'odeur de cire et à la destruction de l'idylle amoureuse par la trivialité. Les écrivains qui utilisent cette forme de détournement, même s'ils ne sont pas les mêmes dans les deux domaines, veulent montrer qu'amour et religion sont désertés par la transcendance, n'ont d'autre dimension que l'horizontalité.

³⁴⁹ « Ballade du Marchand d'Orviétan » de Laurent Tailhade citée par Alcide Guérin dans La Plume de Juillet 1891.

³⁵⁰ Victor Hugo, « Booz endormi ».

³⁵¹ R. de Montesquiou Le Chef des Odeurs suaves (1894), op. cit., p.143.

A la dénonciation de l'animalité du désir amoureux correspond, dans le domaine religieux, la dénonciation de la sensualité du mysticisme ; cette fois, c'est une volonté de montrer les ressorts peu élevés des aspirations spirituelles de l'homme qui orchestre la dénonciation.

Enfin, la mise au jour de la sensualité correspond au sacrilège : un même mouvement vise à briser les tabous, à mettre au jour ce qui était jusqu'alors tenu dans l'ombre du secret. Trois formes de détournement sont donc à l'oeuvre : la première par aplanissement horizontal, la deuxième par révélation des dessous, et la troisième par provocation. Dans tous les cas, le fonctionnement est le même : l'odeur réinvestit un domaine pour le pervertir, parfois pour le détruire, parfois pour construire, au-dessus de lui, un édifice nouveau. Ce mouvement de destruction est le plus souvent assez discret : les odeurs évoquées occupent rarement plus d'un paragraphe dans les textes, parfois quelques mots. Mais leur puissance de déstabilisation est extrême : c'est dans ce sens que nous pouvons parler d'une puissance de perversion de l'odeur écrite.

En s'attaquant à l'amour et à la religion, les deux piliers de la spiritualité, l'olfaction effectue un travail de sape qui vise à déstabiliser « l'homme métaphysique ». Elle utilise une technique de « perversion », c'est-à-dire qu'elle intervient pour pervertir des associations traditionnelles.

Mais ce détournement de l'olfaction s'inscrit dans un cadre plus large qui, d'une certaine manière, englobe le premier sens. En effet, l'utilisation de l'olfaction dans les textes est la marque d'une révolte, d'une transgression, un refus de toute forme de frontière, qu'on peut intégrer à une « logique olfactive ». Le détournement est alors synonyme de transgression : il fait accéder le non-dit au domaine de l'expression.

Deuxième partie : La « logique olfactive »

L'olfaction ne fait pas que détourner des chemins anciens, mais en fraye de nouveaux. Peut-être les odeurs ont-elles, dans leur nature même, quelque chose à voir avec la violation des frontières. Nous verrons en effet qu'un grand nombre de détournements semble relever d'une sorte de « logique olfactive ». Certains écrivains veulent présenter une autre vision du monde, révéler la vérité sous le voile des apparences, fendiller l'illusion pour laisser paraître une autre forme de réalité, et accordent à l'olfaction un rôle privilégié dans ce dessein. L'olfaction n'est plus ainsi seulement perversion, elle devient transgression. Quelles limites veut-elle transgresser et comment ? C'est ce que nous verrons en étudiant la nouvelle place de la puanteur dans les textes, la présence inhabituelle des excès de l'odorat, et l'apparition d'un goût pervers pour les pestilences. Mais ces différentes formes de révolte par l'olfaction ont aussi des limites qui sont perceptibles dans l'usage même de l'olfaction et qui permettent d'appréhender quelques oscillations fondamentales de la fin du siècle. Peut-être est-ce finalement la complexité du monde olfactif, autant que son aspect provocant, qui intéresse cette fin de siècle.

1. La volonté de révélation

A partir du milieu du XIX^{ème} siècle, un certain nombre d'écrivains considèrent l'écriture comme une exploration, une manière de comprendre et de donner à comprendre les ressorts de l'esprit humain. L'olfaction joue alors un rôle décisif dans cette volonté de révélation.

Maupassant déclare que « *L'écrivain regarde, tâche de pénétrer les âmes et les coeurs, de comprendre leurs dessous, leurs penchants honteux ou magnanimes, toute*

*la mécanique compliquée des mobiles humains*³⁵² ». Zola, avec plus de violence encore, affirme que : « (...) nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain³⁵³ ». Les sensations olfactives participent à cette exploration. Loin d'être uniquement descriptives, les odeurs prennent place dans le texte pour faire comprendre les dessous de la société, ceux des «âmes et des cœurs » et ceux de la vie.

Dans ce mouvement d'inspection et de révélation des dessous, ce sont surtout les odeurs désagréables, nauséabondes qui sont les plus fréquentes. La puanteur est un gage de vérité, à la fois sociale et morale : révéler la puanteur est parler vrai. Ne pas respecter les impératifs de la bienséance qui évacue catégoriquement la puanteur, est montrer qu'on refuse de faire des concessions au mensonge.

Explorer, comprendre, sans préjugé, sans respect des voiles, en particulier celui de la bienséance : souvent, l'écrivain compare sa tâche à celle d'un scientifique, et la métaphore du médecin est celle qui revient le plus souvent. Le médecin est celui qui ne doit se laisser rebuter par rien, qui doit mettre de côté ses répugnances pour atteindre la connaissance des phénomènes vitaux. Zola exprime ainsi sa vision du métier d'écrivain :

Si notre besogne, parfois cruelle, si nos tableaux terribles avaient besoin d'être excusés, je trouverais encore chez Claude Bernard cet argument décisif : « On n'arrivera jamais à des généralisations vraiment fécondes et lumineuses sur les phénomènes vitaux qu'autant qu'on aura expérimenté soi-même et remué dans l'hôpital, l'amphithéâtre et le laboratoire, le terrain fétide et palpitant de la vie... S'il fallait donner une comparaison qui exprimât mon sentiment sur la science de la vie, je dirais que c'est un salon superbe, tout resplendissant de lumière, dans lequel on ne peut parvenir qu'en passant par une longue et affreuse cuisine³⁵⁴. »

³⁵² Maupassant Etude sur Gustave Flaubert (19 janv. 1880 in La Revue bleue), in Pour Gustave Flaubert, Editions complexes, 1986, p.48.

³⁵³ Zola Mes Haines, causeries littéraires et artistiques, Paris, A. Faure, 1866, p.57.

³⁵⁴ Zola Le Roman expérimental (Paris, Charpentier, 1880) GF, 1971, p.77.

Le recours à la puanteur est justifié par l'argument que la vie est « fétide ». La comparaison avec le salon et la cuisine implique la nécessité de la traversée, de la plongée dans le désagréable, le nauséabond, le sombre. Le fétide est la marque du vital et devient une condition nécessaire de l'exploration scientifique. Du moins est-ce la justification que présente Zola à ceux qui l'accusent, lui et les naturalistes, de produire une « littérature putride ». L'exploration de la vie par la littérature doit aussi passer par la fange.

La volonté de révélation prend d'abord la forme d'une inspection des dessous de la société, dans laquelle l'odeur joue un rôle primordial.

1.1. Les dessous de la société : la dénonciation zolienne

Jusqu'alors, nous n'avions pas abordé la puanteur « écrite » dans sa dimension sociale. Chez Zola, cette utilisation de la puanteur à l'intérieur d'une idéologie est primordiale, plus que chez tout autre écrivain. Elle est utilisée, à la fois pour décrire, pour expliquer et pour dénoncer la misère. Il est le seul écrivain chez lequel l'utilisation de la puanteur dans ce sens est aussi systématique, c'est pourquoi nous lui consacrons une sous-partie. L'effluve nauséabond ne constitue pas un détail de la description, mais un élément majeur de la révélation. Il est utilisé soit dans une opposition avec une bonne odeur qui en accentue la force, soit comme signe concret de la circulation du vice.

L'association entre la misère et la puanteur n'est pas une invention de Zola. C'est par leur alliance avec la pauvreté que se sont introduites dans la littérature les premières puanteurs. Balzac³⁵⁵ y a plusieurs fois recours. L'apport de Zola dans ce

³⁵⁵ « Balzac s'est fait le peintre virtuose de ces vestibules et de ces boudoirs dans lesquels les parfums flottent sans offenser. (...) Le boudoir se dessine comme le pôle parfumé de l'univers balzacien, en toute logique, puisque dans l'oeuvre du romancier, la bonne odeur se trouve le plus souvent associée aux vocables de fleurs / femme / parisienne / jeunesse / amoureuse / riche / propre / désentassé, tandis que la puanteur se relie aux termes confiné / sale / entassé / pauvre / vieux / peuple ». (A. Corbin, Le Miasme et la Jonquille, op. cit., p.220)

domaine est de mettre en valeur le contraste entre les puanteurs de la misère et les parfums capiteux de la richesse et, ainsi, de provoquer chez le lecteur, sinon l'indignation, du moins une sensation qui lui fasse percevoir concrètement l'inégalité sociale.

1.1.1. Le contraste

Dans toute l'oeuvre zolienne, l'odeur met en valeur le contraste entre richesse et pauvreté. Les senteurs nauséabondes sont réservées au monde de la misère, alors que les senteurs agréables des fleurs, des parfums et des mets fins circulent dans les maisons habitées par l'aisance. Le contraste est particulièrement sensible dans L'Argent (1891), au titre significatif. Le personnage de madame Caroline, secrétaire de Saccard, rend visite, dans la même journée, à Victor Saccard, fils naturel de Saccard et à Maxime, son fils légitime. Le premier vit dans un taudis, le deuxième dans un hôtel particulier luxueux. L'odeur pestilentielle des cours, l'entassement, les conditions de vie animales caractérisent le quartier de Victor :

C'était un fond de cour, derrière une véritable barricade d'immondices, un des trous les plus puants (...). Et l'odeur, l'odeur surtout était affreuse, l'abjection humaine dans l'absolu dénuement.³⁵⁶

La puanteur revient comme un leitmotiv, avec insistance, et fait ainsi ressortir le luxe parfumé du logement de Maxime :

C'était un petit hôtel installé avec un raffinement exquis de luxe et de bien-être. Les tentures, les tapis s'y trouvaient prodigués ; et une odeur fine, ambrée, s'exhalait, dans le tiède silence des pièces.³⁵⁷

La mention des odeurs n'est nullement descriptive. A chaque fois, elle est secondée par un glissement du référentiel au métaphorique qui laisse percer la prise de position du narrateur. La périphrase « l'abjection humaine dans l'absolu

³⁵⁶ Zola L'Argent (Paris, Charpentier, 1891) Folio, 1980, p.205-206.

³⁵⁷ Ibid, p.209.

dénouement », qui caractérise l'odeur, généralise le propos par le passage à des termes abstraits (abjection, dénuement), et par l'adjectif « humain » qui élargit la vision. Dans un autre passage, la peste du quartier devient l'« haleine nauséabonde de misère », ce qui marque le passage du récit au discours et l'indignation de l'auteur. Parfois, les exclamations et le passage de l'imparfait de narration au présent gnominique renforcent cette prise de position, comme dans la description du logis de Victor :

(...) Eh quoi ? ce gamin de douze ans, ce petit monstre, avec cette femme de quarante ans, ravagée et malade, sur cette paillasse immonde, au milieu de ces tessons et de cette puanteur ! Ah ! misère, qui détruit et pourrit tout !³⁵⁸

Dans ce système d'opposition, le parfum lui-même se trouve parfois investi d'un jugement moral. Par exemple, le parfum d'héliotrope qui imprègne le logement de Maxime est associé à un « mauvais lieu » :

(...) Lorsque Madame Caroline se retrouva dans son fiacre, étouffée encore par la tiédeur molle du petit hôtel, par le parfum d'héliotrope qui avait imprégné ses vêtements, elle était frissonnante comme au sortir d'un lieu suspect (...).³⁵⁹

Le contraste olfactif se double donc d'une prise de position morale, qui permet d'exprimer la critique.

Le contraste olfactif resurgit dans plusieurs romans. Dans Germinal, c'est une odeur de nourriture qui met en valeur le contraste social. La senteur de l'oignon frit intervient régulièrement, comme un leitmotiv de la pauvreté, d'autant plus qu'elle est soutenue par la métaphore de l'« odeur de misère » :

La maison entière le sentait, l'oignon frit, cette bonne odeur qui rancit vite et qui pénètre les briques d'un empoisonnement tel, qu'on les flaire de loin dans la campagne, à ce violent fumet de cuisine pauvre.³⁶⁰

³⁵⁸ Ibid, p.208.

³⁵⁹ Ibid, p.213.

³⁶⁰ Zola Germinal (Paris, Charpentier, 1885) Pocket, 1990, p.135.

Au contraire, les fumets de bonne nourriture caractérisent la richesse des bourgeois de Montsou, d'autant plus qu'ils sont souvent associés à la chaleur. Le déjeuner chez Hennebeau, le directeur de la mine, le jour où la grève a éclaté, fait ressortir par son luxe la pauvreté des mineurs. La salle à manger est montrée comme protégée contre le froid et la faim :

Dehors, la journée de décembre était glacée par une aigre bise du nord-est. Mais pas un souffle n'entrait là, il faisait une tiédeur de serre, qui développait l'odeur fine d'un ananas, coupé au fond d'une jatte de cristal.³⁶¹

Dans ce passage, l'odeur de l'ananas a une place particulièrement signifiante : elle s'oppose à celle de l'oignon cuit par son raffinement exotique. De plus, l'opposition entre bonne et mauvaise nourriture est renforcée par celle du froid et du tiède qui est elle-même mise sur le plan des sensations olfactives et gustatives par l'emploi de la synesthésie associant la bise à l'« aigre ». Zola donne ici une appréhension sensorielle du contraste social, d'autant plus parlante qu'elle ne passe pas directement par le discours. Les odeurs visent à provoquer chez le lecteur une indignation qui, quoique soigneusement orchestrée, ne soit pas ressentie comme telle.

Le contraste olfactif occupe donc une place importante dans l'arsenal de la dénonciation zolienne. Mais les sensations olfactives jouent également un autre rôle ; elles expriment une réalité qui occupe une place centrale dans l'imaginaire zolien, car elle explique en partie la misère : la contamination par le vice.

1.1.2. La contamination par le vice

Dans la dénonciation zolienne, ce n'est pas seulement la puanteur, mais également la propagation des odeurs qui sert à révéler les dessous de la société. En

effet, le « vice » et sa contamination expliquent en partie le fonctionnement de la société. Les sensations olfactives permettent de donner de l'idée de contamination une appréhension sensorielle singulièrement signifiante, en fournissant un support concret à l'idée de contagion.

Dans l'ensemble du roman L'Assommoir (1877), qui narre la progressive déchéance de Gervaise sous l'influence de son caractère et de son milieu, la promiscuité est donnée comme une des raisons principales de la contamination du vice. Or la promiscuité est particulièrement sensible par les odeurs qui circulent partout, défiant la stratification verticale de l'immeuble, en particulier dans l'escalier. Lorsque Coupeau invite Gervaise, qu'il veut épouser, à aller voir sa soeur et son beau-frère, les Lorilleux, l'odeur de la soupe à l'oignon les précède :

Hein ? dit le zingueur en arrivant au palier du premier étage, ça sent joliment la soupe à l'oignon. On a mangé de la soupe à l'oignon, pour sûr.

En effet, l'escalier B, gris, sale, la rampe et les marches graisseuses, était encore plein d'une violente odeur de cuisine. Sur chaque palier, des couloirs s'enfonçaient, sonores de vacarme, des portes s'ouvraient, peintes en jaune, noircies à la serrure par la crasse des mains ; et au ras des fenêtres, le plomb³⁶² soufflait une humidité fétide, dont la puanteur se mêlait à l'âcreté de l'oignon cuit.³⁶³

Dans ce passage, la senteur semble relever de la simple description. Mais, peu à peu, elle devient métaphorique. Cette odeur d'oignon cuit, qui circule à travers tout l'immeuble, devient la métaphore du vice qui envahit progressivement la maison, sans qu'on puisse lui résister. L'espace est présenté sur le mode de l'ouverture et de l'interpénétration : les portes «s'ouvr(ent) » et les couloirs « s'enfonce(nt) ». L'olfaction donne le branle à un imaginaire de l'expansion lente et irrépressible. A la fin du roman, Zola accuse l'haleine de la maison d'être responsable de la chute de Gervaise : on attrape dans les « grandes gueuses de maisons ouvrières le « choléra

³⁶¹ Ibid, p.223.

³⁶² « les plombs » : ancienn. : cuvette qui servait à l'évacuation des eaux sales (Dictionnaire Le Petit Robert, 1973).

³⁶³ Zola L'Assommoir, (Paris, Charpentier, 1877) Presses Pocket, 1990, p.74.

de la misère³⁶⁴ ». A l'imaginaire de l'expansion se joint celui du miasme, qui confère aux odeurs un pouvoir morbifique. C'est un imaginaire ancien qui a régné sur l'ère prépastorienne, comme l'a montré Alain Corbin dans Le Miasme et la Jonquille. On a cru, jusqu'aux découvertes de Pasteur, que les puanteurs étaient les principales responsables de la transmission des maladies : leur accumulation comme leur circulation était donc dangereuses. Alain Corbin affirme que le discours zolien reflète « (...) *la hantise du discours hygiéniste tel qu'il se déployait dans les années 1835, au lendemain de la grande épidémie de choléra-morbus. (...) Zola traduit, et cela très tardivement, les obsessions olfactives de la médecine pré-pastorienne*³⁶⁵ ». En effet, le discours hygiéniste lui-même reposait sur un imaginaire de la contamination. Morel, qui a beaucoup influencé Zola, affirme que la question des logements insalubres et des quartiers malsains des grandes villes est « devenu le point de mire des hygiénistes modernes³⁶⁶ ».

Zola rejoint ses contemporains dans la préoccupation concernant la misère sociale et dans l'expression olfactive de cette préoccupation. Dans la préface de Thérèse Raquin, datée du 1er janvier 1877, ou dans la lettre du 13 février 1877, dans laquelle il répond aux accusations portées contre son oeuvre, il ne sépare pas le motif olfactif de la dénonciation sociale :

*J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs.*³⁶⁷

*(...) La question du logement est capitale ; les puanteurs de la rue, l'escalier sordide, l'étroite chambre où dorment pêle-mêle les pères et les filles, les frères et les soeurs, sont la grande cause de la dépravation des faubourgs.*³⁶⁸

C'est parce que les senteurs peuvent aussi facilement circuler que les vices ont le champ libre. Une même dynamique de l'invasion préside à la diffusion des senteurs et à celle de la dépravation, grâce à la nocivité toute puissante de la promiscuité.

³⁶⁴ Ibid, p.486.

³⁶⁵ A. Corbin Le Miasme et la Jonquille, op. cit., p.241.

³⁶⁶ B. A. Morel Traité des Dégénérescences de l'espèce humaine (Paris, Baillière, 1857, p.636)

³⁶⁷ Zola L'Assommoir, op. cit., p.521.

Mais il ne s'agit pas seulement chez Zola d'une reproduction «tardive ». Zola modernise cette hantise en en faisant le principal vecteur de l'aliénation, en l'utilisant pour exprimer sa propre conception du fonctionnement social. Décrire de près les odeurs de l'escalier est un moyen d'expliquer les inconvénients de la proximité, de faire « sentir » au lecteur, au propre et au figuré, les émanations du quotidien populaire. Premier écrivain à accorder autant de place au peuple dans la littérature³⁶⁸, Zola est aussi le premier à utiliser l'olfaction pour faire « sentir » certaines de ses difficultés, concrètement, en envahissant l'espace confortablement inodore du lecteur.

Ce recours à l'olfaction vise en outre à supprimer la responsabilité du personnage. La superposition de la puanteur et du vice permet de détourner la responsabilité de l'homme et de la reporter sur le milieu. L'homme ne peut se soustraire aux odeurs qu'il hume inconsciemment avec l'air qu'il respire ; comment pourrait-il se protéger des vices qui circulent tout autant ? L'olfaction est un atout majeur de la machine idéologique de Zola dans la mesure où c'est le sens qui est le moins libre, puisqu'il est lié à la respiration, elle-même inconsciente et obligatoire.

Chez Zola, les sensations olfactives subissent donc un fort détournement : loin d'être de simples objets de la description, elles sont utilisées pour faire appréhender la misère des classes pauvres, en contraste avec le luxe des plus riches, ou pour expliquer cette misère en associant métaphoriquement la propagation du mal à celle des senteurs. Dans ces deux cas, des caractéristiques différentes de l'olfaction sont retenues : dans le premier cas, ce sont les odeurs elles-mêmes qui sont utilisées pour produire le contraste. Dans le deuxième, c'est la dynamique expansive de l'odeur qui est considérée. Bien d'autres caractéristiques de l'olfaction seront utilisées chez Zola et nous les découvrirons au cours de notre étude. Mais ces deux détournements de l'olfaction sont ceux qui servent le plus la visée sociale. Leur

³⁶⁸ Ibid, p.524.

³⁶⁹ avec les nuances soulignées par J. Vassevière dans son ouvrage sur Zola (Paris, Albin Michel, 1994).

but est de dire « (...) *la vérité sur le peuple, pour qu'on s'épouvante, pour qu'on le plaigne et qu'on le soulage* », contre ceux qui l'encensent et lui volent son vote³⁷⁰.

La première forme de détournement par l'olfaction réside donc dans l'utilisation de l'olfaction au service d'une dénonciation sociale. Dans le même temps, il s'effectue chez Zola un amalgame entre odeur réelle et odeur métaphorique. Rendre compte de « l'odeur du peuple » est considéré comme révélateur d'une vérité sur le peuple, d'une authentique exploration des dessous de la société. Zola présente l' « odeur » comme quelque chose qui peut traverser la page et arriver jusqu'à la sensibilité du lecteur, par un phénomène d'osmose :

*C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple.*³⁷¹

Ce procédé comporte cependant des risques. Insister sur l'odeur nauséabonde du peuple, même si c'est pour suggérer les inconvénients d'un voisinage menaçant, ne fait que renforcer le préjugé ancien d'une puanteur populaire et provoquer une forme de dégoût. L'utilisation zolienne des odeurs dans une perspective sociale est donc à double tranchant, et peut aller parfois contre le but qu'elle se propose.

En outre, l'effet produit sur le lecteur peut être également contraire à ce qu'on attendait lorsque le dégoût empêche toute autre perception du roman. L'effet d'osmose fonctionnant trop bien, le dégoût ressenti par le lecteur ne se porte pas sur le milieu décrit mais sur le livre lui-même. Cela explique sans doute la réaction de rejet de beaucoup de critiques contemporains qui reprochaient aux écrivains naturalistes un goût « dépravé » pour les mauvaises odeurs ou qualifiaient la littérature naturaliste de « littérature putride³⁷² ».

³⁷⁰ Article sur Les Soeurs Vatard de JK Huysmans (4 mars 1879 in Le Voltaire) repris in Le Roman expérimental (Paris, Charpentier, 1880) GF, 1971, p.246.

³⁷¹ Ibid, p.522.

³⁷² Article de Ferragus sur « Les Littératures putrides », Figaro, 23 janvier 1868. Porte sur Thérèse Raquin, Germinie Lacerteux, et La Comtesse de Chalis.

Mais ces reproches n'empêchent pas les écrivains concernés de continuer à introduire des puanteurs dans la littérature. Ils justifient ce qui est, en définitive, un choix, par l'argument qu'il s'agit de la « réalité ». Cependant, de manière plus apparente encore que pour explorer les bas-fonds, l'utilisation des puanteurs pour révéler les dessous de la morale relève bien d'un choix.

1.2. Les dessous de la morale : leur « coeur mis à nu »

Les puanteurs expriment non seulement les dessous de la société, mais ceux de la vertu. L'association de la puanteur au vice est fréquente dans le langage : une affaire qui « sent mauvais » ou qui « pue » est une affaire qui ne respecte pas les règles éthiques. D'une certaine manière, la dénonciation sociale chez Zola est déjà une critique morale, puisque son idéologie sociale se double d'une éthique. Mais la prise de position éthique est plus complexe, car si la misère et la richesse ont des limites assez précises, il n'en va pas de même pour le vice et la vertu.

1.2.1. Le vice sous la vertu : la cour de Pot-Bouille

Les senteurs de Pot-Bouille (1882) montrent bien cette plus grande complexité du domaine moral. Elles ont un versant métaphorique et une portée symbolique. Les senteurs nauséabondes de la cour rejoignent la thématique d'ensemble du livre pour dénoncer les vices qui pullulent sous l'apparente vertu d'un immeuble bourgeois, toutes classes confondues. La cour occupe une place centrale ; contrastant avec l'escalier qui semble respirer la vertu, elle révèle, par ses remugles et ses relents, la face cachée des choses et des gens. Après la « petite bavette du matin » que les bonnes tiennent en s'apostrophant d'un étage à l'autre, le silence laisse la place aux odeurs :

[...] il ne montait plus, du boyau noir de l'étroite cour, que la puanteur d'évier mal tenu, comme l'exhalaison même des ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient

*encore dans leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère.*³⁷³

« Les ordures cachées des familles », voilà ce que révèle la pestilence de la cour. Apreté au gain, liaisons ancillaires sont assimilées aux relents nauséabonds des éviers malpropres, tenus eux-mêmes par une domesticité dont la conduite n'est pas irréprochable. L'odeur de cette cour est l'exemple le plus développé dans la littérature d'une sensation olfactive utilisée délibérément pour évoquer les dessous de la société dans son aspect moral. Comme l'a dit Edouard Herriot, on aurait pardonné l'Assommoir à Zola, on ne lui a pas pardonné Pot-Bouille. Qu'il explore les dessous de la bourgeoisie et y découvre les mêmes tares que dans le peuple était difficilement admissible. Zola effectue ici un «brouillage des codes et des catégories» - pour reprendre une expression de C. Becker³⁷⁴ - reflété par les sensations olfactives.

La révélation morale a cependant des limites, même chez Zola : un assez grand nombre de personnages échappent à la contamination du vice, surtout des personnages féminins, qui appartiennent à la catégorie des « purs » : Albine, Cadine, Pauline en sont des exemples. Chez d'autres écrivains, la puanteur morale n'épargne plus personne.

1.2.2. Une dénonciation généralisée

Après Zola, en effet, la révélation des dessous se fait plus individuelle. Dans l'oeuvre de Maupassant, la puanteur sert souvent à révéler les dessous moraux, et concerne alors, plus que chez Zola, l'individu indépendamment de la société. Ce sont les âmes qui « ne sentent pas bon ». La mauvaise odeur est souvent le signe d'un

³⁷³ Zola Pot-Bouille (Paris, Charpentier, 1882) Gallimard, Folio, 1982, p.137.

³⁷⁴ Colette Becker Lire le Réalisme et le Naturalisme, Paris, Dunod, 1992, p.73.

invisible menaçant, d'une pourriture des âmes qui, telle un horla, est prête à venir nous tourmenter³⁷⁵.

Par exemple, l'odeur à la fois réelle et métaphorique du brouillard de Pierre et Jean (1888) sert au dévoilement des abysses de l'âme. Ce roman est fondé sur la quête de la vérité : Pierre, en tentant de comprendre l'héritage important dont a bénéficié son frère Jean, découvre que ce frère est le fruit d'une liaison adultère de sa mère. Dès le début du roman, Pierre est entouré d'une brume opaque et nauséabonde, d'une « fumée pestilentielle³⁷⁶ » qui devient explicitement, au cours du roman, symbole du nuage qui voile la vérité et qui souille les âmes.

Un autre exemple de cette utilisation métaphorique de l'odeur pour dénoncer la généralisation du vice se trouve dans Bel-Ami, lorsque George Duroy fait constater l'adultère de sa femme, dans ce qu'on appelait alors une « maison garnie » :

C'était une chambre de maison garnie, aux meubles communs, où flottait cette odeur odieuse et fade des appartements d'hôtel, odeur émanée des rideaux, des matelas, des murs, des sièges, odeur de toutes les personnes qui avaient couché ou vécu, un jour ou six mois, dans ce logis public, et laissé là un peu de leur senteur, de cette senteur humaine qui, s'ajoutant à celle des devanciers, formait à la longue une puanteur confuse, douce et intolérable, la même dans tous ces lieux.³⁷⁷

³⁷⁵ Le choléra prend l'apparence d'une odeur de phénol dans « La Peur » (Apparitions, op. cit., p102) : « (...) on sent bien qu'il est là, Lui. Et ce n'est pas la peur d'une maladie qui affole ces gens. Le choléra, c'est autre chose, c'est l'Invisible, c'est un fléau d'autrefois, des temps passés, une sorte d'Esprit malfaisant (...) ».

³⁷⁶ Maupassant Pierre et Jean (Paris, Ollendorff, 1888) Presses Pocket, 1989, p.121.

« Il (Pierre) sortit de bonne heure et se remit à rôder par les rues. Elles étaient ensevelies sous le brouillard qui rendait pesante, opaque et nauséabonde la nuit. On eût dit une fumée pestilentielle abattue sur la terre. On la voyait passer sous les becs de gaz qu'elle paraissait éteindre par moments. Les pavés des rues devenaient gluants comme par les soirs de verglas, et toutes les mauvaises odeurs semblaient sortir du ventre des maisons, puanteurs des caves, des fosses, des égouts, des cuisines pauvres, pour se mêler à l'affreuse senteur de cette brume écoeurante ».

Et lorsque Pierre décide de s'embarquer sur un paquebot :

(...) « Une tristesse nouvelle s'abattit sur lui, et l'enveloppa comme ces brumes qui courent sur la mer, venues du bout du monde, et qui portent dans leur épaisseur insaisissable quelque chose de mystérieux et d'impur comme le souffle pestilentiel de terres malfaisantes et lointaines ». (Ibid, p.213)

³⁷⁷ Maupassant Bel-Ami (Paris, Havard, 1885) Presses Pocket, 1990, p.362.

Les senteurs sont « persistantes », enfermées depuis longtemps, superposées en couches douteuses. A la découverte de l'adultère, de la trahison, se superpose le témoignage du décor qui garde la trace perceptible des passages précédents. Non seulement la femme est adultère, mais le lieu est adultère : aucune virginité n'est possible³⁷⁸. La généralisation finale (« *la même dans tous ces lieux* ») est essentielle : elle enlève à l'odeur de cet appartement particulier sa spécificité et, dans le même temps, elle signifie l'uniformisation du vice et, ainsi, sa banalité. Il n'est pas ici question de « réalisme », la sensation est utilisée dans le texte pour exprimer quelque chose qui dépasse de bien loin la simple description.

La condamnation morale par l'odeur acquiert une force particulière chez Mirbeau, notamment dans Le Journal d'une Femme de Chambre (1900). Le titre promet une exploration particulièrement sincère : d'abord, puisque le journal est attribué à une femme de chambre qui investit les intimités et connaît les êtres lorsqu'ils sont dépouillés de leur masque social ; ensuite, puisque le genre littéraire dans lequel elle s'exprime, le genre du « journal », qui sous-entend que le narrateur est libéré de la crainte d'être lu, implique une liberté et une sincérité spécialement favorables à une analyse sans complaisance des coulisses de la société. Or Célestine déclare dans son journal :

Je ne suis pas vieille pourtant, mais j'en ai vu des choses, de près... j'en ai vu des gens tout nus... Et j'ai reniflé l'odeur de leur linge, de leur peau, de leur âme... Malgré les parfums, ça ne sent pas bon...³⁷⁹

La remarque effectuée un premier passage des sensations visuelles (des « gens tout nus ») à des sensations olfactives. Celles-ci sont d'abord concrètes (celles du linge et

³⁷⁸ On trouvait déjà chez Flaubert ce sentiment de l'impossible virginité. Cependant, dans le passage qui suit, ce n'est pas la sensation olfactive qui exprime cette prostitution, mais un terme lui aussi provocateur, puisqu'il est emprunté au registre vulgaire : celui de « cocu » : « (...) Où y a-t-il d'ailleurs une virginité quelconque ? quelle est la femme, l'idée, le pays, l'océan que l'on puisse posséder à soi, pour soi, tout seul ? Il y a toujours quelqu'un qui a passé avant vous sur cette surface ou dans cette profondeur dont vous vous croyez le maître. (...) Je crois un peu aux pucelages physiques, mais aux moraux, non. Et dans la vraie acception du mot tout le monde est cocu. - Et archi-cocu. Le grand mal après tout. » (Flaubert, Lettre à Louise Colet, 13 mars 1854, Correspondance, II, Pléiade, 1980, p.532.)

³⁷⁹ O. Mirbeau Le Journal d'une Femme de chambre (Paris, Fasquelle, 1900) GF, 1983, p.120.

de la peau, qu'elle est amenée à sentir par son travail), puis deviennent métaphoriques par l'introduction du terme « âme ». Le glissement du concret au métaphorique permet d'introduire un jugement moral qui prend la forme d'une condamnation. Chez Mirbeau, la condamnation est générale et le texte ne présente pas de contrepartie morale : bien loin de Célestine l'idée d'être « morale ». La seule valeur morale qui soit reconnue est la franchise face à soi-même.

La puanteur, après avoir trouvé une justification sociale, trouve alors une justification morale. Sous le masque de la vertu se cache une dépravation générale que seule l'hypocrisie réussit à dissimuler. L'écrivain suggère qu'on ne peut imputer l'excès à celui qui rend compte de la réalité, mais à la réalité elle-même : l'accumulation des expériences justifie l'affirmation et la généralisation. Ainsi s'établit un lien entre franchise et puanteur, qu'on rencontre durant toute la fin du siècle et qui est affirmé dans l'introduction du journal de Célestine avec une violence particulière :

J'entends y mettre (...) toute la franchise qui est en moi et, quand il le faudra, toute la brutalité qui est dans la vie. Ce n'est pas de ma faute si les âmes, dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu, exhalent une si forte odeur de pourriture.³⁸⁰

Autant que la nudité qui est un thème plus ancien (et visuel), la puanteur se trouve liée à la franchise, elle-même conçue comme un refus des voiles. Le « ce n'est pas de ma faute » rejoint l'affirmation chez Zola que L'Assommoir est une oeuvre « de vérité ». La responsabilité de la puanteur n'incombe pas au peintre, mais au sujet³⁸¹.

Avec le siècle, la critique se radicalise, la volonté de révélation que suppose le recours à l'olfaction se porte sur la révélation morale. Dans un premier temps, cette dénonciation du vice sous la vertu vient prêter main forte à la mise en cause de

³⁸⁰ Ibid, p.34.

³⁸¹ La virulence du propos dans Le Journal est marquée au sceau de l'indignation soulevée récemment chez Mirbeau par l'affaire Dreyfus.

l'ordre social. Mais elle prend de plus en plus d'indépendance et, plus qu'une catégorie particulière de la population (les dirigeants, les politiciens, les bourgeois, ou le peuple), ce sont toutes les catégories sociales qui sont concernées. Dans le même temps, le vice s'individualise. La puanteur devient la métaphore d'une « âme » souillée, contaminée par les compromissions. Ce que la sensation olfactive met en valeur est la présence du mal en chacun. La deuxième dimension de la révélation par l'odeur est donc éthique.

Mais la « pourriture » est loin d'avoir, dans les textes de cette époque, une valeur seulement morale. Elle retrouve, à la fin du siècle, une concrétude d'autant plus inquiétante que les dessous qu'elle démasque sont plus universels.

1.3. Les dessous de la vie : « l'analyse cruelle » ³⁸²

Pour un certain nombre d'écrivains de la fin du siècle, l'entreprise de désillusionnement devient de plus en plus existentielle et la puanteur sert à désigner la mort qui guette, le cadavre qui se prépare en chacun. La vie n'est qu'un leurre qui cache l'omniprésence de la mort. L'art doit considérer l'existence « à rebours » pour parvenir à une appréhension véritable de la réalité.

1.3.1. Le cadavre en sursis ou l'haleine fétide

La présence du cadavre en chacun est révélée avec une violence singulière par le motif de l'haleine putride ; celui-ci revient, avec une insistance étonnante dans la littérature, à partir des années 1880, et concerne souvent la femme aimée. Petit signal strident, malgré son apparente innocuité, il exprime la peur de l'époque devant la mort, devant le processus de décomposition inéluctable de tout être vivant. Chez Maupassant, cette senteur perturbatrice revient à plusieurs reprises. Le narrateur d'Un Cas de Divorce découvre l'altérabilité de sa femme par son haleine :

³⁸² Zola Les Romanciers naturalistes, Oeuvres complètes, X, p.1321.

(...) Elle fut souffrante, un jour dans des fièvres passagères, et je sentis dans son haleine le souffle léger, subtil, presque insaisissable, des pourritures humaines ; je fus bouleversé !³⁸³

Bel-Ami (1885), lui aussi, saisit dans la chambre de son ami Forestier ce relent de pourriture que la maladie fait émaner avec une force remarquable :

(...) Depuis quelque temps d'ailleurs, il croyait saisir dans l'air enfermé de la pièce une odeur suspecte, une haleine pourrie, venue de cette poitrine décomposée, le premier souffle de charogne que les pauvres morts couchés dans leur lit jettent aux parents qui les veillent.³⁸⁴

Dans ces deux cas, l'émanation putride apparaît avec la maladie ; elle n'est que le signe avant-coureur de la mort dans un organisme déjà affaibli.

Peu à peu, l'haleine va se séparer du contexte de la maladie, révélant la mort présente dans un organisme en apparence sain : dans Le Calvaire (1887) d'Octave Mirbeau, la maîtresse du narrateur a un souffle étrange, après leur première nuit d'amour :

(...) je sens son haleine plus faible que l'haleine de la fleur, son haleine toujours si fraîche, où se mêle en ce moment, comme une petite chaleur fade, son haleine toujours si odorante, où pointe comme une imperceptible odeur de pourriture.³⁸⁵

L'indépendance que le motif de l'haleine putride prend à l'égard de la maladie est un des signes de sa généralisation. A l'extrême fin de la période qui nous intéresse, dans Monsieur de Phocas (1901) de Jean Lorrain, la généralisation est maximale ; le duc de Fréneuse dit que « (...) Cette odeur fade, tous les êtres humains l'exhalent en dormant³⁸⁶ ».

³⁸³ Maupassant Un Cas de Divorce, in Apparitions et autres contes d'angoisse (1883-1890), GF, 1987, p. 120.

³⁸⁴ Maupassant Bel-Ami, op. cit., p.206.

³⁸⁵ Octave Mirbeau Le Calvaire (1887) op. cit., p.164.

³⁸⁶ Jean Lorrain Monsieur de Phocas, Paris, Albin Michel, 1901, p.24.

Cette senteur devient banale, comme en témoigne aussi l'évolution des attitudes des personnages en face d'elle. Pour le narrateur d'Un Cas de Divorce, cette haleine est une raison de quitter sa femme et de lui préférer les fleurs, qui « *se reproduisent, elle, elles seules, au monde, sans souillure pour leur inviolable race, évaporant autour d'elles l'encens divin de leur amour...*³⁸⁷ ». Dans Le Calvaire, la réaction du narrateur n'est pas notée ; il s'agit d'une simple constatation. Enfin, dans Monsieur de Phocas, la sensation olfactive entrave la tentation de meurtre que le narrateur a éprouvée en face de sa maîtresse endormie :

*(...) Je me suis senti pendant dix secondes une âme d'assassin, et puis il sortait de ses lèvres une petite odeur de pourriture... Cette odeur fade, tous les êtres humains l'exhalent en dormant.*³⁸⁸

Plus qu'elle ne l'incite à la pitié ou à la commisération, la senteur putride lui montre le caractère absurde du geste qui le tente. A quoi bon tuer un cadavre en sursis ?

Enfin, la généralisation se marque paradoxalement par l'individualisation de la sensation olfactive. Alors que la senteur de l'oignon cuit et celle de la cour étaient senties, dans le texte, par un narrateur omniscient, la sensation est ici ressentie par un personnage particulier, et même, dans trois des cas cités, par un narrateur homodiégétique. Certes, cette sensation ne peut être ressentie que dans une situation de proximité physique entre deux personnages, mais ce n'est pas ce qui fonde son expression. Ce qui la motive est l'inscription de la mort au cœur de l'individualité. La généralisation du motif de l'haleine putride correspond à une intériorisation de l'idée de la mort en soi, qui marque une étape importante de l'histoire de la mort dans la mentalité française.

L'haleine putride révèle donc les dessous de l'existence et rejoint une conception de la vie, qu'on rencontre pendant toute la fin du XIX^{ème} siècle, comme pourriture en marche.

³⁸⁷ Maupassant Un Cas de Divorce, op. cit., p.121.

³⁸⁸ Monsieur de Phocas, Ibid, p.24.

1.3.2. *La vie comme pourriture en marche*

Tout un courant de la fin du siècle considère la nature, et donc l'homme qui en fait partie, comme une pourriture en marche³⁸⁹. Si cette vision est spécialement perceptible chez les écrivains de la fin du siècle, elle est déjà présente chez Edmond de Goncourt, en 1866, lorsqu'il déclare dans Idées et Sensations :

*La nature, pour moi, est ennemie ; la campagne me semble mortuaire. Cette terre verte me paraît un grand cimetière qui attend. Cette herbe paît l'homme. Les arbres poussent et verdissent de ce qui meurt. Le soleil qui luit si clair, impassible et pacifique, est le grand pourrisseur.*³⁹⁰

Le refus de la spiritualité s'affirme ici nettement, ainsi que celui de l'interprétation métaphysique, à rebours de toute une tradition judéo-chrétienne, à rebours également d'une conception romantique de la nature. Un peu plus loin, ils affirment de manière encore plus provocatrice leur conception de la nature et leur refus de la mystification spirituelle :

*Le mouvement du monde est une décomposition et une recomposition de fumier. C'est l'homme qui a mis, sur toute cette misère et ce cynisme de matière, le voile, l'image, le symbole, la spiritualité ennoblissante.*³⁹¹

Vingt ans plus tard, chez Maupassant, la vision de la nature est comparable mais avec une importance spéciale accordée à la chair, ce qui confirme la plus grande individualisation du motif de la mort que nous notions plus haut :

³⁸⁹ Comme le souligne Philippe Ariès (Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours Seuil, Points, 1975, p.39), ce sentiment de cadavre en sursis existe de façon particulièrement forte chez les poètes du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle. Il serait intéressant d'étudier dans une étude complémentaire si ce sentiment se traduit à cette époque aussi par des sensations olfactives, ce qui permettrait de déterminer si le recours à l'olfaction dans l'expression du sentiment que la mort est en soi est une spécificité de la fin du XIX^{ème} siècle.

³⁹⁰ Goncourt Idées et Sensations, Paris, Lacroix, 1866, p.27.

³⁹¹ Ibid, p.59.

Oh ! la chair, fumier séduisant et vivant, putréfaction qui marche, qui pense, qui parle, qui regarde et qui sourit, où les nourritures fermentent et qui est rose, jolie tentante, trompeuse comme l'âme.³⁹²

Jules Laforgue rejoint ses contemporains dans cette conception de l'homme comme cadavre en sursis, avec la fantaisie qui caractérise son oeuvre, par sa «Complainte du pauvre corps humain » (1885) :

*Voyez l'Homme, voyez !
Si ça n'fait pas pitié !*

*(...) Il se soutient de mets pleins d'art,
Se drogue, se tond, se parfume,
Se truffe tant, qu'il meurt trop tard ;
Et la cuisine se résume
En mille infections posthumes. (...)»³⁹³*

Le parfum n'est qu'un leurre, la force vitale est présentée comme une «cuisine», ce qui la dévalorise. Dans le domaine poétique, ce sentiment trouve donc aussi des expressions, même si elles demeurent plus rares que dans la prose.

Lorsque cette conception de la vie apparaît dans une oeuvre, elle va de pair avec la critique de la vie comme hypocrisie, puisqu'elle couvre le cadavre d'une apparence trompeuse. Le parfum, du même coup, devient mensonge qui masque l'odeur de la putréfaction, comme dans cet exemple tiré de Sur l'Eau (1888) de Maupassant. Au cours de la croisière, le narrateur passe près du cimetière de Menton, où poussent de nombreuses roses :

*Elles sont sanglantes, ou pâles, ou veinées de filets écarlates (...) Leur parfum violent étourdit, fait vaciller la tête et les jambes.
(...) On dirait même qu'on ne meurt point en ce pays car tout est complice de la fraude où se complaît cette souveraine. Mais comme on*

³⁹² Maupassant Un Cas de Divorce, op. cit., p. 120.

³⁹³ Jules Laforgue Les Complaintes et les premiers poèmes (Paris, Vanier, 1885) NRF, Poésie Gallimard, 1979, p.103.

la sent, comme on la flaire, comme on entrevoit parfois le bout de sa robe noire !³⁹⁴

Les couleurs des fleurs trahissent, au moins un peu, par leurs veines écarlates, l'origine étrange de l'humus dont elles se sont nourries. Au contraire, le parfum des roses, en apparence ingénu, est plus encore le complice de la mort et donc objet de méfiance³⁹⁵. Inversement, l'odeur de la mort est sensible à celui qui sait dévoiler la vérité sous les apparences.

La puanteur bénéficie donc, dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, d'un renversement de valeurs : non seulement elle n'est pas repoussée, mais elle est gage de vérité. On l'a vu dans le cas de la révélation sociale (la misère est nauséabonde), morale (l'odeur des âmes n'est pas bonne), on voit maintenant qu'elle s'oppose au parfum qui dissimule la vérité de la mort. A chaque fois, elle justifie l'agression qu'elle fait subir à la bienséance par un impératif de véracité, de franchise.

Il paraît intéressant de faire ici une mise au point sur la conception de la vie chez Zola, qui ne s'adapte pas tout-à-fait à cette conception de la vie comme pourriture en marche. Bien que ce soit Zola qui ait lancé l' « analyse cruelle », il nous semble toutefois que la conception de la mort chez Zola diffère de celle de ses contemporains à beaucoup de points de vue. Nous nous en tiendrons à quelques remarques suscitées par l'étude des sensations olfactives.

Alors que, dans la littérature « fin de siècle », la mort est prédominante (Maupassant apparaît à cet égard comme un précurseur), chez Zola, la mort est toujours « récupérée » par la vie. Ceci est particulièrement explicite dans la manière dont la nature, principalement végétale, recycle la mort et la transforme en appel à la fécondité. La description de l'aire Saint-Mittre, un ancien cimetière, qui prend

³⁹⁴ Maupassant *Sur l'Eau* (Paris, Marpon et Flammarion, 1888) Minerve, 1989, p.43.

³⁹⁵ A rapprocher d'un poème du *Livre des Litanies* (1896) de Rémy de Gourmont, dans lequel la rose s'est nourrie de cette odeur : « *Rose des tombes, fraîcheur émanée des charognes, rose des tombes, toute mignonne et rose, adorable parfum des fines pourritures, tu fais semblant de vivre, fleur hypocrite, fleur du silence.* » (Paris, Mercure de France in « Le pèlerin du silence », 1896, p.8.)

place au début de La Fortune des Rougon (1871), met en scène, de façon frappante, cette alchimie naturelle :

(...) la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits, et il arriva qu'on ne sentit plus, en passant le long de ce cloaque, que les senteurs pénétrantes des giroflées sauvages. Ce fut l'affaire de quelques étés.³⁹⁶

Le parfum ne cache pas la mort comme dans la description de Maupassant, mais prouve sa conversion victorieuse.

Cette odeur âcre et pénétrante qu'exhalaient les tiges brisées, c'était la senteur fécondante, le suc puissant de la vie, qu'élaborent lentement les cercueils et qui grisent de désirs les amants égarés dans la solitude des sentiers.³⁹⁷

Les parfums, qui poussent à l'amour et à la jouissance, prouvent la victoire de la vie sur la mort, celle des fleurs, des plantes, sur les cadavres. Dans La Faute de l'Abbé Mouret, c'est la religion qui s'oppose à cette victoire, à l'appel de la végétation³⁹⁸. Dans La Fortune des Rougon, c'est la violence humaine, puisque Silvère se fait tuer au cours du soulèvement de 1852 contre le coup d'Etat³⁹⁹. Excréments et pourriture sont recyclés, réintégrés dans une vision globale de la Nature, entendue comme puissance créatrice infinie. De même que le fumier était converti en vie végétale, de même la pourriture issue de la mort nourrit la vie.

Comme chez les Goncourt, vie et mort sont au travail au sein de la nature. Mais le point de vue sur ce travail diffère : pour les uns, la nature utilise la vie pour l'intégrer dans un processus de mort, pour l'autre, la nature crée, grâce à la mort, de la vie.

³⁹⁶ Zola La Fortune des Rougon (Paris, Lacroix, 1871) GF, 1969, p.38.

³⁹⁷ Ibid, p.258.

³⁹⁸ Voir l'analyse de La Faute de l'Abbé Mouret dans la première partie.

³⁹⁹ Dans La Terre (1887), on retrouve l'idée que la mort fait de la vie. La nature est prise dans un cycle de reproduction indéfini : « C'était la poussée du printemps futur qui coulait dans cette fermentation des

1.3.3. *L'esthétique de l' « à rebours » et son évolution*

L'apparition de la puanteur, si elle va de pair avec un impératif de vérité, va aussi de pair avec un impératif d' « à rebours » qui naît vers 1850 et dont on rencontre l'expression pendant toute la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Être « à rebours », c'est choisir le sens contraire au sens normal, habituel, résister au flot du préjugé social ou moral. Souvent, lorsque la nécessité de l'« à rebours » apparaît dans les textes de cette époque, elle est liée à l'olfaction. De plus, on remarque que l'évolution des expressions de cet impératif marque un intérêt de plus en plus grand pour la face cachée de la réalité, ce qui correspond à l'évolution des sensations olfactives telles que nous les avons analysées.

L'expression « à rebours » a été mise en valeur par le célèbre roman de Huysmans, paru en 1884. Mais ce titre n'est que le point de cristallisation d'un mouvement qui s'est mis en branle dès les années 1850. Baudelaire, Flaubert, Octave Mirbeau, donnent des contenus différents à l'esthétique de l' « à rebours », pendant plus de quarante ans. Chez tous, l'olfaction joue un rôle important. Avec Baudelaire, ce terme est évoqué, à propos d'une recherche sur les sens :

Appliquer à la joie, au se sentir vivre, l'idée d'hyperacuité des sens, appliquée par Poe à la douleur. Opérer une création par la pure logique du contraire. Le sentier est tout tracé, à rebours.⁴⁰⁰

Baudelaire met les sens au service de l'exploration du Nouveau, à travers une expérience de l'extrême. L'hyperacuité des sens implique la mise en oeuvre de l'olfaction et ouvre la voie à l'association sensorielle dans la synesthésie. Mais l'utilisation de l'olfaction demeure encore générale, implicite. Avec Flaubert, l'utilisation « à rebours » des sensations olfactives paraît participer d'une nouvelle vision du monde.

purins ; la matière décomposée retournait à la matrice commune, la mort allait refaire de la vie ». (Zola La Terre (Paris, Charpentier, 1887) Gallimard, Folio, 1980, p.431)

⁴⁰⁰ Baudelaire Oeuvres posthumes, Pléiade, t.I, p. 411.

Chez Flaubert, l' « à rebours » marque, en effet, une nouvelle étape : il consiste en une appréhension plus complète de la réalité. Pour lui, évoquer les mauvaises odeurs participe de la « grande synthèse ». Sa lettre du 27 mars 1853 à Louise Colet, à propos de l'hétaïre arabe, contient une expression particulièrement éclairante de cette esthétique :

Tu me dis que les punaises de Kuchiouk-Hânem te la dégradent : c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme. Cela me rappelle Jaffa, où en entrant je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres : le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ? Tous les appétits de l'imagination et de la pensée y sont assouvis à la fois.⁴⁰¹

L'olfaction est ici valorisée dans le sens où elle permet de humer en même temps « l'odeur des citronniers et celle des cadavres », la bonne et la mauvaise, celle de la vie et celle de la mort. La puanteur sert d' « éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes », elle permet, en particulier, quand elle est une odeur de mort, de prendre la mesure de la fragilité humaine. L'odorat est valorisé car il est le sens de la synthèse : plus que tout autre sens, il permet, à l'intérieur d'une seule sensation, d'associer deux impressions contraires. Cette volonté de synthèse était déjà présente chez les Romantiques, mais elle n'incluait pas autant la participation des sens et, en particulier, de l'olfaction.

Ce désir de synthèse, adapté à la fin du siècle, apparaît encore dans l'esthétique d'Octave Mirbeau qui fait déclarer au peintre Lucien, après l'achat de l'abbaye haut perchée « Dans le Ciel » (1892-93) :

⁴⁰¹ Flaubert Correspondance Pléiade, t. II, Lettre du 27 mars 1853, p.283.

Il ne faut espérer connaître la vérité et la beauté que par l'envers des choses. Aussi l'envers de la vie, c'est la mort. Je voudrais mourir, pour connaître enfin la vérité et la beauté de la vie !⁴⁰²

Cette fois, un mouvement de bascule s'est opéré en faveur du versant le plus noir de la synthèse, l'envers semble plus capable que l'endroit de donner une compréhension de la vie. L'écrivain « fin de siècle » insiste plus que ses prédécesseurs sur le verso du réel. L'esthétique « à rebours » subit donc, au cours de cette fin de siècle, une évolution qui, fondée sur la recherche du Nouveau, évolue de la volonté d'une vision synthétique de la réalité (approfondissement de l'esthétique romantique) à celle d'une vision à nouveau plus univoque, privilégiant le verso au détriment du recto. A chaque fois, l'olfaction participe à l'expression de cet à rebours et constitue un de ses éléments essentiels.

1.4. Les coulisses de cette volonté

Ce parti-pris de considérer l'envers de la réalité, d'où vient-il ? par quoi est-il motivé chez les contemporains ? Nous laisserons de côté les explications qui dépendent de chaque individu pour chercher dans l'époque les raisons de cette « entreprise de désillusionnement ».

1.4.1. Le sentiment d'aliénation

Une première cause de ce dessein démystificateur peut être trouvée dans le contexte historique et politique. Un certain nombre de scandales, d'« affaires » pour reprendre un terme actuel, poussent les contemporains à explorer les dessous de la politique : le coup d'Etat qui a assis la puissance du second Empire a montré à nu les ambitions de certains (voir La Fortune des Rougon) ; dans les années 1868-70, Zola mène un certain nombre de campagnes contre la corruption du régime ; autour de

⁴⁰² O. Mirbeau Dans le Ciel (1892-93) Ed. de l'échoppe, 1989, p.120.

1890, c'est au tour du boulangisme de paraître suspect⁴⁰³. Peu après, le scandale de Panama (1891-93) ébranle encore un peu plus l'opinion⁴⁰⁴. Enfin, l'affaire Dreyfus (1894-1898) montre la nécessité de l'investigation, de la recherche de la vérité, de l'exploration des « dessous ». Le Zola de « J'accuse » est en germe en 1880 lorsqu'il déclare : « *L'ordure est au fond. Parfois, un procès vient crever à la surface, comme un abcès*⁴⁰⁵ ».

Une deuxième explication réside dans ce qu'on peut appeler un « sentiment d'aliénation ». Zola perçoit, en même temps que ses contemporains, avec une fascination mêlée d'effroi, que les antiques certitudes de l'être, maître de lui comme de l'univers, ont volé en éclats, pulvérisées par les découvertes de la science. A partir du milieu du XIX^{ème} siècle, l'homme se découvre menacé : milieu, hérédité et inconscient se conjuguent pour unir leurs forces contre sa raison qu'il croyait jusqu'alors capable de dominer sa vie. Les nouvelles théories de l'hérédité surtout, divulguées principalement par les recherches de Morel, de Moreau de Tours, de Trélat et de Lucas, lui font sentir sa dépendance. Il se sent soumis à des forces, extérieures et intérieures, qui le dépassent, et se sent dépossédé de lui-même. Ce sentiment d'aliénation va s'accroître avec le temps, comme en témoignent les études de plus en plus nombreuses sur la folie. On s'intéresse à tout ce qui est en marge de la raison. Le romantisme, par sa fascination pour le rêve et la nuit, avait ouvert la voie ; mais ce n'est qu'à partir du milieu du siècle que le discours scientifique intègre puis rationalise la déraison.

Face à ce sentiment d'aliénation, les écrivains du second dix-neuvième siècle réagissent : ils combattent l'aliénation, en l'exorcisant, en la désignant, en révélant à leurs lecteurs la face cachée de la réalité. La sensation olfactive apparaît comme leur

⁴⁰³ L'échec du boulangisme a été précipité par les révélations d'un ouvrage qui fit scandale, Les Coulisseries du Boulangisme, dans lequel un ancien agent du général révélait les compromissions de celui-ci avec les représentants des partis monarchistes. De l'importance des « coulisseries ».

⁴⁰⁴ on accusera les Parlementaires d'avoir été achetés pour accepter que la société de Panama émette des obligations, ce qui constituait une entorse à la loi de 1836.

⁴⁰⁵ Zola « De la moralité », 4 mai 1880 in Le Voltaire, repris dans Le Roman expérimental, op. cit., p.275.

instrument privilégié, car elle permet, plus que toute autre sensation, de manifester la présence trouble d'une réalité sous-jacente.

Le sentiment d'aliénation doit se comprendre lui-même dans un contexte d'individualisme exacerbé. Au fur et à mesure que le moi augmente, que l'importance de la personnalité individuelle grandit, le moi subit une sorte d'expansion qui le rend plus sensible à la présence du monde extérieur : au XVIII^{ème} siècle, cette dilatation du moi se traduit par une plus grande attention à la nature. Dans les années 1850, elle pousse le sujet à s'interroger sur son comportement et entraîne la science vers la recherche des origines d'une part, avec les travaux de Darwin, l'investigation psychologique d'autre part, avec les travaux de Hartmann, puis de Freud. La rançon de cette dilatation du sujet est l'angoisse de l'identité et le sentiment de menace. Le moi agrandi a peur de se perdre et sa sensibilité accrue s'effarouche devant les menaces du monde extérieur.

Pour les écrivains nés entre 1820 et 1840, une forme supplémentaire d'aliénation s'ajoute à celle de leurs contemporains : la relation de dépendance qui les unit au mouvement romantique. Désireux de se défaire d'un héritage puissant mais encombrant, certains écrivains utilisent la métaphore olfactive pour montrer leur difficulté à voler de leurs propres ailes. Zola, bien sûr, poursuivi par l'image de la tache⁴⁰⁶, utilise cette métaphore :

*Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Voir le parfum, dans L'Oeuvre également, de Mathilde l'herboriste. Les senteurs de l'herboristerie sont le symbole d'un passé dont elle ne peut se défaire : « On la sentait respectable avec exagération (...) La seule chose qu'elle gardait était une violence de parfums, elle se noyait des essences les plus fortes, comme si elle eût tenté d'arracher de sa peau les senteurs d'aromates dont l'herboristerie l'avait imprégnée ; mais l'amertume de la rhubarbe, l'âpreté du sureau, la flamme de la menthe poivrée persistaient ; et le salon, dès qu'elle le traversa, s'emplit d'une odeur indéfinissable de pharmacie, corrigée d'une pointe aiguë de musc. » (L'Oeuvre, op. cit., p.367) Dans les deux cas, ce qui frappe est la volonté d'éliminer l'odeur et l'impossibilité d'y parvenir. Le personnage est lié à son milieu ou à son passé comme l'odeur à la tache.

Le lien des romanciers avec le romantisme est aussi affirmé dans Les Romanciers naturalistes et prend la forme d'un « virus » (Charpentier, 1881, p.340)

⁴⁰⁷ Zola L'Oeuvre (1886) op.cit., p.402.

Et il est significatif qu'elle apparaisse dans L'Oeuvre, vaste réflexion sur les entraves de la création. La sensation olfactive exprime ici la présence de l'autre en soi dans l'écriture, l'héritage littéraire qui aliène autant que l'héritage physiologique. L'odeur, qui peut apparaître ailleurs comme le symbole de la fugacité, est utilisée ici par Zola pour exprimer la ténacité et la difficulté de se défaire de son héritage héréditaire ou littéraire.

On peut expliquer le lien entre l'odeur et le sentiment d'aliénation par le fait que l'olfaction est tout spécialement le sens de l'aliénation. En étant liée à la respiration, l'olfaction se sépare nettement de tous les autres sens : d'abord parce qu'elle est ressentie comme un sens « intérieur », qui pénètre l'être. L'étymologie du nom « odeur » rappelle que l'idée de pénétration est au fondement de la formation du mot. Le mot « odeur » vient en effet du latin « *odor* », nom lui-même formé à partir de la racine sanscrite « *ud* », qui exprime l'action de remplir, ou d'une autre forme sanscrite *varala / valara* elle-même formée sur la racine « *var* » qui signifie « pénétrer⁴⁰⁸ ».

De plus, cette pénétration est souvent ressentie sous la forme d'une invasion, d'une atteinte à la liberté, surtout lorsqu'il s'agit d'une puanteur, car il est impossible de faire cesser immédiatement la sensation olfactive. On peut interrompre la sensation visuelle en fermant les yeux, la sensation auditive en se bouchant les oreilles, la sensation tactile en s'éloignant de la stimulation (sauf dans le cas de la douleur, qui donne précisément aussi l'impression d'une aliénation), la sensation gustative en cessant l'ingestion d'un aliment ou d'une boisson (ou en buvant pour enlever la trace résiduelle). La sensation olfactive est au contraire persistante et les efforts que l'on peut faire pour s'en débarrasser (en soufflant ou en éternuant) ne font en général qu'accroître le mal puisqu'ils font pénétrer davantage de molécules odorantes dans le système olfactif. Cette sensation qu'on ne peut réprimer, pas plus qu'on ne peut volontairement l'annuler, met l'être dans un état de malaise lorsqu'elle ne correspond pas à son goût, car elle lui inflige une sensation

dont il n'est pas le maître. A la relation de représentation que nous entretenons avec le monde qui nous entoure se substitue une relation d'imprégnation plus ou moins bien ressentie.

Donc le recours à la sensation olfactive est particulièrement bien adapté, d'une part, pour exprimer l'aliénation par le narrateur ou l'écrivain et, d'autre part, pour montrer comment les personnages subissent eux-mêmes une forme d'aliénation.

1.4.2. Le sentiment de décadence

Une troisième explication de ce dessein révélateur réside dans le sentiment de décadence.

On a souvent dit que le désastre de Sedan, la capitulation, puis le soulèvement de Paris remettent en question l'optimisme des années qui ont précédé 1870. Mais l'atmosphère de pessimisme qui se déclare ouvertement dans l'ensemble de la société à partir de 1870, catalysée par des événements historiques, est déjà présente dans une partie de la littérature des années 1860-70. Cette idée est confirmée par une analyse des sensations olfactives. Le thème pseudo-médical de la dégénérescence, inséparable d'une thématique de l'infiltration, de l'intoxication, apparaît de 1857 à la fin du siècle, sans interruption.

Dans le discours scientifique, une des causes essentielles de la dégénérescence est l'intoxication, par *ingesta* ou par sensations olfactives. La méfiance vis-à-vis des miasmes, accusés dans les mythologies prépastorienne de transmettre les maladies, connaît, à ce moment, un avatar particulier. B. A. Morel, dans son Traité des Dégénérescences de l'espèce humaine (1857), affirme que la dégénérescence vient d'une intoxication par des stupéfiants, des excitants, une nourriture corrompue ou des poisons organiques comme la syphilis ou la tuberculose⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Dictionnaire Larousse du XIX^{ème} siècle, article « Odeur ».

⁴⁰⁹ B. A. Morel Traité des Dégénérescences de l'espèce humaine Paris, Baillièrè, 1857, pp.47 à 60.

A l'autre bout du siècle, Max Nordau, préoccupé lui aussi par la dégénérescence, reprend ce thème de l'intoxication. Il ajoute une influence nocive « que Morel n'a pas prise en compte », le séjour dans la grande ville, dont l'habitant « *est continuellement exposé à des influences défavorables qui amoindrissent sa force vitale* » : il « *aspire un air chargé de détritiques organiques, il mange des aliments flétris, contaminés, falsifiés, il se trouve dans un état perpétuel de surexcitation nerveuse, et on peut le comparer sans exagération à l'habitant d'une contrée marécageuse*⁴¹⁰ ». Une fois de plus, les odeurs jouent un rôle pour évoquer la contamination. Le marécage, archétype de la contamination par les vapeurs méphitiques, devient la métaphore privilégiée de l'univers urbain.

Enfin, l'air du siècle lui-même est parfois présenté comme dangereux. Zola explique l'état de ses contemporains par un phénomène d'intoxication. Dans L'Oeuvre, à l'enterrement de Claude, Bongrand déclare : « *Je crève de tristesse et je sens tout qui crève (...) Ah! Oui, l'air de l'époque est mauvais, cette fin de siècle encombrée de démolitions, aux monuments éventrés, aux terrains retournés cent fois, qui tous exhalent une puanteur de mort ! Est-ce qu'on peut se bien porter là-dedans ? Les nerfs se détraquent, la grande névrose s'en mêle, l'art se trouble : c'est la bousculade, l'anarchie, la folie de la personnalité aux abois*⁴¹¹ ». Dans ce passage de L'Oeuvre, la métaphore est motivée par l'odeur du bois des fosses vides qu'on fait brûler dans un cimetière pour laisser de la place à d'autres morts. Elle l'est aussi par le souvenir des démolitions parisiennes à la suite des plans de Haussmann pour le réaménagement urbain. Mais derrière ces explications se cache l'ancienne crainte des puanteurs du cimetière et de toutes les odeurs de mort que la pensée pré-pastorienne accuse de criminalité⁴¹². Elle permet de « mettre en sensations » (et non en images), de donner une concrétude à ce que ressent toute une génération devant un mal contagieux et incompréhensible.

⁴¹⁰ Max Nordau Dégénérescence, Paris, Alcan, 1894, p.62.

⁴¹¹ Zola L'Oeuvre (Paris, Charpentier, 1886) Gallimard, Folio, 1983, p.404.)

⁴¹² voir A. Corbin Le Miasme et la Jonquille, op. cit., p.120, et P. Ariès Histoire de la Mort en Occident, Seuil, Point Histoire, p.123-124.

En outre, le sentiment de décadence entretient un autre lien avec la pourriture. La décadence est sans doute le sentiment que la pourriture, sinon l'ordure comme le disait Zola, est « au fond ». Une fois encore, la sensation olfactive fournit une formulation concrète à quelque chose d'abstrait, elle permet de saisir un sentiment profond et difficilement formulable. Le jeu de mots sur la civilisation « *avancée* », qui revient fréquemment, est à cet égard révélateur. Pour beaucoup d'écrivains de cette fin de siècle, l'état d'avancement de la civilisation marque en même temps sa place dans l'évolution sur la voie de la pourriture. Félicien Champsaur, dans Dinah Samuel, déclare que « (...) *(l)a civilisation (est) tellement avancée qu'elle est presque pourrie*⁴¹³ ». Zola, de son côté, considère que les hommes de cette époque sont « malades de progrès⁴¹⁴ ». On assiste à l'avènement d'un progrès à rebours. Le progrès est perçu, non plus comme un vecteur infini de découverte et de conquête du monde, mais comme l'évolution vers une limite fictive qui, dépassée, entraîne la chute, la maladie, le pourrissement. Pour Huysmans, « *le progrès, c'est l'hypocrisie qui raffine les vices*⁴¹⁵ » et la société actuelle est « putréfiée ». La pourriture devient la métaphore privilégiée d'une société en pleine décrépitude, ou plutôt qui se voit telle.

Peut-être peut-on expliquer ce lien entre l'odeur et la pourriture par un régime ontologique semblable : la pourriture, comme l'odeur, est appelée à ne plus être, dans un délai plus ou moins proche ; elle est par essence ce qui se nie en étant. Comme elle, c'est une « machine à métamorphoses », pour reprendre un terme de Sylvie Thorel-Cailleteau⁴¹⁶.

Faire tomber le masque des apparences, dévoiler la réalité relève donc d'une résolution de démystification qui prend sa source dans un contexte politique et dans un état psychologique précis. C'est parce que les artistes de cette époque sont hantés

⁴¹³ Félicien Champsaur Dinah Samuel, Paris, Ollendorff, 1882, p.283.

⁴¹⁴ Zola Mes Haines, causeries littéraires et artistiques (1866) op. cit., p.57.

⁴¹⁵ Huysmans Là-Bas (Paris, Tresse et Stock, 1891) Gallimard, Folio, 1985, p. 317-318.

⁴¹⁶ Thorel-Cailleteau La Tentation du Livre sur Rien, Naturalisme et Décadence (Mont de Marsan, Editions universitaires, 1994, p.375.

par les dessous qu'ils les exhibent, ceux de la mort notamment. Dans les deux cas, l'olfaction est pour eux un instrument précieux: elle permet d'exprimer ce sentiment d'aliénation, dans leurs oeuvres ou dans leurs discours. Dans leurs oeuvres, elle leur permet de donner une forme concrète à l'aliénation sociale, morale ou existentielle, par des touches discrètes mais décisives. C'est aussi parce que l'odeur est le symbole de la propagation inévitable qu'elle convient particulièrement bien à l'expression de cette aliénation.

Les écrivains du second XIXème siècle sont préoccupés par l'aliénation, c'est-à-dire l'absence de frontières entre les choses. Les dessous en tant que tels ne présentent pas de danger, sauf lorsqu'ils font irruption dans le dessus ; ils menacent alors tout ce qui a besoin de frontières pour perdurer. C'est sans doute en cela que consiste le détournement majeur de l'olfaction : il met la frontière en danger.

2. La frontière en danger

Le choix de la modernité va de pair avec l'olfaction. Dévoiler les senteurs des coulisses, faire place aux odeurs jusque-là réprouvées, chercher des expériences nouvelles dans l'excès olfactif, parler de nouvelles formes de désir considérées comme « perverses », ces nouvelles attitudes visent à révéler avec force la caducité des frontières anciennes, non de façon théorique, mais par l'insinuation insistante des odeurs dans les textes. L'olfaction affirme alors d'une façon inédite sa puissance de transgression.

2.1. L'invasion des coulisses

La coulisse est censée rester coulisse. A partir du moment où ses odeurs envahissent la salle du spectacle est mise en danger une séparation fondamentale entre la représentation et son envers. Cela signifie-t-il que la représentation par la littérature est également déstabilisée ?

2.1.1. La métaphore théâtrale et la fin de la représentation

Le théâtre est un lieu privilégié de la révélation des dessous chez les auteurs de la deuxième partie du XIX^{ème} siècle. Certes, il a déjà souvent joué le rôle métaphorique de représenter la vie et le factice des rapports sociaux, en particulier dans la littérature baroque. Mais cette fois, le détournement est radicalement nouveau : d'abord parce qu'il utilise les sensations olfactives, ensuite parce que les dessous dévoilés par les odeurs ne sont pas les vices de la société, mais des vérités plus troublantes. On peut observer une nette évolution entre la première partie du XIX^{ème} siècle, où les senteurs du théâtre ne servent qu'à planter le décor, et la fin du siècle, où elles jouent un rôle primordial dans la dévoilement des dessous ; les exhalaisons de sueur, de poussière et de moisi viennent relayer les parfums de fleurs

et de femmes ; de plus, la salle se trouve peu à peu contaminée par les odeurs des coulisses.

Il est intéressant, pour mieux percevoir cette évolution, de s'intéresser à une oeuvre un peu antérieure à la période qui nous occupe. Il s'agit de Novembre (1839-42), une des premières oeuvres de Flaubert :

Je n'aimais rien tant que le théâtre, j'en aimais jusqu'au bourdonnement des entractes ; jusqu'aux couloirs que je parcourais le coeur ému pour trouver une place. Quand la représentation était déjà commencée, je montais l'escalier en courant, j'entendais le bruit des instruments, des voix, des bravos, et quand j'entrais, que je m'asseyais, tout l'air était embaumé d'une chaude odeur de femme bien habillée, quelque chose qui sentait le bouquet de violettes, les gants blancs, le mouchoir brodé ; les galeries couvertes de monde, comme autant de couronnes de fleurs et de diamants, semblaient se tenir suspendues à entendre chanter...⁴¹⁷

Les senteurs sont encore agréables à sentir, évoquent un certain luxe, et font partie du décor, au même titre que les sons. La sensation olfactive, dans ce passage, appartient encore à un « ancien régime » de l'odeur, avant le tournant des années 1857. Sa présence est motivée par une volonté de réalisme, elle exprime un plaisir et est liée explicitement à des émotions. Elle va devenir désagréable, son lien avec l'émotion va disparaître et, malgré les apparences d'un plus grand « réalisme », elle va s'éloigner davantage de la pure représentation.

Le début de Nana (1880) offre un exemple de ce changement dans le registre olfactif. Ce ne sont plus les odeurs de fleurs qui sont mentionnées, mais « l'odeur humaine » :

On suffoquait, les chevelures s'alourdissaient sur les têtes en sueur. Depuis trois heures qu'on était là, les haleines avaient chauffé l'air d'une odeur humaine (...). La salle entière vacillait, glissait à un

⁴¹⁷ Flaubert Novembre (1839-42) (Paris, L. Connard, 1910, in Oeuvres complètes) Monaco, Ed. du Rocher, 1946, p.67.

*vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves.*⁴¹⁸

L' « odeur humaine », résultat des haleines et de la sueur, exhalaison commune à toutes les foules, remplace les senteurs de « la femme bien habillée », de la femme en représentation. Comme souvent, Zola saisit les odeurs dans la déroute des apparences sociales. A la fin de la représentation, une autre émanation apparaît, celle de la poussière et du moisi :

*Et cette salle, si chaude, si bruyante, tomba d'un coup à un lourd sommeil, pendant qu'une odeur de poussière et de moisi montait.*⁴¹⁹

Cette fois, c'est le dessous des choses qui se révèle. Sous l'humanité gît l'animalité, sous l'objet, la poussière, le moisi, c'est à dire la décomposition par le temps. L'exhalaison poussiéreuse joue, dans la description du théâtre, le rôle de la tête de mort dans les « vanités » picturales : elle met en évidence le caractère factice de la vie. Sa progression ascendante mime le mouvement de la révélation : de même que son odeur s'infiltré dans le théâtre, la révélation envahit lentement les textes.

2.1.2. La contamination par les coulisses

On se promène beaucoup dans les coulisses à la fin du XIX^{ème} siècle. Les écrivains de cette époque notent, avec une insistance signifiante, leurs émanations et elles deviennent des lieux privilégiés de la révélation des dessous. Les odeurs des coulisses sont exhibées, parce qu'elles démasquent la vérité triviale cachée sous le luxe des apparences. La puanteur s'élève de la réalité démasquée. Lorsque le comte Muffat va rendre visite à Nana, il passe par les coulisses :

Le comte Muffat, pris de sueur, venait de retirer son chapeau ; ce qui l'incommodait surtout, c'était l'étouffement de l'air, épaissi,

⁴¹⁸ Zola Nana, (Paris, Charpentier, 1880) Lausanne, Ed. Rencontre, Oeuvres Complètes, T. IX, 1972, p.55.

⁴¹⁹ Ibid, p.56.

*surchauffé, où traînait une odeur forte, cette odeur de coulisses, puant le gaz, la colle des décors, la saleté des coins sombres, les dessous douteux des figurantes.*⁴²⁰

Les Frères Goncourt, dès 1866, nous donnent également une émanation des coulisses dans Idées et Sensations (1866) :

*Mille odeurs là-dedans, des sueurs d'hommes et des sueurs de danseuses, des vapeurs de gaz, d'huile, des senteurs de poussières, l'haleine d'un peuple, des émanations de couleurs, d'étoffes neuves, de misère, de famille, et d'aigre de petit enfant.*⁴²¹

Les coulisses sont par excellence le lieu de la révélation. Ce qu'elles démasquent, à la fin du XIX^{ème} siècle, est une réalité triviale, souvent nauséabonde. L'envers du décor est un « à rebours » du spectacle brillant et « limité » : il substitue l'obscurité à la violence des éclairages, le bruit à la musique, les odeurs à la neutralité olfactive. Il est le lieu du mélange hétéroclite qui s'oppose à l'ordonnance soignée de la scène sur laquelle tout est agencé en vue d'une fin esthétique. L'odeur est la marque de ce mélange et, plus encore que les objets hétéroclites qui s'entassent, le signe d'un univers dans lequel les cloisons sont abolies. Le gaz, la sueur, la saleté sont les odeurs qui sont le plus souvent notées. Mais c'est surtout la confusion qui ressort. Dans Nana, cette confusion est renforcée par le fait que les odeurs sont condensées (« étouffement », « épaissi », « surchauffé »). Chez les Goncourt, les coulisses sont caractérisées par un « fond » d'odeurs diverses, sur lesquelles se détachent quelques senteurs acides (les « aigreurs de vinaigre de toilette », « l'aigre de petit enfant »). L'univers olfactif des coulisses est ainsi composé de façon à faire ressentir concrètement au lecteur une double sensation d'étouffement et de dégoût. De plus, le mélange olfactif contamine les mots : on note des « émanations de couleurs », et également une confusion d'éléments concrets (les vapeurs de gaz, par exemple) et abstraits (les émanations de misère).

⁴²⁰ Ibid, p.155.

⁴²¹ Goncourt Idées et Sensations (Paris, Lacroix, 1866, p.104.)

Dans les coulisses, trois senteurs retiennent l'attention : la sueur, l'haleine et la poussière. Les deux premières sont des émanations corporelles, qui révèlent la matérialité humaine en même temps que le confinement de l'espace. La poussière joue le rôle d'une sorte d'haleine des choses, qui manifeste leur présence dans sa dégradation temporelle. A l'organisation scénique se substitue la confusion, à l'éphémère splendeur la misère humaine.

Les senteurs des coulisses contaminent peu à peu la scène du théâtre elle-même. Dans Les Soeurs Vatard de Huysmans (1879), une salle de concert exhale «(...) *des relents de carton moisi, de quinquets fumeux, de pipes, de savates, et de sueur grasse*⁴²² ». Un chapitre des Croquis parisiens (1886) sur «Les Folies bergères » montre que l'odeur de poussière a envahi la salle :

*Un grand brouhaha s'élève dans la foule qui se tasse. Une vapeur chaude enveloppe la salle, mélangée d'exhalaisons de toute sorte, saturée d'une âcre poussière de tapis et de sièges qu'on bat. L'odeur du cigare et de la femme s'accentue.*⁴²³

L'invasion du théâtre par les senteurs des coulisses marque l'abolition de la limite entre le dessous et le dessus, entre le recto et le verso. On comprend alors pourquoi les sensations olfactives sont si propices au dévoilement. L'odeur ne résiste à aucune barrière si ce n'est le verre. Elle se répand, et cette expansion, signe de sa liberté, est aussi signe pour l'écrivain de la liberté de tout dire. L'odeur supprime la frontière entre le caché et le révélé, entre l'apparence et l'essence. L'écrivain l'utilise pour effacer la limite entre ce qu'on dit et ce qu'on tait, entre ce qu'on montre et ce qu'on dissimule. Il ne s'agit pas de démolir pour reconstruire, de condamner la puanteur au bénéfice d'autre chose. Il faut exhiber l'universalité de la puanteur, l'impossible frontière entre le dessus et le dessous, la fin de la représentation en tant que telle.

⁴²² Huysmans Les Soeurs Vatard, op. cit., p.431.

⁴²³ Huysmans Croquis parisiens, op. cit, p.3-4.

2.1.3. *La porosité menaçante*

L'odeur met très souvent l'accent sur l'absence de frontières, même en dehors de l'univers théâtral. Elle est alors ascendante, et manifeste toujours une mise en déroute des apparences. La poussière, la sueur et l'haleine sont les trois odeurs privilégiées dans ce dessein ; on les rencontre surtout chez les écrivains de tendance naturaliste. Le plus souvent, elles sont marquées par leur « fadeur », leur « aigreur » ou leur « âcreté ». Elles montrent toujours l'invasion du dessus par le dessous et interviennent pour détruire ce que la société bourgeoise considère comme lieu par excellence de sa propre représentation : le théâtre et les spectacles en général, le bal, l'exposition.... Dans Une Belle Journée (1880) de Henri Céard, l'odeur est notée à la fois pour détruire l'image du bal de quartier et la joie du personnage, madame Duhamain :

*Avec délices, elle respirait l'air poussiéreux qui montait du parquet tapé par d'incessants piétinements, elle humait cette odeur aigre à faire tousser, ce relent d'encre de Chine que dégagent les élégances secrètes d'une foule échauffée.*⁴²⁴

Dans L'Oeuvre, c'est une exposition qui montre peu à peu ses dessous :

*C'était l'échauffement embrasé de cinq heures. (...) Depuis le petit froid du matin, la chaleur des corps, l'odeur des haleines avaient alourdi l'air d'une vapeur rousse, et la poussière des parquets, volante, montait en un fin brouillard, dans cette exhalaison de litière humaine*⁴²⁵.

Corps, haleines, poussière, animalisation de l'homme par le terme de « litière » : la description mine, sinon le monde de l'art, du moins celui du public. Dans ces deux

⁴²⁴ Henri Céard Une Belle Journée (1880) Paris, Charpentier, 1881, p.40. On peut voir ici un rappel de Flaubert. Le bal n'a même pas le prestige de la soirée à la Vaubyessard, Madame Duhamain est une Bovary ratée.

⁴²⁵ Zola L'Oeuvre, op.cit., p.347. On retrouve cette odeur d'humanité dans Fort comme la Mort de Maupassant : « Aussitôt le déjeuner fini, on retourna à l'Exposition. C'était dans les salles une telle mêlée de foule, qu'il semblait impossible d'y pénétrer. Une chaleur d'humanité, une odeur fade de robes et d'habits vieillis sur le corps faisaient là-dedans une atmosphère écoeurante et lourde ». (op. cit., p.136)

exemples, la poussière subit un mouvement ascendant (« montait ») qui mime particulièrement bien l'invasion du dessus par le dessous.

Enfin, il est un domaine où l'odeur est particulièrement menaçante lorsqu'elle révèle la porosité de la frontière : celui de la nourriture. Pourtant, le domaine alimentaire constitue un des derniers bastions de défense de la bonne odeur dans la littérature de cette époque. Mais elle aussi se trouve parfois contaminée et des odeurs extérieures viennent gâter les mets. Lorsque le peintre Claude et l'écrivain Sandoz, dans *L'Oeuvre*, s'arrêtent à l'auberge de Bennecourt, leur repas est troublé par les senteurs de la ferme :

On leur y servit un déjeuner abominable, des cheveux dans l'omelette, des côtelettes sentant le suint, au milieu de la salle grande ouverte à la pestilence du trou à fumier, tellement remplie de mouches, que les tables en étaient noires. La chaleur de la brûlante après-midi d'août entraînait avec la puanteur, ils n'eurent pas le courage de commander du café, ils se sauvèrent.⁴²⁶

Les odeurs arrivent ici par plusieurs côtés et marquent, à chaque fois, une invasion anormale et non souhaitée. Le déjeuner trahit ici son origine animale (les côtelettes sentent « le suint ») et d'autres éléments animaux interviennent (« fumier, mouches »). L'opposition entre la trivialité de ce repas et le premier déjeuner de Claude et de Christine dans cette auberge, au début heureux de leur amour, reflète à la fois la dégradation générale de l'univers des personnages et l'impossibilité de trouver des éléments purs de toute contamination extérieure. Au « Moulin d'argent », pour le mariage de Gervaise et de Coupeau, les odeurs de « moisi » et de « graillon » dénaturent aussi le repas :

*Le reflet des arbres dans ce coin humide, verdissait la salle enfumée, faisait danser les ombres des feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une vague odeur de moisi.
(...) Au fond, chaque fois qu'un garçon remontait de la cuisine, la porte battait, soufflant une forte odeur de graillon.⁴²⁷*

⁴²⁶ Zola *L'Oeuvre*, op. cit., p.359.

⁴²⁷ Zola *L'Assommoir*, op. cit., p.109.

Ces deux odeurs sont deux perversions de la nourriture qui évoquent l’empreinte néfaste du temps : le « moisi » indique le pourrissement, le « graillon » indique l’odeur spéciale de la mauvaise graisse qui a brûlé. L’effet destructeur, ou plutôt délitant, émiettant, du temps, qui orchestre l’ensemble du roman, est ici perceptible dans deux sensations olfactives, discrètes mais capitales, qui annoncent la déchéance du ménage Coupeau. Dans cet exemple, on voit comment la sensation olfactive s’intègre dans la trame la plus fine du texte pour rejoindre une idée importante et lui apporter un support sensoriel.

L’absence de frontières met en danger également l’univers alimentaire de Huysmans ; dans son oeuvre, la nourriture n’est jamais vierge d’une contamination externe. Dans Les Soeurs Vatard (1879), la senteur insidieuse du cimetière de Montparnasse vient troubler le dîner amoureux d’Auguste et de Désirée⁴²⁸. Souvent, ce n’est pas seulement une odeur extérieure qui vient troubler le repas, mais l’aliment lui-même qui est corrompu par une senteur exogène. Le célibataire d’A Vau L’eau (1882), M. Folantin, lorsqu’il erre de gargote en gargote, dans une quête de nourriture qui peut être considérée comme la parodie d’autres quêtes, ne rencontre que des aliments ou des boissons au goût altéré : tous les plats dégagent « *l’âcre goût des huiles à lampes* ». Son appétit est émoussé par « *les abjects apéritifs des cafés : - les absinthes puant le cuivre ; les vermouths : la vidange des vins blancs aigris ; les madères : le trois-six coupé de caramel et de mélasse ; les malagas : les sauces des pruneaux au vin (...)* »⁴²⁹. Peu après, Folantin croit avoir trouvé une solution à ses problèmes en faisant monter ses repas par un pâtissier, mais un relâchement se fait sentir dans la préparation des plats :

*(...) la sauce des viandes puait l’aigre madère des restaurants ; tous les mets avaient un goût à part, un goût indéfinissable, tenant de la colle de pâte un peu piquée et du vinaigre éventé et chaud !*⁴³⁰

⁴²⁸ Huysmans Les Soeurs Vatard (1879) op. cit., p.318.

⁴²⁹ Huysmans A Vau l’Eau (Bruxelles, Kistemaekers, 1882) 10/18, 1987, p.401.

⁴³⁰ Ibid, p.436.

L'univers olfactif de M. Folantin est hanté par l'amalgame. La nourriture, par laquelle le moi se construit, se maintient, est pervertie. Ce qui participe à la consolidation du moi physique est corrompu dans son essence⁴³¹. Comment l'être peut-il préserver son intégrité, son intégralité, s'il est sans cesse soumis à la corruption du monde extérieur ? C'est une des questions essentielles que pose, avec une acuité particulière chez Huysmans, la fin du siècle.

Intégrité physique, intégrité morale également. Lorsque les frontières s'effacent, comment protéger son moi ? De même que la puanteur menace l'être physique, la pourriture morale menace le sujet dans son éthique. L'odeur du linge sale qu'elle brasse donne à Gervaise ses premières paresseuses⁴³². Dans Le Journal d'une Femme de Chambre, la question est posée en termes moraux, à propos du domestique :

*L'âme toute salie, il traverse cet honnête monde bourgeois et rien que d'avoir respiré l'odeur mortelle qui monte de ces putrides cloaques, il perd, à jamais, la sécurité de son esprit et jusqu'à la forme même de son moi...*⁴³³

Depuis toujours, l'on sait ou l'on croit que les « dessous » sont laids, infréquentables. Mais cela reste sans importance tant que les limites sont respectées. Le verso maîtrisé d'un univers étanche ne peut contaminer le recto. Le danger de contamination devient réel dès lors que la frontière devient poreuse. C'est ce qu'exprime l'imaginaire de la contamination qui imprègne l'ensemble du système de pensée jusqu'au XIX^e siècle. C'est pourquoi la logique olfactive est si dangereuse : elle libère ce qu'on essayait jusqu'à présent de maîtriser ou de tenir caché ; elle met

⁴³¹ Chez Huysmans, c'est la préparation culinaire qui est touchée ; chez Zola, il s'agit davantage de la nourriture dans sa « crudité ». (Une étude comparée de la thématique du cru et du cuit chez ces deux auteurs serait certainement signifiante)

⁴³² Zola L'Assommoir : « Elle s'était assise au bord d'un tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à gauche, avec des gestes ralents, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresseuses vinsent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle. » (op. cit., p.172)

⁴³³ O. Mirbeau Le Journal d'une Femme de Chambre, op. cit., p.176

en péril la cloison étanche qui sépare le monde du dessus de celui du dessous. En révélant le dessus, mais aussi en montrant la circulation du dessous vers le dessus, la littérature refuse la notion de représentation au profit de celle de révélation.

La présence de l'olfaction dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle manifeste donc très fortement une volonté de révélation des dessous, surtout à partir des années 1880. On voit s'esquisser peu à peu une topologie de la révélation : l'évier et la cour révèlent l'envers des relations sociales, la sueur et l'urine l'animalité de l'homme, l'haleine fétide, son inéluctable décomposition, et la poussière et le moisi le travail du temps. Se trouve ainsi menacée l'image de relations sociales « honorables », d'un homme défini par sa psychologie et sa spiritualité, et d'une âme promise aux arômes éternels du Paradis. Il est rare qu'on rencontre les trois formes de dénonciation (des dessous sociaux, moraux et existentiels) par la puanteur chez un seul écrivain. Mirbeau est sans doute le seul. En revanche, elles vont souvent par deux⁴³⁴. On peut considérer que ce dessein démystificateur correspond à une tendance « naturaliste » de la littérature, dans la mesure où le naturalisme réclame particulièrement fort le droit à tout dire et se donne comme modèle l'exploration scientifique. Mais cette tendance « naturaliste » se retrouve chez des écrivains dont les oeuvres paraissent à la fin du siècle, comme Octave Mirbeau ou Jean Lorrain ; il est donc difficile de la cantonner dans des limites temporelles précises. L'étude des détournements de l'olfaction fait ainsi apparaître des liens subtils entre les divers courants de la fin du siècle, et rend délicate une partition claire. Elle permet plutôt de tirer quelques fils, qui parfois se mêlent au sein d'une même oeuvre, dans l'écheveau littéraire du temps.

La révélation des dessous est inséparable d'un imaginaire de la contamination, qui traverse tout le siècle. L'expression de cette contamination par l'écrivain peut être « active » ou « passive ». Elle est « passive » lorsque l'écrivain utilise les odeurs pour traduire, à l'intérieur ou à l'extérieur de la littérature, le

sentiment que quelque chose le menace. Elle est « active » lorsque l'écrivain montre l'effacement de la frontière entre les choses, de manière à révéler une réalité poreuse, dans laquelle les cloisons qu'essaie d'imposer la société n'existent plus. Elle est alors utilisée pour susciter chez le lecteur, de manière souvent très subtile, le sentiment de menace. Ces deux formes sont liées. C'est parce qu'il se sent menacé que l'écrivain montre la porosité du monde. Il n'est donc pas étonnant que ce soit dans une période de « décadence » qu'un tel détournement de l'olfaction surgisse. Elle est l'instrument qui permet le mieux d'exprimer ou de susciter un sentiment de menace.

Mais si le non-cloisonnement est plein de dangers, il est également rempli de promesses sur le plan artistique. La présence de l'olfaction dans les oeuvres de la fin du XIX^{ème} siècle va souvent de pair avec une nouvelle revendication : l'ouverture de l'art à des objets nouveaux ou réprochés. Le non-cloisonnement est la condition nécessaire de l'avènement de la modernité telle qu'elle est entendue par les artistes contemporains. Il n'est pas seulement aliénant, il est créateur.

2.2. Le refus de la hiérarchie

Le refus de la frontière que manifeste l'olfaction est une protestation contre la hiérarchie ancienne des valeurs esthétiques. Des pans entiers de la réalité doivent accéder au droit d'être traités littérairement, notamment tout ce qui relève de la laideur et de la puanteur. La puanteur n'est plus alors seulement un objet idéologique, mais un objet esthétique.

2.2.1. Laideur et puanteur

⁴³⁴ Par exemple, chez Zola : dessous de la société et vice ; chez Maupassant : surtout vice et mort.

L'apparition des puanteurs correspond à un tournant esthétique plus général de cette époque : la valorisation de la laideur. Certes, les romantiques avaient déjà fait place à la laideur (voir en particulier la préface de Cromwell⁴³⁵) mais seulement comme faire-valoir de la beauté. Le romantique respectait une hiérarchie des objets et des sensations que la modernité, dès 1857 et surtout à partir de 1880, refuse. C'est Baudelaire qui a définitivement annexé la laideur à l'art. « *Sachez tirer parti de la laideur elle-même*⁴³⁶ » enjoint-il. Il repousse les limites du Beau vers des régions inexplorées, celles de la laideur et du mal et, en cela, rompt avec une longue pratique littéraire. Il affirme dans un projet de préface aux Fleurs du Mal :

*Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était difficile, d'extraire la beauté du Mal.*⁴³⁷

Extraire la beauté du mal, c'est vouloir rompre le lien ancien entre l'esthétique et l'éthique. Cette fois encore, les romantiques ont ouvert la voie (avec Byron, par exemple), mais les générations suivantes iront beaucoup plus loin. Rompre le lien beau / bon est aussi rompre le lien beau / bon / bonne odeur. La puanteur est la version olfactive de la laideur : elle marque un pas de plus dans l'acceptation de la diversité du réel car, si la laideur affecte un sens noble, la puanteur affecte un sens bas. Elle est donc une sorte de redoublement de la laideur. Qu'y a-t-il de plus laid esthétiquement qu'une mauvaise odeur ?

2.2.2. Le choix de la modernité

⁴³⁵ Dans la préface de Cromwell, le « grotesque » se voit attribué à la fois un rôle de repoussoir et de « pause » : « *On a besoin de se reposer de tout, même du beau (...)* ». Le grotesque constitue un point de départ « *d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée.* » (Hugo, Préface de Cromwell (1827) GF, 1968, p.72). Le grotesque ouvre la voie à une perception synthétique de la réalité et à l'insertion d'éléments marginaux dans la littérature ; mais il est encore éloigné du laid aimé pour sa laideur même.

⁴³⁶ Baudelaire Choix de Maximes consolantes sur l'Amour, op. cit., Pléiade, t.I, p. 548.

⁴³⁷ Projet de préface aux Fleurs du Mal, op. cit., Pléiade, t.I, p.181.

D'une manière générale, le choix de l'odeur correspond au choix de la modernité en art. Les auteurs qui revendiquent la modernité sont aussi ceux chez lesquels on rencontre le plus grand nombre d'odeurs. Les oeuvres de Baudelaire, Zola, Huysmans (tous trois revendiquent sans cesse, avec les Goncourt, la recherche du beau « moderne ») sont particulièrement riches en sensations olfactives⁴³⁸. Chez d'autres auteurs de la fin du siècle, comme Jean Lorrain ou Jean Richepin, le souci de modernité et la présence olfactive sont également liés.

Inversement, chez les auteurs qui ne se préoccupent pas du « moderne » (en tout cas pas sous la forme esthétique) les sensations olfactives interviennent très peu, et les puanteurs sont presque absentes. Par exemple, dans le domaine poétique, les sensations olfactives sont presque absentes de régions entières de la poésie⁴³⁹, ou alors elles revêtent une forme brève et stéréotypée (odeurs de nature, parfums de femmes, aromates du monde antique). Il s'agit alors d'une utilisation « vestige » des odeurs. Les puanteurs n'apparaissent jamais.

Le choix de la sensation olfactive, et surtout de la puanteur, marque donc toujours celui d'une littérature engagée dans son temps. Chez certains, il est lié au refus de la forme convenue, stéréotypée. Lorsque Huysmans, au début d'En Ménage (1881), choisit de faire une entrée fracassante avec cette première ligne : « *Leurs cigares charbonnaient et puaient comme des fumerons*⁴⁴⁰», il affirme sa volonté de peindre la vie sans ménager les délicats, de voir la « vraie vie », sans les couleurs de l'idéalisme, sans les espoirs déçus du romantisme et de l'avant-quarante-huit.

Bien plus tard, Charles Cros manifestera également son engagement dans la voie de la modernité par un recours explicite aux puanteurs. Dans son « Evocation », il commence par renvoyer la « muse des jours actuels » et lui préfère le passé : « *Parfums d'avant, parfums des là-bas : mon ennui / Veut s'oublier, en vous, des*

⁴³⁸ Il faudrait rappeler au passage que le terme de « moderne » apparait souvent dans leurs essais critiques : Le Peintre de la vie moderne, L'Art moderne, etc... La peinture, avec l'avènement de nombreux éléments de la modernité (villes, gares, monde de la prostitution, etc...), manifeste également ce souci de modernité.

⁴³⁹ Par exemple, elles n'apparaissent pas du tout chez les poètes patriotes (qu'on rencontre en grand nombre autour de 1870, Louis Metge par exemple), ni chez les poètes d'inspiration religieuse, ni chez les poètes de l'enfance (Jean Aicard par exemple).

⁴⁴⁰ Huysmans En Ménage, op. cit., p.23.

*odeurs d'aujourd'hui*⁴⁴¹ ». Mais, à la fin du poème, il quitte visions lointaines et parfums exotiques pour rappeler la muse « des jours actuels et charmants » et « l'Europe impassible et perverse ». L'affirmation d'une esthétique moderne passe pour lui par le rejet du passé et le refus d'un exotisme créé de toutes pièces. Les parfums et les odeurs servent à évoquer ce mouvement de refus d'un ailleurs spatial et temporel au profit d'une modernité « hic et nunc ». Dans « Songe d'été », il affirme de façon provocatrice sa préférence pour les puanteurs :

*A d'autres les ciels bleus ou les ciels tourmentés
La neige des hivers, le parfum des étés,
Les monts où vous grimpez, fiertés aventurières
Des Anglaises. Mes yeux aiment mieux les clairières
Où la charcuterie a laissé ses papiers.
Les sentiers où l'on sent encore l'odeur des pieds
Des soldats avec leurs payses, la presqu'île
De Gennevilliers, où croît l'asperge tranquille
Sous l'irrigation puante des égouts...
On ne dispute pas des couleurs ni des goûts.⁴⁴²*

Le poète effectue un détournement du motif traditionnel du « *locus amoenus* » : au lieu d'un paysage agreste, il choisit la banlieue populaire ; il remplace le cours d'eau par un égout, et le bosquet par une asperge ! Le couple amoureux est celui d'un soldat avec sa payse ; aux senteurs des foins et des fleurs sont substituées celles des pieds. Ce poème, cité ici en entier, est important car il est un des seuls où la puanteur est revendiquée aussi explicitement comme choix poétique, contre une autre forme de poésie.

2.2.3. La puanteur comme objet esthétique

Si la présence de l'olfaction est une caractéristique de l'ensemble de la deuxième partie du XIX^{ème} siècle en quête de modernité, le choix précis de la puanteur comme objet esthétique est plutôt une spécificité de l'esthétique « fin de

⁴⁴¹ Charles Cros *Le Collier de Griffes*, Paris, Stock, 1908, p.17.

⁴⁴² Ibid, p.114.

siècle », même si on le rencontre avant les années 1880. Baudelaire, une fois de plus, est un précurseur avec « Une Charogne », qui :

*(...) Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons (...)*

*Et le ciel regardait sa carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.⁴⁴³*

Dans ce poème, la laideur est explicitement transfigurée par l'art qui transcende l'abjecte matérialité. Mais, chez Baudelaire, la puanteur est peu fréquente. Ce n'est qu'avec Huysmans qu'elle devient objet esthétique. Preuve en est l'attention qu'elle suscite chez un personnage d'artiste. Le peintre Cyprien, dans En Ménage (1881), lorsqu'il se promène dans le Palais Royal, en attendant un rendez-vous avec une femme, accorde une attention spéciale aux odeurs :

Il se promenait maintenant dans le Palais-Royal ; il musait dans cette galerie où se tient Chevet, une courte galerie qui combine toujours, près du Théâtre-Français, le doux parfum d'un marché aux fleurs et le pestilentiel bouquet d'une tinette et, souriant, oubliant une seconde la longueur de son attente, il se faisait cette réflexion : que par le soupirail ouvert sous la boutique d'un fabricant d'écume, située en face de Chevet, dans le même couloir, montait, chaque fois qu'il le longeait, une odeur de vinaigre chaud à l'échalote et d'oignons qui roussissent dans une poêle.⁴⁴⁴

Certes, sur le plan narratif, cette description évoque la longueur de l'attente. Mais, sur le plan esthétique, elle donne lieu à une véritable description olfactive. Cette attitude est caractéristique de l'artiste moderne : disponibilité face à la sensation, sans volonté de hiérarchisation ni de classement. La ville offre un patchwork sensoriel qui fait se mêler des odeurs aussi différentes que celles des fleurs, de l'urine ou de la nourriture. L'attention que porte le personnage à l'odeur, digne de sa

⁴⁴³ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., XXIX, Pléiade, t.I, p.31.

⁴⁴⁴ Huysmans En Ménage (1881) 10 / 18, 1987, p.227.

« réflexion », révèle un comportement d'«enregistrement » du réel, d'attention au monde dans sa diversité insensée, sans préjugé.

Ce choix de la modernité, cet intérêt pour les sensations mêlées, parmi lesquelles les sensations olfactives ont une place essentielle, se manifeste également dans le goût des contemporains pour certains lieux, en particulier le marché, qui offrent des sensations furtives et condensées. Le Ventre de Paris a donné le ton à la littérature en matière de diversité olfactive, lui qui mêle au long de ses pages « *la fadeur des légumes, l'âpreté de la marée, la rudesse pestilentielle des fromages, la chaleur vivante des volailles*⁴⁴⁵ ». Cyprien, lui aussi, est séduit par le marché de la rue Royale qu'il décrit ainsi à son ami peintre :

*(...) Tu le vois, tes oreilles et tes yeux auront leur compte, et ton nez l'aura aussi, car il y a trois zones d'odeurs différentes à franchir ; en entrant par la rue Royale, c'est une âcre fumée de copeaux qu'on brûle et un rance parfum de beignets qu'on frit ; au milieu de la cour, c'est la marée qui domine, salant les tièdes et molles bouffées échappées des caves ; à l'autre bout, près de la rue Boissy-d'Anglas, toutes ces senteurs disparaissent et l'on ne boit plus alors que l'haleine empestée des plombs.*⁴⁴⁶

Devant la diversité sensorielle, l'artiste exulte, tous ses sens « ont leur compte ». Le fait que ce soit des puanteurs (« âcre », « rance », « haleine empestée ») est occulté ; le dégoût est transformé par l'attitude artistique qui accepte tous les éléments sans discrimination comme matériau de sa création. Ce qui est vrai pour Cyprien l'est aussi pour Huysmans et pour un certain nombre d'artistes de sa génération et de la suivante. Zola, d'ailleurs, reconnaît à Huysmans la faculté de savoir transformer la puanteur en objet d'art lorsqu'il déclare à propos des Soeurs Vatard (1879) : « *Tout ce milieu ouvrier, ce coin de misère et d'ignorance, de tranquille ordure et d'air naturellement empesté, a été traité dans Les Soeurs Vatard avec une surprenante exactitude et une rare énergie de pinceau*⁴⁴⁷ ». La transformation par l'art donne ses

⁴⁴⁵ Zola Le Ventre de Paris (1873), op. cit., p.240.

⁴⁴⁶ Huysmans En Ménage, op. cit., p.342.

⁴⁴⁷Zola, article sur Les Soeurs Vatard, 4 mars 1879, Le Voltaire, repris in Le Roman expérimental, op. cit., p.243.

lettres de noblesse à n'importe quel sujet. On peut donc affirmer que le choix de la puanteur comme objet artistique est le choix d'une disponibilité au réel qui constitue une des revendications de la modernité.

Mais ce choix est aussi le choix délibéré de la non-hiérarchie, non seulement des lieux, mais aussi des objets. Ce n'est pas seulement le peuple qui est entré dans la littérature avec le naturalisme, mais les objets et les sensations dans leur diversité. L'ère de la démocratie des objets est ouverte : n'importe quel objet peut entrer dans le champ de l'art, à condition qu'il soit transformé par la vision artistique. Cette attitude est caractéristique de la fin du siècle : la littérature se met au service d'un sujet dérisoire en exploitant toutes les ressources de son art. Par exemple, Huysmans, dans ses Croquis parisiens (1886), fait une place au « poème en prose des viandes cuites au four⁴⁴⁸ ». Charles Cros, lui, fait entrer dans la poésie un hareng saur⁴⁴⁹. Richepin accorde une place aux fils du télégraphe⁴⁵⁰ et Franc-Nohain consacre un poème entier à la benzine (produit qui permet de teindre en blanc les gants salis des jeunes hommes !)⁴⁵¹. Même, dans l'« Allegro des coaltars », il exalte le « coaltar saponiné Leboeuf pour l'haleine !⁴⁵² ». Avec humour, il montre que l'objet, même imbibé de caractéristiques non « poétiques » (produit trivial, objectifs publicitaires...) peut faire partie de l'art et même de la poésie. Or l'odeur, surtout lorsqu'elle est désagréable, est un élément « non poétique » par excellence. L'introduire dans la littérature est donc une perversion de l'art qui manifeste une volonté de s'opposer à la hiérarchie traditionnelle des valeurs esthétiques.

Dans les exemples que nous avons cités, l'odeur triviale ou la puanteur interviennent dans une esthétique globale d'attention à un sujet dérisoire. Il est rare que la puanteur soit l'objet, à elle seule, de tout un poème. C'est cependant le cas

⁴⁴⁸ Huysmans Croquis parisiens (1886), p.113-116.

⁴⁴⁹ Charles Cros Le Coffret de Santal (1873) op. cit., p.107

⁴⁵⁰ Jean Richepin Les Caresses, Paris, Charpentier, 1893, p.57.

⁴⁵¹ M. Franc-Nohain Inattentions Paris, Vanier, 1894, « Sainte benzine », p.19.

⁴⁵² Ibid, p.32

dans « Encens de Foire » de Théodore Hannon. Encore ne s'agit-il pas vraiment d'une puanteur, mais plutôt d'une odeur désagréable et triviale :

*Chère, rappelle-toi ce lourd bouquet forain
Que humait goulûment le peuple souverain (...)*

*Mais plus stridente encore s'éparpillait dans l'air
Une gamme d'odeurs à défier tout flair
Et plus farouchement éclatait la fanfare
Des huiles au travail et des âcres saindoux
Où ta narine en fleur s'effare.*

*Reporter scrupuleux, j'ai noté, sans rancoeur,
Les curieuses voix et les cris de ce chœur
Dont mon nez a perçu la fleurante harmonie :
Boudin blanc, moule en deuil, crabe en pourpre gilet,
Pomme de terre d'or, saucisson violet,
O grésillante symphonie.
(...) ⁴⁵³*

Le poème manifeste un refus de la hiérarchie particulièrement net : le boudin, la moule, le crabe, méprisés en général par la littérature, trouvent une place inaccoutumée dans la poésie. Le caractère volontaire de la démarche est souligné (« reporter scrupuleux »).

De plus, ce poème est particulièrement subversif car il lie l'absence de hiérarchie à une absence divine : le détournement des termes associés généralement à une cérémonie religieuse (« chœur » et « encens ») pour l'évocation d'odeurs de nourriture, provoque un effet parodique qui inscrit la réalité sous le signe du manque. C'est parce que le monde est livré à l'accidentalité qu'aucun objet ne peut prétendre à plus de place qu'un autre dans la poésie. La diversité n'est orchestrée par rien si ce n'est la recomposition artistique, elle-même rendue dérisoire par la disproportion entre le sujet et son traitement, en particulier le recours à la métaphore musicale (« fanfare », « harmonie », « symphonie »). C'est donc l'absence

⁴⁵³ T. Hannon *Rimes de Joie* (1876-81) (Bruxelles, Gay et Doucé, 1881, p.19-27). On peut voir un germe de ce poème chez Baudelaire : « Le vieux saltimbanque », *Le Spleen de Paris* (1862) (op. cit., p.296) : « *Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette*

d'un garant des valeurs, d'un pouvoir qui ordonnerait la hiérarchie, qui justifie en définitive la présence des odeurs dans les oeuvres.

Le choix de la puanteur comme objet esthétique correspond à une tendance « fin de siècle » de la littérature que l'on rencontre davantage dans la poésie que dans la prose. Dans la prose, comme nous l'avons vu, la puanteur a davantage un rôle de révélation : dévoilement des dessous, révélation de la non-frontière. La portée de la puanteur est donc, dans ce cas, plus idéologique, plus esthétique dans l'autre. Mais entre ces deux détournements de l'olfaction existe un point commun : celui de l'absence de frontière. La même volonté d'ouverture de la littérature à tout, la même volonté de s'affranchir des règles de la bienséance et du respect des genres préside à ces deux formes d'utilisation de l'olfaction. Faire de l'art avec tout, sans bien ni mal, sans a priori de beauté ni de laideur, est le souci d'une grande partie des écrivains de cette fin de siècle. Dans la tendance « naturaliste », l'utilisation olfactive est plus tournée vers un souci social que dans la littérature fin de siècle, où elle est - en apparence du moins - plus détachée d'une idéologie politique, plus proche d'une recherche sensorielle et esthétique. Mais, dans les deux cas, elle révèle une volonté de construire la modernité, caractérisée avant tout par la non-hiérarchie. L'apparition de la sensation olfactive, à la fin du XIX^{ème} siècle, correspond à une volonté de non-cloisonnement qui fait vaciller un grand nombre de valeurs. Si l'odeur est amenée par la sensibilité moderne, c'est aussi elle qui crée la modernité en manifestant, par sa présence même, le refus de la hiérarchie esthétique.

L'olfaction est un instrument essentiel dans l'affirmation de certains écrivains, à la fois comme écrivains révoltés et comme explorateurs de la modernité. En effet, ils l'utilisent pour s'affirmer contre une longue tradition qui la discrédite, pour élargir le champ de leur investigation et pour en faire un révélateur des «

fête. » On retrouve le détournement du terme d'encens évoqué plus haut, cette fois non dans un contexte érotique, mais trivial.

dessous » de la réalité. L'olfaction est donc la « voie royale » du détournement, le détournement étant entendu comme une protestation contre une tradition littéraire, esthétique et sociale, contre une forme de censure au sens large. Cette manière de s'infiltrer dans la tradition et de la pervertir, de la détourner, d'exhiber les dessous d'une réalité couverte par les nombreux voiles de la censure, est sans doute ce qui constitue l'un des points communs les plus importants entre tous ces écrivains qui, sur une période pourtant longue, ont utilisé l'olfaction dans leurs oeuvres. En réalité, l'olfaction s'inscrit dans une problématique de l'aliénation, de la pénétration du même par l'autre, qui est au coeur des esthétiques naturaliste et décadente.

Nous touchons là la pierre d'achoppement entre les littératures française et anglaise : la littérature anglaise (à l'exception près que nous avons soulignée), refuse cette problématique, l'ignore, encore tributaire d'une pensée de la frontière, de la séparation entre les catégories, les classes sociales, les genres littéraires. L'olfaction n'est qu'une intruse qui veut introduire le désordre là où existe un ordre si difficile à maintenir.

2.3. Angleterre : le refus de l'aliénation et la peur de la contamination française

Dans la littérature anglaise de la fin du XIX^{ème} siècle, les puanteurs sont très rares. Si elles apparaissent, elles n'ont pas la même signification que dans la littérature française. Elles ne visent pas à dévoiler l'envers de la réalité, et ne correspondent jamais au sentiment d'aliénation que nous avons décrit. Nulle part elles n'évoquent les dangers d'un monde poreux qui laisse passer les odeurs les plus dangereuses, de celles de la misère à celles des cadavres. Mis à part le domaine de la sensualité où, comme nous l'avons vu, elles prennent parfois place, les sensations olfactives apparaissent en général dans le respect de la tradition.

2.3.1. *Le refus de la contamination*

La perception de l'aliénation varie entre la France et l'Angleterre. D'abord, le sentiment de décadence prend des formes différentes dans les deux pays. En France, il plonge ses racines dans les découvertes scientifiques des années 1850, est particulièrement fort à partir de 1870 et trouve une expression esthétique dans le mouvement décadent, à partir de 1884. En Angleterre, certains voient dans les années 1873-1896 l'ère de la « grande dépression ». Mais, si l'on suit les analyses de M. Bédarida, le sentiment de décadence n'est fondé à cette époque sur aucune réalité économique⁴⁵⁴, mais constitue plutôt un phénomène d'importation venu surtout de la France qui l'inquiète par de multiples symptômes de dégénérescence.

Comme le dit Farmer « *Soit crainte, soit orgueil, l'Angleterre évite de se servir du terme (« décadence ») ou, du moins elle ne s'en sert que pour stigmatiser des oeuvres et des auteurs dont l'origine est nettement étrangère*⁴⁵⁵ ». Elle ne perd pas une occasion de flétrir la décadence française, en particulier dans deux articles : « *Realism and Decadence in French literature*⁴⁵⁶ » et « *The French Decadence*⁴⁵⁷ ». L'auteur de ce dernier article vise surtout Maupassant, mais élargit son jugement à la littérature française en général. La sensation olfactive lui sert à traduire une appréciation morale : « *It is sentiment reduced to dry-hot and evil-smelling dust, some breath of which given from time to time leads us to scent a moral pestilence, or black Death, in the air of France*⁴⁵⁸ ». L'auteur redoute la mauvaise influence française, « *the miasma of insanity*⁴⁵⁹ », et conclut sur la « putrescence » de la littérature française, sur les « *symptoms of death, moral, intellectual, and even physical*⁴⁶⁰ » des écrivains de la fin du siècle. L'Angleterre tente de tenir à distance

⁴⁵⁴ F. Bédarida *La Société anglaise du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, op. cit., p.141-155.

⁴⁵⁵ A.J. Farmer *Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900)* op. cit., p.260

⁴⁵⁶ *Quarterly Review*, juillet 1890.

⁴⁵⁷ *Quarterly Review*, avril 1892.

⁴⁵⁸ *Quarterly Review*, avril 1892, p.495. Trad. : « C'est le sentiment réduit à une poussière brûlante, sèche et nauséabonde qui, par les émanations qui nous en arrivent de temps en temps, nous conduit à humer une pestilence morale, une sorte de Peste, dans l'atmosphère de la France. »

⁴⁵⁹ *Ibid*, p.499.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p.504.

une société qu'elle considère comme pourrie et malade. Si elle craint une quelconque contamination, ce n'est pas une contamination par l'intérieur, mais par l'extérieur.

Sans doute a-t-elle d'ailleurs des raisons de la craindre, car c'est bien de l'extérieur qu'elle est venue d'abord. L'influence de la France a été décisive dans le mouvement anglais qu'on a appelé décadent. Pendant longtemps, encore affectée par les souvenirs de la Révolution et des guerres napoléoniennes, l'Angleterre a manifesté de l'antipathie vis-à-vis de la pensée française et a affirmé une sympathie croissante pour l'Allemagne. Les préférences de la reine ont influencé celles de la bourgeoisie toujours à la remorque de la cour. L'Angleterre aime peu la France dont la liberté morale offusque le puritanisme. Mais vers 1860, on observe des indices d'un changement de goût, sensible dans les oeuvres de Arnold, Meredith, Swinburne, Pater. Le terrain est préparé pour que l'influence française y jette son grain. Le mouvement décadent en Angleterre puise aux deux courants du naturalisme et du symbolisme. Deux personnes ont eu une influence particulière dans l'infiltration de l'esthétique française en Angleterre : le jeune Moore, passionné de littérature française et qui a vécu lui-même plusieurs années à Paris, et l'éditeur Vitezelly qui, dans les années 1880, édite les naturalistes français⁴⁶¹. Les phases d'influence française en Angleterre se doublent souvent d'une revendication de la liberté de l'art⁴⁶², c'est-à-dire d'un droit à tout dire dont nous avons vu que les sensations olfactives étaient un des signes les plus flagrants en France.

2.3.2. L'influence critiquée de Baudelaire

S'il y a une influence française déterminante dans la littérature fin de siècle en Angleterre, c'est celle de Baudelaire. De façon intéressante, les hommages à Baudelaire, dont certains écrivains parsèment leurs oeuvres, font toujours appel aux

⁴⁶¹ Il sera d'ailleurs emprisonné en 1888, ce qui soulèvera les protestations de l'élite intellectuelle, Thomas Hardy en tête.

sensations olfactives. Michael Field, dans « From Baudelaire », fait évidemment référence à « La Mort des Amants⁴⁶³ », lorsqu'il écrit :

*There shall be beds full of light odours blent,
Divans, great couches, deep, profound as tombs,
And, frown for us, in light magnificent,
Over the flower-stand there shall droop strange blooms (...)*⁴⁶⁴

Le poème « Baudelaire » de Eugène Lee-Hamilton, fait également intervenir les sensations olfactives :

*A Paris gutter of the good old times,
Black and putrescent in its stagnant bed,
(...)*

*It holds dropped gold ; dead flowers from tropic climes ;
Gems true and false, by midnight maskers shed ;
Old pots of rouge ; old broken phials that spread
Vague fumes of musk, with fumes from slums and slimes.*

*And everywhere, as glows the set of day,
There floats upon the winding fetid mire
The gorgeous iridescence of decay.
(...)*⁴⁶⁵

⁴⁶² La première phase prend place autour de 1866-72 (Swinburne contre Buchanan), la deuxième, à partir de 1885, sous l'influence de George Moore et de l'éditeur Vitezelly. Enfin, la troisième, à la fin du siècle, sous l'influence de Wilde.

⁴⁶³ « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères

Des divans profonds comme des tombeaux

Et d'étranges fleurs sur des étagères

Ecloses pour nous sous des ciels plus beaux. » (Les Fleurs du Mal, op. cit., Pléiade, t.I, p.126)

⁴⁶⁴ M. Field in An Anthology of Nineties Verse (London, Elkin Mathews and Marrot, 1928), p.61.

Il y aura des lits pleins d'odeurs légères

Des divans, de larges couches, profondes comme des tombes,

Et, pour nous, dans une lumière magnifique,

Au-dessus de la jardinière se pencheront des floraisons étranges (...)

⁴⁶⁵ In An Anthology..., ibid, p.107. Trad :

« Un ruisseau parisien du bon vieux temps,

Noir et putrescent dans son lit stagnant,

(...)

Il renferme des gouttes d'or; des fleurs mortes de cieus tropicaux ;

Des bijoux vrais ou faux, vers minuit, les masques tombent ;

De vieux pots de rouge ; de vieilles fioles brisées qui répandent

De vagues vapeurs de musc mêlées à des vapeurs de taudis et de vase.

Pour rendre compte de l'oeuvre de Baudelaire, une des métaphores employées est celle des odeurs (« *old broken phials that spread / Vague fumes of musk, with fumes from slums and slimes* »), d'autant plus que Baudelaire est tiré du côté de la « décadence ». Cela vient-il d'une sorte de « mimétisme » qui atteint l'écriture lorsqu'elle se moule sur la sensibilité d'un auteur évoqué ? En tout cas, l'image de Baudelaire chez les poètes anglais de la fin du siècle est celle d'un poète olfactif. Ils attribuent d'ailleurs à sa poésie beaucoup plus de puanteurs qu'elle n'en recèle dans la réalité, par un phénomène d'amplification, et en étant conscients de la charge de révolte qu'elles contiennent. Cet aspect de dissidence littéraire de l'olfaction a été remarquée par certains anthropologues anglo-saxons contemporains :

Making odours the subject of literary discourse was not simply a matter of esthetics, however, but also often a political statement. The suppression of certain odours - excrements, heavy perfumes, and so on - by mainstream society, for example, made giving literary voice to them a means of rebelling against the constraints of that society.⁴⁶⁶

Cependant, l'influence française reste marginale et parfois mal acceptée, et le recours aux odeurs condamné par l'ensemble de la critique.

Une première vague d'opposition à la France se déclare à l'occasion de la parution du recueil Poems de Rossetti en 1870. Buchanan fait paraître un article dans la Contemporary Review. Encouragé par les applaudissements de la grande presse et du public, il réédite son article sous forme de brochure en 1872 et ajoute une violente critique de l'auteur des Poems and Ballads (1866), Swinburne. Dans cet article, il déclare la guerre à ce qu'il appelle « The Fleshly School of Poetry », qui «

Et partout, alors que flamboie la fin du jour,
Il flotte sur le borbier fétide et sinueux
La magnifique irisation de la décadence. (...) »

⁴⁶⁶ C. Classen, D. Howes, A. Synnott Aroma, the cultural History of Smell (London, Routledge, 1994, p.87. Trad : « Faire des odeurs le sujet d'un discours littéraire ne relevait pas d'une simple question d'esthétique, mais également d'une prise de position sociale. La suppression de certaines odeurs – excréments, parfums entêtants, etc- par le courant dominant de la société, par exemple, faisait que leur

*extol(s) fleshliness as the distinct and supreme end of poetic and pictorial art*⁴⁶⁷ ». S'il vise principalement Swinburne et l'école préraphaélite, il attaque aussi les poètes français dont l'Angleterre a subi la mauvaise influence. Baudelaire est le principal responsable :

*The Scrofulous School of Literature has been distinguishing itself for many a long year in Paris, but it reached its final and most tremendous development in Charles Baudelaire.*⁴⁶⁸

Baudelaire est « *a poor, attenuated, miserable scarecrow of humanity (...)* », « *godfather of the modern Fleshly School*⁴⁶⁹ ». De façon singulière, sa sensibilité olfactive attire les foudres de la critique. Son goût pour la puanteur est associé à celui pour la laideur et considéré comme difficilement compatible avec l'art :

*But to be overrun with the brood of an inferior French sonneteer, whose only originality was his hideousness of subject, whose only merit was on his nasal appreciation of foul odours, surely that is far too much.*⁴⁷⁰

L'olfaction, chez Baudelaire, ne lui paraît avoir de valeur esthétique que dans le sens de la « délicatesse ». Toute autre utilisation est exclue. A propos des Petits Poèmes en Prose, Buchanan souligne que, comme dans les Fleurs du Mal,

(...) there is an occasional delicacy of touch, a frequent delicacy of perfume, which deepens the prevalent horror of the surrounding chapters. (...)

In one piece he compares the public to a dog, which flies in horror when offered some delicate scent, but greedily devours human ordure ; and although he wishes to infer that his own wares are too fine for so coarse

donner une voix dans la littérature était un moyen de se rebeller contre les contraintes de cette société. »

⁴⁶⁷ Trad : « (...) qui prône les appétits charnels comme la fin claire et suprême de l'art poétique et pictural ». In Buchanan The Fleshly School of Poetry, London, Straham and Co, 1872, p.15.

⁴⁶⁸ Ibid. Trad : « L'École scrofuleuse de Littérature s'est distinguée depuis de longues années à Paris, mais a atteint finalement son développement le plus effrayant chez Charles Baudelaire ».

⁴⁶⁹ Trad : « un pauvre épouvantail de l'humanité, décharné et pitoyable » (p.17), « parrain de « l'École charnelle » moderne. » (p.21).

⁴⁷⁰ Ibid, p.21. Trad : « Mais se laisser envahir par les descendants d'un sonnettiste français de bas étage, dont la seule originalité était la laideur de ses sujets, dont le seul mérite résidait dans son appréciation nasale des odeurs nauséabondes, c'est sans doute aller trop loin ».

a monster, the reader cannot help feeling that there is something in the nature of excrement in his very choice of a foul metaphor to express his meaning. Indeed, throughout all his writings there is a parade of the olfactory faculty, which awakens the suspicion that Baudelaire, like Fabullus, had one day, after smelling some choice ointment, prayed God to « make him all nose⁴⁷¹».

S'intéresser aux puanteurs relève de la perversion, voire de la pathologie ; elles n'ont aucun droit de cité dans la littérature. Cet argument revient fréquemment lorsqu'est critiquée la présence de l'olfaction dans la littérature : l'olfaction doit être utilisée uniquement en vue du raffinement. Cependant, Buchanan montre que cette mauvaise influence ne touche qu'une « bohemian fringe of the society ». Il fait donc de l'utilisation olfactive un phénomène tout à fait marginal.

« Suspicion » : sans doute ce terme pourrait résumer tout ce que la société anglaise éprouve à l'égard de l'odeur. L'agréable senteur vise à la séduction des sens, le parfum d'encens est « compromettant » pour la spiritualité anglicane et la puanteur est à bannir, à expulser.

Dans l'ensemble, c'est surtout la « mauvaise odeur » qui est rejetée. On ne lui reconnaît aucun droit d'entrée dans la littérature, de même qu'on n'en reconnaît pas à la laideur. Tout ce qui touche au corps, à la pourriture, à la décomposition, est tenu à distance respectueuse et, surtout, n'a pas lieu d'être mentionné par la littérature. Le traditionnel « puritanisme » explique sans doute pour une grande part cette attitude⁴⁷². Mais, plus profondément, on découvre encore ici un problème de frontière

⁴⁷¹ Ibid, p.28-29. Trad : « (...) il y a parfois une finesse de touche, et souvent une délicatesse olfactive, ce qui rend plus profonde l'horreur qui règne dans les chapitres environnants. (...) »

Dans un poème, il compare le public à un chien, qui fuit quand on lui présente quelque senteur délicate, mais dévore avec avidité l'excrément humain ; et, bien qu'il souhaite impliquer que ses propres productions sont trop raffinées pour un monstre si grossier, le lecteur ne peut s'empêcher de sentir qu'il y a quelque chose de la même nature que l'excrément dans son choix précis d'une métaphore répugnante pour exprimer sa pensée. Vraiment, dans tous ses écrits, il y a un étalage de la faculté olfactive qui éveille le soupçon que Baudelaire, comme Fabullus, avait un jour, après avoir respiré un onguent précieux, prié Dieu de le « faire tout entier nez » ». (Allusion à un poème du poète latin Catulle)

⁴⁷² Il faut rappeler à ce sujet que, en 1866, les ouvrages religieux, littérature et philosophie confondues, qui étaient pour beaucoup dans la propagation de ce puritanisme, représentaient un cinquième de l'ensemble des publications.

: les écrivains français abolissent une séparation entre la littérature et le corps que les écrivains anglais veulent désespérément marquer.

Dans un article de la Westminster Review, paru en janvier 1869, on surprend une expression de la limite que s'impose la littérature anglaise, une trace du refus du corps et de l'animalité. L'auteur de l'article, désireux de se montrer « ouvert » sur la question de la moralité en art, semble accepter certaines formes d'immoralité à condition qu'elles soient présentées avec le recul, la distance nécessaires à l'émotion purement artistique. Mais il existe une catégorie particulière de motifs qui ne peut en aucun cas figurer comme objet esthétique : « *the class of extreme and exclusive bodily pains and bodily pleasures* ». La limite de la censure n'est repoussée que pour être plus fortement affirmée. Ce qui est de l'ordre de l'extrême et du corporel (douleur ou plaisir) est à jamais refusé.

L'argument repose sur l'incompatibilité du « dégoût » et de l'art. Le dégoût « esthétique », qui semble fortement lié aux caractéristiques animales (c'est-à-dire « basses ») de l'objet, est, de façon étonnante, opposé au dégoût moral, apparemment beaucoup plus susceptible d'être transformé par l'art en objet de plaisir :

What is an object of aesthetic disgust in life can never, as that which is an object of moral indignation can, become the cause of aesthetic pleasure in literature. The exhibition of animal paroxysms of whatever kind is something ugly (...). Indecency, in a word, is inadmissible in fine art, and that from purely artistic reasons.⁴⁷³

L'« indecency » est la clé pour comprendre un certain nombre de réactions. L'auteur de l'article trouve

(...) this brilliant literature, this literature which has engaged more men of genius than any other in our day, tainted and in part spoiled by

⁴⁷³ « Art and Morality », Westminster Review, Jan. 1869, vol.35, p.182.

Trad : « Ce qui est un objet de dégoût dans la vie ne peut jamais, au contraire de ce qui est un objet d'indignation morale, devenir la cause d'un plaisir esthétique dans la littérature. L'exhibition de paroxysmes animaux de quelque sorte que ce soit est quelque chose de laid (...). L'indécence, en un mot, est inadmissible dans l'art, et cela pour des raisons purement artistiques. »

*one of two artistic faults, by indecency of subject or indecency of treatment.*⁴⁷⁴

Le terme « tainted » exprime en lui-même une idée de souillure, de corps infecté, vicié... Cette littérature brillante, la littérature française, a subi une contamination destructrice. On touche donc ici un point fondamental de divergence avec la littérature française : l'« indecency » ne doit pas prendre place dans la littérature, ce qui exclut *de facto* un grand nombre d'œuvres.

Plus généralement, on peut voir une autre raison qui expliquerait le refus des sensations olfactives dans la littérature anglaise. Il s'agit de l'intériorisation de la censure. Plus intériorisée qu'en France, la censure semblerait du même coup plus difficile à contester. Au lieu d'être considérée comme une influence extérieure dont il convient de se défaire, elle semblerait pénétrer les comportements de façon plus profonde. Cette intériorisation a été analysée par certains observateurs comme le résultat d'une double composante de la société anglaise qui a dû concilier la domination de caste et la liberté personnelle⁴⁷⁵. La caste dominante « *ne peut, vu le caractère rigide indépendant du peuple anglais, recourir à la force matérielle. Elle a donc toujours cultivé les moyens coercitifs moraux qui lui permettent de maintenir dans la soumission et l'obéissance les classes inférieures (...)* ». La fameuse « conscience » a intégré les barrières morales, les frontières idéologiques et, à la fin du XIX^{ème} siècle, la mentalité n'est pas prête à se débarrasser d'elle. Ce qui est marginal fait donc peur, au-delà d'une marginalité de bon aloi qui ressemble plus à l'originalité qu'à la révolte. De là la violence de la réaction contre un poète comme Swinburne, contre le groupe pré-raphaélite ou contre les extravagances de Wilde.

Cependant, il convient de remarquer que les sensations olfactives ont également connu leur heure de gloire dans la littérature anglaise, mais beaucoup plus tôt : aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, la poésie anglaise était riche en senteurs ;

⁴⁷⁴ Ibid, p.183. Trad : « (...) cette littérature brillante, cette littérature qui a recruté plus d'hommes de génie que n'importe quelle autre littérature contemporaine, infectée et en partie gâtée par l'une ou l'autre de deux fautes artistiques, par l'indécence du sujet ou l'indécence du traitement. »

Shakespeare, John Donne, Edmund Spenser, Robert Herrick (et Jonathan Swift un peu plus tard), font intervenir les odeurs dans leurs oeuvres.

*The apparent delight certain poets took in describing foul scents reminds us that such odours were not yet excluded from public discourse, as they would be in the nineteenth century, although an etiquette promoting such an exclusion was not unknown.*⁴⁷⁶

A cette époque, quelques poètes ont donc utilisé les sensations olfactives dans la littérature, dans une entreprise de contestation qu'il serait intéressant de comparer avec celle des écrivains français de la fin du XIX^{ème} siècle⁴⁷⁷.

Enfin, il faut aussi aborder un domaine de la littérature anglaise dans lequel les sensations olfactives ont également une charge de révolte, mais complètement différente de celle qu'on peut découvrir dans la littérature française : il s'agit du jardin victorien.

Dans la littérature victorienne, le jardin est particulièrement mis en valeur, surtout sans sa dimension odorante, comme l'a montré M. Waters dans The Garden in Victorian Literature :

*One of the qualities of gardens most conspicuously and persistently privileged in victorian imaginative literature is the quality of odorousness. (...) Fragrant flowers constituted an integral element of the victorian cottage dream.*⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ cf Nordau Dégénérescence (1894) op. cit., p.138.

⁴⁷⁶ C. Classen, D. Howes, A. Synnott Aroma, London, Routledge, 1994, p.74-75. Trad : « Le plaisir apparent que certains poètes tiraient de la description des puanteurs nous rappelle que de telles odeurs n'étaient pas encore exclues du discours public, bien qu'une étiquette encourageant une telle exclusion ne fût pas inconnue. »

⁴⁷⁷ Le cadre de cette étude ne permet pas une telle comparaison, mais celle-ci sera établie dans une étude ultérieure.

⁴⁷⁸ M. Waters The Garden in Victorian Literature, London, Scolar Presse, 1988, pp.37 et 38. Trad : « La qualité du jardin la plus manifestement et la plus durablement privilégiée dans la littérature victorienne est son caractère odorant (...). Les fleurs parfumées constituaient un élément à part entière du rêve victorien du « cottage ». Cf par exemple le jardin d'Eppie à la fin de Silas Marner (George Eliot, Edinburgh & London, W. Blackwood & sons, 1861)

Ces odeurs ne sont pas innocentes et portent une charge de révolte bien spécifique. La bonne odeur du jardin victorien s'oppose à l'industrialisation, à l'urbanisation et à la laideur de la vie contemporaine. On reconnaît ici l'influence de Ruskin. La revendication du jardin odorant correspond à une valorisation de l'odorat au détriment de la vue, et de la qualité au détriment de la quantité, comme l'affirme l'anthropologue C. Classen, dans Worlds of Sense :

*In general, one could say that, for these writers, the triumph of sight over smell represented a triumph of surface over essence, of quantity over quality.*⁴⁷⁹

Cette revendication va de pair avec une aspiration au raffinement et à la culture. Le jardin représente, contre le goût romantique pour les hauteurs, une forme de nature civilisée et adaptée aux normes sociales ; il s'intègre dans une éthique de la modération.

La révolte que représentent les sensations olfactives dans le jardin victorien va donc dans le sens d'un retour à un âge d'or disparu, contre la société contemporaine considérée comme « dépravée ». On voit que ce détournement est très différent de celui qu'on a pu étudier dans la littérature française, pour ne pas dire contraire. Au lieu de valoriser l'exploration du nouveau, ces odeurs symbolisent une aspiration vers le passé, la simplicité et l'authenticité⁴⁸⁰. Au lieu d'élargir les frontières de l'exploration, la mise en valeur de l'olfaction définit une nouvelle aire de refus.

Alors que, à la fin du XIX^{ème} siècle, les écrivains français accentuent l'expression de l'aliénation, les écrivains anglais mettent davantage l'accent sur le refus de l'aliénation et la recherche des refuges. Cela témoignerait peut-être d'une

⁴⁷⁹ C. Classen Worlds of Sense, London, Routledge, 1993, p.31. Trad : « En généralisant, on pourrait dire que, pour ces écrivains, le triomphe de la vue sur l'odorat représentait le triomphe de la surface sur l'essence, de la quantité sur la qualité. »

⁴⁸⁰ Les senteurs naturelles sont utilisées dans un sens proche par le mouvement naturiste belge (Voir la « conversion » de Camille Lemonnier en particulier).

attitude de défense beaucoup plus violente, d'un soin particulier apporté à l'établissement de frontières plus nettes. Peut-être ces deux attitudes sont-elles deux formes de réponses au sentiment d'aliénation : d'un côté, le refus ; de l'autre, la représentation cathartique.

Cependant, il serait faux de croire que les résistances à l'olfaction n'existaient pas en France également. La littérature qui fait frémir l'Angleterre a suscité de vives réactions dans son propre pays⁴⁸¹, comme en témoignent les scandales qui jalonnent la fin du siècle. Mais on observe, pendant cinquante ans en France, une continuité de la révolte qui marque une prise de position plus profonde qu'en Angleterre. De plus, la persistance des sensations olfactives au service de la rébellion, dans des tendances différentes, amène à conclure à une plus grande continuité de la révolte olfactive en France qu'en Angleterre. Le lien entre sensation olfactive et révolte est plus serré en France, à cette époque, que dans tout autre pays européen⁴⁸².

La « logique olfactive » qui met en danger les frontières et refuse la hiérarchie se manifeste également par une nouvelle gestion de l'odorat. L'excès olfactif marque le rejet de la raison et la volonté d'accéder à une nouvelle appréhension du monde. Trait d'époque, le maximaliste sensualiste devient dans les textes une nouvelle manière de se mettre en quête de nouveauté, quel que soit le prix à payer.

2.4. *L'excès olfactif*

La sensation, qui donnait au personnage romantique le sentiment d'une unité heureuse avec le monde, donne au contraire au personnage des années 1870 le

⁴⁸¹ La réaction de Brunetière dans Le Roman naturaliste (1883) montre que la critique française est sensible également au dépassement des limites : « *Manquer de goût, c'est ne pas sentir qu'en toutes choses, de quelque matière que l'on traite et dans quelque intention que l'on écrive, il est un point à ne pas dépasser* » (Brunetière Le Roman naturaliste (Paris, Lévy, 1883) p.361). En l'occurrence, Brunetière vise Zola, qui manque, à son sens, de goût, d'esprit et de finesse psychologique, parce qu'il manque du sens moral qui distingue l'homme de la bête.

⁴⁸² voir aussi le « retard » de l'olfaction dans la littérature allemande : cf H.J Rindisbacher The Smell of Books (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992)

sentiment d'être traversé, imprégné, taché, envahi ; il ne peut se poser face à une réalité qui s'infiltré dans son être, qui l'investit contre son gré. La porosité du monde n'est pas ressentie sur le mode euphorique de la compréhension heureuse, de l'adhésion réussie, mais sur celui de la confusion malheureuse, de l'impossibilité ontologique d'être soi. Face à cette invasion, les écrivains fin de siècle vont au contraire exhausser l'individualité dans son originalité absolue. Paradoxalement, ils vont confier à la sensation olfactive le rôle d'exprimer l'unicité absolue du moi. Continuité ou rupture ? Sous une apparence de rupture, cette utilisation de la sensation est pourtant en parfaite continuité avec l'utilisation antérieure.

2.4.1. Un trait d'époque

L'olfaction connaît à cette époque un développement inouï qui est considéré par certains comme outrancier. Pourquoi un tel développement à la fin du siècle ? Est-ce un trait d'époque ? que révèle-t-il, quelle sorte de miroir tend-il à son époque ? Comment cet excès est-il transformé en matière littéraire ?

A partir de 1880, l'usage excessif des parfums est un trait de la société fin de siècle : nombreux sont ceux qui usent et abusent des senteurs, pris au piège d'un luxueux vertige. Ce phénomène trouve plusieurs illustrations dans les oeuvres littéraires, la plus développée résidant chez Edmond de Goncourt. Le personnage principal d'une de ses oeuvres, Chérie, est une victime de ce ravage olfactif. La jeune fille, « *d'une délicatesse nerveuse toute particulière* » depuis son enfance, cultive sa sensibilité olfactive jusqu'à devenir dépendante des parfums :

Chez la jeune fille qui, pour ajouter à la sensation de ses lectures, mouillait tout à l'heure à pleins flacons d'eaux de senteurs les livres d'amour qu'elle lisait, le goût des parfums, à ce moment de son existence, devenait une exigence impérieuse. Ce goût tenait de la passion des femmes de l'Inde, passant leur existence végétative dans la fumée des cassolettes, dans la pluie pulvérisée des eaux odorantes. Il arrive souvent aux parisiennes d'une nature délicate et nerveuse d'affectionner les parfums violents. A les voir, ces mourantes créatures, on croirait qu'elles doivent se satisfaire avec la douce et fugace

émanation que l'iris laisse au linge de corps. Non, il faut que leurs vêtements, leur chevelure, leur peau, soient imprégnés de ce que les distillations de la parfumerie obtiennent de plus fort, de plus nauséeux, des matières animales et végétales, et que, perpétuellement, leur personne baigne dans les effluves vaporeux et les molécules en dissolution des odeurs concentrées.

Respirer dans l'atmosphère des exhalaisons entêtantes, dans une sorte d'embaumement écoeurant de l'air, c'était devenu, pour Chérie, une habitude, une despotique habitude, et quand elle ne l'avait pas, cette atmosphère « ambrosiaque », il manquait à sa vie quelque chose : elle ressemblait à un fumeur privé de fumer.⁴⁸³

La généralisation du propos (« A les voir, ces mourantes créatures... ») suggère que les cas rencontrés dans la société de l'époque sont nombreux. Le goût de Chérie est celui d'un certain nombre de jeunes filles de son temps. Il est mis en rapport avec un milieu (celui des « parisiennes ») et un tempérament (« une nature délicate et nerveuse »).

Ce qui choque le narrateur est le contraste entre la catégorie sociale de ces femmes et leur goût, présenté comme perversi. Le code du bon goût féminin⁴⁸⁴ imposerait qu'elles se plaisent à de doux parfums floraux, (comme la « fugace émanation » de « l'iris »), mais elles leur préfèrent le « fort » et même le « nauséeux ». Le contraste entre ce qu'on attend et le goût réel intéresse le romancier. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la perversion du goût. De plus, l'état de Chérie en l'absence de ses chers flacons ressemble à un état de manque, qui assimile les parfums à une véritable drogue. A travers la sensation n'est pas seulement recherché un plaisir fugitif, agréable et sans conséquence, mais une réponse à un besoin de plus en plus impérieux. L'analyse d'Edmond de Goncourt emblématise une conduite de l'époque, fait de l'usage débridé des parfums une espèce de « mal de la fin de siècle » qui touche notamment les femmes des couches les plus élevées de la société⁴⁸⁵.

⁴⁸³ E. de Goncourt Chérie, Paris, Charpentier, 1885, p. 298.

⁴⁸⁴ Les manuels de savoir-vivre ou de la femme de goût de l'époque engagent tous à choisir des parfums floraux et légers. Il s'agit de se démarquer du peuple par des senteurs florales, et de la « cocotte » par des fragrances légères.

⁴⁸⁵ Dans la littérature italienne, une soeur lointaine de Chérie, la jeune Violante, dans Les Vierges aux Rochers, « se tue avec les parfums que la reine lui envoie ». Voir D'Annunzio Les Vierges aux Rochers (1896), Paris, Calmann Lévy, 1897, traduit de l'italien par G. Hérelle, p.95.

Plusieurs autres observateurs de la fin du siècle confirment le détournement outrancier de la faculté olfactive. Un physiologiste, le Docteur Galopin, remarque en 1886 : « *Que de pauvres femmes qui souffrent toute leur vie ou s'énervent constamment par la senteur de flacons odorants qui troublent leurs sens, leurs appétits et leurs affections les plus tendres et les plus sacrées ! Que d'ivresses et que d'orgies morales et physiques ont été engendrées et provoquées par l'abus des odeurs, avec autant d'énergie et d'incurabilité que par des liqueurs fortes !...*⁴⁸⁶ ». L'attitude du Docteur Galopin prouve que le phénomène commence à devenir inquiétant par son ampleur.

Un autre médecin, le Docteur Combe, fait une allusion intéressante aux « violettomanes », catégorie particulière d'élégantes qui pratiquent les injections sous-cutanées d'extrait de violette et dont les journaux anglais déplorent le nombre. Pour lui, il pense que la presse anglaise exagère⁴⁸⁷ et que, en France du moins, « *la violettomanie n'a pas fait fureur* ». Cependant, il reconnaît avoir lui-même « *connu plusieurs élégantes qui ont pratiqué ce genre de snobisme*⁴⁸⁸ ». Pour lui aussi, la griserie olfactive est un phénomène courant :

*Et de même que nos ancêtres ont fait des orgies de parfums, les sensuels d'aujourd'hui y cherchent de nombreuses jouissances. Nous ne parlons pas des éthéromanes qui se grisent en respirant de l'éther jusqu'à la narcose, mais de ceux qui se saoulent en inhalant des parfums.*⁴⁸⁹

Il cite le cas d'un jeune homme de vingt-sept ans qui inhale chaque jour trente grammes du célèbre parfum de Guerlain, « Jicky » (1889), et tient un journal dans lequel il décrit ses sensations. Les effets sont semblables à ceux du haschich : d'abord un picotement des narines se fait sentir, puis un engourdissement cérébral

⁴⁸⁶ Galopin *Le Parfum de la Femme*, Paris, Dentu, 1886, p.95.

⁴⁸⁷ A. Combe *Influence des Parfums et des Odeurs sur les Névropathes et les Hystériques*, Paris, Michaelon, 1905, p.13.

⁴⁸⁸ Ibid, p.14.

⁴⁸⁹ Ibid, p.14.

suivi par un état de conscience où les objets paraissent se transformer. Par la suite, survient une « perte de la connaissance et de la sensibilité », et enfin surgissent des réminiscences douloureuses. Un tel excès est un cas particulier, qui pousse à l'extrême une recherche de sensations fortes caractéristique de la fin du siècle.

La débauche olfactive chez la femme est souvent présentée comme le résultat d'un manque, l'expression d'un désir de jouissances extrêmes, que rien ne comble dans la réalité. Pour Chérie, les parfums apparaissent comme un substitut de la volupté physique :

A sentir le mouchoir trempé de ces bouquets, Chérie éprouvait du bonheur ayant quelque chose d'un très léger spasme. Il se faisait une détente de ses nerfs, une douce résolution de son moi, une sorte de contentement chatouilleux, un engourdissement à la fois jouisseur et un peu léthargique de son corps, duquel, très souvent oublieuse des gens qui se trouvaient autour d'elle, Chérie se soulevait, pour aspirer de nouveau la senteur à pleines narines, frénétiquement, dans un renversement du buste où sa tête s'en allait un rien en arrière, avec des yeux se fermant de plaisir. Ce mol bien-être physique s'alliait à une teinte riante, apportée tout à coup aux idées de la jeune fille. Cardan, Rousseau, Zimmermann veulent que l'odorat soit le sens spécial de l'imagination ; je ne sais... Ce que je crois plutôt, c'est que les parfums et l'amour donnent des jouissances qui voisinent de bien près, de si près, que l'odeur de la civette fait chanter les oiseaux en cage.⁴⁹⁰

La démarche d'Edmond de Goncourt dans ce passage est encore teintée de naturalisme. D'abord parce qu'il justifie l'usage des parfums par une pulsion vitale (sexuelle), comme a tendance à le faire le naturalisme avec tout désir d'inconnu (il remplace d'ailleurs le terme d' « imagination » par celui de « jouissance »). Ensuite parce qu'il assigne une origine (une éducation trop « lâche ») et une issue (sa mort apparaît comme le châtement de l'excès) à sa conduite, ce qui rappelle le goût naturaliste pour l'exploration des tenants et des aboutissants d'un comportement. Cependant, l'intérêt de l'auteur pour cette forme de névrose, inhabituelle, provocatrice, est bien « fin de siècle ».

⁴⁹⁰ E. de Goncourt Chérie, op. cit., p.299.

Le goût outrancier pour les parfums peut-il être mis en relation avec un développement particulier de la parfumerie à cette époque ? Serait-ce parce qu'ils sont très sollicités par les parfums qu'un certain nombre d'individus se laissent prendre au charme pervers de leurs effluves ? Il est vrai que la parfumerie connaît, entre 1870 et 1900, un essor sans précédent, en particulier à partir des années 1875 et de la création des premiers produits de synthèse par la chimie⁴⁹¹ (grâce aux découvertes de Berthelot, par exemple). La présence des usines dans le chapitre X d'A Rebourts témoigne de ce développement industriel. Mais, si le parfum connaît un essor commercial, cela ne justifie en rien une utilisation plus intense qu'auparavant de la faculté olfactive elle-même.

Cet excès peut, au contraire, être expliqué par un état d'esprit : le refus de l'époque. Le pessimisme ambiant, l'accumulation des désirs non comblés provoquent une fuite de la réalité dans des refuges artificiels. Le monde, considéré comme matérialiste, marchand, stupide et corrompu, n'offre aucune réponse aux aspirations de la génération née dans les années 1860. Nombreux sont les artistes qui fuient l'« abominable margouillis du temps présent⁴⁹² » dans la sensation. A la fuite dans le rêve des romantiques, les artistes de la fin du siècle substituent la fuite dans la sensation et les paradis artificiels dont on connaît de multiples exemples. Dans le même mouvement s'effectue un recentrement sur le moi, avide d'explorer les dédales de son intériorité. Contre les fresques naturalistes et « l'impassibilité » parnassienne, la fin du siècle explore les dédales de son monde intérieur. « *L'écrivain d'extrême décadence est celui qui aime son moi au point de ne plus s'intéresser qu'à ses seules sensations* ⁴⁹³ » écrit Adolphe Retté dans son article sur « le Décadent ». Or, en exacerbant ses sensations, l'artiste peut mieux les observer, en étudier les nuances avec plus d'acuité. Enfin, l'outrance sensorielle marque un nouveau rapport avec la sensation. Dans un monde abandonné par Dieu, où le

⁴⁹¹ En 1882 est découverte la coumarine, en 1888 est créé le musc artificiel, en 1890, la vanilline, en 1892, l'ionone, et d'autres découvertes se succèdent jusqu'aux abords de 1910.

⁴⁹² Huysmans Là-Bas, op. cit., p.86.

⁴⁹³ A. Retté, Chap VIII « Le Décadent » in Aspects, 1897, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, p.53.

« cogito » cartésien ne peut que se transformer en un « Je sens donc je suis », ce sont les sensations qui fondent l'être. La crainte de voir s'affaiblir les sensations qui lui donnent la preuve de son existence pousse l'artiste à rechercher des sensations toujours plus intenses, plus exacerbées et à les examiner comme des bijoux.

L'emploi immodéré des parfums est donc une caractéristique tout-à-fait particulière de la fin du XIX^{ème} siècle, reflétée par la littérature ainsi que par certains observateurs de leur temps. Dans tous les cas, il semble lié à un vide intérieur, à un besoin de combler un désir insatisfait. En cela, l'utilisation du parfum rejoint celle des stupéfiants. Dans son ouvrage sur la toxicomanie de 1880 à 1914, Arnould Liederkerke⁴⁹⁴ évoque le haschich, l'opium, la morphine et l'éther comme des tremplins vers de multiples « paradis artificiels », et montre la place nouvelle qu'ils prennent dans la littérature de la fin du siècle. Mais il ne fait pas allusion aux parfums. Cette forme de toxicomanie est pourtant un phénomène répandu à la fin du siècle, principalement chez les femmes, et elle répond au même besoin d'évasion et de sensations neuves que les autres drogues.

On pourrait supposer que celui qui a chanté la puissance des senteurs et la louange des paradis artificiels est à l'origine de cette utilisation outrancière de l'olfaction. Mais Baudelaire ne fait jamais l'éloge des parfums comme stupéfiants et refuse de confondre deux approches différentes. Le parfum donne une satisfaction hédoniste, mais il ne doit pas être utilisé pour rechercher des moyens artificiels d'évasion. Dans Les Paradis artificiels ainsi que dans Opium et Haschisch, Baudelaire affirme que des parfums un « *usage excessif, tout en rendant l'imagination de l'homme plus subtile, épuise graduellement la force physique*⁴⁹⁵ ». En revanche, il préconise le haschich ou l'opium pour atteindre les rivages d'un éden factice.

⁴⁹⁴ A. Liederkerke La belle Epoque de l'Opium, Paris, La Différence, 1984, collection « le Passé composé », 1984.

⁴⁹⁵ Baudelaire Opium et Haschich, in Les Paradis artificiels, Paris, Poulet-Malassis, 1860 ; op. cit., Pléiade, t. I, p.403.

On pourrait également croire que les développements sur l'opium et le haschich de ces années-là ont été l'occasion d'évoquer des parfums. Il n'en est rien⁴⁹⁶. Ils font en général peu appel à l'olfaction. Par exemple, la composante olfactive est très secondaire dans ce que dit Baudelaire sur les paradis artificiels, que ce soit dans ses ouvrages ou dans sa traduction des mémoires de Quincey (Histoire d'un Opiomane). La seule notation olfactive à propos du haschich se trouve au début du chapitre IV des Paradis artificiels :

*Voici une confiture verte, singulièrement odorante, tellement odorante qu'elle soulève une certaine répulsion, comme le ferait, du reste, toute odeur fine portée à son maximum de force et pour ainsi dire de densité.*⁴⁹⁷

Cette remarque est reprise et complétée dans Opium et Haschich (1860) :

*Qu'il me soit permis de remarquer, en passant, que cette proposition peut être faite dans l'autre sens, et que le parfum le plus répugnant, le plus révoltant, deviendrait peut-être un plaisir, s'il était réduit à son minimum de quantité et d'expansion.*⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ De même, les développements de la littérature sur l'éther appellent davantage des commentaires sur ses effets que sur son parfum, et sont très rares. Les deux auteurs chez lesquels on rencontre des odeurs d'éther sont les deux auteurs dont le goût pour l'éther est le plus connu : Maupassant (qui a confié qu'il n'avait pas écrit une seule page de Pierre et Jean sans respirer un peu d'éther, et qui apaisait ainsi les douleurs de la syphilis), et Jean Lorrain, éthéromane célèbre, qui laissait dans son sillage, au dire de ses amis, un relent d'éther. Lorsque la jeune Yvette comprend que sa mère est une courtisane, elle décide de se suicider : « *Yvette prit la bouteille, la déboucha et versa un peu de liquide sur le coton. Une odeur puissante, sucrée, se répandit ; et, comme elle approchait de ses lèvres le morceau de ouate, elle avala brusquement cette saveur forte et irritante qui la fit tousser. Alors, fermant les yeux, elle se mit à l'aspirer. Elle buvait à longs traits cette vapeur mortelle (...)* » (Maupassant Yvette, in La Maison Tellier et autres histoires de femmes galantes, op.cit., p.214) (Finalement, Yvette ne mourra pas, mais, peu à peu, elle acceptera son sort : devenir comme sa mère)

Chez Jean Lorrain, l'éther apparaît dans « Un crime inconnu » (in Histoires de masques (Paris, Ollendorff, 1900) et est utilisé comme un poison. C'est dans Sensualité amoureuse qu'on rencontre la notation la plus développée. Le narrateur regarde la femme dont l'infidélité l'a poussé à boire de l'éther, et établit une comparaison entre leurs deux séductions : « (...) *Et plus je la regardais, avec son teint nacré et sa pâleur de perle, ses yeux d'une eau sombre et bleutée comme un lac de glaciers, son anatomie délicate et nerveuse, l'éther, c'était elle-même, l'éther était incarné en elle ; l'éther avait son charme enveloppant et grisant, son ivresse factice qui une minute semble vous faire renaître et revivre et console ; c'était bien une griserie d'éther, immatérielle, quasi-divine que m'apportait sa rencontre, mais, comme l'éther, elle tuait en guérissant.* » (Jean Lorrain Sensualité amoureuse Paris, Créte, Collection la voie merveilleuse, 1902, p.44.) Dans ces passages, c'est la substance plus que l'odeur qui est importante.

⁴⁹⁷ Baudelaire Du Vin et du Haschich, in Les Paradis artificiels, op. cit., Pléiade, t.I, p.388.

⁴⁹⁸ Opium et Haschich, Ibid, Pléiade, t.I, p.403.

L'accent n'est pas mis ici sur l'odeur du haschich, mais sur les limites du goût : c'est le dosage qui importe dans la gestion de l'excès en vue d'une satisfaction hédoniste. Baudelaire invite à l'évasion et à l'enivrement, non à l'excès olfactif lui-même.

Le seul cas où l'aspect olfactif d'un stupéfiant est développé au-delà d'une notation fugace est le cas où une drogue, utilisée de façon délibérément nuisible, se cache sous des senteurs. Le parfum a alors dans le déroulement dramatique un rôle important. Par exemple, dans *Monsieur de Phocas*, les produits utilisés par Ethal, « ravisseur » aux deux sens du terme, pour obtenir des femmes qui correspondent à son canon esthétique (la fameuse peau blanche et nacrée prisée par les artistes de l'époque), tiennent à la fois du tabac, du parfum, et du stupéfiant :

Certaines cigarettes préparées par lui provoquent aux pires débauches et la duchesse de Searley serait morte en six mois, pour avoir respiré chez lui d'étranges et capiteuses fleurs, dont la propriété est de nacrer la peau et de cerner délicieusement les yeux de qui les respire. (...) Les merveilleuses fleurs contiennent, paraît-il, le germe de la phtisie dans leurs parfums.⁴⁹⁹

Au cours d'une soirée où Ethal l'a invité, le duc de Fréneuse a la confirmation de l'action séductrice d'Ethal sur ses invités. En plus de l'opium offert à tous, des Javanaises font passer des cigarettes avec des « *flacons de liqueurs grecques, raki, mastic, eau de jasmin, toute une parfumerie alcoolisée douceâtre et pourtant sauvage, dangereuse aux cerveaux d'Europe⁵⁰⁰* ». Opium, parfums et cigarettes sont confondus dans la catégorie des substances « dangereuses ». La coloration exotique de ce passage est fréquente dans les romans où apparaît une drogue parfumée, et provient de la fascination des auteurs de cette fin de siècle pour l'Asie, dans laquelle ils voient l'alambic de tous les poisons, la raffinerie de tous les supplices ; le personnage qui entretient des relations avec l'Asie est souvent aussi celui qui connaît les atrocités raffinées, les sensations inexplorées. Ethal, lui, se sert de ces drogues pour séduire

⁴⁹⁹ Jean Lorrain *M. de Phocas* (1901), op. cit., p.103.

⁵⁰⁰ Ibid, p.146.

les femmes - au sens étymologique de « détourner de leur chemin » -, et les faire correspondre à son canon esthétique. L'intention mauvaise est dissimulée par les effluves parfumés.

Dans la littérature anglaise, on rencontre aussi quelques utilisations de matières parfumées à effet stupéfiant, en particulier chez un auteur peu connu et étonnant : Arthur Machen. Dans The Great God Pan (1894), le personnage est mis dans un état second par un produit que le Docteur Raymond, qui se prépare à faire une expérience étrange, fait brûler dans son laboratoire et qui répand « an odd odour⁵⁰¹ » ; dans The Hill of Dreams (1907), la deuxième partie du roman est sous le signe d'une petite fiole de verre foncé qu'une femme a utilisée pour maintenir le narrateur, Lucian, dans un état semi-conscient⁵⁰². Chez Machen, les mondes du parfum, de la drogue et du rêve sont souvent mêlés.

L'excès olfactif est donc une forme double de détournement : d'abord de l'odorat, qu'il pousse aux limites de ses capacités. Le détournement prend alors un sens premier, biologique, puisque le corps est affecté par cet abus comme par un stupéfiant ; ensuite, de certaines conceptions, et le détournement prend alors un sens philosophique : l'expérience de l'excès marque la fin du contrôle de la raison. L'homme ou la femme qui fait volontairement une utilisation exagérée de son odorat n'est plus soumis à sa raison mais à ses sens, et l'artiste, qui les représente, prend position contre une conception traditionnelle de la conduite raisonnable de l'homme, fondée sur la valeur de modération. Le processus civilisateur a enseigné à l'homme à maîtriser ses sens, à les dominer. Montrer qu'il peut s'en détacher, en se laissant délibérément dominer par eux, et en retirer un plaisir, sinon un art, est une prise de position nouvelle.

Une première manière d'appréhender l'excès olfactif pour les auteurs est de le présenter comme un trait d'époque, un courant de société qui touche principalement

⁵⁰¹ A. Machen The Great God Pan (London, John Lane, 1894 ; Boston, Robert Bros, 1894, p.10.)

⁵⁰² A. Machen The Hill of Dreams (London, Grant Richards, 1907, p.302)

les femmes. Une deuxième manière est de le présenter comme un objet privilégié et nouveau offert à l'étude des artistes.

2.4.2. Une recherche esthétique

La ligne de démarcation est alors assez nette entre les hommes et les femmes. La femme, qui goûte exagérément les parfums, est une névrotique, comme beaucoup d'autres de son temps, et animée par un désir sensuel⁵⁰³. L'homme, au contraire, est souvent un esthète raffiné qui intègre l'outrance olfactive dans une démarche intellectuelle. Des Esseintes est celui qui pousse le plus loin la recherche esthétique par les parfums. Il en fait une véritable étude, comme le montre le début du chapitre X :

Il pensait que l'odorat pouvait éprouver des jouissances égales à celles de l'ouïe et de la vue, chaque sens étant susceptible, par suite d'une disposition naturelle et d'une érudite culture, de percevoir des impressions nouvelles, de les décupler, de les coordonner, d'en composer ce tout qui constitue une oeuvre ; et il n'était pas en somme plus anormal qu'un art fût, en dégageant d'odorants fluides, que d'autres en détachant des ondes sonores, ou en frappant de rayons diversement colorés la rétine d'un oeil.⁵⁰⁴

Des Esseintes hausse la parfumerie au rang d'un art comparable aux autres, ce qui est novateur pour son temps. Sa démarche est rigoureuse : il essaie d'abord d'appréhender la richesse du monde des odeurs, avant de se lancer dans la création. Il considère le parfum comme une langue : il en travaille d'abord la « grammaire », puis essaie d'en comprendre la « syntaxe », avant d'entreprendre l'étude de son évolution historique :

⁵⁰³ Il existe cependant des exceptions. La Violante de d'Annunzio dans Les Vierges aux Rochers (1896) est attirée vers les parfums par un intérêt artistique. Cependant, sa démarche n'est pas réfléchie comme celle des artistes masculins.

⁵⁰⁴ Huysmans A Rebours (Paris, Charpentier, 1884) Gallimard, Folio, 1977, p.222.

Des Esseintes analysait l'âme de ces fluides, faisait l'exégèse de ces textes ; il se complaisait à jouer pour sa satisfaction personnelle, le rôle d'un psychologue, à démonter et à remonter les rouages d'une oeuvre, à dévisser les pièces formant la structure d'une exhalaison composée, et, dans cet exercice, son odorat était parvenu à la sûreté d'une touche presque impeccable.⁵⁰⁵

Son influence a certainement été grande dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres. Un certain nombre d'esthètes de la fin du siècle témoignent vis-à-vis de l'olfaction d'un intérêt spécial, même en Angleterre où nous avons vu que l'olfaction rencontre plus d'opposants encore qu'en France. Dorian Gray, par exemple, suit Des Esseintes dans l'exploration olfactive. Mais il étudie davantage l'influence des odeurs sur les sens et les correspondances entre parfums et émotions :

*He knew that the senses, no less than the soul, have their spiritual mysteries to reveal.
And so he would now study perfumes, and the secrets of their manufacture, distilling heavily-scented oils, and burning odorous gums from the East. He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their relations (...).⁵⁰⁶*

Les bases de l'aromathérapie, qui ne sera développée qu'en 1926 par Gatefossé⁵⁰⁷, sont ici posées.

D'autres esthètes, moins connus, amateurs d'art olfactif, apparaissent jusque dans des oeuvres plus obscures. Le personnage principal de Machen dans The Hill of Dreams (1907), suit ses aînés :

⁵⁰⁵ Ibid, p.226.

⁵⁰⁶ Oscar Wilde The Picture of Dorian Gray (1891), op. cit., p.148. Trad : Il estimait que les sens, tout autant que l'âme, ont des mystères spirituels à nous révéler. C'est ainsi qu'il étudia quelque temps les parfums, s'initiant aux secrets de leur fabrication, distillant les huiles aromatiques et brûlant les gommes odorantes de l'Orient. Il entrevit qu'il n'est pas un seul état d'esprit qui n'ait son correspondant dans la vie sensorielle, et il s'attacha à découvrir la vraie nature de ces rapports (...). (Trad. Le Portrait de Dorian Gray (1891), op. cit., p.174)

⁵⁰⁷ Le premier ouvrage de l'ingénieur chimiste R.M. Gatefossé, paru en 1926, s'intitule Les Antiseptiques essentiels, et c'est seulement en 1928 qu'il publie Aromathérapie (éd. Girardot) dans lequel il décrit les pouvoirs des huiles essentielles.

He had become curious in sensation, and as he leant back upon the cushions covered with glistening yellow silk, he was trying to analyse a strange ingredient in the perfume of the air. He had penetrated far beyond the crude distinctions of modern times, beyond the rough : « there is a smell of roses, « there must be sweetbriar somewhere.⁵⁰⁸

Il approfondit leur pensée en réfléchissant sur les correspondances entre les sens (nous reverrons ses recherches quand nous aborderons le sujet des synesthésies) et sa recherche aboutit à une forme de symbolisme⁵⁰⁹.

Plus qu'une évasion, le parfum est donc pour l'artiste fin de siècle un champ de réflexion et d'investigation. Les sensations olfactives lui ouvrent les portes d'un art encore peu connu et peu reconnu. En outre, plus encore que d'autres sensations, elles lui permettent de se démarquer de son temps et de ses contemporains et d'explorer la richesse de son moi.

En exacerbant un sens, l'artiste se démarque de la moyenne, conquiert une hypersensibilité singularisée. Par l'éducation de l'olfaction, cinquième sens souvent considéré comme fruste, il acquiert une perception toute personnelle du monde, extrême et raffinée, qui le distingue du vulgaire. Il étend la gamme de sa perception sensible par l'acquisition d'un sens plus alerte ; il augmente son acuité sensible, ce qui lui permet de percevoir un monde différent et plus riche (Violante sent l'odeur des pierres, Des Esseintes peut donner avec exactitude la composition d'un parfum). Fort de ce nouveau moyen d'appréhender le monde, il peut cultiver plus que jamais sa singularité et son originalité.

Les frères Goncourt, dans Idées et Sensations, lient ce besoin de plaisirs personnels à la progression de l'individualisme :

⁵⁰⁸ Arthur Machen The Hill of Dreams, op. cit., p.141.

Trad : « La sensation était devenue pour lui un objet de curiosité et, alors qu'il s'appuyait sur les coussins recouverts de soie jaune et brillante, il essayait de savoir quel était l'ingrédient étrange qu'il percevait dans le parfum de l'air. Il avait pénétré bien au-delà des distinctions rudimentaires de l'époque moderne, au-delà des grossiers : « cela sent la rose », « il doit y avoir de l'églantine quelque part » (...).

⁵⁰⁹ Ibid, p.142.

*Les grands plaisirs du peuple sont des joies collectives. A mesure que l'individu sort du peuple et s'en distingue, il a un plus grand besoin de plaisirs personnels et faits pour lui tout seul.*⁵¹⁰

Le fait même de prendre plaisir à des sensations olfactives, dans la solitude de la sensibilité, souligne l'individualité de l'artiste et, en même temps, puisque l'unicité rejoint la supériorité, lui donne une certaine suprématie. L'exacerbation de la sensation, la capacité de se donner des « fêtes olfactives » participent donc d'une démarche volontaire de singularisation, de distinction : l'artiste décadent veut être distingué et se distinguer.

De plus, la sensation permet à l'artiste de se découvrir ; en effet, elle lui donne la possibilité de projeter son moi dans le monde matériel et ainsi d'explorer les raffinements de son âme. Comme le dit G. Peylet dans son ouvrage sur la littérature fin de siècle : « *Pour les esthètes, la sensation devient un instrument artificiel d'évasion. Elle n'est plus le point de contact entre le moi et le monde, mais entre l'esthète et son monde intérieur. L'esthète, à travers ses sensations, admire la délicatesse de son goût, les raffinements de son âme. La sensation raffinée lui renvoie sa propre image (...)*⁵¹¹ ». La relation qui unit le sujet, le monde et la sensation est subtilement modifiée. La sensation n'est plus un filtre entre le sujet et le monde, mais un champ d'expérience dans lequel le sujet cherche son reflet. L'artiste fin de siècle prend le contrepied de l'illusion réaliste : il ne perçoit pas le monde mais le crée, par la transmutation toute puissante de sa sensibilité. Cela explique pourquoi la sensation, paradoxalement, n'est plus alors ressentie comme appartenant au corps, mais comme une dépendance de l'esprit.

La sensation devient le laboratoire des expériences sur le moi. Le sujet romantique projetait son moi sur le monde, mais n'avait pas encore la notion d'expérience, d'expérimentation, notion apportée par le positivisme scientifique du milieu du XIX^e siècle, connu surtout à partir de 1850, en particulier grâce à la

⁵¹⁰ E. et J. de Goncourt *Idées et Sensations*, Paris, Lacroix, 1866, p.54.

⁵¹¹ G. Peylet *La Littérature Fin de Siècle* (Paris, Vuibert, 1994, p.28)

vulgarisation de Littré. Le moi et le monde deviennent des lieux d'expérience, à la fois pour la science et pour l'art, qui ne sont, à cette époque, peut-être pas si éloignés qu'il ne paraît ; ils cherchent tous deux, au bout de leurs expériences, un résultat, une connaissance : le scientifique, un résultat explicite dans un système de relations causales (qui pourra être utilisé pour une maîtrise des lois du monde), l'artiste fin de siècle, un résultat de l'ordre de la connaissance de soi, de l'exploration des possibilités de l'individu. L'un recherche l'universel, l'autre l'unicité de l'individualité poussée dans ses retranchements, mais, d'une certaine façon, la démarche est la même. Le matériau est en revanche différent : le scientifique fait des expériences sur ce qu'il considère comme la « réalité » ; l'esthète, au contraire, déclare à cette époque que l'univers, inconnaissable, n'est qu'une somme de « représentations », qu'il peut modifier par l'usage de ses sensations. Ses expériences se font donc sur ces représentations.

Il faut noter que l'exploration de la sensation olfactive n'est jamais, à la fin du siècle, jubilatoire. Elle ne donne pas à l'artiste une satisfaction qui proviendrait d'un sentiment de communication avec la nature, comme ce sera parfois le cas dans la littérature postérieure⁵¹². Coupée du monde, sous la juridiction de l'esprit, elle ne donne aux esthètes qu'une jouissance intellectuelle⁵¹³. Parfois, elle débouche davantage sur la souffrance que sur la joie, lorsque l'acuité du réel, qui touche l'artiste, se mue en agression douloureuse.

Délicate, intellectuelle, parfois mystique, la sensation prend, à la fin du siècle, un visage nouveau. Elle est l'objet d'un développement inaccoutumé, qui correspond à une recherche esthétique. La volonté de développer l'hyperacuité des sens aboutit à une valorisation paradoxale de la maladie.

⁵¹² voir les sensations olfactives au tournant du siècle, chez les écrivains « de la terre », Giono par exemple.

⁵¹³ Dans ce sens, elle peut être appelée « artificielle ».

2.4.3. *L'exploration de la maladie*

La maladie devient intéressante dans la mesure où elle permet une exploration des limites du moi, qui passionnent la fin du XIX^{ème} siècle. Elle constitue une expérience de l'extrême, que l'étude peut servir à rendre, non plus avilissante pour le corps, mais enrichissante pour l'esprit et favorable à la création artistique. L'évolution du rapport des artistes avec la maladie se situe aux alentours de 1880. Celle-ci devient objet privilégié d'étude, non plus à combattre mais à observer, voire à entretenir pour en étudier les effets sur le corps et sur l'esprit.

*Le siècle est à l'excessif. Voilà pourquoi nous sommes des artistes outranciers et fiévreux, rongés par les maladies que nous étudions.*⁵¹⁴

Cette affirmation de Félicien Champsaur dans Dinah Samuel (1882) rend compte de ce nouveau rapport où l'excès est délibérément choisi dans une visée esthétique. Dans ce contexte, le détournement pathologique de l'olfaction devient objet artistique.

Un poème de la fin du siècle, tiré des Vies encloses (1896) de Rodenbach, permet de mieux comprendre ce que découvre l'époque avec la maladie :

*Le malade sent tout (...)
Ah ! cet affinement des soirs de maladie,
Quand tout crispe les nerfs, se répercute en eux !
Araignée aux aguets dans une toile ourdie ;
Sens aiguisés jusqu'à l'infinitésimal.
Qui les disait bornés ? Chacun est une embûche
Qui capture tout bruit, où toute odeur trébuche,
Si bien que le cerveau s'en paraît anormal (...)*⁵¹⁵

L'hyperacuité des sens fait prendre une sorte de recul par rapport à soi-même. Il crée un sentiment de dualité et même d'anomalie. Le sujet dont l'acuité des sens est

⁵¹⁴ Félicien Champsaur Dinah Samuel, Paris, Ollendorff, 1882, p.283.

⁵¹⁵ G. Rodenbach Les Vies encloses (Paris, Charpentier, 1896, pièce XIII, pp. 119 à 121)

poussée à l'extrême se voit séparé de son être ordinaire et acquiert ainsi l'impression d'un enrichissement de son moi, même si c'est au prix de la souffrance. Au lieu d'essayer de gommer l'impression d'étrangeté à soi-même, l'artiste fin de siècle va l'explorer, la transformer en art.

La littérature explore quelques-unes de ces maladies de l'olfaction, en particulier dans le célèbre chapitre X d'A Rebours, où Des Esseintes est soumis à une hallucination olfactive⁵¹⁶. Il s'éveille un matin entouré d'une intense et persistante odeur de frangipane⁵¹⁷, qui est un nouvel effet de la névrose : « *La névrose revenait (...) sous l'apparence d'une illusion des sens*⁵¹⁸ ». Pour faire face à sa maladie, Des Esseintes choisit l'homéopathie nasale :

*Fatigué par la ténacité de cet imaginaire arôme, il résolut de se plonger dans des parfums véritables, espérant que cette homéopathie nasale le guérirait, ou du moins qu'elle retarderait la poursuite de l'importune frangipane.*⁵¹⁹

Il utilise ses connaissances en parfumerie pour détourner l'importune odeur, et compose une série de parfums dans son cabinet de toilette. Il s'étourdit dans des vapeurs d'ambre, de musc-tonkin, de patchouli, puis de parfums plus désagréables et plus forts qui devraient être plus efficaces. Mais « *quoi qu'il fît, la hantise du XVIIIème siècle l'obséda*⁵²⁰ ».

Le trajet qu'il a parcouru est signifiant. Des Esseintes crée un univers olfactif artificiel qui lui permet de repousser, pour un temps, les assauts de la maladie. L'aspect artificiel de la parfumerie l'intéresse, comme il a été dit au début du

⁵¹⁶ Des cas d'hallucination sont souvent notés à cette époque dans le cadre d'une névrose. Mais l'hallucination olfactive semble être assez rare (celles de la vue et de l'ouïe sont les plus fréquentes). La perception d'odeurs désagréables est alors plus fréquente que celle de senteurs agréables. (Galopin Le Parfum de la Femme, op. cit., p.213).

⁵¹⁷ Ici, le fait que ce soit une odeur de frangipane n'est pas indifférent : senteur des « grâces fatiguées et savantes » de la société du XVIIIème siècle (A Rebours, op. cit., p.222), qui ont des affinités avec celles de la fin du XIXème siècle.

⁵¹⁸ Huysmans A Rebours, op. cit., p.222.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ibid, p.228.

chapitre⁵²¹. Pour Des Esseintes, l'art du parfumeur est l'art de créer des univers imaginaires, à une vitesse vertigineuse ; il lui permet de faire naître un monde auquel il commande en maître, par une revanche sur l'hallucination. A chaque mélange de senteurs correspond un univers factice qui s'élève dans la pièce. Un décor de campagne forme le fond de la trame, sur lequel viennent se greffer des odeurs de femmes, puis d'usines, puis de gerbes de foin et, finalement, surgit le paradoxe d'une nature totalement artificielle : *«Enfin (...), il dispersa précipitamment des parfums exotiques, épuisa des vaporisateurs, accéléra des esprits concentrés, lâcha la bride à tous ses baumes et, dans la touffeur exaspérée de la pièce, éclata une nature démente et sublimée (...), une nature pas vraie et charmante, toute paradoxale (...)*⁵²² ». L'artifice met, entre l'artiste et la maladie, un écran salutaire qui permet à l'artiste de se rendre maître, pendant quelques instants, de l'hallucination pathologique dont il n'est, au commencement, que le récepteur passif. L'artifice fait supporter la souffrance d'être. Mais, à la fin, la tentative homéopathique échoue : l'hallucination revient en force, victoire du corps et de la nature sur l'artifice. En répondant à l'excès par l'excès, en se livrant à la luxuriance des odeurs, Des Esseintes ne parvient donc pas à conjurer l'hallucination : à la fin du chapitre, l'odeur de frangipane revient en force, la tentative homéopathique a échoué. Mais l'homéopathie olfactive est, pour Des Esseintes, une manière d'explorer à la fois le monde olfactif et ses sensations. La maladie devient laboratoire.

En outre, introduire ainsi une hallucination dans le détail de sa progression clinique (même si celle-ci est romancée) est une prise de position de la part de Huysmans : l'affirmation de la maladie comme créatrice d'art se double de la revendication de l'artifice comme victoire sur les limites temporelles et spatiales de l'homme. L'excès devient matériau littéraire, créateur.

L'exploration des sens, qui passe souvent par le développement et l'observation de la maladie, constitue, pour un certain nombre d'artistes de la fin du

⁵²¹ « (...) dans la parfumerie, l'artiste achève l'odeur initiale de la nature dont il taille la senteur, et il la monte ainsi qu'un joaillier épure l'eau d'une pierre et la fait valoir. » (Ibid, p.223)

XIX^{ème} siècle, une manière de réagir contre leur temps. Le maximalisme sensualiste est une quête de la délicatesse et du raffinement en même temps qu'une possibilité d'étendre les capacités de l'homme, considéré comme un clavier sensoriel, et de mesurer, concrètement, la sensibilité, la finesse, la « qualité » de l'individu, contre la « grossièreté » ambiante. Sans doute cette recherche a-t-elle ses racines dans le romantisme.

La maladie, dans ce contexte, devient une forme de supériorité puisqu'elle permet d'étendre la « gamme sensible » de l'homme. Mais elle peut aussi mener à la dégénérescence. G. Peylet insiste sur les rapports ambigus des auteurs fin de siècle avec la névrose : « *Tantôt ils la dénoncent comme un facteur de maladie, de pourrissement, tantôt ils la revendiquent comme un moyen nouveau de sentir, d'appréhender la réalité, et la perçoivent comme la marque de l'homme de génie ou de l'artiste*⁵²³ ».

Le développement outrancier du sens olfactif est aussi rendu plus cher par les risques qu'il fait courir. Ce qui est terreau de création pour les artistes se mue en signe de dégénérescence pour certains de leurs détracteurs.

2.4.4. L'excès olfactif : signe ou cause de décadence ?

Les violentes réactions qu'ont suscitées les abus de la fin du siècle ont leur origine dans une répulsion ancestrale pour l'excès. L'excès olfactif, en particulier, rejoint une peur ancienne qui prend d'abord la forme de la méfiance envers tout parfum trop condensé. Toute odeur trop concentrée, même celle des fleurs, est tenue pendant longtemps pour mortelle. La découverte de la photosynthèse, qui prouvera que ce n'est pas le parfum des plantes qui provoque l'asphyxie mais le gaz carbonique, ne se fait qu'en 1907, ce qui laisse le temps aux imaginations de rêver et de craindre. Dans Picciola de Saintine par exemple, roman peu connu paru en 1821, et dans lequel le symbolisme de la fleur-femme est omniprésent, le parfum de la

⁵²² Ibid, p.230.

⁵²³ G. Peylet La Littérature Fin de Siècle, op. cit., p.145.

plante provoque l'assoupissement du personnage principal qui étudie son influence sur lui et la relie à l'effet d'un gaz qu'il parvient à mettre en évidence⁵²⁴. A la fin du siècle court l'histoire d'une Anglaise morte dans sa chambre asphyxiée par le parfum des fleurs. Au début de la partie intitulée « Science et poésie » dans les Etudes et Portraits de Bourget, une fleuriste subit la « meurtrière influence » des parfums et laisse deviner, par sa physionomie, « la sûre et lente intoxication de cette atmosphère de fièvre⁵²⁵ ». Dans La Faute de l'Abbé Mouret, l'asphyxie olfactive est amplement développée au moment de la mort d'Albine⁵²⁶.

Dans Madame Bovary, on rencontre une illustration humoristique de la méfiance populaire vis-à-vis des effets excessifs de l'odeur, même agréable. Ce n'est pas la senteur des fruits qui provoque la syncope d'Emma, mais la lettre de Rodolphe cachée dans la corbeille d'abricots. Cependant, la réaction du pharmacien Homais, qui donne son point de vue « médical » sur l'incident, est révélatrice :

- Extraordinaire !... reprit le pharmacien. Mais il se pourrait que les abricots eussent occasionné la syncope ! il y a des natures si impressionnables à l'encontre de certaines odeurs ! et ce serait même une belle question à étudier, tant sous le rapport pathologique que sous le rapport physiologique ; les prêtres en connaissaient l'importance, eux qui ont toujours mêlé des aromates à leurs cérémonies. C'est pour vous stupéfier l'entendement et provoquer des extases, chose d'ailleurs facile à obtenir chez les personnes du sexe, qui sont plus délicates que les autres. On en cite qui s'évanouissent à l'odeur de la corne brûlée, du pain tendre...

- Prenez garde de l'éveiller ! dit à voix basse Bovary.⁵²⁷

Transparaît ici, en même temps que la pédanterie, le sexisme et l'anticléricalisme du pharmacien, la peur des senteurs trop fortes, qui conduit Homais à faire un contresens sur la cause de la syncope.

⁵²⁴ JXB Saintine Picciola (1821) Paris, Le Serpent à Plumes, 1996, p.101.

⁵²⁵ P. Bourget Etudes et portraits (Paris, Lemerre, 1889, p.191)

⁵²⁶ Zola La Faute de l'Abbé Mouret, op. cit., pp.416-417. Voir le développement sur ce passage dans la troisième partie.

⁵²⁷ Flaubert Madame Bovary, op. cit., p.235.

La recherche de l'excès olfactif est tantôt signe, tantôt cause de décadence, mais toujours dénigrée par les critiques. Le plus souvent, la recherche outrancière des sensations est analysée comme un signe de dégénérescence. Max Nordau, à propos du dégénéré, déclare :

Il est très fier d'être un instrument qui vibre si fortement, et il se vante de sentir tout son être intérieur ravagé, toute son âme résolue, et d'éprouver jusqu'au bout des doigts la volupté du beau, là où le philistin reste complètement froid. Son excitabilité lui semble une supériorité, il croit posséder une compréhension particulière qui manque aux autres mortels, et il méprise volontiers le vulgaire, dont les sens sont émoussés et fermés. Le malheureux ne se doute pas qu'il est fier d'une maladie et se vante d'un trouble intellectuel.⁵²⁸

Les « vibrations plus riches du système nerveux » de ses contemporains paraissent à Max Nordau le syndrome de deux états pathologiques bien définis: « la dégénérescence et l'hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie⁵²⁹ ». Même si cette sensibilité est la marque du génie, elle n'en est pas pour autant valorisée. Nordau rejoint Morel et Lombroso dans leur conception du génie comme névrose, mais il déclare que les dégénérés de génie, loin d'être une force propulsive du progrès humain, ont toujours une action néfaste⁵³⁰. L'hypersensibilité olfactive est donc condamnée sans appel.

L'idée que la recherche de tout paroxysme sensoriel est un signe de dégénérescence revient, également, dans les ouvrages scientifiques de l'époque. Le physiologue et psychologue Alfred Binet, dans ses Etudes de Psychologie expérimentale, déclare :

En résumé, le goût byzantin du luxe, l'outrance des modes, et l'abus du maquillage, sont des formes d'un besoin unique, le besoin si fréquent à notre époque d'augmenter les causes d'excitation et de plaisir. L'histoire et la physiologie nous apprennent que ce sont là des marques d'affaiblissement et de décadence. L'individu ne recherche avec tant

⁵²⁸ Max Nordau Dégénérescence, op. cit., p.36-37.

⁵²⁹ Ibid, p.31.

⁵³⁰ Ibid, p.41.

*d'avidité les excitations fortes que quand son pouvoir de réaction s'abaisse.*⁵³¹

La dégénérescence est en effet marquée par l'épuisement et c'est lui qui fait rechercher les sensations violentes. Un pouvoir de réaction diminué explique une poursuite exagérée de l'ivresse sensorielle. L'idée que l'époque est épuisée est entretenue, à partir des années 1880, par les artistes aux-mêmes qui proclament, à l'envi, que le sang manque à leur époque, qu'elle est à bout de souffle et d'énergie⁵³².

C'est aussi par l'épuisement de l'art français qu'est interprétée Outre-Manche la recherche effrénée des sensations dans la littérature française, par exemple dans cet article de la Quarterly Review :

*Yes, the artists have come to the end of the inedited, of the unknown, of emotions, of images, of all things. Hence they feel tempted to cultivate a « rare and redoubtable faculty », which arises from the diseased sensitiveness of the skin and the whole organism, prompting it to feel every slight emotion with keen energy, and inflicting upon the mind, in accordance with changes of temperatures, with savours and scents, or with the varying tones of daylight, sufferings, sadness, and enjoyments unknown to spirits less finely touched.*⁵³³

Bien que cet article vise surtout Maupassant, il rend bien compte de la manière dont l'Angleterre condamne les outrances sensorielles des écrivains français.

L'excès sensoriel est parfois considéré non comme conséquence mais comme cause de la dégénérescence. C'est parce qu'il subit des jouissances extrêmes que

⁵³¹ Binet « Le Fétichisme dans l'amour », in Etudes de Psychologie expérimentale, op. cit., 1888, p.74.

⁵³² Huysmans parle, au début du chapitre X d'A Rebours, des races « à bout de sang » (A Rebours, op. cit., p.221) Bourget, dans ses Essais de Psychologie contemporaine, déclare aussi : «*Il y a quelque chose d'atteint dans l'énergie morale de notre âge, la présence chez beaucoup d'entre nous d'un élément morbide et l'absence d'un élément réparateur (...)* ». (Essais de Psychologie contemporaine, Oeuvres complètes, Paris, Plon-Nourrit, vol.I, p.394 (Article sur les Goncourt paru en 1885)

⁵³³ Quarterly Review « The French Decadence », 1892, p.498-99 : article à propos de Maupassant Trad : « Oui, les artistes sont arrivés au bout de leur recherche de l'inédit, de l'inconnu, dans le domaine des émotions, des images, de toutes choses. De là la tentation pour eux de cultiver une « faculté rare et redoutable », qui naît de la sensibilité malade de leur peau et de leur organisme entier, le poussant à ressentir la plus légère émotion avec une énergie accrue, et infligeant à l'esprit, selon les

l'artiste fin de siècle est dégénéré. L'outrance provoque la dégénérescence, parce que l'habitude d'une sensation trop forte provoque un relâchement du corps néfaste à l'exercice de la volonté (conçue comme domination du corps et des émotions), et finit par amollir la virilité. Il crée une sorte d'*habitus* à rebours. La voie qui mène de la dégénérescence à l'excès sensuel est donc sans issue, et se recourbe en cercle vicieux.

L'épuisement et la dégénérescence sont donc souvent considérés, à la fin du siècle, comme un châtement de l'excès. Depuis les Grecs, la notion d'excès (ὕβρις, perçue comme une mise à l'épreuve des dieux) est toujours sous la menace de la punition. Le châtement de l'abus olfactif est d'autant plus attendu qu'il est le signe clair que l'homme veut se hausser au-dessus de la condition humaine et, dans le cas de Des Esseintes, tout-puissant ordonnateur de l'artifice, créer son propre monde. Rodenbach, dans *L'Elite*, dit des Goncourt qu'ils sont ses « *frères en notre Mère la Névrose qui est la Madone de ce siècle (...) Ils sont malades d'être trop exquis. Ils expient pour avoir voulu se hausser aussi loin de l'homme primaire que celui-ci est loin des animaux*⁵³⁴ ». Là est le secret de l'orgueil fin de siècle : mettre la même distance entre l'homme primaire et soi qu'entre l'homme et l'animal. La recherche des raffinements du parfum va de pair avec la fierté de quelques « créatures rares » qui s'épuisent dans une recherche de l'« exquisité », de l'inatteignable, dans un effort auquel la menace du châtement ajoute encore du prix.

Si la dégénérescence menace toute orgie sensorielle, de l'ivresse à la débauche, l'excès olfactif est particulièrement concerné, car il semble être une sorte d'archétype de l'excès. Tout d'abord, l'histoire associe les périodes où le parfum a été utilisé de façon outrancière à des époques de relâchement moral : la fin de l'Empire romain, la Régence, la « cour parfumée » de Louis XV...

De plus, la démesure olfactive appartient au domaine du surcroît de jouissance. Elle s'oppose à une morale modérée du plaisir, non seulement comme excès mais en tant que plaisir même. Pour bien saisir pourquoi le plaisir olfactif

changements de température, les saveurs et les parfums, ou les variations de la lumière, des douleurs, des tristesses et des joies inconnues d'esprits moins aiguisés. »

heurte à ce point les conceptions de la bourgeoisie contemporaine, il est nécessaire de revenir sur la notion de plaisir. Le concept a été pendant longtemps rejeté par la civilisation judéo-chrétienne qui a édifié un certain nombre de remparts pour en éviter les abus. Pour qu'un plaisir soit accepté par le consensus social, il doit répondre à certains critères : il doit être simple (ne pas relever du luxe ou du gaspillage) ; il doit être partagé (le plaisir solitaire est éminemment mal vu) ; il doit s'exercer dans certaines limites (le plaisir de celui qui boit jusqu'à s'enivrer n'est pas reconnu par le consensus social comme un plaisir, la raison devant rester libre pendant l'exercice du plaisir⁵³⁵) ; enfin, il ne doit pas nuire à autrui, ni à celui qui le ressent (le sadisme ou le masochisme ne sont pas considérés comme des plaisirs «normaux »).

Or le plaisir olfactif, surtout lorsqu'il se nourrit de parfums, et non de produits naturels, s'oppose à presque tous ces critères. Le seul qu'il respecte est le critère selon lequel le plaisir ne doit pas nuire à autrui. En effet, mis à part le cas où un parfum est utilisé pour dissimuler un stupéfiant, l'abus de la capacité olfactive ne nuit pas à autrui. Mais il peut faire du mal au sujet (on a vu que le parfum pouvait créer des états de dépendance). Il n'est pas, dans le cas de l'inhalation des parfums, un plaisir simple : le parfum a toujours été un produit cher, symbole de luxe. Pour la bourgeoisie en particulier, le parfum est symbole de dilapidation, contre les vertus de l'économie et de la thésaurisation. Il n'est pas non plus un plaisir limité, lorsqu'il est trop répété ou excessif. Et par-dessus tout, c'est un plaisir solitaire : Des Esseintes, Chérie, Dorian sont seuls pour respirer des parfums ; ils en tirent une jouissance non partagée, anti-sociale. L'odeur crée une sensation de plaisir intense, indépendamment de toute relation amoureuse, une sorte de plaisir intransitif, personnel et donc lié au péché. Le cas de Chérie met particulièrement en valeur le lien qui peut exister entre plaisir olfactif et pratique onaniste. La jouissance solitaire, caractéristique du plaisir olfactif, est contraire à la nature (puisqu'elle n'engendre rien, frappée de stérilité) et à la morale, parce qu'elle n'est liée à aucun échange, aucun partage. C'est sans doute la raison pour laquelle, parfois, à la fin du

⁵³⁴ G. Rodenbach L'Elite, op. cit., p 36.

siècle, le plaisir olfactif est directement perçu comme un péché. Mantegazza cite le cas d'une femme qui lui a confié : « *J'éprouve tant de plaisir à sentir une fleur qu'il me semble que je commets un péché*⁵³⁶ ». L'excès olfactif, au regard d'une certaine morale sociale, réunit donc tous les défauts qui appellent sur lui le châtement. Les réticences à l'égard du parfum sont donc profondes, non seulement quand elles affectent les relations avec autrui (on a vu la menace de possession que peut suggérer le parfum, qui va parfois jusqu'à annihiler la liberté), mais aussi lorsqu'elles concernent le rapport du sujet avec lui-même.

Qu'il soit interprété comme un épiphénomène féminin ou la nouvelle passion de quelques esthètes raffinés, l'emploi immodéré de l'odorat est un trait particulier de la fin du siècle. Il permet de répondre à un sentiment de déperdition d'être, en continuité avec le sentiment d'aliénation qui imprègne les années 1870, mais aussi à une recherche plus récente de possibilités esthétiques variées. Il transgresse la ligne qui séparait jusqu'alors le comportement olfactif « normal » de l'« anormal », et celle qui sépare la raisonnable, le modéré, de l'excessif et de l'incontrôlable. Il met donc en cause les limites de la raison.

Le dernier domaine dans lequel les sensations remettent en question une frontière est celui du goût. A la fin du XIX^{ème} siècle, les caprices de l'olfaction exposés dans les oeuvres montrent la présence d'un goût pervers, qui transgresse les normes habituelles pour établir une nouvelle forme de relation entre le sujet et l'objet.

2.5. La perversion du goût

Le goût pour la mauvaise odeur est le détournement le plus évident, celui qui « choque » le plus directement la sensibilité du lecteur. Révolutionnaire, il apparaît assez souvent dans la littérature de cette époque. En général, nous le verrons, certains moyens sont mis en place pour atténuer la provocation directe mais, même

⁵³⁵ Dans le cas du plaisir sexuel, la possibilité de l'abandon de la raison est en partie rachetée par la notion de partage.

atténuée, celle-ci demeure. Le détournement, cette fois, ne consiste pas à montrer l'usage excessif de l'odorat, mais son utilisation dévoyée. Il ne s'agit plus de la quantité de l'odeur inhalée, mais de sa qualité.

2.5.1. Un goût nouveau pour la puanteur

La première forme de perversion du goût que nous abordons n'est pas la plus courante : il s'agit de celle qui concerne les sensations gustatives (qui font appel à la fois au goût et à l'odorat). Le plus souvent, cette forme de « dépravation » est encore une affaire de jeune fille ou de femme détraquée. Germinie Lacerteux, encore jeune fille, « (...) se rassasiait tant bien que mal de crudités quelconques, de salades, de choses vinaigrées qui trompent l'appétit des jeunes femmes, de charbon même qu'elle grignotait avec les goûts dépravés de son âge et de son sexe.⁵³⁷ » Chérie, également, développe une prédilection pour les nourritures étranges, bien avant de s'intéresser aux parfums :

Il était venu à la jeune fille, tout à coup, comme cela, le goût dépravé de manger des cornichons de l'épicier d'à côté, et non ceux de l'hôtel qui n'étaient pas assez vinaigrés, oui, de manger des cornichons en buvant de la mauvaise bière.⁵³⁸

Le vinaigre, comme dans d'autres cas, semble exercer un attrait particulier. Cette attitude n'est pas expliquée par le romancier, mais seulement décrite comme quelque chose d'anormal, qui contraste alors avec les interminables recherches d'élégance de la jeune fille à cette période de sa vie. Chez Balzac, en 1842 déjà, on trouvait une trace de cette perversion, dans les Mémoires de deux jeunes Mariées. Le personnage de Renée, enceinte, développait un goût « monstrueux » pour les

⁵³⁶ P. Mantegazza La Physiologie de l'Amour, (Paris, Fetscherin et Chuit, 1886, trad de la 4^e éd. Italienne, p.151.)

⁵³⁷ E. et J. de Goncourt Germinie Lacerteux, op. cit., p.43.

⁵³⁸ E. de Goncourt Chérie, op. cit., p.271.

oranges pourries⁵³⁹. Ces cas de détournement du goût sont assez limités en nombre. Ils ne concernent jamais des personnages masculins. D'une manière générale, ce phénomène est associé à une période particulière de la vie de la femme (adolescence ou grossesse), ce qui le rend moins inquiétant.

Le deuxième cas de perversion du goût concerne plus directement les odeurs. L'attrance pour les puanteurs est troublante parce qu'elle est difficilement classable. Chérie, par exemple, se plaît à ce que la parfumerie réserve de plus « nauséux », comme on l'a vu plus haut, et ce penchant est peu explicable par le narrateur.

C'est surtout dans Le Jardin des Supplices (1899) d'Octave Mirbeau que le goût pour les odeurs désagréables est développé. Clara a entraîné le narrateur, Claude, en Asie, en Chine précisément, où elle lui a promis qu'il découvrirait des voluptés inconnues et atroces. Elle l'emmène un jour au baignoire de Canton. Pendant une vingtaine de pages, de véritables jets d'odeurs jalonnent leur parcours vers le baignoire, plus insupportables les uns que les autres, et soulèvent le cœur à la fois du narrateur et du lecteur :

*A mesure que nous avançons, les odeurs se font plus intolérables, les ordures plus épaisses.*⁵⁴⁰

L'odeur de la Chine est explicitement reliée dans le roman à celle de la mort :

*Sur le pont, le spectacle change, mais l'odeur s'aggrave, cette odeur si particulière à toute la Chine et qui, dans les villes, les forêts et les plaines, nous fait songer, sans cesse, à la pourriture et à la mort.*⁵⁴¹

⁵³⁹ Renée, enceinte, éprouve pour les oranges pourries une envie « monstrueuse », qu'elle assume comme une « dépravation » passagère due à son état (Voir Balzac Mémoires de deux jeunes Mariées (1841-42) Gallimard, Folio, 1969/ 1981 pour la préface, p. 182.).

⁵⁴⁰ O. Mirbeau Le Jardin des Supplices (1899), op. cit., p.156.

⁵⁴¹ Ibid, p.157.

L'odeur de la charogne provoque une réaction d'aversion de la part du narrateur, mais de plaisir chez la femme. Claude et Clara sont entourés par des marchands qui vendent de la viande sanieuse en racolant les passants :

Je crus que le coeur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur de charnier qui s'exhalait de ces boutiques, de ces bassines remuées, de toute cette foule, se ruant aux charognes, comme si c'eût été des fleurs.

- Clara, chère Clara ! implorai-je... Partons d'ici, je vous en prie !

- Oh ! comme vous êtes pâle ! Et pourquoi?... N'est-ce donc pas très amusant?...

- Clara... chère Clara !... insistai-je... Partons d'ici, je vous en supplie !... Il m'est impossible de supporter plus longtemps cette odeur.

- Mais cela ne sent pas mauvais, mon amour... Cela sent la mort, voilà tout !...

Elle ne semblait pas incommodée... Aucune grimace de dégoût ne plissait sa peau blanche, aussi fraîche qu'une fleur de cerisier. Par l'ardeur de ses yeux, par le battement de ses narines, on eût dit qu'elle éprouvait une jouissance d'amour... Elle humait la pourriture avec délices, comme un parfum.⁵⁴²

Tout ce passage baigne dans une esthétique du « trop », de l'insoutenable qui repose sur plusieurs contrastes : entre l'odeur répugnante et la réaction de Clara ; entre les sensations désagréables et le vocabulaire amoureux ; entre l'épuisement nerveux et physique du narrateur et l'indifférence de la jeune femme. Le degré de provocation d'un tel texte est beaucoup plus élevé que dans le passage (vu dans la première partie) concernant la fleur de henné. La jouissance était alors provoquée par une plante qui « sentait l'amour ». La « loi du contexte », sur laquelle nous reviendrons, était respectée : une odeur d'amour créait une réaction, animale certes, mais « normale » au regard de la « nature ». Cette réaction relevait encore du naturalisme, qui voit dans la nature une invitation à l'amour. En revanche, dans ce passage, l'attraction sexuelle est créée par une odeur « hors contexte » : celle de la mort. Nous sommes passés sur le versant décadent du livre.

⁵⁴² Ibid, p.159.

2.5.2. Une autre forme de désir

L'attrance pour les odeurs désagréables témoigne d'un nouveau courant, au sein de la littérature, qui explore le goût pour le laid, le nauséabond, c'est-à-dire tout ce qui relève d'un anti-goût. Nous avons déjà étudié l'introduction de la laideur et de la puanteur comme nouvel objet esthétique, en lien avec le refus de la hiérarchie. Cette fois, nous la replaçons dans une perspective normative. Dans les ouvrages où un fort détournement du goût apparaît, un passage montre bien qu'il s'agit d'un choix délibéré. Dans *Le Jardin des Supplices*, par exemple, cette justification prend la forme d'une chanson : « Les trois amies », que Clara récite un peu plus loin au narrateur. Dans cette chanson, les deux premières amies sont belles, mais le personnage de la chanson ne les aime pas. La troisième est laide :

*(...) Son corps est pareil à celui d'un porc
 (...) Ses seins et son ventre exhalent l'odeur du poisson
 (...) Et celle-là je l'aime, parce qu'il y a quelque chose de plus
 mystérieusement attirant que la beauté : c'est la pourriture. La
 pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie.⁵⁴³*

La beauté de la pourriture, de l'immonde et du repoussant est explorée et acceptée. L'équation entre le beau, l'agréable et le bon est mise en péril.

C'est à Baudelaire qu'il faut remonter pour saisir le début de cette attrance nouvelle pour la laideur. Pour lui déjà, il existe une «phosphorescence de la pourriture », fascinante, qu'il a, par exemple, exaltée dans « La Charogne». Dans l'« Hymne à la Beauté », l'horreur même est réhabilitée :

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
 De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.⁵⁴⁴*

⁵⁴³ Ibid, p.177.

⁵⁴⁴ Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, op. cit., « Hymne à la Beauté », 1860, Pléiade, t.I, p.25.

Baudelaire, avec le mal et le laid, explore de nouvelles contrées de l'art. Il justifie cette nouvelle forme de beauté par l'existence d'une « corde grave » en l'homme :

Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. Je plaindrais vivement qui ne comprendrait pas ; - une harpe à qui manquerait une corde grave.⁵⁴⁵

L'ingéniosité de Baudelaire est de supposer l'universalité de cette tendance («chacun porte en soi»), ce qui ne laisse aucune chance d'évasion à l'«hypocrite lecteur». C'est aussi d'en montrer l'ancienneté, puisqu'il prend des exemples dans l'histoire. Le goût pour l'horrible n'est pas nouveau, ni rare ; la nouveauté est seulement d'en parler ouvertement. La reconnaissance de ce sentiment, de cette « corde grave » présente une nouvelle forme de désir qui ouvre la voie, bien avant la fin du siècle, à toutes les perversions du goût et, du même coup, à toutes les conduites olfactives qui sortent de la « normalité ».

Plusieurs auteurs du second XIXème siècle font allusion aux forces d'attraction cachées qui unissent les êtres aux choses ou à d'autres êtres. Chez les naturalistes, on rencontre déjà quelques témoignages de cette attirance pour le repoussant, mais sous forme de traces très discrètes. Dans Une Belle Journée (1880) de Henri Céard, par exemple, Trudon se souvient d'une de ses anciennes conquêtes, qui n'était ni jeune ni belle : « *Il la regrettait pour le faisandé de sa personne vieillissante⁵⁴⁶* ». A la fin du siècle, on trouve une réflexion sur l'attraction de la laideur dans Le Triomphe de la Mort, de d'Annunzio, lorsque George réfléchit sur ses liens avec Hippolyte ; il sent que «*ce qui l'attachait le plus, c'était précisément la qualité réelle de cette chair, et non pas ce qu'il y avait en elle de plus beau, mais surtout ce qu'il y avait en elle de moins beau. La découverte d'une laideur ne relâchait*

⁵⁴⁵ Baudelaire Choix de Maximes consolantes sur l'Amour, Pléiade, t.I, p. 548-49.

⁵⁴⁶ Henri Céard Une Belle Journée (1881) op. cit., p..249.

*pas le lien, ne diminuait pas la fascination.*⁵⁴⁷ » Le Possédé de Lemonnier reconnaît que la séduisante Rakma n'a pas une beauté canonique, mais quelque chose de plus fort : elle a « *l'épouvantable laideur de la charogne que tu nourris en ton sein et qui te putréfie vivant*⁵⁴⁸ ».

Les expressions de ce goût, vers le tournant du siècle, sont de plus en plus excessives. Par exemple, un poème des Chants de la Pluie et du Soleil, par Hugues Rebell, met en scène la recherche de la laideur jusqu'à l'extrême. Sans doute ce poème a-t-il une intension politique et veut-il montrer la déchéance de la France. Mais il présente aussi une réflexion sur la perversion du goût. Le narrateur voit en rêve Gallia « pareille à une raccrocheuse de trottoir » :

Elle avait renvoyé tous ses amants, parce qu'ils étaient nobles et beaux, et ne lui plaisait maintenant que l'odeur des ruisseaux bourbeux et les maisons qu'annoncent les tristes lanternes.

Elle ressemblait aux dernières des prostituées et elle se réjouissait de son ignominie.

Tout d'un coup, elle a saisi par le bras un homme souillé et infect, l'a embrassé sur les lèvres, puis le repoussant :

- Tu ne pues pas assez, lui a-t-elle dit.

*Une femme alors lui a présenté un être qui sortait d'un asile d'insensés (...)*⁵⁴⁹

Elle le refuse en arguant qu'il a « trop d'esprit ». Elle repousse également un homme difforme et infect dont elle soutient qu'il a « encore quelque beauté ».

Enfin est apparu un monstre dont le langage n'était qu'une suite de cris plaintifs ou féroces, un monstre à la tête et au corps velus, répandant une odeur de fumier.

*Alors elle a couru au-devant de lui, l'a pressé contre son sein et elle le baisait, lui faisait mille caresses.*⁵⁵⁰

Dans ce monde à l'envers, où Gallia cherche un prince charmant « à rebours » et où l'excès de tout n'est pas assez, la puanteur apparaît sur un des ultimes degrés de la

⁵⁴⁷G. D'Annunzio Le Triomphe de la Mort, op. cit., p.356. Souligné dans le texte.

⁵⁴⁸ Camille Lemonnier Le Possédé, op. cit., p.161.

⁵⁴⁹ Hugues Rebell Chants de la Pluie et du Soleil, Paris, Charles, 1894, pièce XXII, p.41.

répulsion. Comme dans la chanson du Jardin des Supplices, le refus de toute forme de beauté prend la forme d'une recherche radicale de l'horreur. A chaque fois, la provocation est rendue particulièrement forte par le contraste entre l'attirance amoureuse et son objet. Le monstrueux est atteint non seulement dans le monstre lui-même mais dans l'attirance pour le monstre⁵⁵¹.

La perversion peut aller jusqu'à la complaisance envers la laideur morale, comme dans Le Journal d'une Femme de Chambre, par exemple. Célestine tombe amoureuse de celui qu'elle accuse intérieurement du viol et du meurtre d'une enfant, ce qui ne fait que l'attirer davantage :

J'ai toujours eu un faible pour les canailles.. Ils ont un imprévu qui fouette le sang... une odeur particulière qui vous grise, quelque chose de fort et d'âpre qui vous prend par le sexe. Si infâmes que soient les canailles, elles ne le sont jamais autant que les honnêtes gens.⁵⁵²

Ici, la perversion est justifiée par un renversement des valeurs morales, ce qui déplace la provocation. Le goût pour le laid est justifié par le mensonge du beau : les « honnêtes gens » sont en réalité les véritables canailles. Mais c'est toujours la même forme d'attraction / répulsion qui est décrite.

La perversion du goût est le domaine où l'utilisation de l'olfaction pour démolir les frontières et amener le non-dit au dit est la plus provocante. Mais la transgression la plus débridée a ses limites. En étudiant des cas extrêmes, nous verrons que la littérature respecte malgré tout certaines frontières.

2.5.3. Cas particuliers de perversion du goût

⁵⁵⁰ Ibid, p.42.

⁵⁵¹ C'est sans doute une des nouveautés de la décadence de montrer le monstrueux non plus seulement en soi, mais pour soi, dans la relation d'attraction qui l'unit à autrui.

⁵⁵² Ibid, p.193.

Les cas extrêmes de perversion du goût sont rares dans la littérature et plus souvent évoqués par des allusions brèves que par de longs développements. Cependant, en tant que cas limites, ils sont dignes d'intérêt.

2.5.3.1. Le fétichisme

Le fétichisme, pour les psychologues, est le penchant d'un sujet, incapable de satisfaire normalement son appétit sexuel, pour un objet dont il hypertrophie l'importance. Sa tendance principale est de prendre la partie pour le tout⁵⁵³, par exemple de s'intéresser à la main d'une femme et non à sa personne entière. Comme le montre Alfred Binet⁵⁵⁴ dans son étude sur le fétichisme, tout le monde est plus ou moins fétichiste en amour, mais certains cas sont plus pathologiques que d'autres. Il existe des fétichistes de l'oeil, de la main, des cheveux, de l'odeur. Les cas de fétichisme olfactif semblent assez rares.

Dans la littérature du second XIXème siècle, on en rencontre cependant quelques-uns, à un état souvent embryonnaire. Le plus développé est celui de Lazare dans La Joie de vivre (1884). Le gant parfumé de Louise est pour lui l'occasion de véritables débauches sensuelles :

Le gant, en peau de Saxe, avait gardé une odeur forte, cette odeur de fauve particulière, que le parfum préféré de la jeune fille, l'héliotrope, adoucissait d'une pointe vanillée ; et, très impressionnable aux senteurs, violemment troublé par ce mélange de fleur et de chair, il était resté éperdu, le gant sur la bouche, buvant la volupté de ses souvenirs. (...)

Quand il était seul, il reprenait le gant, le respirait, le baisait, croyait qu'il la tenait encore à pleins bras, la bouche enfoncée dans sa nuque. Le malaise nerveux où il vivait, l'excitation de ses longues paresse, rendaient plus vive cette griserie charnelle. C'étaient de véritables débauches où il s'épuisait.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Et l'on peut dire que le fétichisme est dans l'ordre des comportements sexuels ce que la synecdoque est dans l'ordre des figures de style : il prend la partie pour le tout.

⁵⁵⁴ Binet « Le Fétichisme dans l'amour », in Études de Psychologie expérimentale, op. cit., pp. 20 à 25.)

⁵⁵⁵ Zola La Joie de Vivre (Paris, Charpentier, 1884) Poche, 1985, p.272.

Le fétichisme est peut-être ici l'alliance d'un fétichisme de l'odeur et d'un fétichisme de la main. Le mécanisme en est clair : une senteur crée une réaction extrêmement violente, une volupté sensuelle. La cause est nettement montrée comme à la fois nerveuse et psychologique : « le malaise nerveux », « l'excitation de ses longues paresseuses ». La senteur elle-même est un mélange d'odeur animale (« une odeur de fauve ») et de parfum (« l'héliotrope »). On retrouve la senteur double, à la fois animale et artificielle dont l'effet est si fort sur les décadents.

Le cas de Lazare est intéressant dans la mesure où il montre un des développements les plus importants de fétichisme olfactif. Les auteurs de la fin du siècle ne se sont pas aventurés tellement plus loin dans ce domaine, ou alors par allusions.

Les autres cas de fétichisme olfactif sont assez rares, dans la littérature elle-même⁵⁵⁶. On en rencontre un exemple dans A Rebours, mais qui est un peu différent. Le plaisir sexuel n'est pas suscité par un objet, mais par une odeur ou une sensation tactile sans rapport avec le contexte. Des Esseintes se rappelle une de ses anciennes maîtresses :

(...) une maîtresse qui se pâmail sous l'influence de certains aromates et de certains baumes, une femme détraquée et nerveuse, aimant à faire macérer la pointe de ses seins dans les senteurs, mais n'éprouvant en somme une délicieuse et accablante extase que lorsqu'on lui ratissait la tête avec un peigne ou qu'elle pouvait humer, au milieu des caresses, l'odeur de la suie, du plâtre des maisons en construction, par les temps de pluie, ou de la poussière mouchetée par de grosses gouttes d'orage, pendant l'été.⁵⁵⁷

C'est le décalage entre le « contexte » et la sensation qui crée le plaisir. L'« extase » est provoquée par une sensation sans relation directe avec le plaisir physique.

⁵⁵⁶ Cette importance de l'odeur dans le fétichisme se retrouve chez Flaubert, dont la correspondance révèle une fascination pour la pantoufle d'une autre Louise. Voir par exemple les lettres à Louise Colet d'août et septembre 1846. Ex : 8-9 août 1846 : « *Je vais revoir tes pantoufles (...) Je crois que je les aime autant que toi (...) je les respire, elles sentent la verveine, et une odeur de toi qui me gonfle l'âme.* » (Correspondance, I, Gallimard, Pléiade, 1973, t.I, p.284.)

⁵⁵⁷ A Rebours, op. cit., p.232.

Le fétichisme intéresse un certain nombre de sexologues de cette époque (Fliess, Hagen, et Ellis), qui la tiennent pour une perversion pathologique. Havelock Ellis considère qu'à la base du fétichisme olfactif demeure une sensibilité neurasthénique aux odeurs, due à un manque de vigueur sexuelle⁵⁵⁸. Quoiqu'il en soit, il est considéré à l'époque comme une perversion du goût, parce qu'il fait intervenir une odeur qui n'appartient pas au domaine sensuel.

2.5.3.2. La nécrophilie

Un cas plus extrême encore de détournement pathologique de l'odorat est constitué par la nécrophilie. Le nécrophile est celui qui est attiré sexuellement par les cadavres. Un certain nombre de cas apparaissent dans la littérature de la période qui nous intéresse.

En général, les notations sont assez brèves, le sujet effleuré, et nul commentaire ne les accompagne. Les victimes de cette perversion ne sont pas attirées, le plus souvent, par les cadavres en général, mais par un cadavre en particulier (presque toujours celui de la femme aimée). Un cas de nécrophilie apparaît déjà chez Zola, dans Thérèse Raquin, lorsque Laurent tombe amoureux d'une femme qu'il a vue à la morgue, mais aucune odeur n'apparaît. Dans un autre exemple, La Tombe de Maupassant, un homme déterre une femme qu'il a adorée, pour la voir une fois encore :

Je mis le cercueil à nu. Et je soulevai une planche. Une odeur abominable, le souffle infâme des putréfactions me monta à la figure - oh ! son lit, parfumé d'iris !⁵⁵⁹

Dans un premier temps, l'impression olfactive rend plus terrible le contraste avec le « lit, parfumé d'iris ». Mais ensuite, lorsque, un peu plus tard, le narrateur se fait arrêter, il déclare :

⁵⁵⁸ H. Ellis Etudes de Psychologie sexuelle, op.cit., p.125.

⁵⁵⁹ Maupassant Apparition et autres Contes d'angoisse (1883-1890) GF, 1987, La Tombe, p.107.

Toute la nuit j'ai gardé, comme on garde le parfum d'une femme après une étreinte d'amour, l'odeur immonde de cette pourriture, l'odeur de ma bien-aimée !⁵⁶⁰

L'odeur qui aurait dû créer la répulsion est devenue objet de désir. C'est en cela que réside la perversion. Dans une logique de l'« à rebours », ce n'est plus le parfum de la femme aimée qui est exalté, mais le miasme de sa carcasse.

Quelques ouvrages insistent encore davantage sur des cas de nécrophilie. Le cas le plus frappant se trouve dans le roman du romancier belge Elslander intitulé Rage charnelle (1890). Toute la deuxième partie du roman montre l'errance du personnage principal, le Marou, en compagnie du cadavre de la femme qu'il a tuée. A la fin du roman, dans la caverne où « la pestilence est devenue insupportable⁵⁶¹ », il la reprend une dernière fois. La pestilence n'est pas montrée comme ayant un rôle dans l'attraction sensuelle, mais en tout cas elle n'en joue pas, comme on s'y attendrait, dans la répulsion. Cette fois, la littérature n'ira pas plus loin ; elle a atteint une limite dans la perversion du goût.

Le goût pour les mauvaises odeurs est donc quelque chose de reconnu, à la fois par le discours scientifique et par les études de la société. Cependant, une partie du discours médical semble encore prudent, par peur de choquer le lecteur, et aussi parce que les études sur le sujet ne sont pas nombreuses. Dans les textes scientifiques, l'anti-nature est plutôt du côté de l'hyperesthésie que de la dépravation. Le cas du religieux de Prague, par exemple, est cité à plusieurs reprises (il se disait capable de détecter les filles et les femmes chastes uniquement grâce à l'odeur⁵⁶²). On rencontre aussi plusieurs fois une allusion à un jeune garçon élevé dans la forêt dont l'odorat était resté si fin par la suite qu'il pouvait suivre sa femme

⁵⁶⁰ Ibid, p.108.

⁵⁶¹ Elslander Rage charnelle (Bruxelles, Kistenmaeckers, 1890) Paris, Séguiet, « Bibliothèque décadente », 1995, p.323.

⁵⁶² Son cas est pour la première fois mentionné en 1684 par le Journal des Savants, et apparaît dans l'ouvrage de Claude-Nicolas Le Cat Traité des Sensations et des Passions en général et des Sens en particulier, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1767, t.II, p.256.

à la piste⁵⁶³. Mais ces exemples, loin d'être tirés d'études récentes, sont empruntés au traité de Claude-Nicolas Le Cat, qui date de 1767. Ils n'illustrent que des cas d'hyperesthésie, non une dépravation du goût. L'attirance pour la mauvaise odeur est très rarement mentionnée et toujours renvoyée du côté de l'anti-nature. Le seul cas de perversion cité par Galopin, dans tout son ouvrage sur le Parfum de la Femme, est celui d'une femme qui se trouvait mal en respirant des fleurs d'oranger. Havelock Ellis lui-même, qu'on ne peut pourtant soupçonner d'un trop grand respect des convenances, s'arrête à peine sur ce sujet.

Plus que les médecins, ce sont les chefs de la police des moeurs des années 1880 qui font le plus ouvertement allusion aux cas de perversion. Ils disent le faire en faveur de la santé publique. En particulier, ils abordent un sujet qui apparaît très peu dans le discours médical (Ellis y fait allusion⁵⁶⁴) et pas du tout dans la littérature, celui des renifleurs. On comprend pourquoi. La transmutation de la perversion du goût en art se heurte ici à une limite particulièrement difficile à franchir : ces personnes trouvent une excitation sexuelle à l'inhalation des latrines⁵⁶⁵.

L'ancien chef de la police des moeurs de Paris (1860-70), Félix Carlier, fait paraître en 1887 des Etudes de Pathologie sociale dans lesquelles il s'intéresse à la secte des renifleurs et, plus précisément, à un cas particulier de prostituées : les « pierreuses », prostituées « pédéastes » selon ses termes et qui, par opposition aux « panades », n'ont pas de toilettes recherchées et exhalent des senteurs nauséabondes. Ces prostituées sont doublement perverses : non seulement elles appartiennent à ce qu'il nomme la « prostitution anti-physique », mais encore leur puanteur semble attirer les clients.

Le chef de la police des moeurs fournit ainsi des indications intéressantes sur la société de son temps et ses dessous. Il le fait, dit-il, malgré son dégoût, parce que

⁵⁶³ Ce cas est rapporté par plusieurs personnes qui l'ont lu également dans l'ouvrage de Le Cat. Ibid, t.II, p.257 (par exemple Galopin, op. cit., pp.166-168).

⁵⁶⁴ Ellis, Etudes..., op. cit., p.124.

⁵⁶⁵ Le physiologiste Tardieu utilise le latin pour décrire ces cas : Dr A. Tardieu Les Attentats aux Moeurs, Paris, JB Baillière, 1867, 5ème édition, p.183.)

cela lui semble utile pour la « sécurité publique ». Le dévoilement des dessous de la société fait surgir un nouvel aspect de la perversion du goût et met en valeur, une fois encore, le rôle primordial des odeurs dans les comportements.

La comparaison avec ces études fait ressortir que, si certains écrivains introduisent à cette époque des exemples particulièrement audacieux de perversion du goût dans le domaine de l'olfaction, ils respectent cependant certaines limites.

En même temps que les conduites étranges, l'époque fait une autre découverte : l'importance de la relation d'attraction / répulsion dans les comportements, non seulement entre le sujet et l'odeur, mais entre l'oeuvre et le lecteur.

2.5.4. L'attraction / répulsion

Le personnage qui est attiré par les puanteurs manifeste une perversion du goût par rapport à la « normalité » édifée par le consensus culturel. Mais, souvent, la réaction face à la puanteur est plus complexe, et éveille deux pulsions distinctes : la répulsion d'abord, et l'attraction ensuite (il conviendrait d'ailleurs d'invertir les termes et de parler du couple répulsion/ attraction), fondée elle-même sur la répulsion. Le dégoût exerce sa fascination, dans un fonctionnement particulier de la psychologie.

Cette répulsion / attraction joue également dans la relation qui unit le lecteur au texte. En faisant sentir des puanteurs à son lecteur, l'auteur court le risque de voir son lecteur, excédé de dégoût, abandonner le livre. Mais il compte, chez le lecteur, sur la même capacité à être attiré par le repoussant que chez le personnage. En général, un narrateur sert à faire la transition entre le lecteur et l'horreur. Par exemple, dans le texte cité plus haut du Jardin des Supplices, Claude supporte difficilement les odeurs qui plaisent à Clara. Il faut d'ailleurs s'étendre un peu sur le rôle du narrateur dans la transmission des odeurs aux narines du lecteur. Le

narrateur, en général, est là pour atténuer la portée de la mauvaise odeur : dans Là-Bas, par exemple, le narrateur amoindrit la portée des puanteurs de la messe noire à laquelle assiste Madame Chantelouve. En montrant la réaction du narrateur et son attitude réprobatrice, l'auteur permet au lecteur de se décharger d'une partie de son dégoût sur quelqu'un qui semble partager sa réaction. Bien que ce procédé soit totalement factice, il paraît efficace⁵⁶⁶.

Mais souvent, la projection n'est pas suffisante, et le lecteur rejette le livre. La preuve en est qu'un grand nombre de critiques ont reproché à la littérature de cette époque de vouloir attacher par le répugnant. Un article de Ferragus dans Le Figaro du 23 janvier 1868 déclare : (...) « *Attacher par le dégoût, plaire par l'horreur, c'est un procédé qui malheureusement répond à un instinct humain, mais à l'instinct le plus bas, le moins avouable, le plus universel, le plus bestial.* » Pour l'auteur de l'article, ce procédé constitue une solution de facilité : « (...) *Les pourritures sont à la portée de tout le monde, et ne manquent jamais leur effet*⁵⁶⁷ ». Écrit en 1868, cet article concerne Thérèse Raquin et Germinie Lacerteux. Il apparaît donc bien avant la période « fin de siècle ». Mais au fur et à mesure que les romans vont progresser en intensité dans l'échelle de l'horreur, le seuil de tolérance, bien qu'il s'élève, va toujours demeurer en-deçà des extrêmes, et les critiques pleuvoir.

2.5.5. Qu'est-ce que le « goût », en matière d'olfaction ?

Les violentes réactions qu'ont suscitées les odeurs, et surtout les puanteurs, dans le domaine de la critique, permettent de percevoir, non seulement qu'il y a souvent confusion entre ce que décrit l'écrivain et son propre goût (cela est fréquent), mais encore que les règles en matière de goût olfactif sont finalement très strictes à l'intérieur d'une culture donnée, malgré les apparences. On peut voir se dessiner peu

⁵⁶⁶ Peut-être est-ce l'absence de narrateur qui rend la lecture des premières pages du Parfum de Süskind si intense. (P. Süskind Le Parfum (1985) (Paris, Fayard, 1985, traduit de l'allemand par B. Lortholary)

⁵⁶⁷ Le Figaro, 23 janvier 1868, « Les Littératures putrides ».

à peu, en négatif, les contours d'une « normalité » olfactive fondée le plus souvent sur une conception sous-jacente du « naturel ».

Tout d'abord, le goût « naturel » se plaît au bon et se déplaît au nauséabond. Le biologiste Debay, dans Des Parfums et des Fleurs, en 1846, observe : « *On rencontre chez certains individus une perversion de l'odorat, véritable délire des sens qui fait trouver agréables les odeurs les plus repoussantes*⁵⁶⁸ » et le parfumeur Rimmel lui fait écho en 1870, dans son Livre des Parfums, lorsqu'il déclare : « *Il n'est pas naturel de préférer le mauvais au bon, et c'est un goût vicié d'éprouver de l'antipathie pour ce qui a été créé dans le but de nous être agréable.*⁵⁶⁹ »

Inversement, le goût hait le nauséabond. L'argument apparaît souvent dans les textes de cette époque selon lequel le nauséabond est repoussant car il est mauvais pour notre nature. La Providence nous a donné l'odorat pour échapper aux poisons et il faut obéir à l'instinct qui nous attire vers les bonnes odeurs. Les normes du goût sont donc fondées, pendant longtemps, sur un anthropocentrisme doublé d'une croyance en la Providence.

Deux catégories d'odeurs doivent déplaire particulièrement : celles qui relèvent de la fermentation et de la pourriture. Les cas « délirants » de Debay sont précisément ceux d'individus qui apprécient des odeurs repoussantes de fromage, de morue puante ou de chevreuil pourri. Aujourd'hui encore, certaines études montrent que ces deux classes d'odeurs sont celles qui provoquent une répulsion quasi-universelle⁵⁷⁰.

Ensuite, le goût aime la modération : l'excès n'est pas de l'ordre du goût « naturel » (on l'a vu dans le cas des femmes trop parfumées et on l'a revu, sous un autre angle, dans le cas de l'inhalation exagérée des parfums). Comme l'affirme Baudelaire « *toute odeur fine portée à son maximum de force et pour ainsi dire de*

⁵⁶⁸ Debay Des Parfums et des Fleurs (1846), op. cit., p.137.

⁵⁶⁹ E. Rimmel Le Livre des Parfums (1870) op. cit., p.26.

⁵⁷⁰ Il n'en va pas de même des odeurs d'urine ou d'excréments, par exemple, appréciées par certains groupes, comme la tribu des Dassanetch en Ethiopie. Cf C. Classen Worlds of Sense (London, Routledge, 1993, chap.IV). Inversement, le parfum des fleurs semble apprécié de toutes les cultures.

*densité*⁵⁷¹ » soulève une certaine répulsion. Même une senteur extrêmement agréable ne peut dépasser une certaine concentration sans devenir déplaisante.

Enfin, le goût « naturel » doit respecter un certain contexte. En réalité, une partie des cas de perversion reposent sur l'interversion de deux fonctions fondamentales de l'odorat : celle de la mise en garde et celle de la reproduction. Quand l'odeur, qui devrait susciter la répulsion, provoque une attirance sexuelle ou lorsque, inversement, un parfum très agréable éveille une réaction de répulsion (comme dans certains cas d'hystérie), le goût est considéré comme perversi. C'est dans la confusion, dans l'interférence entre les deux fonctions que réside la contre-nature.

Finalement, on peut considérer qu'il existe trois types de « perversion » du goût dans le domaine olfactif : la première réside dans l'attrait pour des odeurs défendues (sensualité, sexualité) (le goût s'oppose alors au « bon goût », à la décence) ; la deuxième forme de perversion est le goût pour les odeurs désagréables ; l'attrait pour la pourriture, pour la mort ou pour l'excrément, est considéré comme une perversion qui relève de la pathologie, car il s'oppose alors au goût « normal » pour le bon, l'agréable. Les nécrophiles et les renifleurs appartiennent à cette catégorie. Enfin, il existe une troisième forme de perversion plus subtile : elle concerne l'attrait pour les odeurs déplacées : un plaisir est associé à quelque chose qui appartient à un contexte différent. Le monde olfactif, loin d'être un monde confus comme il peut apparaître tout d'abord, est un monde précis, fondé sur des associations rigoureuses, des dosages méticuleux. Nous ne parlons pas seulement ici de la parfumerie, domaine où la nécessité d'associations précises est compréhensible, mais de l'ensemble de l'univers olfactif. Celui-ci est en effet fondé sur un certain nombre de couples, que l'expérience d'abord, puis l'éducation et la culture nous ont peu à peu appris à associer, et qui lient des odeurs à un contexte : le parfum floral, par exemple, est associé à la femme, l'odeur de pourriture à la mort, l'encens à la religion, les odeurs de nourriture aux repas. Le goût pour une odeur, hors de son

⁵⁷¹ Baudelaire *Du Vin et du Haschich*, in *Les Paradis artificiels*, op. cit., Pléiade, t.I, p.388.

contexte, constitue une forme de perversion : par exemple, goûter la puanteur dans un univers féminin, les odeurs de pourriture dans une atmosphère sensuelle, des odeurs de mort dans un contexte de repas.

On comprend mieux alors l'ensemble des détournements que les écrivains imposent à la fin du siècle au goût de leurs contemporains : en révélant les odeurs de la sexualité, ils s'opposent au « bon goût » ; en mêlant la sexualité aux pratiques religieuses, ils s'opposent à l'impératif de séparation des domaines ; en parlant de l'attraction pour l'odeur de la pourriture ou des cadavres, ils s'opposent au goût « normal » tel qu'il est défini par la société.

La force de détournement d'un texte est ressentie comme particulièrement forte quand sont mélangés contexte et odeur : on l'a vu pour l'association de la sexualité et de l'encens.

Tous les détournements possibles n'apparaissent pas dans la littérature du second XIX^{ème} siècle, mais seulement un certain nombre, assez limité, que nous avons essayé de cerner au cours de notre étude. Par exemple, on ne rencontre jamais des odeurs de sexualité dans un contexte de repas ou des odeurs de nourriture dans un contexte de mort. Le détournement respecte certaines barrières, non parce qu'il s'oblige à respecter des limites (c'est précisément une des caractéristiques du détournement de les refuser) mais parce que ces associations, à ce moment précis, ne sont pas signifiantes.

Le développement de la perversion du goût, à la fin du siècle, permet de percevoir la reconnaissance progressive de nouvelles formes de relations entre le sujet et l'objet de son désir, entre l'auteur et sa création, et entre le lecteur et le texte. Si la provocation de cette perversion demeure très forte dans les textes (parfois aujourd'hui encore), c'est non seulement parce qu'elle dévoile des régions du désir considérées comme « pathologiques », mais encore parce que le fonctionnement de l'olfaction dans le texte pousse le lecteur à des réactions vives. Les sensations olfactives, plus que toute autre, sont ressenties par le lecteur d'une façon

pulsionnelle mettant en jeu l'attraction et la répulsion. Le « détournement » de l'olfaction prend alors tout son sens de transgression.

A la fin de cette partie, on comprend pourquoi on peut réellement parler d'une « logique olfactive ». La présence des sensations olfactives dans le texte n'est pas seulement le signe d'une volonté d'ouverture de la littérature ; elle est une véritable prise de position contre une tradition qui maintient les odeurs en dehors de la littérature, en particulier les puanteurs, et qui reflète un dessein délibéré de la société de les abolir ou, du moins, de les dissimuler. Parler des puanteurs est manifester une volonté de dévoiler ce qui est tenu caché et mettre ainsi en péril l'équilibre, nécessaire à toute société, entre ce qu'on dissimule et ce qu'on dit. Cette volonté, on l'a vu, correspond à un sentiment ancré chez un certain nombre d'écrivains qu'il leur faut non seulement démystifier les trop belles représentations, mais dévoiler, révéler, explorer l'interdit. Ce mouvement correspond également à une recherche esthétique : l'abolition des frontières est considérée comme un gain pour l'art qui s'ouvre à des formes inconnues. La recherche esthétique va même jusqu'à explorer les limites du sens olfactif dont l'emploi immodéré ou pervers permet la découverte de nouveaux territoires et l'affirmation de la modernité en art.

Cependant, cette volonté de révélation et de transgression a des limites. L'étude des sensations olfactives permet de percevoir, à l'intérieur même du monde olfactif utilisé par les écrivains, des oscillations qui renvoient à des hésitations profondes de leur époque.

3. Oscillations

La puissance de transgression de l'olfaction se heurte à des barrières qui s'élèvent parfois des oeuvres où elle paraissait pourtant la plus forte. En effet, l'usage de l'olfaction, dans le sens d'une « révolte olfactive », n'est pas unique. Si l'on considère les oeuvres mêmes de ceux qui ont recours à elle, les sensations olfactives ne sont pas toujours utilisées dans le même sens. D'abord, on rencontre assez souvent ce qu'on pourrait appeler des « conversions » olfactives, dans un sens moral. On voit également que les écrivains qui font de l'odorat le sens de la bestialité en font parfois aussi celui de l'extrême raffinement. A l'origine de ces variations se trouve une oscillation fondamentale de l'olfaction dans la littérature : l'oscillation entre la matière et l'esprit. C'est cette oscillation qui conduit l'olfaction à s'adapter particulièrement bien aux hésitations, aux désirs contradictoires, et aux ambiguïtés d'une époque troublée et polysémique.

3.1. Les résurgences de la morale

L'odeur, par sa nature double, répond particulièrement bien à la « double postulation » dont parlait Baudelaire. Les auteurs qui semblent aller le plus loin dans la transgression sont aussi ceux chez lesquels on trouve l'aspiration la plus forte à la pureté olfactive. Les sensations olfactives sont parfois utilisées pour signifier un retour de la morale. La littérature fin de siècle oscille entre une glorification des puanteurs, qui se calque parfois sur celle du vice, et une aspiration à l'innocence. Pour de nombreux personnages dont la vie a évolué vers une forme de « dépravation », c'est-à-dire de possession par une chose ou un être, le contraste entre leur existence de turpitudes et une senteur de leur enfance provoque un choc générateur d'un changement d'existence ou, du moins, d'une prise de conscience. Pour d'autres, les odeurs qui leur plaisaient, à rebours des normes du goût, changent de signe et retrouvent leur aspect négatif.

3.1.1. *Le contraste*

La résurgence brutale de la morale dans la vie d'un personnage se manifeste souvent dans la littérature par une opposition soudaine entre un parfum et une puanteur. Le personnage « perversi » se trouve subitement mis en présence - par un souvenir, par un voyage, par la vue de quelque chose qui lui rappelle son passé - d'un aspect antérieur de sa personnalité. En revenant à son enfance, à sa jeunesse, à une intériorité profonde qui est parfois appelée « âme », le personnage est confronté à un autre lui-même qui juge sa conduite actuelle. L'odeur, qui catalyse cette prise de conscience, est toujours un parfum agréable et naturel.

Par exemple, les senteurs de son enfance, brutalement ressurgies, révèlent au duc de Fréneuse l'infamie d'Ethal. Au contraire des odeurs artificielles du présent perçu comme une dégénérescence, les senteurs de l'enfance sont naturelles et associées à l'énergie et à la santé. Elles incarnent un paradis perdu où les bonnes odeurs deviennent symboles d'innocence. Les enfants du fermier, par exemple, ont une odeur « saine » :

Ils sentaient, eux, la santé et la force, l'odeur de la terre, des feuilles rouies, de jeune écorce et de mousse humide (...).⁵⁷²

En revanche, Ethal apparaît comme un homme qui « (...) va au vice comme le pourceau à la truffe, et le renifle avec bonheur ; le fumet des déchéances l'enivre⁵⁷³ ». La confrontation de deux mondes moraux semble participer à la prise de conscience de M. de Phocas et le pousser finalement à tuer Ethal. Le Montclar de Dinah Samuel, meurtri par les désillusions de la vie parisienne, préfère le parfum des blés

⁵⁷² Jean Lorrain M. de Phocas, op. cit., p.300.

⁵⁷³ Ibid, p.163.

à celui des femmes aimées⁵⁷⁴. Jean Mintié, dans Le Calvaire, revient, lui aussi, aux senteurs de la nature dans ses souvenirs de jeunesse, et le présent lui apparaît alors comme une déviation. Il exprime, par une métaphore olfactive, la souillure morale dont il se sent taché : « *J'avais beau chercher, sur la vase remuée de nos deux coeurs, une fleur, une toute petite fleur qu'il eût été bon de respirer, je ne la trouvais pas...*⁵⁷⁵ ».

C'est souvent un parfum naturel, émané de la campagne au printemps ou en été, qui annonce un retour aux sources, à une innocence première. Confronté à cette odeur, le personnage modifie son point de vue sur sa propre existence qu'il considère, tout-à-coup, comme souillée, avilie ; la métaphore olfactive lui sert à exprimer son dégoût. S'agit-il vraiment d'un retour à la morale ? Cela n'est pas si sûr. Comme le dit Farmer dans sa thèse sur la décadence en France et en Angleterre, les personnages « fin de siècle » tirent un plaisir subtil du contraste entre leur déchéance présente et leur innocence passée⁵⁷⁶. Au parfum revient le rôle de faire sentir ce décalage.

Dans le même temps émerge une opposition entre naturel et artificiel qui se superpose à l'antagonisme entre l'innocence et le vice. On voit apparaître une hostilité entre le parfum naturel (de la nature végétale, des fleurs en particulier, non des corps) et le parfum artificiel (c'est-à-dire créé par l'homme). Le premier renvoie à l'innocence, au sens moral, à la simplicité primitive ; le deuxième à l'artifice, à la dissimulation ou à la recherche de plaisirs excessifs.

Parfois, la résurrection du passé n'est pas nécessaire pour provoquer un retour du personnage sur lui-même et un dégoût de son existence présente. Une

⁵⁷⁴ Félicien Champsaur, Dinah Samuel : « *Dinah Samuel, Alice Penhièvre, Noémi, belles aimées, vos parfums, new-mown hay, cinnamome ou santal, ne valaient pas, à ce moment, pour votre ancien fou, la bonne odeur des blés.* » (Paris, Ollendorff, 1882, p.489)

⁵⁷⁵ Octave Mirbeau Le Calvaire, op. cit., p.279. On retrouve encore ce contraste dans de nombreux romans. Voir également L'Homme en Amour de Camille Lemonnier (Paris, Ollendorff, 1897) Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1993, p.214.

senteur aimée, le plus souvent liée au domaine sexuel, change de signe, devient tout-à-coup repoussante, parce qu'elle contraste avec une autre senteur du présent ou bien parfois sans raison apparente.

3.1.2. La conversion négative

Il semble alors que la sanction de la société ressurgisse brutalement. Le goût pervers est condamné, l'odeur qui plaisait convertie en puanteur. Par exemple, le mari infidèle de Buveurs d'Ames (1893) est pris de nausée dans la chambre d'une prostituée :

*(...) comme une odeur de pourriture humaine montait de cette alcôve luxueuse et banale de coucheuse à cinq louis. (...) Je l'avoue, cette chair que je venais de posséder, et brutalement, deux ou trois fois depuis minuit, me fit horreur : elle dégageait, ainsi vautrée, dans l'air raréfié de la chambre, un si terrible relent de bête humaine et un tel fumet surchauffé de femelle, que je sautai au bas du lit, et, défaillant d'une abominable détresse, le coeur flottant dans la poitrine, un goût de viande morte dans la bouche (...), je partis. (...).*⁵⁷⁷

La mauvaise odeur a détourné les sens, les a séduits, mais le moment d'égarement est perçu comme tel et le détournement rejeté. Une fois de plus, l'odeur animale se transforme en une odeur putride. Le souvenir de sa douce femme malade, dans cet exemple, et la peur de lui « rapporter » une mauvaise odeur, favorisent la prise de conscience du narrateur⁵⁷⁸. De même, Claude, dans Le Jardin des Supplices, est soudain assailli par le dégoût lorsqu'il respire l'odeur de Clara. De façon plus apparente encore, la senteur est devenue métaphorique :

Et de son corsage entr'ouvert, de la nudité rose de sa poitrine où, tant de fois, j'avais respiré, j'avais bu, j'avais mordu l'ivresse de si grisants

⁵⁷⁶ A.J. Farmer Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900) (Paris, Champion, 1931). Paris-Genève, Slatkine, 1978, p. 289.

⁵⁷⁷ J. Lorrain Buveurs d'Ames, « Au-delà », op. cit., p.196-97.

⁵⁷⁸ « L'odeur animale de cette fille me semblait imprégner ma peau et mes vêtements. Oh cette odeur ! si j'allais la rapporter à ma malade, à ma douce et dolente abandonnée de là-bas. » (Ibid, p.196-97)

*parfums, montait l'exhalaison d'une chair putréfiée, de ce petit tas de chair putréfiée qu'était son âme (...).*⁵⁷⁹

Les odeurs subissent une conversion : de « grisants parfums », elles sont devenues « l'exhalaison d'une chair putréfiée ». Le dégoût remplace la séduction et les appréciations morales prennent le pas sur les sensations physiques. Pour le « possédé » de Jean Lorrain, la mauvaise action se perçoit également sous une forme sensorielle : il garde « *avec une autre odeur tenace et poivrée le faguenas des chambres où avaient suppuré des suints d'amour*⁵⁸⁰ ». Lorsqu'il rentre chez lui, l'odeur de jasmin de sa femme et de son foyer fait émerger en lui un sentiment de dégoût pour sa conduite passée. Il n'ose pas embrasser sa femme et ses enfants car (...) « *il avait le sentiment de corrompre l'air sacré de la maison ; un dégoût lui remontait à la gorge en nausées pour la mauvaise action honteuse*⁵⁸¹ ». Le contraste entre les relents de l'adultère et le parfum du foyer domestique fait apparaître la mauvaise odeur, pourtant appréciée auparavant, comme une souillure. Le jugement moral se substitue à l'impression sensorielle.

Dans tous les cas, on observe une « métaphorisation » de l'odeur. L'odeur aimée et très matérielle devient détestée et métaphorique. Cette transformation est particulièrement sensible dans le roman de Catulle Mendès intitulé Méphistophéla (1890). Dans cet exemple singulièrement développé, la sensation olfactive, en même temps qu'elle reste très concrète, devient la métaphore du châtiment de l'homosexualité féminine. Méphistophéla, la femme « damnée », entend un rire affreux et se sent poursuivie par une odeur :

*Et une chose - plus terrible que le rire- était partout sur elle.
Quoi ? Une odeur.*

Oui, maintenant, presque à toute heure, même dans les rares moments de repos que lui donnait la morphine en vain consolatrice, elle se sentait enveloppée d'un parfum tiède, fade, intense pourtant, qu'elle reconnaissait, qu'elle avait aimé, hélas ! Il ne venait pas des meubles,

⁵⁷⁹ O. Mirbeau Le Jardin des Supplices, op. cit., p.237.

⁵⁸⁰ C. Lemonnier Le Possédé, op. cit., p.115.

⁵⁸¹ Ibid, p.116.

des étoffes autour d'elle ; c'était d'elle-même qu'il s'exhalait : de ses mains qui avaient touché des gorges, de ses cheveux qui s'étaient mêlés à des chevelures, de sa bouche qui avait aspiré des bouches, de tout son corps qui avait opprimé tant de corps. Elle avait thésaurisé l'odeur sexuelle de toutes celles qu'elle posséda ! et voici qu'elle ressortait à présent, comme une vapeur de sueur, cette odeur toujours plus abondante, toujours plus tièdement fade, toujours plus écoeurante. Sophor ne pouvait pas ne pas respirer l'arôme, devenu puanteur, de ses anciens plaisirs, de ses récentes répulsions. L'eau froide, qui ruisselle et qui gerce délicieusement la peau, ne l'en délivrait pas, ni les fards, ni les poudres, ni les sachets qu'on met entre les baptistes et les soies. Il émanait d'elle intarissablement, il lui demeurait inhérent comme le parfum à la fleur. Elle le communiquait à tout ce qu'elle touchait. Elle le retrouvait dans ses robes, dans ses linges, dans le fauteuil où elle était assise ; il faisait, expiré d'elle, une buée sur la glace où elle se mirait. Elle en mangeait dans les viandes, elle en buvait dans son vin. C'était un horrible dégoût. Réalité ou aberration ? quoi qu'il en fût, l'obsession de ce miasme était abominable. Et même dans les jardins, parmi la fraîcheur des arbres qui remuent de saines brises, devant le vaste ciel, elle sentait l'insupportable odeur ! Souvent, si on lui offrait quelque bouquet, elle écartait les fleurs et, la main à la gorge, retenait une nausée. Elle aurait consenti à tous les supplices plutôt qu'à celui-là ! être déchirée, être labourée d'ongles de fer, avoir dans le coeur une pointe qui tourne, tourne, tourne encore, être rompue, rouée, écartelée, elle l'aurait voulu, à condition de ne plus sentir l'affreux remugle lui sortir de tous les pores et lui rentrer dans le corps par la bouche et par les narines.⁵⁸²

Le châtement de la « femme damnée » prend la forme d'une odeur, d'un supplice olfactif. L'excès est châtié par l'excès : « *Le châtement l'avait convaincue du crime*⁵⁸³ ». L'odeur autrefois aimée colle à la peau et à la vie ; elle devient la métaphore d'un vice indéracinable qui déforme à jamais la perception de la réalité.

La perversion du goût semble donc avoir ses limites et, si le « seuil de tolérance » recule - si les excès olfactifs et les cas de « perversion du goût » sont plus fréquents - il n'en disparaît pas pour autant. L'oscillation des personnages entre les tentations du vice et celles de la morale se traduit par une métaphorisation des sensations olfactives.

⁵⁸² C. Mendès Méphistophéla, op. cit., pp.518 à 520.

⁵⁸³ Ibid, p.520.

La première forme d'oscillation est donc une oscillation morale qui touche le personnage « fin de siècle », attiré autant vers les expériences enivrantes du vice que par la simplicité de l'innocence, et auquel la transgression donne un fort sentiment de culpabilité. L'utilisation des odeurs pour exprimer cette oscillation montre que les sensations olfactives peuvent prendre une dimension métaphorique qui s'adapte particulièrement bien à ce dilemme.

La deuxième forme d'oscillation concerne non plus les personnages, mais l'odorat lui-même, tel qu'il est vu par les écrivains. Il est à la fois le sens du raffinement extrême et celui de l'animalité ; souvent, les écrivains le font osciller entre ces deux significations.

3.2. L'odorat : entre animalité et raffinement

Lorsque Max Nordau affirme que « *les odeurs ne peuvent que d'une façon des plus limitées éveiller des concepts abstraits, c'est-à-dire une activité intellectuelle supérieure et compliquée et exciter des émotions accompagnatrices de celle-ci*⁵⁸⁴ », il reflète le point de vue d'un grand nombre de ses contemporains. Le reproche de « bassesse » et de non intellectualisme – lié à l'accusation de dégénérescence – est un des griefs majeurs du discours collectif contre l'odorat. Les auteurs de cette époque ont répondu de deux manières à ce reproche : soit, on l'a vu, en assumant le non-intellectuel, en montrant le lien entre l'odorat et la part animale, obscure, instinctive de l'homme ; soit en montrant, au contraire, la jouissance artistique et intellectuelle que permet l'olfaction. On pourrait croire que la séparation est nette entre ces deux formes de réponses, que les écrivains qui choisissent une voie refusent l'autre. Mais il n'en est rien. Souvent, animalité et raffinement de l'odorat se croisent au sein d'une même oeuvre.

⁵⁸⁴ Max Nordau *Dégénérescence*, op. cit., p.27.

Nous avons suffisamment insisté sur la description de l'odorat comme sens de l'animalité, dans la première partie notamment. Sens des réactions brutales, des désirs subits et des répulsions irrationnelles, l'odorat est souvent montré à cette époque comme un sens primitif et animal. Un certain nombre de personnages « primaires » (Marou, Marjolin, Cachaprès...) sont mus par les variations de leur odorat. Il faut dire que le discours scientifique insiste également sur le développement exceptionnel du sens olfactif chez l'animal et chez le « sauvage⁵⁸⁵ ». Des auteurs comme Maupassant, Zola, Huysmans, Mirbeau, Lemonnier ont souligné le caractère primaire de l'olfaction.

Mais il faut souligner également que l'odorat, dans la littérature du second XIXème siècle, est aussi le sens du raffinement, parfois chez les mêmes auteurs. Nous avons abordé la question du raffinement de l'odorat à propos de l'excès, mais, à ce point du développement, nous avons surtout tenté de comprendre comment l'excès olfactif prenait place dans une recherche esthétique. Nous voulons maintenant montrer en quoi il participe d'une oscillation plus générale de cette époque.

3.2.1. Une preuve de sensibilité

La sensibilité olfactive d'un personnage, à cette époque, est souvent révélatrice d'une délicatesse extrême ; on trouve quelques exemples de ce lien entre olfaction et finesse dès le début du XIXème siècle. Balzac fait allusion à quelques cas de « sensibles olfactifs » (à distinguer des hyperosmiques qui sont sensibles à toutes les odeurs sans distinction). Par exemple, dans Les Illusions perdues, Daniel

⁵⁸⁵ Il se réfère en particulier au cas d'un homme élevé dans les bois et qui a conservé un odorat extrêmement puissant, au point de pouvoir suivre sa femme à la trace. Cas cité, par exemple, par Galopin (Le Parfum de la Femme, op. cit., p.168), qui l'a lui-même lu chez Le Cat (Le Cat Oeuvres, 1767, t.II, p.257).

d'Arthez, écrivain doué d'un grand sens artistique et d'une sensibilité à fleur de peau, ne peut supporter l'odeur de la chandelle, ce qui l'oblige à acheter des bougies, malgré sa pauvreté : « *Cette circonstance indiquait une grande délicatesse des sens, l'indice d'une exquise sensibilité*⁵⁸⁶ ».

Parmi les auteurs qui montrent le lien de l'odorat avec l'animalité, certains en saisissent également la délicatesse. Zola, par exemple, est capable de peindre Marjolin poussé au viol par les senteurs d'une cave des Halles ; il est également habile à déceler la délicatesse d'une enfant dans la sensibilité de son sens olfactif. Dans Une Page d'Amour, Jeanne réagit ainsi aux odeurs : « (...) *et elle semblait, par instants, flairer les parfums lourds et violents du salon, jetant des coups d'oeil obliques sur les meubles, méfiante, avertie de vagues dangers par son exquise sensibilité*⁵⁸⁷ ». Le Rêve célèbre également la sensibilité olfactive comme signe de subtilité, dans le personnage d'Angélique : « *C'est comme les fleurs que j'adore, je ne puis en garder un bouquet près de moi, sans avoir des maux de tête terribles. Je supporte les violettes seules, et c'est surprenant, l'odeur m'en calme plutôt. Au moindre malaise, je n'ai qu'à respirer des violettes, elles me soulagent*⁵⁸⁸ ». L'hyperesthésie olfactive devient l'indice d'une finesse particulière de la sensibilité, d'une âme artiste et subtile⁵⁸⁹.

Le plus souvent, cette forme de délicatesse olfactive se marque par une sensibilité extrême aux senteurs désagréables ou à des parfums trop forts et éveille un mouvement de répulsion. Il faut la distinguer d'une autre forme de sensibilité olfactive, qui se manifeste par un goût excessif pour certains parfums et indique une recherche voluptueuse effrénée. L'Hippolyte du Triomphe de la Mort, par exemple, professe un goût exagéré pour les parfums, ce qui annonce l'animalité de son

⁵⁸⁶ Balzac Les Illusions perdues, Paris, Bureaux du « Siècle », 1854 ; Poche, 1972, p.184.

⁵⁸⁷ Zola Une Page d'Amour, op. cit., p.32.

⁵⁸⁸ Zola Le Rêve, op. cit., p.117-118.

⁵⁸⁹ Pour certains, elle est ainsi considérée comme un indice de la capacité à apprécier la beauté. Régismanset, dans sa Philosophie des Parfums, dira en 1907 que ceux qui n'aiment pas les parfums sont « *dénués de sensibilité et incapables de goûter la beauté des choses.* » (M.C. Régismanset Philosophie des Parfums (Paris, Sansot, Collection Scripta Brevia, 1907, p.65)

tempérament voluptueux⁵⁹⁰. Le goût de Chérie pour les senteurs, en même temps qu'il révèle une nature délicate et nerveuse, trahit également la propension à la volupté⁵⁹¹. L'hyperesthésie olfactive est donc un cas où l'oscillation entre la subtilité et la bestialité de l'olfaction est particulièrement apparente.

Indice d'une finesse particulière de la nature, lorsqu'elle n'est pas orientée vers un goût exagéré pour quelques parfums, l'hyperesthésie olfactive est aussi le signe d'une appréhension différente du monde.

3.2.2. Une appréhension du monde plus subtile

La possibilité de percevoir le monde autrement, grâce à l'olfaction, est particulièrement développée dans Mont-Oriol, par le personnage de Paul dont le raffinement sensuel exerce une séduction majeure sur Christiane. L'ouverture à la sensation olfactive devient une manière neuve de voir le monde, une forme singulière d'initiation :

*Elle respirait par grands souffles prolongés en songeant à tout ce qu'il lui avait dit sur les parfums errant dans le vent. "C'est vrai, pensait-elle, qu'il m'a enseigné à sentir l'air." Et elle retrouvait toutes les odeurs, celle de la vigne surtout, si légère, si fine, si fuyante.*⁵⁹²

On a déjà vu, dans la première partie, l'importance dramatique de l'odeur dans la construction de ce roman. Cette fois, ce qui nous arrête est l'initiation, par l'olfaction, à une nouvelle manière d'appréhender le monde, qui est aussi un langage de la séduction. De manière originale et unique dans la littérature du second XIX^{ème} siècle, l'odorat sert de trait d'union entre deux êtres très différents, exalté dans la première partie du roman qui peint la naissance de l'amour, inexistant dans la deuxième partie (sauf dans la scène de délire⁵⁹³), qui en décrit la mort. L'odorat

⁵⁹⁰ Gabriele d'Annunzio Le Triomphe de la Mort, op. cit., pp.216 et 263.

⁵⁹¹ E. de Goncourt Chérie, op. cit., pp.297-298.

⁵⁹² Maupassant Mont-Oriol, op. cit., p.122.

⁵⁹³ Ibid, p.349.

permet à Christiane de découvrir le monde d'une manière plus subtile, même si elle est finalement abandonnée par son initiateur.

3.2.3. La supériorité de l'odorat

La sensibilité olfactive se double presque toujours chez le personnage d'un sentiment de supériorité, justifié par la conscience de sentir plus finement, d'être doué d'une délicatesse particulière (qui peut aller jusqu'à la conscience de saisir l'aspect métaphorique des choses) au point que certains personnages considèrent que cette sensibilité est réservée à une élite, au même titre que la sensibilité extrême de la vue ou de l'audition des peintres ou des musiciens. L'artiste de l'olfaction peut sentir des odeurs imperceptibles pour les autres, se réjouir de la finesse immatérielle d'une senteur, d'un accord harmonieux ou inédit et transformer toute impression olfactive, même désagréable, en impression esthétique.

On comprend, dès lors, que l'olfaction soit privilégiée par un certain nombre d'écrivains de la fin du siècle, qui souhaitent s'élever vers une forme supérieure d'appréhension du monde. Verlaine donne, en 1888, une définition du « décadisme » qui montre le lien de l'esthétique fin de siècle avec le raffinement :

Décadisme, qui est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout « à rebours », pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné si l'on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes...⁵⁹⁴

On voit que ce raffinement prend la forme d'une révolte, et rejoint l'impératif d'« à rebours », si caractéristique de cette fin de siècle, par un autre chemin. Refus du moyen terme, le « décadisme » -ou la décadence- apparaît comme la volonté de s'éloigner le plus possible de la médiocrité. Bien que cette entreprise ne soit pas nouvelle, la nouveauté de la décadence est d'intégrer les sens à cette recherche d'élévation, habituellement réservée à l'esprit. L'olfaction, sens de la révolte et en

⁵⁹⁴ Lettre de Verlaine au journal Le Décadent, publiée dans le n°2, le 1er janvier 1888.

même temps sens de la délicatesse, lui fournit des éléments nouveaux et intéressants.

Contre les philistins aux sens peu développés, les personnages décadents revendiquent donc une « sensorialité » supérieure. Cette recherche est également sensible dans certains passages de la littérature anglaise. Un passage déjà cité de The Hill of Dreams (1907) d'Arthur Machen, marque la volonté de s'élever au-dessus du vulgaire : « *He had become curious in sensation (...). He had penetrated far beyond the crude distinctions of modern times, beyond the rough : « there is a smell of roses », « there must be sweetbriar somewhere ». Modern perceptions of odour were, he knew, far below those of the savage in delicacy*⁵⁹⁵ ».

L'olfaction paraît si prometteuse que certains en font un objet d'étude à part entière. Des *Esseintes* et *Dorian Gray* sont les deux personnages chez qui l'étude des parfums est la plus poussée et la plus intellectualisée. Nous les avons déjà rencontrés lorsqu'il s'agissait de montrer comment, à cette époque, l'excès olfactif prenait place dans une démarche intellectuelle. Cette fois, ce n'est pas l'excès olfactif qui nous intéresse, mais la place qu'il prend dans une recherche d'élévation et de raffinement intellectuel. Au contraire de *Chérie* qui fait des parfums le substitut d'autres jouissances, *Des Esseintes* et *Dorian* en font un terrain d'investigation artistique et intellectuelle. Leur position s'accompagne d'un certain dandysme, entendu au sens d'une volonté de se placer au-dessus du monde et de ses préjugés pour une meilleure compréhension de ses phénomènes. L'art de la parfumerie n'est pas exclu du champ des expériences artistiques, mais lui est au contraire intégré.

Dans les deux cas, une « érudite culture » et une formation des sens sont nécessaires. Le parfum est objet d'étude et prend, par son caractère sérieux, le contrepied à la fois de l'accusation d'animalité, et de celle de frivolité ou de féminité. L'olfaction apparaît comme un objet digne de l'étude d'esprits raffinés et cultivés et ouvre même l'accès à une nouvelle spiritualité qui inclurait les sens :

*But it appeared to Dorian Gray that the true nature of the senses had never been understood, and that they had remained savage and animal merely because the world had sought to starve them into submission or to kill them by pain, instead of aiming at making them elements of a new spirituality, of which a fine instinct for beauty was to be the dominant characteristic.*⁵⁹⁶

L'intérêt pour les parfums vise donc à une compréhension supérieure de la réalité, inaccessible au vulgaire, qui intègre la sensualité à la beauté. Le sens olfactif, trop longtemps mis au rang des sens animaux, est replacé dans une perspective plus large qui fait de lui non plus un sens animal, mais un sens raffiné et incompris. L'artiste « fin de siècle » présume qu'il peut trouver la beauté par les sens et que l'union de la sensualité et de l'intellect offre des ressources nouvelles⁵⁹⁷.

L'olfaction offre donc à l'impératif de l'« à rebours » deux réponses qui peuvent paraître contradictoires, mais qui sont en réalité complémentaires : elle s'oppose à une tradition et à une forme de morale admise, mais aussi à la médiocrité et à la bêtise. Ce que les écrivains semblent refuser, par l'animalité ou bien par la délicatesse de l'olfaction, est le moyen terme dans lequel évolue le « sens commun ». L'olfaction, en étant à la fois le sens de l'animalité et celui de l'extrême raffinement, peut incarner les deux formes d'à rebours et tracer une voie entre le corps et l'âme.

En réalité, l'olfaction offre des éléments de réponse à une interrogation essentielle du second XIX^{ème} siècle : jusqu'où peut aller l'homme dans la bestialité ou dans le raffinement sans cesser d'être un homme ? Bien qu'il semble y avoir une opposition radicale entre l'exploration de la bestialité et celle de la subtilité olfactive,

⁵⁹⁵ Arthur Machen *The Hill of Dreams* (London, Grant Richards, 1907, p.141)

⁵⁹⁶ O. Wilde *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p.144.

Trad : Il apparaissait à Dorian Gray qu'on n'avait jamais bien compris la véritable nature des sens, et qu'ils étaient restés à l'état sauvage et animal uniquement parce que le monde avait cherché à les soumettre en les affamant ou à les tuer par la douleur, au lieu de chercher à les intégrer à l'intérieur d'une nouvelle spiritualité, qui se caractériserait principalement par un instinct raffiné du beau.

⁵⁹⁷ Ce mouvement a été amorcé par Gautier qui, dès 1835, déclare :

« Au reste, je ne circonscris point la beauté dans telle ou telle sinuosité de lignes. – L'air, le geste, la démarche, le souffle, la couleur, le parfum, tout ce qui est la vie entre pour moi dans la composition de la

nous pensons qu'il faut les considérer comme deux versants d'une même investigation.

3.2.4. Les interactions entre le corps et l'âme

L'intérêt pour l'olfaction surgit à un moment où les rapports entre le corps et l'âme sont remis en question, et ce n'est pas sans raison. Le combat entre le corps et l'âme est, depuis l'attelage écartelé de Platon, un poncif de la pensée occidentale. Le début du XIX^{ème} siècle considère encore que la guerre est inévitable entre les deux entités ennemies. Dans Mademoiselle de Maupin, d'Albert se plaint ainsi : « *Mon âme est pour mon corps une soeur ennemie, et le malheureux couple vit dans un état de guerre perpétuelle*⁵⁹⁸ ».

Mais, à partir du milieu du XIX^{ème} siècle, la pensée évolue vers une réflexion sur les rapports entre l'esprit et le corps. Pater, dans ses Appreciations, souligne cette interaction : « *In our actual concrete experience, the two trains of phenomena which the words matter and spirit do but roughly distinguish, play inextricably into each other*⁵⁹⁹ ». Dans son étude sur The blessed Damozel de Rossetti, il exalte le Moyen-Age, qui a tant fasciné les préraphaélites anglais, en tant qu'époque, précisément, où le divorce entre le corps et l'esprit n'est pas encore consumé : « *the material and the spiritual are fused and blent* ». Wilde, lui-même influencé par Pater, affirme dans Le Portrait de Dorian Gray : « *L'âme et le corps, le corps et l'âme, quel double mystère ! Il y a de l'animalité dans l'âme, et le corps a ses moments de spiritualité. Les sens peuvent s'affiner, l'intelligence s'avilir. Qui pourrait dire où commencent les impulsions de la chair, où finissent celles de l'esprit ?*⁶⁰⁰ ». Une autre frontière est ici mise en question, celle qui sépare le corps de l'esprit. Cette limite obsède la fin du siècle ; d'autres domaines, comme les débuts de la psychanalyse, reflètent cette obsession. L'olfaction est sans doute le sens qui pose, de la manière la

beauté ; tout ce qui embaume, chante ou rayonne y revient de droit. » (Mademoiselle de Maupin, op. cit., p.135)

⁵⁹⁸ T. Gautier Mademoiselle de Maupin, op. cit., p.147.

⁵⁹⁹ W. Pater Appreciations, (London, Macmillan, 1885, p.236)

plus nette, la question de cette frontière ; c'est sans doute la raison principale de sa présence dans la littérature du second XIX^{ème} siècle.

Enfin, la troisième forme d'oscillation éclairera les deux premières : si les sensations olfactives peuvent servir de métaphore à l'innocence comme au vice, montrer l'animalité comme l'extrême raffinement, c'est qu'elles oscillent elles-mêmes toujours entre la matière et l'esprit.

3.3. Le parfum : entre la matière et l'esprit

Dans les textes anciens, cette oscillation existe déjà. Dans la Bible, par exemple, les parfums sont à la fois du côté de l'offrande à Dieu et de la séduction amoureuse⁶⁰¹. Dans un texte plus récent, The Paradise lost (1667) de Milton, on trouve également l'opposition non résolue entre deux aspects du parfum : le parfum de l'innocence, du paradis, de la nature enchantée⁶⁰² et celui de la tentation⁶⁰³. Le fruit défendu répand une odeur délicieuse qui contribuera à la chute d'Eve ; ce parfum est donc mensonge et cache un danger mortel.

3.3.1. Matière ou esprit

Nous avons déjà vu comment le parfum est associé à la matière : on en fait un tentateur qui déclenche les tempêtes de l'appétit ou du désir. Il est au contraire associé à la spiritualité lorsqu'il accompagne l'élévation de l'âme, les effluves de l'encens et les envols de l'amour. Il peut alors incarner la porte qui ouvre sur un

⁶⁰⁰ O. Wilde Le Portrait de Dorian Gray, op. cit., p.67-68.

⁶⁰¹ Judith s'oingt de parfum avant d'aller à la rencontre d'Holopherne. (Judith, X, 3) ; Esther macère un an dans les parfums avant d'être présentée à Assuérus (Esther, II, 12) ; Ruth se couvre de parfums pour plaire à Booz. (Ruth, III, 3)

⁶⁰² Milton Le Paradis perdu (The Paradise lost, 1667) Paris, Gallimard, Poésie, 1995. Traduction de Chateaubriand (de 1836), chap. IV, pp.21 à 150.

⁶⁰³ Ibid, pp.248 à 256.

autre monde, le passage du fini à l'infini (dans la jonquille d'Oberman, par exemple). La dimension spirituelle du parfum était plus accentuée par le début du siècle que par sa fin, mais le parfum garde cependant son caractère d'élévation dans de nombreux ouvrages, en particulier poétiques, du second XIXème siècle.

Les parfums demeurent du côté de l'esprit dans un certain nombre d'ouvrages qui n'ont pas utilisé l'olfaction en vue d'un détournement. Les odeurs sont alors du côté de la spiritualité, et peuvent même parfois être les témoins d'une communication avec un autre monde. L'extrait d'un poème nous permettra de comprendre comment peuvent se présenter les senteurs dans des courants poétiques moins attirés par le « détournement ». Il s'agit d'un extrait de l'oeuvre de Sully Prudhomme, tiré de la première partie du Bonheur (1888), et intitulé précisément « Saveurs et Parfums ». Un dialogue s'y est établi entre Faustus et son amante Stella qui l'accueille dans un paradis couvert de fleurs. Stella murmure :

*(...) Apprends que ce parfum si doux qui te rappelle
Ma première nature, imparfaite là-bas,
Ne saurait l'exprimer, accomplie et nouvelle,
Devenue immuable au-delà du trépas ;*

*Mais, dans toutes ces fleurs qu'en tes mains je rassemble,
Sans doute il en est une où le sol a formé
De ses suc précieux l'odeur qui me ressemble,
Qui partage avec moi le caractère aimé ;*

*Faustus, que sa vertu lentement te pénètre,
Par tes nerfs caressés envahisse ton coeur !
Et tu t'enivreras du plus pur de mon être,
Gagné par une molle et sereine langueur :*

*Car la félicité que la senteur éveille
Est une pure extase, exempte de frissons,
Moins vive que l'émoi des plaisirs de l'oreille
Où l'âme et l'air troublés vibrent de mille sons ;*

*L'odeur suave emplit jusqu'au bord toute l'âme,
Philtre plus vague et plus obsédant que la voix,
C'est une autre musique immobile où se pâme*

*Une note éthérée, une seule à la fois.*⁶⁰⁴

On trouve ici plusieurs caractéristiques du parfum tel qu'il est utilisé par beaucoup d'auteurs qui n'attachent pas aux odeurs un pouvoir de « détournement » : l'odeur est dépossédée de son caractère charnel ; ensuite, c'est celle d'une fleur ; enfin, elle est plus symbolique que concrète et renvoie à une « essence », une vérité cachée⁶⁰⁵.

3.3.2. Matière et esprit

Cette oscillation est perceptible non seulement au niveau de la production littéraire générale, mais encore au sein de l'oeuvre de plusieurs artistes.

Dans l'oeuvre de Maurice Bouchor, cette oscillation est particulièrement sensible. Le mouvement même du recueil Aurore est marqué par un itinéraire spirituel, qui passe de l'amour charnel, vécu comme possession (La Chair), à la reconquête de l'« Idéal », en passant par « La Lutte ». Les parfums charnels, qui servent à exprimer la dépendance amoureuse dans la première partie⁶⁰⁶, sont remplacés par ceux des « Fleurs » de la dernière partie :

*Si vos riches couleurs sollicitent les yeux
Pour préparer notre âme à ses métamorphoses,
Votre encens matinal, ô fleurs à peine écloses,
Est plus subtil encore et nous pénètre mieux.*

*Vos aromes exquis parlent au coeur pieux
De l'essence adorable et secrète des choses,
Et l'odeur des oeillets, des myrtes et des roses
Témoigne que l'amour respire au fond des cieux.*

⁶⁰⁴ Sully Prudhomme Oeuvres de Sully Prudhomme (Poésies 1879-1888, Le Prisme, Le Bonheur) Paris, Lemerre, 1897, pp. 163-164.

⁶⁰⁵ Voir, à titre d'exemples, deux poèmes : « L'Odeur sacrée » de Léon Dierx (Oeuvres complètes, Paris, Lemerre, 1896, p.209) ou « Senteurs des nuits d'été, doux parfums de rosée... » dans Les Heures de la Muse de Pierre de Bouchaud, Paris, Lemerre, 1903.

⁶⁰⁶ Dans la première partie intitulée « La Chair » : « *Pourvu que je te voie, et te touche, et te sente, / Tout m'est égal. Je veux la minute présente, / Et le monde n'est rien en dehors de tes bras.* » (Ibid, p.27) Ou « *Je mourrais pour sentir l'odeur de tes cheveux* » (Bouchor Aurore, Paris, Charpentier, 1884, p.53)

*Jacinthe, giroflée, anis, héliotrope,
Et toi, vierge de mai qu'un mystère enveloppe,
Violette ignorante, et faite pour aimer...*

*Comment lier ma gerbe et fouler ma vendange ?
N'êtes vous pas sans nombre et qui peut vous nommer,
Chastes fleurs au parfum frais comme un souffle d'ange ?⁶⁰⁷*

Jean Richepin, lui-même resté fidèle à une position révoltée qui nie l'existence de l'idéal, considère que ce retour à la spiritualité est une trahison. Dans la préface des Blasphèmes, il accuse son ami Maurice Bouchor d'avoir «*subrepticement repris goût au mauvais vin de l'idéal*⁶⁰⁸ ». De façon étonnante, on voit la fin du XIX^{ème} siècle revenir aux senteurs à la façon de Senancour. En effet, des arômes qui parlent «*de l'essence adorable et secrète des choses* » renvoient très directement à la jonquille d'Oberman, évoquant l'essence cachée des choses et la possibilité d'un monde meilleur.

Chez Huysmans, cette oscillation est également sensible et son oeuvre passe des odeurs du gousset aux effluves de la sainteté. Mais ce changement n'est pas aussi radical qu'il le paraît. Comme le remarque Rodenbach, il existe une continuité dans l'écriture des odeurs chez Huysmans. L'odeur de sainteté n'est peut-être qu'une autre face de l'expression d'une «*sensualité nouvelle* » et radicalement originale.

Huysmans fut littéralement un odorat... il aima l'odeur du péché, nota les relents coupables de la femme, tout ce qui monte, faisant de blet, de la grande ville. (...) Eprouva-t-il une sensualité nouvelle à subodorer la senteur malade des églises (...)⁶⁰⁹

Pour Alain Vircondelet, dont nous avons déjà cité les analyses, les odeurs de sainteté doivent même se lire comme une forme de mise en scène organisée par Huysmans pour endiguer les appels du désir :

⁶⁰⁷ Maurice Bouchor Aurore, op. cit., « L'Idéal », « Fleurs », p.320.

⁶⁰⁸ Jean Richepin, Les Blasphèmes, op. cit., préface, p.8.

⁶⁰⁹ Rodenbach sur Huysmans L'Elite, op. cit., p.124.

Comment endiguer les flux sataniques, les forces du désir, les appels de la chair, les odeurs toujours renflées de haute venaison qui remontent à la surface, comment ne pas s'en délecter sinon en mettant en scène des digues surpuissantes ? C'est dans cette perspective de censure majeure qu'il convient de lire Sainte Lydwine de Schiedam.⁶¹⁰

Il ne s'agit donc pas d'une « conversion » olfactive radicale. Dans le cas de Lemonnier, le tournant est plus nettement apparent. Les odeurs d'Adam et Eve (1899) ou de Au Coeur frais de la Forêt (1900) s'opposent en tous points à celles du Possédé. Les parfums troubles de la corruption blasphématoire cèdent la place aux senteurs fraîches de la nature, dans un monde quelque peu idéalisé. Le désir sensuel existe toujours, mais se dit autrement. Dans Adam et Eve, par exemple : « (Eve) *sentait la sève et le matin ; ses cheveux avaient l'odeur de la mûre et me grisait*⁶¹¹ ». Plus loin, la nature répand des parfums merveilleux : « *La forêt avec la pluie et le soleil miraculeusement distille les arômes pour les faims de l'abeille et de l'homme*⁶¹² ». Parfois même, les senteurs renvoient à ce sentiment de communion heureuse avec la nature qui s'était perdu pendant une grande partie du second XIXème siècle : « *Jamais je n'avais respiré avec autant de joie la senteur vanillée des pins ni l'odeur épicée des chèvrefeuilles ni le puissant arôme safrané des chênes encore humides de nuit. Il montait de la terre une ivresse qui me grisait comme le moût des cuves*⁶¹³ ».

Un certain nombre d'auteurs reviennent donc de façon plus ou moins brutale à des odeurs agréables, le plus souvent naturelles, après avoir connu une période de « révolte par la puanteur », dans un mouvement d'oscillation caractéristique de cette fin de siècle. Il ne faudrait pas pour autant conclure à la superficialité de la révolte. En cela aussi le siècle est excessif qu'il est allé jusqu'au bout de ses explorations jusqu'à la nausée. L'esthétique du détournement olfactif s'est gonflée outrageusement au point d'éclater. La revanche de l'excès a parfois été la fuite dans

⁶¹⁰ Préface de Sainte Lydwine de Schiedam, par Alain Vircondelet, op. cit., p.XXIX.

⁶¹¹ Camille Lemonnier Adam et Eve, Paris, Ollendorff, 1899, p.75.

⁶¹² Ibid, p.96.

⁶¹³ C. Lemonnier Le Sang et les Roses, Paris, Ollendorff, 1901, p.46. Confusion dont on retrouve également l'écho lorsque Claire, peintre, passe l'été dans une maison à la campagne : « *Ce fut un délice émerveillé et silencieux d'être par ses racines profondes confondue à la vie végétale, à la fête des essences et des odeurs.* » (Ibid, p.94)

l'excès inverse, comme si le pendule lancé à la recherche de la beauté dans le Nouveau ne pouvait qu'augmenter indéfiniment son amplitude.

Double, l'odeur permet d'incarner des tendances contradictoires, parfois à l'intérieur de l'oeuvre d'un seul auteur. Mais cette dualité se manifeste également, chez quelques auteurs, au sein d'un ouvrage unique, ou même d'un seul poème. Dans Le Triomphe de la Mort, par exemple, l'odeur est à la fois spirituelle et matérielle. Après un passage où les deux amants ont savouré les joies de la musique, le narrateur fait appel au parfum qui s'évapore pour exprimer le lent retour à la vie des sens : « (...) elle (Hippolyte) avait l'air de s'évaporer comme une fiole de parfums, de laisser perdre la vie idéale accumulée en elle par les puissances de la Musique, de se vider peu à peu des rêves importuns, de revenir à la primitive animalité⁶¹⁴ ». Ici, le parfum dans ce qu'il a de spirituel s'oppose à l'animalité. Inversement, le parfum de la jeune femme, cette fois corporel et concret, survient, avant et après ce passage, dans un contexte où les relations charnelles sont montrées comme instinctives et animales⁶¹⁵. L'utilisation du parfum comme métaphore s'oppose alors à l'utilisation du parfum réel.

Un poème d'Albert Samain, dans le Jardin de l'Infante (1893), utilise également la double nature du parfum, cette fois dans l'espace de quelques vers. Dans la première partie du poème, le poète aspire à être un poète de l'exotisme et de la luxure, et rêve « (...) d'une jungle ardente aux fleurs profondes, / Moite dans des touffeurs de musc et de toisons ». A la fin, l'encens remplace les chaudes odeurs et le poète souhaite devenir un ange immatériel, jusqu'à ce vers final : « O songe d'un désir parfumé par le ciel !⁶¹⁶ ». Il est intéressant de retrouver, dans les sensations olfactives d'un poème, la double aspiration qui parcourt l'ensemble des Carnets intimes⁶¹⁷ de Samain, entre la sensation, nettement privilégiée dans son oeuvre, et l'idée, rejetée, mais vénérée.

⁶¹⁴ D'Annunzio Le Triomphe de la Mort, op. cit., p.438.

⁶¹⁵ Voir le parfum d'Hippolyte, p. ex. pp.228, 294, et 461.

⁶¹⁶ A. Samain Au Jardin de l'Infante (Paris, Mercure de France, 1893, p.121.)

⁶¹⁷ A Samain Carnets intimes (Paris, Mercure de France, 1899). Voir les pages 16-17 (« (...) l'idée peut diriger la vie, tandis que la vie est à la merci de la sensation ») et 78.

Bien que l'opposition entre parfum charnel et parfum spirituel soit souvent incarnée par une opposition entre un parfum réel et un parfum métaphorique, elle existe également entre deux formes du parfum réel, comme l'illustre le poème intitulé « Les Parfums » :

(...)
*S'ils errent, dégagés de tout mélange impur,
 Rampant sur la couleur, chevauchant la musique,
 On est comme emporté loin du monde physique
 Dans un paradis bleu chaste comme l'azur !*

*Mais lorsque se mêlant aux senteurs de la femme
 Dont la seule âcreté débauche la raison,
 Ils en font un subtil et capiteux poison
 Qu'aspirent à longs traits les narines en flamme,*

*C'est le Vertige aux flux et reflux scélérats
 Qui monte à la cervelle et perd la conscience,
 Et l'on mourrait alors avec insouciance
 Si la Dame aux parfums disait : "Meurs dans mes bras !"*

*Complices familiers des lustres et des cierges,
 Ils sont tristes ou gais, chastes ou corrupteurs ;
 Et plus d'un sanctuaire a d'impures senteurs
 Qui vont parler d'amour aux muqueuses des vierges.*

*Par eux, l'esprit s'aiguise et la chair s'ennoblit ;
 Ils chargent de langueur un mouchoir de batiste,
 Et pour le sensuel et fastueux artiste,
 Ils sont les receleurs du songe et de l'oubli ; (...)⁶¹⁸*

Ce poème est un des seuls poèmes « théoriques » sur le parfum, c'est-à-dire un des seuls où l'opposition entre l'aspect charnel et l'aspect spirituel du parfum ne soit pas directement utilisée, mais pensée. Le poème met bien en valeur l'importance de la dualité du parfum. Libre, délesté du poids d'une origine précise, le parfum permet un envol dans l'immatériel. Inversement, quand il se trouve lié à la matière – la femme pouvant être, pour la fin du siècle, la « matière » par excellence- il « débauche

⁶¹⁸ M. Rollinat Les Névroses, op. cit., pp.14 à 16.

la raison», c'est-à-dire qu'il laisse le primitif, l'instinctif, prendre le pas sur le spirituel. Comme l'a dit Baudelaire bien plus tôt, les parfums peuvent chanter « (...) *les transports de l'esprit et des sens.* » Dans ce poème, un plus grand nombre de strophes sont accordées au deuxième aspect qu'au premier ; cela reflète le choix de l'ensemble du second XIX^{ème} siècle, qui accorde une place plus importante à la dimension matérielle du parfum qu'à sa dimension spirituelle (sans toutefois l'oublier complètement). Les deux strophes suivantes marquent l'impossibilité de séparer les deux faces du parfum, en particulier dans le domaine du mysticisme.

Duelle, l'odeur est le tremplin sur lequel s'ébauche un monde hybride, et c'est sans doute en cela que réside sa révolte majeure. En effet, une force de révolte immense réside dans cette dualité, car elle renvoie à la question de la frontière, de la séparation des domaines, qui marque la pensée traditionnelle occidentale. La volonté de démolir les frontières ne vient donc pas de ce qu'on pouvait prendre pour un dessein extérieur à l'olfaction, l'utilisant comme instrument de démolition, mais vient de la nature même de l'odeur, qui est double et peut prendre des significations opposées. L'appartenance de l'olfaction à une esthétique du frontalier⁶¹⁹ la rend donc spécialement perverse et en même temps particulièrement séduisante pour le second XIX^{ème} siècle.

La richesse de ses ambiguïtés fait donc de l'olfaction un sens apprécié par les écrivains de cette époque. Elle leur permet d'exprimer des aspirations contradictoires, l'une vers la transgression et la révolte, l'autre vers l'innocence et la pureté ; l'une vers les débauches de l'animalité, l'autre vers les subtilités de l'intellectuel ou du spirituel ; l'une vers le concret et la matière⁶²⁰, l'autre vers l'immatériel et l'impalpable.

⁶¹⁹ Pour reprendre, dans un autre sens, une expression de S. Thorel-Cailleteau dans La Tentation du Livre sur Rien, Mont de Marsan, Editions interuniversitaires, 1994, p.362.

⁶²⁰ Une des preuves de cette oscillation de la fin du siècle réside dans le grand nombre de vies « à conversion » : un certain nombre de vies d'artistes de la fin du XIX^{ème} siècle (celle de Huysmans fournit l'exemple le plus éclatant, mais il en est d'autres, comme ceux de Camille Lemonnier, d'Adolphe

Ce qui importe surtout pour les écrivains de cette fin de siècle est la double nature de l'odeur, à la fois matérielle et spirituelle. Au coeur d'une problématique de la chair et de l'esprit, l'odeur appartient à la fois au charnel et au spirituel, sans être ni l'un ni l'autre. Elle est aux deux ce que l'écume est à l'eau et à l'air. Pur, le parfum n'est jamais vierge d'une empreinte sensuelle ; impur, il garde la légèreté de l'immatériel.

L'attrait pour les parfums s'intègre ainsi à une aspiration plus générale de cette époque à une synthèse entre le corps et l'esprit. La fin de siècle est parfois considérée comme une époque intellectualiste ; mais cette tendance intellectuelle doit être bien comprise. Si la littérature chante la victoire du langage et de l'esprit, elle cherche aussi un moyen d'intégrer les sens à l'esprit, de faire de l'art avec de la matière. Chez les intellectuels de France et d'Angleterre apparaît un très fort sentiment que l'âge moderne est caractérisé par l'imbrication de la matière et de l'esprit⁶²¹. La volonté d'intégrer le corps au langage est quelque chose de nouveau, qui porte en germe un grand nombre de courants du début du XXème siècle.

Dans cette deuxième partie, le détournement est donc entendu dans le sens d'une révolte, d'une transgression. Introduire les sensations olfactives dans un texte poétique ou romanesque apparaît comme une prise de position idéologique, et donne lieu à une transgression qui touche tous les domaines. Dans une expansion irrépessible qui n'est pas sans rappeler celle des senteurs, les odeurs envahissent les textes, comme les écrivains ébranlent les habituelles frontières. C'est ainsi qu'on peut parler d'une « logique olfactive ». Un certain nombre de romanciers confient à la littérature un rôle de révélation inédit, et aux odeurs une place essentielle dans le

Retté, de Maurice Bouchor, etc...) présentent un changement brusque, qui montre bien une double tendance de la personnalité, et plus généralement, de l'époque. Cette oscillation, à l'échelle d'une vie, se manifeste souvent au sein même de l'oeuvre de l'artiste, avant même sa « conversion ». Nous avons vu chez Huysmans des tendances doubles, chez Maupassant, chez Lemonnier, et même chez Zola...

⁶²¹ En 1889, Walter Pater déclare dans ses Appreciations : « *In our actual concrete experience, the two trains of phenomena which the words matter and spirit do but roughly distinguish, play inextricably into each other* ». (Walter Pater Appreciations, op. cit., p.236.) (Trad : dans notre expérience réelle et concrète, les deux séries de phénomènes, que les mots de matière et d'esprit ne distinguent que d'une façon grossière, s'imbriquent inextricablement l'un dans l'autre.)

dévoilement. Les puanteurs, en particulier, servent à dénoncer les hypocrisies de la société, les vilénies de la morale et, surtout, le mensonge de la vie qui n'est que pourriture en marche. La nouvelle promotion des puanteurs peut exprimer également une protestation contre la hiérarchie des valeurs esthétiques et affirmer une forme inédite de modernité. L'usage excessif de l'odorat marque le rejet de la raison et la volonté d'accéder à une appréhension plus subtile du monde. Enfin, la négation du « bon » goût au profit d'un goût « pervers » traduit les nouvelles séductions de la répulsion. Mais ces différentes formes de révolte par l'olfaction ont aussi des limites qui s'expriment sous une forme olfactive. On perçoit alors, de l'intérieur, les oscillations de cette époque entre une révolte affichée et une transgression culpabilisée, entre les tentations complémentaires de la bestialité et de l'extrême raffinement et, surtout, entre les séductions de la matière et les appels de l'esprit.

Dans la troisième partie, le terme de « détournement » sera entendu dans un sens plus stylistique. On montrera la difficulté, pour les écrivains, de restituer la sensation olfactive par les mots. On ne s'intéressera donc plus seulement à la signification du détournement, mais à son fonctionnement dans les textes. Sens particulièrement difficile à rendre littérairement, l'olfaction oblige les écrivains à détourner le langage pour exprimer la réalité d'une odeur ou d'une sensation. Mais les écrivains découvrent également en s'intéressant aux odeurs qu'elles fournissent un monde riche pour l'élaboration de métaphores. Ce sens muet devient donc étonnamment éloquent : ce sont les deux paradoxes d'un sens « muet ».

Troisième partie : Les deux paradoxes d'un sens muet

La sensation a, par nature, une existence extérieure à la littérature, en particulier la sensation olfactive qui est difficile à « traduire » littérairement. Le détournement n'est-il pas alors une nécessité pour dire la présence désirable et indicible de la réalité ? Ce détournement passe par toutes les ressources du style, en particulier la métaphore et la synesthésie.

Mais, en faisant accéder les odeurs au langage, les écrivains du second XIX^{ème} siècle découvrent également toutes les ressources qu'offrent au style la sensation olfactive et l'odeur. Elles deviennent un paradoxal outil pour exprimer ce qui est précisément inexprimable. Le détournement est donc à double sens et, à la fin du siècle, le sens olfactif devient singulièrement disert.

1. Paradoxe 1 : exprimer un sens muet

On a souvent remarqué que l'odorat était le sens le plus « muet » de tous. Le langage, lorsqu'on cherche à traduire une sensation olfactive, échappe, fait défaut. Il faut donc utiliser des moyens détournés.

1.1. Les difficultés

La sensation a, par nature, une existence extérieure à la littérature, et il est particulièrement difficile de l'évoquer par l'écriture. Le langage, qui vise à la généralisation et à l'abstraction, est malhabile à l'appréhender. Exprimer la réalité d'une couleur ou d'un son, la nuance subtile d'un gris ou l'éclat assourdi de la voix sur la neige est malaisé. Décrire le goût exact de la cannelle ou le contact sous la main de la fourrure d'un chat est également délicat. Les sensations, dans leur

finesse, s'opposent à la traduction par des mots, et même l'évidence des sensations les plus simples est confrontée à l'abstraction du langage.

La difficulté majeure tient à la pauvreté du langage. Beaucoup d'observateurs ont fait remarquer que l'odorat est un sens « muet ». Polycarpe Poncelet, dans sa Chimie du Goût et de l'Odorat (1755)⁶²², est sans doute un des premiers à remarquer l'indigence du vocabulaire olfactif. Plus de deux siècles plus tard, en 1986, un spécialiste de l'odorat, D. Howes, le nomme encore le « sens sans parole⁶²³ » dans un article où il déclare que « *ni le français ni l'anglais n'ont de terminologie descriptive des odeurs*⁶²⁴ ».

La littérature se heurte donc à un obstacle considérable lorsqu'elle veut exprimer une sensation olfactive⁶²⁵ : elle n'a à sa disposition qu'un lexique restreint pour les odeurs proprement dites : quelques substantifs (odeur, senteur, fragrance, miasme, exhalaison, effluve, remugle, relent, puanteur...), quelques verbes (sentir, fragner, exhaler, embaumer, puer...) mais peu d'adjectifs (nauséabond, pestilentiel, méphitique, balsamique...). En outre, aucun art des odeurs n'a développé un vocabulaire assez riche pour les qualifier, et le vocabulaire de la parfumerie est tout aussi lacunaire et contesté⁶²⁶. Dans la langue anglaise, le vocabulaire est également

⁶²² Polycarpe Poncelet Chimie du Goût et de l'Odorat (Paris, Mercier, 1755, p.238)

⁶²³ D. Howes « Le Sens sans Parole », Anthropologie et Société, 1986, vol. 10, n°3, pp.29-45.

⁶²⁴ Ibid, p.39.

⁶²⁵ On n'en finirait pas de citer tous ceux qui ont remarqué l'indigence lexicale en matière d'olfaction. Citons-en seulement deux, qui se sont intéressés beaucoup à l'odorat, l'un en tant que scientifique, l'autre en tant que poète. Le premier, H. Zwaardemaker, remarque en 1898 : « *L'odorat ne nous donne pas des idées distinctes qui se groupent en ordre régulier et moins encore se fixent dans la mémoire en discipline grammaticale* » (...) Il nous donne « *des sensations vagues et à demi comprises* » (H. Zwaardemaker Die Physiologie des Geruchs, Leipzig, W. Engelmann, «Les sensations olfactives, leurs combinaisons et leurs compensations », in Année psychologique, 1898, t. V, p.202-203). Et Régismanset, en 1907, à propos de la classification des odeurs : « *Notre indigence de termes précis et nettement définis est extrême lorsqu'il s'agit de classer les odeurs. C'est un fait acquis.* » (M.C. Régismanset Philosophie des Parfums (Paris, Sansot, Collection Scripta Brevia, 1907, p.49.) Actuellement, Patrick Mac Léod, chercheur en neurophysiologie au CNRS, confirme la difficulté à appréhender les odeurs par le langage, qui vient de ce que « l'olfaction n'atteint pas l'abstraction » (Voir Odeurs, Revue Autrement n° 98, Sept. 1987, article « Si on ne sent pas pareil, c'est parce qu'on « nez » pas pareil », p.74).

⁶²⁶ Voir les querelles constantes depuis le XVIIIème siècle en ce qui concerne le lexique pour la classification des odeurs.

peu étoffé (smell, scent, fragrance, foul, miasma, stink, stench, taint, rank... / to smell, to stink, to give off.../ sweet, fragrant, smelly, musty, fusty, putrid...) ⁶²⁷.

De plus, le mot lui-même n'a pas d'odeur. On le voit, on peut l'entendre, le toucher parfois, mais en aucun cas le sentir. Aucune correspondance immédiate ne peut donc exister entre le mot et la sensation olfactive, contrairement à ce qui existe avec les autres sensations. Comme l'écrit Roland Barthes dans une formule raccourcie et provocatrice : « *Ecrive, la merde ne sent pas* ⁶²⁸ ». Ou bien, pour le dire dans d'autres termes, on peut emprunter les mots de Hegel : « *Le sensible n'entre dans l'oeuvre d'art qu'à l'état d'idéalité, de sensible abstrait* ⁶²⁹ ».

Enfin, ce qui renforce la difficulté est que le langage des odeurs engendre souvent une confusion entre l'odeur et sa source. Debay, en 1846, dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé Les Parfums et les Fleurs, remarquait déjà que le mot « parfum » désigne à la fois l'odeur et le corps qui la fournit : « (...) *ainsi le benjoin, la myrrhe, l'ambre sont des parfums, et les odeurs que ces substances exhalent prennent également le nom des parfums* ⁶³⁰ ». L'insuffisance du langage fait donc de l'évocation d'une odeur dans la littérature une gageure.

Certains poètes ont souligné cette difficulté. Dans un poème sans titre de la première partie du recueil Au Jardin de l'Infante, Albert Samain avoue son impuissance :

*Je voudrais, convoitant l'impossible en mes vœux
Enfermer dans un vers l'odeur de tes cheveux.* ⁶³¹

De part et d'autre de la césure s'opposent deux termes qui semblent incompatibles : « vers » et « odeur ». Mais, dans l'ensemble, la difficulté est plus cachée qu'exhibée par

⁶²⁷ Dans les deux langues, on remarque que : 1/ le vocabulaire de la puanteur est plus développé que celui de la senteur agréable. 2/ les verbes principaux du domaine olfactif (sentir et to smell) indiquent indifféremment l'action de sentir ou le fait d'exhaler. 3/ la source de l'odeur est plus souvent exprimée que l'odeur elle-même (sentir la violette, to smell of violets) 4/ en anglais, le nom « smell », indifférencié à l'origine, évoque de plus en plus une odeur désagréable.

⁶²⁸ Roland Barthes Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1970, p.140.

⁶²⁹ Hegel Esthétique (1832) Trad. de Jankélévitch, Flammarion, 1979, t.I, p.70.

⁶³⁰ A. Debay Les Parfums et les Fleurs (1846) (Paris, Dentu, 1861, chap. I.)

les écrivains du second XIXème siècle. Soit, ils ne font pas appel aux odeurs, soit, ils contournent par le style les obstacles qu'ils rencontrent.

Didier Decoin, un écrivain contemporain, évoque une difficulté similaire. Dans l'introduction à Sillages, textes et poèmes sur le Parfum, il affirme :

Reconstituer et restituer les parfums est l'une des pointes extrêmes de l'art d'écrire. Il m'est arrivé de chercher de longues heures l'assemblage de mots qui me permettraient de traduire les effluves troublants qu'on respire en posant sa joue contre celle d'une jeune fille dans un jardin d'été (...)

La difficulté vient peut-être de ce qu'il n'existe pas à proprement parler d'odeur isolée : la galaxie olfactive ressemble à un amas stellaire où les flamboiements des soleils sont indissociables les uns des autres.⁶³²

L'image de l'amas stellaire rend bien compte de notre incapacité à départager les différentes composantes d'une odeur. D'abord, parce que la moindre odeur, même la plus simple, se fait sentir à travers un bouquet d'effluves. Ensuite, parce que les sensations suscitées par une seule odeur sont diverses et peu dissociables les unes des autres. Enfin, parce que les souvenirs provoquent, entre les odeurs, des liens inconscients qui rendent confus le souvenir exact de la sensation. Ces souvenirs sont aussi ceux qui brouillent les pistes quand il s'agit de reconnaître une odeur. T. Engen souligne cette spécificité de l'odeur dans son ouvrage Odor Sensation and Memory :

An odor is integrated into the mental representations of an experience ; it has no identifiable attributes of its own but exists as an inherent part of a unitary, holistic perceptual event. That is why it is difficult to identify isolated odors out of context.⁶³³

⁶³¹ A. Samain Au Jardin de l'Infante, op. cit., p.49.

⁶³² Guy Laroche Sillages, textes et poèmes sur le Parfum, Paris, Editions du Cherche-Midi, 1983, Introduction, p.6.

⁶³³ T. Engen Odor Sensation and Memory (New-York, Praeger, 1991, p.7)

Trad : Une odeur fait partie intégrante des représentations mentales d'une expérience ; elle n'a pas d'attributs identifiables en elle-même, mais existe en tant que partie inhérente d'un événement perceptuel unique. C'est pourquoi il est difficile d'identifier des odeurs hors de leur contexte.

L'événement perceptif est une totalité indivisible. La sensation olfactive se heurte donc à une trop grande richesse de l'expérience, lorsqu'elle cherche une « traduction » littéraire.

Enfin, la littérature rencontre un autre obstacle lorsqu'elle veut susciter par les mots une impression olfactive : la subjectivité de la sensation. Le langage se fonde sur une communauté de perception. En admettant que l'écrivain puisse se remémorer une sensation et trouve, par les mots, le moyen de la traduire, comment peut-il être sûr que cette sensation parvienne intacte à la sensibilité du lecteur ? Eternel problème de la communication, mais qui se pose pour la sensation olfactive avec une acuité particulière, étant donné la subjectivité du sens olfactif. La communication est possible parce que les mots renvoient à des choses identifiables par l'ensemble d'une communauté culturelle. Si je dis « cheval » se lève, dans l'esprit de ceux qui ont vu des chevaux, l'image d'un cheval. Quand je dis « odeur de rose », l'ensemble des mots renvoie à une sensation dont on n'est jamais sûr qu'elle soit identique pour tous. Chaque lecteur a créé, à partir de son expérience personnelle, ce que nous choisissons d'appeler une « abstraction sensorielle » qui est « odeur de rose ». On peut penser que cette « abstraction sensorielle » est commune à un grand nombre de sujets lorsqu'il s'agit d'odeurs courantes. Mais l'ensemble des abstractions sensorielles communes est relativement restreint, plus que pour les autres sensations, en raison de la subjectivité de l'odorat et de l'ensemble des souvenirs qui s'associent à une sensation précise et en renforcent la subjectivité première. La difficulté à évoquer une odeur quelconque est encore renforcée lorsqu'il s'agit d'une odeur très personnelle : faire sentir l'odeur d'une maison d'autrefois, d'un lieu précis ou d'une personne aimée est particulièrement difficile. « Rendre » purement et simplement une odeur par les mots est donc presque impossible. Il faut la créer.

La pauvreté du langage explique sans doute les difficultés que nous rencontrons pour traduire une odeur : c'est parce que nous ne pouvons pas mettre la sensation olfactive en mots que nous avons du mal à nous la remémorer, à dissocier

ses éléments et les souvenirs qu'elle suscite et enfin à la partager. Et pourtant, elle est d'une vivacité singulière en nous, comme le montrent les phénomènes de réminiscence. C'est donc que l'odeur appartient à un domaine du hors-langage dont il est difficile de l'extraire.

Un philosophe américain de la fin du XIX^{ème} siècle fait comprendre notre handicap par une image. Pour lui, l'impossibilité de parler du sens olfactif vient d'une lacune de notre organisme, privé d'une « lentille » qui puisse transformer la multiplicité des taches lumineuses en une image précise⁶³⁴, comme dans le cas de la vision. Peut-être, si nous possédions cet organe, serions-nous tout-à-coup capables de voir « clair » -ou plutôt de « sentir net » ?- dans la confusion des sensations olfactives.

La recherche scientifique actuelle, qui étudie le fonctionnement physiologique de l'odorat (pendant longtemps mal connu, et encore rempli d'énigmes), apporte une autre forme d'explication de notre impuissance à évoquer les odeurs. Un médecin contemporain, le Docteur Maslo, la formule ainsi :

L'olfaction (...) est branchée directement sur le système limbique. C'est la raison pour laquelle si l'on peut décrire une vision, imiter un son, on ne peut décrire une odeur, les mots étant impuissants. En revanche, toute odeur traversant le système limbique s'habille d'émotion et perd instantanément la neutralité du message sensoriel premier. Désormais, on la trouve agréable et on l'aime, ou désagréable et on s'en détourne.⁶³⁵

La liaison entre bulbe olfactif et système limbique expliquerait donc à la fois le mutisme de ce sens et l'impact émotionnel très fort des odeurs. Les odeurs éviteraient le domaine du langage pour plonger directement dans celui des émotions et des pulsions. Cette particularité du système olfactif amène ce médecin à qualifier l'effet produit en nous par les sensations olfactives de « viol olfactif » :

Par cette expression ambiguë, je veux exprimer le fait que les odeurs, par le canal olfactif, ont seules, parmi toutes les sensations, le pouvoir

⁶³⁴ G. Santayana The Sense of Beauty (London, A. and C. Black, 1896, p.86-87)

⁶³⁵ P. Maslo Le Pouvoir des Odeurs, Paris, Albin Michel, 1994, p.28-29.

*de pénétrer par effraction sans aucun filtrage ni contrôle dans le cerveau des émotions et du plaisir et d'y exercer leurs effets avant même d'avoir été perçues et reconnues par la conscience.*⁶³⁶

Le « viol olfactif » dont nous avons étudié plus haut les effets, l'extrême violence des odeurs dans les rapports de séduction et de répulsion, trouveraient donc une justification dans la structure neurologique de notre cerveau.

Devant la multiplicité des obstacles à l'expression des sensations olfactives, les écrivains du second XIX^{ème} siècle ne peuvent que pratiquer un détournement. Ils cherchent dans les ressources du style des moyens de contourner ces obstacles⁶³⁷.

1.2. Les recours

Les principaux recours sont la métaphore et la synesthésie. Mais d'autres procédés peuvent être utilisés, visant à restituer la complexité de la sensation ou à en désigner le caractère inexprimable.

1.2.1. Le recours à la métaphore

Un des palliatifs à la pauvreté lexicale dans le domaine olfactif est l'utilisation de la métaphore qui emprunte ses images à différents champs lexico-sémantiques. L'odeur est à la fois difficile à décrire et à caractériser, non seulement dans sa nature, mais encore dans son mode d'être. La métaphore permet de lui donner une dimension que le langage lui refuse⁶³⁸.

⁶³⁶ Ibid, p.50.

⁶³⁷ Les moyens sont les mêmes pour les écrivains français et pour les écrivains anglais, mais les occurrences sont moins nombreuses en Angleterre.

L'un des champs lexico-sémantiques les plus courants pour exprimer le mode d'être d'une odeur est celui de la liquidité. Plus que le langage courant qui a parfois recours⁶³⁹ à elle, la poésie file la métaphore, lui donne une consistance en tant que telle. La métaphore de l'odeur liquide revient souvent sous la plume de Baudelaire. Par exemple, dans « La Chambre double » du Spleen de Paris, « *Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis (...) nage dans cette atmosphère*⁶⁴⁰ », ou bien dans Les Fleurs du Mal :

*Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*⁶⁴¹

Dans un passage de La Faute de l'Abbé Mouret, la métaphore est filée : « *Les roses épanouies en coupe offraient leur parfum comme dans un cristal précieux, les roses renversées en forme d'urne le laissaient couler goutte à goutte (...)*⁶⁴² ». Huysmans écrit que le Gousset est « flottant et capiteux (...) chez la blonde⁶⁴³ ». On « boit » les odeurs, on les aspire « à longs traits » dans le poème sur « les Parfums » de Rollinat⁶⁴⁴, ils flottent, nagent, coulent, ruissellent, dans la poésie fin de siècle. Chez Albert Samain, cette métaphore est spécialement fréquente : par exemple, dans Au Jardin de l'Infante⁶⁴⁵, les odeurs sont « moites », forment « une mare énervante d'odeurs » ou des « lacs de parfums⁶⁴⁶ ».

Cette métaphore semble particulièrement appréciée par les poètes anglais de la fin du siècle qui font appel aux odeurs. Dans « Peau d'Espagne », le poète dit au

⁶³⁸ Certaines métaphores, figées par l'usage, confinent à la métaphore lexicalisée, ou « catachrèse » : on n'en sent plus le caractère métaphorique ; ainsi en est-il d'un parfum « lourd », « léger », ou « frais » (cas de synesthésie) ...

⁶³⁹ Il est courant de dire qu'un parfum « flotte » : ici encore, la métaphore se situe à la limite de la catachrèse.

⁶⁴⁰ Baudelaire Le Spleen de Paris, op. cit., Pléiade, t.I, p. 280.

⁶⁴¹ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., « La chevelure », Pléiade, t.I, p. 26.

⁶⁴² Zola La Faute de l'Abbé Mouret, op. cit., p.205.

⁶⁴³ Huysmans Croquis parisiens, « Le Gousset », op. cit., p.126.

⁶⁴⁴ M. Rollinat Les Névroses, op. cit, pp.14 à 16.

⁶⁴⁵ A. Samain Au Jardin de l'Infante, op. cit., pp. 167 et 183.

⁶⁴⁶ Chez les poètes parnassiens, cette métaphore est très courante Voir par exemple les « parfums flottants » de Léon Dierx, in « Après le bain », Oeuvres complètes (Paris, Lemerre, 1896, p.19)

parfum : « (...) *You flow about me like the sea* » et dans « In the ball Room », « (...) *The heady perfume (is) swimming* (...)»⁶⁴⁷.

On peut soupçonner, dans cet emprunt au champ lexico-sémantique de la liquidité, certaines analogies fondées sur deux sèmes de l'odeur. D'abord, lorsqu'il s'agit d'un parfum, l'imaginaire lie le parfum évaporé à son état liquide dans un flacon. Ensuite, le mode de propagation de l'odeur a certains points communs avec celui de l'eau : toutes deux se répandent rapidement et élargissent la flaque de leur expansion sans respecter de limite.

Une autre source des métaphores est constituée par le champ lexico-sémantique de la pesanteur : les parfums sont « lourds » ou « légers », ce qui les fait « s'envoler », ou bien, au contraire, rôder, tourner. Lorsque le parfum est léger, il est souvent associé à un mouvement ascensionnel et à la fraîcheur ; lorsqu'il est lourd, à un mouvement circulaire et à la chaleur. Le poème «Symphonie » voit des parfums qui « s'envolent » ; « Extrême Orient », de Samain, une odeur qui « fuit » :

(...) *Et l'azur fin, qu'exhale en humant mon thé blond*
*En sa fuite odorante emporte au loin ma peine.*⁶⁴⁸

En revanche, dans Les Névroses, « *Les roses (...) ont un arôme aussi lourd qu'ennuyé*⁶⁴⁹ » et dans Les Gammes « *Un arôme de fleurs pèse en l'air délétère*⁶⁵⁰». Chez les poètes qui associent les odeurs à la sensualité, les odeurs lourdes sont spécialement fréquentes. Chez certains poètes décadents, en particulier, le registre de la pesanteur est beaucoup plus exploité que celui de la légèreté, surtout dans les poèmes sensuels, peut-être parce que la conception platonicienne d'une chair « lourde » rejaillit dans la métaphore.

⁶⁴⁷ Respectivement par A. Symons et T. Wratislaw, cf notes plus haut.

⁶⁴⁸ A. Samain Au Jardin de l'Infante, op. cit., p.151.

⁶⁴⁹ M. Rollinat Les Névroses, op. cit., III, VI « Les Roses ».

⁶⁵⁰ Stuart Merrill Les Gammes, Paris, Mercure de France, 1887, « Vers vagues ».

La personnification, qui prête à l'odeur des sentiments ou un caractère, est encore une autre manière de lui donner une étoffe. Le dernier exemple cité qualifie le parfum des roses d'« ennuyé ». Chez Baudelaire, les parfums sont « (...) *corrompus, riches et triomphants*⁶⁵¹ » ; chez Huysmans, la senteur du « gousset » « (...) *s'échappe, rectifiée par le filtre des linges, tout à la fois délicieusement hardie et timidement fine*⁶⁵² ». Le sentiment est porté une fois par l'adjectif, une fois par l'adverbe, par un hypallage. Ce transfert permet d'attribuer à l'odeur certains aspects de la psychologie de la femme telle qu'elle est perçue par le poète. Plus loin, il dit encore que, dans la rue, « (...) *L'appel du baume de leur bras est moins insolent, moins cynique que dans le bal où elles sont plus nues* ». Le gousset est « *audacieux et parfois lassant chez la brune comme chez la noire, aigu et féroce chez la rousse* ». La bouteille de bénédictine que Des Esseintes garde pour les jours où la névrose est la plus forte, flatte « *l'odorat par une pointe de corruption enveloppée dans une caresse tout à la fois enfantine et dévote*⁶⁵³ ». Chez Huysmans, ce recours à l'hypallage est particulièrement développé, et on le retrouve très souvent dans les passages où des odeurs apparaissent⁶⁵⁴ ». Le champ lexical du sentiment donne à l'odeur, par une « texture de mots », une épaisseur qu'elle n'a pas dans la réalité et lui prête ainsi une personnalité qui pallie le manque de vocabulaire pour l'exprimer.

La métaphore vise donc à donner un corps, une consistance, à une odeur inexprimable par les mots. Elle donne un équivalent sensoriel de l'odeur. Cas particulier de métaphore⁶⁵⁵, la synesthésie est un moyen singulièrement riche de

⁶⁵¹ Baudelaire Fleurs du Mal, op. cit., « Correspondances », Pléiade, t.I, p. 11.

⁶⁵² Huysmans Croquis parisiens, op. cit., p.126.

⁶⁵³ Huysmans A Rebours, op. cit., p.289.

⁶⁵⁴ Autre exemple : « (...) *Cette odeur flottait autour d'elle, l'auréolait, pour ainsi dire, d'un halo d'aromes, s'évaporait de sa chair par bouffées tantôt agiles et tantôt lourdes.*

Sur une première couche de myrrhe, au relent résineux et brusque, aux effluences amères presque hargneuses, à la senteur noire, une huile de cédrat s'était posée, impatiente et fraîche, un parfum vert qu'arrêtait la solennelle essence du baume de Judée, dont la nuance fauve dominait, à son tour contenue, comme asservie, par les rouges émanations de l'oliban. » (En Rade, op. cit., p.61, non souligné dans le texte) Il s'agit d'un rêve dans lequel apparaît le personnage biblique d'Esther, sans que le personnage sache encore qui elle est.

⁶⁵⁵ La métaphore est en effet entendue selon la terminologie de Fontanier, par « trope par ressemblance », fondé sur une certaine conformité ou analogie. Dans le cas de la synesthésie, le trope se fonde précisément sur une analogie, plus ou moins facile à saisir. Nous essaierons de voir à chaque fois

dépasser les difficultés pour restituer le caractère multiple, miroitant et chatoyant de l'odeur.

1.2.2. Les synesthésies

Définition :

On comprend, sous le nom de Synesthésies, les phénomènes d'association entre plusieurs sensations d'ordres différents dont l'une seulement est d'origine objective. En même temps qu'ils perçoivent l'impression donnée, les sujets doués de cette faculté lui associent involontairement une sensation dépendant d'un autre sens, sensation ne présentant, la plupart du temps, aucune affinité tout au moins apparente avec la perception primaire.⁶⁵⁶

1.3.1. Aperçu historique

On peut faire remonter au milieu du XVIIIème siècle le début de la prise de conscience du phénomène de la synesthésie, c'est-à-dire de la correspondance possible entre des sensations dépendant de sens divers⁶⁵⁷. A cette époque, à la suite de Condillac et de son Traité des Sensations (1754)⁶⁵⁸ s'ouvre une vaste réflexion sur les sens, et quelques idées d'applications pratiques apparaissent. En 1759, un ecclésiastique, le Père Castel, a l'idée d'un clavecin oculaire qui devrait suggérer aux sourds une composition musicale au double point de vue mélodique et

les éléments précis qui fondent le rapport analogique, ou, pour reprendre d'autres termes, ce qui fonde le « transfert de sémantème » (Bergez, Géraud, Robrieux Vocabulaire de l'analyse littéraire, Paris, Dunod, 1994, p.135).

⁶⁵⁶ Henry Laures Les Synesthésies, Paris, Bloud, 1908, p.1.

⁶⁵⁷ Les synesthésies elles-mêmes ont toujours existé et Victor Segalen, dans son article sur « Les Synesthésies et l'Ecole symboliste », mentionne cette synesthésie chez les Hébreux : « *Le mot mystérieux et total des Hébreux était IEVE, et ce verbe unique renfermait toute la science. Or les Initiés attribuaient à chacune de ses lettres une couleur déterminée.* » (V. Segalen « Les Synesthésies et l'Ecole Symboliste », Mercure de France, Avril 1902 (numéro 148), pp.57 à 91.)

⁶⁵⁸ Condillac Traité des Sensations, Londres, Paris, Bure l'Ainé, 1754.

harmonique⁶⁵⁹. Mais une des⁶⁶⁰ premières réflexions sur les correspondances entre le sens olfactif et les autres sens se trouve sans doute dans l'ouvrage de Polycarpe Poncelet, intitulé Chimie du Goût et de l'Odorat, en 1755⁶⁶¹. Il imagine une musique olfactive et, bien avant Des Esseintes, un orgue à bouche. Pour lui, le principal obstacle à l'élaboration d'une véritable musique olfactive est l'absence d'odeurs primitives qui provient elle-même de la pauvreté du vocabulaire.

Si les synesthésies font l'objet d'un certain nombre de recherches philosophiques autour de 1750, elles sont cependant accueillies avec méfiance par le monde médical et scientifique. Le premier médecin à en faire mention est le Docteur Sachs, à Erlangen, en 1812. Les études se multiplient à partir de 1820 sur ces phénomènes qu'on étiquette de noms divers : hyperchromatopsies (Cornaz), pseudochromesthésies (Chabalière), phonopsies (F.A. Nussbaumer). Mais ce n'est qu'en 1892 qu'un médecin de la marine, le Docteur J. Millet, crée le mot, dans une thèse sur l'audition colorée⁶⁶². Le terme est donc médical, à l'origine, et renvoie à une forme de pathologie. Pour Laures, on peut distinguer les « vraies synesthésies, spontanées, persistantes et non émotionnelles » (qui relèvent de la pathologie, comme dans le cas d'Ernest (1903), névropathe épileptique pour lequel les voix humaines ont des couleurs⁶⁶³) des « correspondances », qui relèvent davantage de l'association d'idées, ont un caractère le plus souvent émotionnel et constituent un signe de culture et d'intelligence. Néanmoins, nous prendrons le terme de « synesthésie » dans le sens que Laures donne à « correspondance » puisque, dans la

⁶⁵⁹ Henry Laures Les Synesthésies, Paris, Bloud, 1908, p.4. En réalité, l'idée du clavecin des couleurs doit être un peu antérieure car Polycarpe Poncelet y fait déjà allusion dans sa Chimie du Goût et de l'Odorat (p. XXIII), en 1755, en tant qu'invention récente.

⁶⁶⁰ Dès 1701, dans son Voyage à l'Île des Plaisirs, Fénelon imagine une ville dont les gens apprécient les harmonies olfactives comme ils le feraient d'une musique. « *Ils me menèrent dans une salle où il y eut une musique de parfums. Ils assemblent les parfums comme nous assemblons les sons. Un certain assemblage de parfums, les uns plus forts, les autres plus doux, fait une harmonie qui chatouille l'odorat, comme nos concerts flattent l'oreille par des sons tantôt graves et tantôt aigus.* » (Fénelon L'Île des Plaisirs, Fables et Contes (1685) Paris, Firmin-Didot, 1889, p.15-16)

⁶⁶¹ Polycarpe Poncelet Chimie du Goût et de l'Odorat, op. cit., p.238.

⁶⁶² Laures, Les Synesthésies, op. cit., p.8.

⁶⁶³ Ibid, pp.34 à 50.

littérature, c'est sous cette forme que les synesthésies apparaissent, et parce que le terme de «correspondance» est revêtu d'un sens différent depuis Baudelaire⁶⁶⁴.

Durant la première partie du siècle, les synesthésies connaissent un début de fortune littéraire. Balzac y fait allusion⁶⁶⁵. George Sand intègre les sensations olfactives dans une pensée de l'harmonie⁶⁶⁶. Théophile Gautier, dans La Presse du 10 juillet 1843, donne ainsi ses impressions après une absorption de haschich « *J'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes...*⁶⁶⁷ ».

Dans Aurélia de Nerval apparaissent aussi des synesthésies qui prennent place à l'intérieur d'une pensée de l'analogie universelle : « (...) *des combinaisons de cailloux, de figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues. (...) Tout vit, tout agit, tout se correspond*⁶⁶⁸ ».

Mais ces synesthésies associent le plus fréquemment des impressions de la vue et de l'ouïe. En ce qui concerne la synesthésie olfactive, il faut remonter à l'oeuvre d'Hoffmann, en particulier aux Fantaisies à la Manière de Callot, pour découvrir une promotion poétique de la synesthésie olfactive. Les synesthésies sont abondantes dans Le Vase d'Or, en particulier dans les passages où le narrateur travaille chez l'Archiviste. La synesthésie la plus fréquente associe les impressions de l'ouïe à celles de l'odorat et évoque les parfums par une mélodieuse harmonie. La

⁶⁶⁴ « De tradition, on distingue (...) les correspondances des synesthésies. Les premières sont verticales et irréversibles : elles orientent l'homme vers Dieu selon les degrés hiérarchiques d'une spiritualisation. A cet égard, elles constituent bien une mystique, au sens strict, c'est -à-dire une méthode, une technique qui permet à l'homme de s'unir immédiatement à Dieu, à la créature de se fondre dans l'Incréé.

Les synesthésies (par exemple l'audition colorée) sont horizontales, faisant communiquer les sens entre eux ; elles sont réversibles : un son peut aussi bien provoquer une image colorée qu'être provoqué par elle. » (Claude Pichois, Oeuvres complètes de Baudelaire, op. cit., Pléiade, t.I, p.843)

⁶⁶⁵ Balzac écrivait déjà dans Séraphita : « *Les couleurs étaient lumière ou mélodie* » (Séraphita, Paris, Werdet, 1835, p.78)

⁶⁶⁶ dans Consuelo, par exemple, l'harmonie des couleurs et des sons est dépassée par le parfum : « *l'harmonie de ces harmonies, il lui sembla que c'était le parfum* » (G. Sand Consuelo (1841-43 en feuilleton). Garnier, 1959, t.II, p.246.

⁶⁶⁷ Cité par Laures, Les Synesthésies, op. cit., p.7.

⁶⁶⁸ G. de Nerval Aurélia (II, VI), deuxième partie, publiée le 15 février 1855 par la Revue de Paris.

synesthésie concourt à créer un effet poétique et à montrer l'aptitude du personnage à appréhender un autre monde. Comme toujours chez Hoffmann, l'origine de la confusion des sens est indéfinie : dans Le Vase d'or, par exemple, on ne sait jamais exactement si la synesthésie est provoquée par l'alcool ou par la poésie⁶⁶⁹.

Dans la première partie du XIX^{ème} siècle apparaît donc ce qui est au cœur de la pensée des synesthésies : une réflexion sur une appréhension poétique de la réalité qui donnerait accès à une nouvelle compréhension du monde, de ses harmonies secrètes et de ses analogies cachées. Cette pensée aura sur Baudelaire une influence immense.

Baudelaire se trouve à un tournant essentiel ; il condense, en les dépassant, certaines influences qui l'ont précédé, et il apporte les germes d'une esthétique qui influencera toute la fin d'un siècle.

1.3.2. L'apport de Baudelaire :

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁶⁷⁰

L'apport de Baudelaire dans le domaine des synesthésies est décisif, à la fois parce qu'il fait de la synesthésie un élément essentiel de la poésie, et parce qu'il lui donne un sens élargi. Dès le Salon de 1846, il évoque l'expérience synesthésique, en citant Hoffmann, et accorde une attention privilégiée à la sensation olfactive :

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une

⁶⁶⁹ E.T. A Hoffmann Le Vase d'or in Contes. Fantaisies à la manière de Callot Tirées du journal d'un voyageur enthousiaste (1808-1815) Gallimard, Folio, 1969, pp. 249, 315 et 362.

⁶⁷⁰ Baudelaire Les Fleurs du Mal, op. cit., « Correspondances », Pléiade, t.I, p. 11.

*profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.*⁶⁷¹

La sensation olfactive (« l'odeur des soucis », associée à une couleur « bruns et rouges») apparaît comme le départ vers un état inhabituel de « profonde rêverie».

Un des aspects novateurs dans l'apport de Baudelaire est de ne faire dépendre la synesthésie d'aucun état anormal de la sensibilité. En toute conscience, sans l'influence du sommeil, de l'alcool, du haschich ou de l'opium, l'esprit peut recevoir des impressions synesthésiques. L'expérience synesthésique est un moment privilégié de la vision du monde, comme Baudelaire l'affirme lorsqu'il revient sur cette expérience dans l'Exposition universelle de 1855, et prend le contre-pied de Poe :

*Edgard Poe dit... que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ?*⁶⁷²

Véritable « fête du cerveau », la synesthésie est pour Baudelaire un moyen privilégié d'appréhension de la réalité, que l'usage de l'opium peut favoriser mais pour laquelle il n'est pas indispensable. C'est un état d' « hyperacuité des sens », une expérience globalisante, qui se traduit dans sa poésie par une cascade de synesthésies où plusieurs sens sont confondus en même temps :

*O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum !*⁶⁷³

⁶⁷¹ Baudelaire Salon de 1846, Paris, Michel Lévy Frères, 1846, Pléiade, t.II, p. 425-26.

⁶⁷² Baudelaire Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts, Pléiade, t.II, p. 596. A propos de la peinture de Delacroix.

⁶⁷³ Les Fleurs du Mal, op. cit., « Tout entière », Pléiade, t.I, p. 42.

*(...) Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies (...)⁶⁷⁴*

Cette confusion des sens, quoique horizontale, est une expérience mystique de l'union. Elle s'intègre dans l'expérience plus large des « correspondances », dans la mesure où « Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité⁶⁷⁵ ». Le sens olfactif y a une place au même titre que les autres sens. La synesthésie renvoie donc chez Baudelaire à une pensée de la totalité, de l'appréhension des choses par une voie nouvelle, plus complète, capable de saisir la vibration universelle d'une harmonie cachée. Cette dimension de la synesthésie, fondamentale, se retrouvera chez de nombreux poètes qui ont recours à elle.

Si la perception synesthésique n'est pas une innovation baudelairienne, Baudelaire lui a donné une dimension inégalée auparavant, surtout lorsqu'on considère la place importante qu'il accorde à l'olfaction. Cependant, malgré le nouvel élan apporté par Baudelaire, la synesthésie reste jusqu'à la fin du siècle un objet de méfiance. Un article de Victor Segalen, en 1902, révèle plusieurs enjeux dans le débat que soulève cette question au tournant du siècle.

1.3.3. Les problèmes théoriques

Autant que l'hyperesthésie, la synesthésie pose un certain nombre de problèmes. Dans son article « Les Synesthésies et l'Ecole Symboliste », en 1902, Victor Segalen prend position en faveur des synesthésies. Pour lui, les correspondances entre les différents sens ont été pendant trop longtemps dédaignées. C'est seulement vers 1880 qu'on leur reconnaît un droit de cité dans la littérature française. Après Rimbaud, et le sonnet novateur des «Voyelles », Segalen

⁶⁷⁴ Ibid, « Correspondances », Pléiade, t.I, p.11.

⁶⁷⁵ « Essai sur Wagner », Pléiade, t.I, p. 841.

cite Huysmans et son « Orgue à bouche⁶⁷⁶ ». La synesthésie, d'après lui, ouvre la porte à une nouvelle esthétique où

*(...) la sensation écho n'est pas seulement évoquée par la sensation primaire, mais, du même coup, fécondée. Il en naît une émotion jeune, vibrante de fraîcheur et d'inattendu renouveau.*⁶⁷⁷

Mais cette nouvelle figure soulève des questions, sur les plans littéraire et idéologique. Sur le plan littéraire surgissent deux problèmes : la subjectivité, qui fait que « *les synesthésies sensorielles ne sauraient (...) être d'aucun usage public* », et la fugacité de ces impressions, qui empêche d'en fixer la trace. En outre, la synesthésie qui fait intervenir l'ouïe et la vue, les deux sens les plus éduqués, est assez courante, mais la difficulté semble plus grande avec les sensations olfactives :

*Les sensations de l'odorat, pour certaines si évocatrices de souvenirs sont, en l'espèce humaine, trop obtuses encore et insuffisamment précises pour être vraiment objets de précises relations.*⁶⁷⁸

Le manque d'éducation de notre sens olfactif est donc dénoncé comme une raison du faible recours aux sensations olfactives dans la littérature⁶⁷⁹.

Des obstacles plus difficiles encore à surmonter se dressent sur le plan idéologique. On a reproché à la synesthésie d'être le signe d'un retour à l'animalité et d'aller contre la différenciation des sens conçue par la volonté divine. Ce reproche a été notamment formulé par Max Nordau, que Segalen combat dans son article, et qui considère la confusion des sens comme l'apanage des êtres antédiluviens, en particulier des mollusques. Nordau appuie son discours sur une comparaison entre la pholade, animal primitif qui possédait un siphon sensibilisé à toutes les impressions extérieures, lumières, bruits, contacts, odeurs, et l'être humain, dont les

⁶⁷⁶ A. Rebours, op. cit., p.63 (cf aussi III.3.d). Les différentes liqueurs y sont composées en cocktails selon des harmonies musicales.

⁶⁷⁷ V. Segalen « Les Synesthésies et l'Ecole Symboliste », Mercure de France, Avril 1902 (n° 148), p.57 à 91.

⁶⁷⁸ Ibid, p.66.

sens, au contraire, se sont différenciés au cours de son évolution. Ressentir des synesthésies relève donc d'un état sous-humain et traduit une dégénérescence :

En tout cas, lorsque la conscience renonce aux avantages des perceptions différenciées du phénomène et confond négligemment les rapports des différents sens, c'est là une preuve d'une activité cérébrale malade et affaiblie. C'est rétrograder aux débuts du développement organique. C'est retomber de la hauteur de la perception humaine au bas niveau de la pholade.⁶⁸⁰

Tout recours aux synesthésies par un mouvement littéraire est alors un signe pathologique grave : ainsi, le mouvement symboliste, qui fait usage des synesthésies, « est encore plus pathologique » que le mouvement naturaliste⁶⁸¹.

Le refus de la synesthésie est sous-tendu par une conception religieuse. La différenciation des sens humains est voulue par Dieu et chaque sens est donc « fait pour » une tâche précise. La confusion des sens prend une valeur négative, introduit le chaos dans l'ordonnance divine.

Mais, pour Victor Segalen, Max Nordau confond deux choses : le chaos sensoriel, primitif, et la tendance synthétique qui en est l'aboutissement actuel. L'évolution est en effet une progression qui fait passer du chaos à l'analyse et de l'analyse à la synthèse. La synesthésie n'est donc pas un signe de dégénérescence, mais de progrès⁶⁸², et permet un art plus riche. Pour Segalen, c'est une figure littéraire, un trope nouveau au même titre que les figures de style des Gréco-latins et des classiques. Il faut le placer aux « environs de la métonymie⁶⁸³ ». Même si elle n'a pas de postérité, elle apporte cependant une jouissance plus grande. V. Segalen

⁶⁷⁹ Ibid, p.75.

⁶⁸⁰ Max Nordau *Dégénérescence*, op. cit., p.252.

⁶⁸¹ Ibid, p.253.

⁶⁸² Laures dira de même en 1908 que la synesthésie est le résultat d'un progrès plus que d'une régression : « *Le fait d'être apte à sentir ces correspondances est l'indice d'une synthèse mentale supérieure* » (*Les Synesthésies*, op. cit., p.91-92). Pour lui, elle est un signe du progrès de la subtilité de notre esprit, et une mise en ordre du chaos.

⁶⁸³ Nous la classons plutôt au rang des métaphores, car les termes ne sont pas liés par un rapport de contiguïté, de coexistence ou de dépendance, mais par un rapport d'analogie.

cite, en conclusion, Saint-Pol Roux, qui montre en quoi la fusion des sens est un gain pour l'art :

Le maximum d'art en littérature ne peut être acquis que par un contingent relevant de tous les sens fédérés et finalement contrôlés par ce que je dénommai jadis le "Vatican des sensations", c'est-à-dire l'esprit.

- Oui, la grappe des sens écrasée au pressoir de l'esprit et voici réalisé le vin de l'expression forte... L'art est devenu complet, synthétique, symphonique.⁶⁸⁴

L'article de Segalen fait mieux comprendre en quoi les synesthésies s'intègrent particulièrement bien à l'esthétique symboliste⁶⁸⁵. Elles créent une nouvelle expérience littéraire, qui ouvre, par la magie du langage, un accès à une réalité supérieure. Autant que le symbole, elle a place dans la littérature pour dépasser le cadre des perceptions banales. Elle permet d'étendre le champ des sensations, de dépasser les limites de chaque sens pris isolément. Dans la ligne de Baudelaire, elle permet une appréhension de l'analogie universelle. On peut remarquer, en outre, qu'elle témoigne souvent d'une volonté de réconcilier les sens et l'esprit, dans une sorte d'« idéalisme-réalisme », comme l'a nommé Saint Pol Roux.⁶⁸⁶

La synesthésie, bien qu'elle paraisse innocente, soulève donc un certain nombre de questions. Elle semble participer à l'élaboration d'une nouvelle forme de Contre-Nature, à la fois plus vaste et plus unie, accessible par une approche totalisante. La confusion des sens, loin de paraître à tous la marque d'une perception artistique du monde, semble, à certains, un signe de régression et même d'opposition à l'ordre divin.

⁶⁸⁴ V. Segalen, « Les Synesthésies et l'Ecole symboliste », op. cit., p.91.

⁶⁸⁵ D'autres symbolistes ont chanté sa puissance. Saint-Pol Roux le Magnifique, dans sa réponse aux questions de Huret dans son *Enquête sur l'Evolution littéraire* (Paris, Charpentier, 1891, pp.146-149), déclare à propos des synesthésies : « (...) Ajoutons que les sens fraternisent avec un désintéressement tel qu'ils fusionnent chez les créatures d'élite au point de se confondre. Cette communion des sens engendre l'émotion suprême, l'éclosion de l'âme, son apparition, son entrée en matière. » (Ibid, p.146)

⁶⁸⁶ Ibid, p.148.

1.3.4. Tentative de classement

Cependant, les synesthésies ont exercé sur un grand nombre d'artistes un attrait particulier ; nous avons tenté de voir quelles étaient les formes qu'elles revêtaient le plus souvent.

La sensation olfactive est fréquemment associée à une sensation visuelle, par une synesthésie qu'on pourrait appeler « olfacto-visuelle ». Dans «Le Boudoir » de Rollinat, une bière exhale « *L'odeur cadavéreuse et jaune du phénol*⁶⁸⁷ ». La peau jaune du cadavre en décomposition contamine l'odeur de sa couleur. Dans « Symphonie », du sexe de la femme émane un « *relent moite et rose* ». Dans Au Jardin de l'Infante (1893) d'Albert Samain s'élève « (...) *un parfum d'héliotrope diaphane...*⁶⁸⁸ » et dans Le Semeur de Cendres (1901) de Charles Guérin : « *Il a plu ; l'air mouillé répand une odeur verte (...)*⁶⁸⁹ ».

Dans ces exemples, la synesthésie fait appel, pour exprimer la sensation olfactive (la sensation que nous appellerons « primaire », à la suite de Segalen) à une sensation visuelle (sensation « secondaire »), dont il est assez facile de percevoir l'origine (dans la dernière citation, par exemple, l'odeur « verte » vient de la vision simultanée des feuilles et de l'herbe mouillées).

Mais, chez certains artistes, la relation entre la sensation première et la sensation fécondée est moins claire. Le rêve de Huysmans dans les Croquis parisiens, intitulé « Similitudes », est un feu d'artifice où les parfums et les couleurs sont sans cesse mêlés, incarnations chatoyantes et parfumées de personnages de vision, sans que l'origine de la sensation secondaire soit immédiatement perceptible. Les odeurs et les couleurs s'incarnent dans de séduisantes silhouettes féminines :

*Puis la vision s'envola et une odeur fine de bergamote et de frangipane,
de moosrose et de chypre, de maréchale et de foin qui traînait çà et là,*

⁶⁸⁷ M. Rollinat Les Névroses op. cit., IV, p.332.

⁶⁸⁸ Albert Samain Au Jardin de l'Infante (Paris, Mercure de France, 1893) Oeuvres d'Albert Samain, 1917, p.66.

⁶⁸⁹ Charles Guérin Le Semeur de Cendres (Paris, Mercure de France, 1901, p.23)

*mettant une de ces touches sensuelles de Fragonard, un papillotage de rose dans le concert de fadeurs exquises, jaillit, pimpante, enamourée, cheveux poudrés de neige, yeux caressants et lutins, grands falbalas couleur d'azur et de fleur de pêcher, puis s'effaça peu à peu et s'évanouit complètement.*⁶⁹⁰

Pour comprendre la présence de la sensation secondaire (les visions), le lecteur doit saisir le cheminement poétique qui associe la « frangipane » et la « maréchale » au XVIIIème siècle. Le relais entre la sensation olfactive et la sensation visuelle est alors pris par l'évocation d'un peintre lui aussi du XVIIIème siècle : Fragonard. Ainsi, les apparitions (« cheveux poudrés de neige » par exemple) sont empruntés à un imaginaire du XVIIIème siècle. La sensation primaire évoque ainsi une sensation secondaire, par un phénomène d'association d'idées fondé sur une culture olfactive et picturale précise.

En réalité, l'ensemble du poème en prose « Les Similitudes⁶⁹¹ » repose sur des synesthésies très travaillées. Malgré une atmosphère de rêve, créée par une absence

⁶⁹⁰ J. K. Huysmans *Croquis parisiens*, op. cit., p.162.

⁶⁹¹ « Les Similitudes » (A Théodore Hannon)

Les tentures se soulevèrent et les étranges beautés qui se pressaient derrière le rideau s'avancèrent vers moi, les unes à la suite des autres.

Ce furent d'abord des tiédeurs vagues, des vapeurs mourantes d'héliotrope et d'iris, de verveine et de réséda qui me pénétrèrent avec ce charme si bizarrement plaintif des ciels nébuleux d'automne, des blancheurs phosphoriques des lunes dans leur plein, et des femmes aux figures indécises, aux contours flottants, aux cheveux d'un blond de cendre, au teint rosé bleuâtre des hortensias, aux jupes irisées de leurs qui s'effacent, s'avancèrent, tout embaumées, et se fondirent dans ces teintes dolentes des vieilles soies, dans ces relents apaisés et comme assoupis des vieilles poudres enfermées, durant de longues années, loin du jour, dans les tiroirs de commodes à ventre.

Puis la vision s'envola et une odeur fine de bergamote et de frangipane, de moosrose et de chypre, de maréchale et de foin qui traînait çà et là, mettant comme une de ces touches sensuelles de Fragonard, un papillotage de rose dans ce concert de fadeurs exquises, jaillit, pimpante, enamourée, cheveux poudrés de neige, yeux caressants et lutins, grands falbalas couleur d'azur et de fleur de pêcher, puis s'effaça peu à peu et s'évanouit complètement.

A la maréchale, au foin, à l'héliotrope, à l'iris, à toute cette palette de nuances lascives ou calmées, succédèrent des tons plus vifs, des couleurs enhardies, des odeurs fortes : le santal, le havane, le magnolia, les parfums des créoles et des noirs.

Après les fluides légers, les glacis vaporeux, les senteurs caressantes et ensommeillées, après les roses affaiblis et les bleus mourants, après les surjets de couleurs et les réveillons des tropiques, crièrent bêtement les rabâcheries vulgaires : lourdeur des ocres, pesanteur des gros verts, épaisseur des bruns, tristesse des gris, bleuissement noir des ardoises; et de lourds effluves de seringat, de jacinthe, de portugal, rirent de toute leur face béatement radieuse, de toute leur face de beautés banales aux

de lien entre les visions, des descriptions incomplètes et le mélange des sensations, l'ensemble du texte est très structuré. Composé de sept étapes avant le réveil final, le texte présente dans chaque étape des sensations olfactives, des couleurs et des

cheveux noirs et pommadés, aux joues laquées de rouge et plâtrées de talc, aux jupes tombant sans grâce, le long de corps veules et gras. Puis vinrent des apparitions spectrales, des enfantements de cauchemars, des hantises d'hallucination, se détachant sur des fonds impétueux, sur des fonds de vert-de-gris sulfuré, nageant dans des brumes de pistache, dans des bleus de phosphore, des beautés affolées et mornes, trempant leurs appas étranges dans la sourde tristesse des violets, dans l'amertume brûlante des orangés, des femmes d'Edgard Poë et de Baudelaire, des poses tourmentées, des lèvres cruellement saignantes, des yeux battus par d'ardentes nostalgies, agrandis par des joies surhumaines, des Gorgones, des Titanides, des femmes extra-terrestres, laissant couler de leurs jupes fastueuses des parfums innommés, des souffles d'alanguissement et de fureur qui serrent les tempes, déroutent et culbutent la raison mieux que la vapeur des chanvres, des figures du grand maître moderne, d'Eugène Delacroix.

Ces évocations d'un autre monde, ces embrasements sauvages, ces tonalités crépusculaires, ces émanations surexcitées disparurent à leur tour et un hallali de couleurs éclata, prestigieux, inouï.

Un ruissellement d'étincelles de pourpre, une fanfare de senteurs décuplées et portées à leur densité suprême, une marche triomphale, un éblouissement d'apothéose parurent dans le cadre de la porte et des filles étalant sur leurs jupes somptueuses toute la fougue, toute la magnificence, toute l'exaltation des rouges, depuis le sang carminé des laques jusqu'aux flambées du capucine, jusqu'aux splendeurs glorieuses des saturnes et des cinabres, tout le faste, tout le rutillement, tout l'éclat des jaunes, depuis les chromes-pâlis jusqu'aux gommes-guttés, aux jaunes de mars, aux ocres d'or, aux cadmium, s'avancèrent, chairs purpurines et débordées, crinières rousses et sablées de poudre d'or, lèvres voraces, yeux en braises, soufflant des haleines furieuses de patchouli et d'ambre, de musc et d'opopanax, des haleines terrifiantes, des lourdeurs de serres chaudes, des allégo, des cris, des autodafés, des fournaies de rouge et de jaune, des incendies de couleurs et de parfums.

Puis tout s'effaça, et alors les couleurs primordiales : le jaune, le rouge, le bleu, les parfums pères des odeurs composées, le musc-tonkin, la tubéreuse, l'ambre, parurent et s'unirent devant moi en un long baiser.

A mesure que les lèvres se touchaient, les tons faiblissaient, les senteurs se mouraient; comme les phénix qui renaissent de leurs cendres, ils allaient revivre sous une autre forme, sous la forme des teintes dérivées, des parfums originaires.

Au rouge et au jaune succéda l'orange : au jaune et au bleu, le vert; au rose et au bleu, le violet; les non-couleurs même, le noir et le blanc parurent à leur tour et de leurs bras enlacés tomba lourdement la couleur grise, une grosse pataude qu'un baiser rapide du bleu dégrossit et affina en une Cydalise rêveuse : la teinte de gris-perle.

Et de même que les tons se fondaient et renaissaient différents, les essences se hélèrent, perdant leur origine propre, se transformant suivant la vivacité ou la langueur des caresses en des descendances multiples ou rares : maréchale, à base de musc, d'ambre, de tubéreuse, de cassie, de jasmin et d'orange; frangipane extraite de la bergamote et de la vanille, du safran et des baumes de musc et d'ambre; jockey-club issu de l'accouplement de la tubéreuse et de l'orange, de la mousseline et de l'iris, de la lavande et du miel.

Et d'autres... d'autres... nuances du lilas et du soufre, du saumon et du brun pâle, des laques et des cobalts verts, d'autres... d'autres... le bouquet, la mousseline, le nard, éclataient et fumaient à l'infini, claires, foncées, subtiles, lourdes.

Je me réveillai - plus rien. -- Seule, au pied de mon lit, Icarée, ma chatte, avait relevé son cuissot de droite et léchait avec sa langue de rose sa robe de poils roux.

(Croquis parisiens, op. cit., pp.161-166)

silhouettes féminines. Les sensations olfactives appellent des sensations visuelles qui, elles-mêmes, appellent, en retour, d'autres sensations olfactives. Au cours des six premières visions, les senteurs sont associées à des femmes. Dans la dernière, couleurs et senteurs primaires sont assemblées en compositions diverses. L'évolution des visions correspond à l'histoire de la parfumerie et rappelle à maints égards, dans un style très différent, le passage du dixième chapitre d'A Rebours sur l'apprentissage olfactif de Des Esseintes. Les deux premières renvoient au XVIIIème siècle, aux senteurs de maréchale, de frangipane et aux oeuvres de Watteau et de Fragonard. La troisième évoque le début du XIXème siècle et l'exotisme romantique, la quatrième la période naturaliste, la cinquième le monde de Poë et de Baudelaire et la sixième une fin de siècle qui rappelle l'exubérance d'un Barbey d'Aurevilly. La septième et dernière étape offre une réflexion sur la composition des parfums et reprend en petit l'évolution historique. L'ensemble de la vision est donc orchestré avec une savante maîtrise qui fait se succéder les synesthésies dans un ordre rigoureux, lui-même caché avec art par un style qui sait réintroduire la dimension onirique.

La synesthésie peut donc conduire à des développements importants dans lesquels la relation entre les sens est fondée sur une médiation culturelle importante. Le poème des « Similitudes » est un des exemples les plus développés de « synesthésie culturelle ».

Mais revenons au classement des synesthésies « simples ». La synesthésie « olfacto-gustative » semble également assez répandue, surtout à la fin du siècle. Toute sensation gustative fait intervenir l'odorat, mais l'inverse n'est vérifié que dans le cas d'une synesthésie. L'odorat n'associe le goût que dans une relation de proximité qui traduit souvent une appétence sensuelle. Les cheveux de « Simone » sentent les « noix » et les fruits « *qui sont bien mûrs et que l'on cueille*⁶⁹². » Dans le poème « Symphonie », c'est la salive qui « sent les dragées » ; dans « Le Gousset » enfin, les odeurs sont des « boîtes à épices⁶⁹³ ». Souvent, cette forme de synesthésie

⁶⁹² Rémy de Gourmont, Simone, poème champêtre (1897) Paris, Mercure de France, 1901, p.7-8.

⁶⁹³ Huysmans Croquis parisiens, op. cit. , p.125.

suggère une sensualité gourmande, comme dans Les Soeurs Rondoli de Maupassant. Lors d'un voyage en train, de Paris à Rome, des roses de toutes sortes parfument l'atmosphère de juin :

*Et leur souffle puissant, leur souffle continu épaissit l'air, le rend savoureux et alanguissant. Et la senteur plus pénétrante encore des orangers ouverts semble sucrer ce qu'on respire, en faire une friandise pour l'odorat.*⁶⁹⁴

Chez Maupassant, on peut véritablement parler d'une gourmandise du parfum. Les odeurs sont souvent pour lui l'occasion de délectations sensuelles⁶⁹⁵.

La synesthésie la plus présente, dans la littérature du second XIX^{ème} siècle, est celle qui fait intervenir l'ouïe (synesthésie « olfacto-auditive ») dans la sensation secondaire et associe métaphoriquement les odeurs à une musique. Le poème « Symphonie », dès le titre, annonce une métaphore filée, en particulier dans les deux premières strophes :

*Ton corps est une symphonie
De parfums qui chantent en chœur
Et dont la troublante harmonie
M'emplit d'extase et de langueur.*

*Ils s'envolent comme des trilles
Perlant la gamme des plaisirs
En rythmant du front aux chevilles
Une sonate de désirs (...)*⁶⁹⁶

Le terme de « gamme » revient d'ailleurs souvent pour qualifier les odeurs chez d'autres poètes, par exemple dans l'« Encens de Foire » de Théodore Hannon :

⁶⁹⁴ Maupassant Les Soeurs Rondoli, in La Maison Tellier, op. cit., p.115.

⁶⁹⁵ On retrouve cette gourmandise du parfum chez d'Annunzio, dont certains personnages boivent avec ivresse le parfum sucré des fleurs, comme dans ces exemples : « *Les orangers versaient des flots de parfums tels que l'atmosphère prenait par moments une saveur douce et puissante comme celle d'un vin généreux* » (G. d'Annunzio Le Triomphe de la Mort, op. cit, p.198) et « (...) *L'air respiré était aussi délicieux qu'une gorgée d'élixir.* » (buissons de genêts en fleurs) (Le Triomphe, op. cit., p.200) « *Il sortit dans la loggia (...) et but à longues gorgées l'air matinal chargé de savoureux effluves.* » (Ibid, p.209)

⁶⁹⁶ Haraucourt La Légende des Sexes, op. cit., p. 101-102.

*Mais plus stridente encore s'éparpillait dans l'air
Une gamme d'odeurs à défier tout flair (...) ⁶⁹⁷*

Dans « Gousset », il est dit que « *nul arôme n'a plus de nuances ; c'est une gamme parcourant le clavier de l'odorat* » ⁶⁹⁸. Cette association du clavier à l'odeur revient plusieurs fois dans l'oeuvre de Huysmans. Dans le passage sur « l'orgue à bouche » de Des Esseintes, c'est un goût (et donc aussi un arôme) qui est associé à une note :

(...) Chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigret et velouté (...) ⁶⁹⁹

La similitude se prolongeait encore : des relations de tons existaient dans la musique des liqueurs ; ainsi pour ne citer qu'une note, la bénédictine figure, pour ainsi dire, le ton mineur de ce ton majeur des alcools que les partitions commerciales désignent sous le nom de chartreuse verte (...) ⁷⁰⁰

(...) Il arrivait à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur, pas à pas, rendant sa pensée, ses effets, ses nuances, par des unions ou des contrastes voisins de liqueurs, par d'approximatifs et savants mélanges.

Dans le chapitre X, les synesthésies associant l'odeur au son à travers un vocabulaire de l'art musical sont nombreuses :

Des Esseintes (...) se détermina à marcher de l'avant, à plaquer une phrase fulminante dont le hautain fracas effondrerait le chuchotement de cette astucieuse frangipane qui se faufilait encore dans la pièce. ⁷⁰¹

Violente ou au contraire ténue, l'odeur trouve, dans le son, des équivalents analogiques qui lui permettent de se dire.

⁶⁹⁷ T. Hannon *Rimes de Joie* (1876-81) op. cit., pp.19-27.

⁶⁹⁸ Huysmans *Croquis parisiens*, « Le Gousset », op. cit., p.126.

⁶⁹⁹ J.K. Huysmans *A Rebours*, op. cit., p.138. L'orgue à bouche d'*A Rebours* n'est pas à proprement parler une synesthésie « olfacto-gustative », mais plutôt « gusto-auditive », puisque les goûts sont associés à des sons.

⁷⁰⁰ Ibid, p.139.

⁷⁰¹ Ibid, p.227.

Une des preuves du lien entre l'olfaction et la musique est le retour régulier, même dans les écrits des parfumeurs, de la métaphore de la «gamme». Après Polycarpe Poncelet⁷⁰², c'est au tour du célèbre parfumeur-chimiste Piesse, en 1855, de proposer une « *gamme olfactive*⁷⁰³ ». Celle-ci, d'après A. Corbin, « *déclenche l'hilarité des chimistes. Voilà que les parfumeurs osent parler d'harmonie, d'accords parfaits (héliotrope / vanille / fleur d'oranger), de dissonances (benjoin / oeillet / thym), ils accaparent le vocabulaire des maîtres du conservatoire, à cela près qu'ils ne proposent pas de traités théoriques, mais seulement une pratique*⁷⁰⁴ ». Les parfumeurs rejoignent les poètes pour pouvoir évoquer les odeurs.

Chez Zola, cette forme de synesthésie est la plus fréquente ; elle lui permet une orchestration du passage odorant qui sépare, en de multiples notes, les diverses composantes d'une odeur. La « symphonie des fromages » est un des meilleurs exemples de cet usage particulier à Zola :

(...) le parmesan jetait par moments un mince filet de flûte champêtre ; tandis que les brie y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë de géromé anisé, prolongée en un point d'orgue.⁷⁰⁵
 (...)

La suite du passage présente les odeurs comme des sons (une « *cacophonie de souffles infects* ») grâce à l'application de termes musicaux aux senteurs de fromages. La description est conduite suivant une progression temporelle qui donne l'impression que les odeurs se succèdent comme les sons dans un morceau de musique. La synesthésie est redoublée dans l'ensemble du chapitre par une technique musicale du contrepoint, qui fait alterner le dialogue entre les femmes et les descriptions des émanations fromagères. Comme toujours chez Zola, la présence

⁷⁰² Polycarpe Poncelet Chimie du Goût et de l'Odorat (1755) op. cit., pp. XIX-XX. Concerne surtout le goût.

⁷⁰³ S. Piesse Des Odeurs, des Parfums et des Cosmétiques (Londres, 1855 ; Paris, Baillière, 1865) 2^e éd., 1877, pp.4-18.

⁷⁰⁴ A. Corbin Le Miasme et la Jonquille, op. cit., p.232.

des odeurs est doublée d'un rôle dramatique et métaphorique, les odeurs servant ici de toile de fond aux médisances aigres des trois femmes sur Florent :

Cependant, il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de madame Lecoœur et de mademoiselle Saget qui puaient si fort.⁷⁰⁶

La synesthésie permet de mettre en relief (au sens propre) différents niveaux de signification. La description, doublée d'un dialogue, prend, grâce à la synesthésie, une dimension symbolique.

Le deuxième exemple très développé de synesthésie olfacto-auditive est celui de la mort d'Albine, qualifié parfois aussi de « symphonie des fleurs » et considéré par Huysmans comme le plus beau poème en prose de la littérature. La limite entre la synesthésie (perçue par le personnage) et la recomposition métaphorique (effectuée par l'auteur) est difficile à cerner. On peut sans doute parler de synesthésie dans la mesure où la recomposition poétique de l'écrivain est attribuée en partie au sujet percevant. Après avoir décidé de se suicider, Albine cueille dans le jardin du Paradou où elle a connu tant de douces heures avec Serge, toutes les fleurs qu'elle peut trouver et les entasse dans sa chambre :

Il n'y avait, sous le plafond bleu, que le parfum étouffant des fleurs. Et il semblait que ce parfum ne fût autre que l'odeur d'amour ancien dont l'alcôve était toujours restée tiède, une odeur grandie, centuplée, devenue si forte qu'elle soufflait l'asphyxie. (...) Ne bougeant point, les mains jointes sur son coeur, (Albine) continuait à sourire, elle écoutait les parfums qui chuchotaient dans sa tête bourdonnante. Ils lui jouaient une musique étrange des senteurs qui l'endormaient lentement, très doucement. D'abord, c'était un prélude gai, enfantin ; ses mains, qui avaient tordu les verdures odorantes, exhalèrent l'âpreté des herbes foulées, lui contèrent ses courses de gamine au milieu des sauvageries du Paradou. Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes posé sur la table, près du chevet. Et cette flûte brochant sa mélodie sur l'haleine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chantait les premiers charmes de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie. Mais elle suffoquait davantage, la passion arrivait avec

⁷⁰⁵ Zola Le Ventre de Paris (1873) op. cit., p.304.

⁷⁰⁶ Ibid, p.307.

l'éclat brusque des oeillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre dominait toutes les autres. Elle croyait qu'elle allait agoniser dans la phrase maladive des soucis et des pavots, qui lui rappelait les tourments de ses désirs. Et, brusquement, tout s'apaisait, elle respirait plus librement, elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces. Les belles de nuit piquaient çà et là un trille discret. Puis il y eut un silence. Les roses, languissamment, firent leur entrée. Du plafond coulèrent des voix, un chœur lointain. C'était un ensemble large, qu'elle écouta au début avec un léger frisson. Le chœur s'enfla, elle fut bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. Les noces étaient venues, les fanfares des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées sur son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs.⁷⁰⁷

Dans ce texte, Zola entremêle quatre réseaux sémantiques : celui de la mort à l'oeuvre (de l'endormissement doux au soupir final), celui de l'amour (du début de l'amour aux « noces » paradoxales), celui des senteurs (des herbes aux tubéreuses) et celui des sons (du prélude des herbes au « soupir » des jacinthes). Le tressage de ces quatre réseaux est serré. La synesthésie permet de ménager une progression dramatique et poétique au cœur de cette agonie extraordinaire et d'introduire des éléments de signification de ces quatre réseaux. Le texte se met en place comme si les senteurs s'organisaient à la façon des instruments dans un orchestre. Elle se fonde sur une analogie de puissance : herbes, violettes et lis participent au prélude initial. L'analogie entre la violette et la flûte est fondée sur une douceur commune. Les oeillets, à l'odeur poivrée, sont au contraire pourvus de « voix de cuivre ». Le parfum des roses, « voix », « chœur », puis « fanfare », est présenté selon une gradation sensorielle. Enfin, le soupir final est une réussite extraordinaire : il est « si profond qu'il couvr(e) le chœur des roses ». Victoire absolue de la mort et du silence sur les trépidations de l'orchestre et de la vie. Sa profondeur fait passer d'une logique de la surenchère (les parfums gagnent en intensité et sont signifiés par des

⁷⁰⁷ Zola La Faute de l'Abbé Mouret, op. cit., p.416-417.

sons de plus en plus forts) à une logique de l'interruption, de l'étouffement (« fumèrent », « enveloppèrent », « couvrirent »). Il permet d'effectuer la rupture impossible qui, après toute symphonie, fait advenir le silence.

La description de cette agonie invraisemblable est éminemment symbolique. L'odeur, dans ce roman qui se donne comme une réécriture de la Genèse, est, tout au long du livre, le serpent, le tentateur, la vie qui lance son appel aux vivants, comme nous l'avons vu. Albine, abandonnée par Serge, meurt d'un trop-plein de vie, d'un excès d'amour symbolisé par les trop forts parfums des fleurs. Les synesthésies donnent aux parfums une intensité extra-ordinaire et permettent de souligner la dimension symbolique.

L'ouïe est donc le sens le plus sollicité pour rendre compte de la sensation olfactive à travers une synesthésie, pendant toute la période étudiée⁷⁰⁸. Deux hypothèses peuvent expliquer cette préférence : dans la synesthésie la plus fréquente, la vue s'associe à l'ouïe. Peut-être l'odorat s'adjoindrait-il donc l'ouïe dans un simple rapport d'imitation. Mais l'étude des relations d'analogie entre l'odorat et l'ouïe permet de présenter une explication plus satisfaisante. Trois caractéristiques rapprochent l'odeur du son plus que de la vue ou des autres sens : le caractère immatériel, l'absence d'une provenance facile à déterminer et enfin le caractère dynamique. En outre, dans l'expression littéraire, la synesthésie olfacto-auditive permet de transformer des odeurs en sons, c'est-à-dire de remplacer le simultané par le successif et d'égrener ainsi dans les mots ce qui se donne de manière globale dans la sensation⁷⁰⁹.

Pour terminer ce classement, il faut remarquer l'extrême rareté de la sensation olfacto-tactile. Le seul exemple que nous ayons noté se trouve dans Les

⁷⁰⁸ Chez les auteurs anglais, la synesthésie semble assez rare. Cependant, si elle existe, elle fait de préférence appel au registre auditif : p. ex in « Odour » de Wratislaw : « (...) *The distant music of the perfume dies away* » (*Caprices*, op. cit., p.34)

⁷⁰⁹ Si l'on considère les différents sens selon quatre critères : l'existence d'une origine précise, le déploiement dans le temps et la possibilité de modifications, la possibilité d'une fin brutale, le contact avec le corps, les sensations de l'ouïe et celles de l'odorat obtiennent les mêmes résultats, contrairement ce qui se passe avec toutes les autres sensations.

Vies encloses et intervient pour traduire une brutalité inhabituelle de la sensation dans l'univers du malade :

*Puis il perçoit aussi des arômes brutaux
Comme un attouchement d'instruments d'hôpitaux.*⁷¹⁰

La maladie exacerbe la sensibilité du malade et l'odeur prend la forme d'un contact blessant⁷¹¹. Une des explications de cette rareté réside sans doute dans l'éloignement des sens du toucher et de l'odorat, le deuxième étant, par excellence, le sens du « non-contact ».

Les synesthésies sont donc un excellent moyen de créer des sensations olfactives, dans la mesure où elles ne livrent pas la sensation elle-même, mais un ou plusieurs équivalents émotionnels qui recréent chez le lecteur l'impression de la sensation. Elle peut aller de la brève notation à un développement important qui permet d'associer d'autres éléments. Bien qu'elle existe depuis longtemps, elle connaît, à la fin du siècle, une fortune singulière auprès de certains artistes, mais déclenche souvent l'hilarité ou même la colère des contemporains.

On ne peut pas parler des synesthésies à la fin du siècle, sans accorder une place à Rimbaud et noter l'influence immense de son célèbre sonnet «Voyelles », exemple de synopsie le plus connu de la littérature. La synesthésie est appréciée chez Rimbaud pour sa force poétique, par la manière dont elle «bouleverse les vieilles notions des qualités sensibles⁷¹² » et ainsi appartient à une langue savante et magique qui crée un univers inouï : « *Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.*⁷¹³

⁷¹⁰ G. Rodenbach Les Vies encloses, op. cit., « Les Malades aux Fenêtres », p. 119-121.

⁷¹¹ Les synesthésies sont constantes dans l'oeuvre de Rodenbach (par exemple: la pluie tombe « en gouttes de son froid »: synesthésie double : à la fois audio-tactile et tacto-auditive (in Le Règne du Silence (1891) op. cit., p.100). Elles se rattachent à une esthétique de la contagion dont nous reparlerons.

⁷¹² R. Etiemble et Y. Gauclère Rimbaud Gallimard, 1936, p.206. Recensement des synesthésies chez Rimbaud (à partir de p.198)

⁷¹³ Lettre du 15 mai 1871 à P. Demeny (publiée en 1912).

». Mais on ne peut pas dire que l'odorat tienne une place supérieure aux autres sens dans les synesthésies rimbaldiennes. Avec Etiemble et Gaucière, on en repère essentiellement trois, dans les Illuminations : dans « Phrases », on rencontre « (...) *l'herbe d'été bourdonnante et puante* » et « *une odeur de bois suant dans l'âtre*⁷¹⁴ » ; dans « Métropolitain » : « *les parfums pourpres du soleil des pôles*⁷¹⁵ » ; et dans « Matinée d'ivresse » : « *Cela finit par une débandade de parfums*⁷¹⁶ ». Chez Rimbaud, la synesthésie qui utilise l'olfaction a tendance à aller vers la synesthésie « in abstentia⁷¹⁷ ». Le signifié n'est pas directement saisissable et le signifiant repose sur une association elle-même difficile à percevoir. En revanche, l'effet poétique est grand. Cette forme de métaphore sera développée par la poésie symboliste.

La volonté de bouleverser les perceptions habituelles, de trouver des chemins inédits qui lient, par la poésie, des mondes séparés est sans doute le point commun entre tous ceux qui ont recours aux synesthésies⁷¹⁸. C'est cette volonté qui préside également aux recherches de l'époque autour de l'art total, en partie sous l'influence de Wagner. Elles témoignent d'un même effort de synthèse entre les différents sens, l'une au niveau des sens individuels, l'autre dans le cadre d'un « spectacle ». Dans les deux cas, le destinataire de l'oeuvre est appelé à ressentir une émotion artistique neuve, par la stimulation en lui de sensations d'ordres divers. Laures déclare en 1908 : « *De plus en plus, les arts ne se contentent plus d'évoluer parallèlement suivant une admirable logique, ils tentent de se pénétrer plus intimement, au point que l'on dit souvent, maintenant, d'une peinture qu'elle est musicale, d'une musique qu'elle est colorée. Les artistes tentent d'exprimer l'inexprimable, d'aller toujours plus*

⁷¹⁴ Rimbaud Illuminations (Paris, La Vogue, 1886) Paris, Gallimard, NRF, 1984, « Phrases », p.168.

⁷¹⁵ Ibid, « Métropolitain », p.182.

⁷¹⁶ Ibid, « Matinée d'Ivresse », p.167.

⁷¹⁷ Nous reprenons ici la différenciation appliquée à la métaphore par Henri Bonnard dans ses Procédés annexes d'Expression, Paris, Magnard, 1987, p.75.

⁷¹⁸ Cette réflexion sur la communication entre les sens a réellement concerné un certain nombre d'intellectuels de cette époque, comme le montre la remarque du philosophe américain George Santayana, à propos de la couleur : « *This emotional quality has affinity to the emotional quality of other sensations ; we need not be surprised that the high rate of vibration which yields a sharp note to the ear should involve somewhat the same feeling that is produced by the high rate of vibration which, to the eye, yields a violet colour. These affinities escape many minds, but it is conceivable that the sense of*

*profondément dans leur art en tirant parti, consciemment ou inconsciemment, de ces affinités mystérieuses qui unissent leur art aux autres arts*⁷¹⁹. »

Le théâtre symboliste a été une tentative particulière pour unifier les différents sens au sein d'un spectacle. Et c'est à lui qu'on doit une des premières tentatives pour amener des parfums sur la scène théâtrale. L'exemple le plus connu est celui de l'essai d'adaptation du Cantique des Cantiques, en décembre 1891, par le Théâtre d'Art du jeune Paul Fort ; ce fut d'ailleurs un échec⁷²⁰.

Certains ont voulu voir dans la synesthésie une figure de style principalement poétique et symboliste. Il est vrai que la poésie l'utilise plus que la prose, si l'on accepte d'inclure dans la poésie certains passages de prose poétique, comme « Les Similitudes » de Huysmans ou la « symphonie des fleurs » de Zola. Elle est également très appréciée des symbolistes car, comme nous l'avons vu, elle est un moyen d'accéder, par le langage, à une perception élargie du monde telle que les symbolistes la cherchaient. Mais certains symbolistes l'ignorent (ou en tout cas ignorent la synesthésie olfactive, Mallarmé par exemple) et certains auteurs, bien avant le symbolisme, font appel à elle. Elle n'est donc nullement réservée à un courant de la littérature.

Métaphore et synesthésie sont donc des figures de style particulièrement exploitées pour « rendre » ou créer la sensation olfactive. Mais les écrivains ont également recours à d'autres procédés stylistiques, qui ne donnent pas d'équivalents émotionnels de l'odeur, mais cherchent à la cerner, au plus près, grâce aux ressources de la grammaire.

1.2.3. Autres moyens stylistiques

them should be improved by accident or training. » George Santayana The Sense of Beauty (London, A. and C. Black, 1896, p.74) Elle intervient ici dans la perspective d'un art abstrait.

⁷¹⁹ Laures Les Synesthésies, op. cit., p.88-89.

Pour restituer la sensation dans sa soudaineté ou, au contraire, exprimer ses nuances, pour faire appel à l'expérience du lecteur et l'utiliser pour recréer une sensation, ou pour évoquer subrepticement l'évaporation d'un parfum dans un texte, les auteurs ont recours à différents procédés : l'asyndète et l'accumulation, l'usage de l'article défini, et le maniement des ressources particulières du langage poétique sont les plus courants.

1.4.1. L'asyndète et l'accumulation

Pour représenter la multiplicité de l'odeur, l'asyndète et l'accumulation sont deux moyens très employés.

L'asyndète, qui supprime la coordination ou la subordination entre les propositions ou les parties constituantes de la phrase, est un procédé utilisé principalement pour rendre l'« être-là » de la sensation. Elle tend, en supprimant la structure verbale de la phrase, à restituer la sensation dans sa soudaineté⁷²¹. La fin du siècle est spécialement sensible à cet aspect de la représentation, comme le souligne Michel Decaudin dans « L'esprit de Décadence » :

*L'appareil logique et grammatical de la phrase disparaît au profit d'une succession discontinue de noms qui tendent à exprimer, dans sa nudité, sans organisation rhétorique, l'être-là de la sensation.*⁷²²

Un passage des premières pages de Miss America est un bon exemple de cette irruption de la sensation dans le texte, rendue par l'absence de verbe et l'accumulation de tours nominaux : « *Odeur saine de chevaux, essence des femmes, parfums et bouquets. C'est le début du printemps parisien*⁷²³ ».

⁷²⁰ Cité par Laures, *ibid*, p.52. Cité aussi dans Lire le Symbolisme de Bertrand Marchal, Dunod, 1993, p.127.

⁷²¹ Certains utilisent, pour caractériser ce procédé stylistique, le terme de « parataxe » (par ex. C. Becker dans Lire le Réalisme et le Naturalisme, *op. cit.*, p.124). Nous lui préférons celui d'« asyndète », qui comprend la parataxe (entendue au sens strict de refus de la subordination) comme sous-partie. (Voir Vocabulaire de l'Analyse littéraire, *op. cit.*, p.35)

⁷²² Colloque de Nantes, avril 1976, *op. cit.*, p. 9.

⁷²³ Félicien Champsaur Miss America, *op. cit.*, chap. I, p.10.

Cette technique, qu'on peut qualifier d'« impressionnisme littéraire » (et qu'on trouvait déjà largement chez les Goncourt), vise à une écriture souple qui s'adapte aux nuances de la sensation. Pour rendre « l'être-là » de la sensation, la littérature se suppose transparente, et présume que le lecteur peut subir l'effet de la sensation à travers les mots. Elle vise à créer une approche « réaliste » du monde. Les sensations créent, par leur accumulation, un effet d'ensemble.

Il faut cependant noter qu'une certaine utilisation de l'asyndète, dans la poésie de la fin du siècle, ne cherche nullement à faire saisir la sensation par « transparence », mais au contraire à suggérer l'ouverture sur un autre monde. Un extrait des Choses anciennes de Rémy de Gourmont illustre la dislocation du langage, cette fois dans la poésie, sous la prégnance du parfum :

... Parfums des résédas épars et des tilleuls, charme des ancolies en deuil, franges des végélias ! Fraîcheur des ruisseaux clairs sous les aunes jaloux, menthes où s'est tapie l'angélique grenouille aux yeux doux !...⁷²⁴

Sensation incrustée dans le souvenir, elle revient avec force dans la phrase exclamative qui abolit toute distance temporelle. Comme c'est souvent le cas dans la poésie symboliste, l'absence de coordination ou de subordination permet d'ouvrir la sensation sur l'impalpable, surtout lorsqu'elle est renforcée par l'exclamation.

L'autre moyen stylistique largement utilisé est celui de l'accumulation qui, de manière plus précise, donne la sensation dans ses moindres nuances, dans sa « dispersion ». La sensation olfactive ne se présente alors plus comme une bouffée brusque mais comme un déploiement de touches agréables ou désagréables. L'addition des détails vise à combler l'écart entre le langage et la sensation, par un tissu de mots censés le remplir et faire parvenir la sensation au nez du lecteur.

⁷²⁴ R. de Gourmont Choses anciennes, op. cit., « Les Joies primitives », p.220.

Zola et Huysmans sont sans doute les deux auteurs du second XIX^{ème} siècle qui décrivent, avec le plus de précision, la sensation olfactive dans ses nuances subtiles. Ils procèdent par une énumération précise de senteurs, qui permet de détacher les composantes de l'odeur en les organisant. Par exemple, dans Marthe de Huysmans, lorsque Léo revient de voyage et trouve l'appartement abandonné par Marthe, la précision de la description olfactive organise le désordre :

Tout accusait le désordre du lever, les épingles à cheveux dans une coupe, les pantoufles égarées dans chaque coin, la camisole pendant au dos d'un fauteuil, la cuvette pleine d'eau savonneuse, l'odeur du renfermé, le parfum de l'eau de Botot avec laquelle on s'est rincé les dents, l'arôme fin du chypre qui fuyait du flacon mal bouché, tout ce tohu-bohu d'objets, tous ces réveils de senteurs lui rappelèrent la fuite qu'il n'avait su prévoir.⁷²⁵

L'accumulation des senteurs dans la description d'un atelier de brocheurs parisiens (comme celui du beau-père de Huysmans), au début des Soeurs Vatar (1879), permet également de démêler la confusion de la senteur première (la « buée »):

Une buée lourde planait au-dessus de la salle ; une insupportable odeur de houille et de gaz, de sueurs de femmes dont les dessous sont sales, une senteur forte de chèvres qui auraient gigoté au soleil se mêlaient aux émanations putrides de la charcuterie et du vin, à l'âtre pissat du chat, à la puanteur rude des latrines, à la fadeur des papiers mouillés et des baquets de colle.⁷²⁶

L'énumération permet de rendre, par la dispersion, ce qui est senti dans la concentration d'une inhalation et de ménager une progression signifiante en réorganisant le donné. Ici, comme souvent chez Huysmans, l'organisation de la senteur vise à la révélation des dessous.

L'asyndète et l'accumulation permettent d'organiser, par le langage, la diversité du monde et de la sensation et, en fin de compte, de s'assurer une maîtrise sur le désordre.

⁷²⁵ Huysmans Marthe, op. cit., p.92.

⁷²⁶ Huysmans Les Soeurs Vatar (1879) op. cit., p.153. Voir aussi la précision de la description olfactive du « Gousset » déjà cité.

Il paraît intéressant de rapprocher de l'énumération et de sa recherche de précision deux formes stylistiques qui relèvent davantage de la métaphore, mais qui ont le même objectif que l'énumération : rendre compte de la variété des odeurs encapsulées dans un seul effluve. Le texte, qui travaille dans la succession et non dans la simultanéité, substitue à la logique olfactive sa logique propre.

L'odeur devient ainsi un tissu sur lequel les odeurs sont « brodées ». C'est un procédé auquel Huysmans a recours plusieurs fois. Par exemple, dans La Cathédrale : « (...) mais c'était là, si l'on peut dire, le fond, le canevas même de la senteur, car elle disparaissait sous les broderies odorantes qui la couvraient (...)»⁷²⁷ ». La métaphore est d'autant plus motivée ici que le décor est constitué par des habits sacerdotaux, eux-mêmes brodés. Bourget a également recours à ce moyen au début de « Science et poésie » :

C'était, dans cette boutique plus longue que large, comme une agonie de parfums enivrante et délicieuse. On y distinguait d'abord, - sorte de fond richement étoffé sur lequel les autres senteurs brodaient leurs fines arabesques, - le parfum des narcisses (...) L'haleine embaumée des roses se reconnaissait ensuite (...)»⁷²⁸.

Le texte donne un canevas « spatial » à la senteur, pour pouvoir l'évoquer.

Enfin, une autre manière de développer l'ensemble des composantes d'un parfum est de présenter les senteurs dans une succession temporelle. Zola expérimente, avec brio, ce moyen dans deux textes déjà cités pour leur recours à la synesthésie : la symphonie des fromages dans Le Ventre de Paris⁷²⁹ et la symphonie des fleurs dans La Faute de l'Abbé Mouret⁷³⁰. Cette méthode peut permettre de s'intéresser aux diverses facettes d'une senteur et de développer les associations d'idées qu'elles font naître dans une seule inspiration.

⁷²⁷ Huysmans La Cathédrale (Paris, Tresse et Stock, 1898, p.79.)

⁷²⁸ P. Bourget « Science et Poésie » in Études et portraits, Paris, Lemerre, 1889, p.190.

⁷²⁹ Zola Le Ventre de Paris (1873) op. cit., p.304.

⁷³⁰ Zola La Faute de l'Abbé Mouret, op. cit., p.416-417.

Mais, au lieu de surenchérir sur les mots, le texte peut, au contraire, choisir la brièveté, compensée par un appel à la mémoire olfactive du lecteur. Le lecteur est alors invité à projeter dans le texte son expérience olfactive personnelle ; la relation entre le langage et la sensation se trouve médiatisée.

1.4.2. L'article défini

Dans l'ensemble, les écrivains du second XIX^{ème} siècle utilisent peu l'article défini pour renvoyer à l'expérience personnelle du lecteur ; ce procédé est plus présent dans la littérature antérieure et postérieure. Chez Balzac, par exemple, on trouve un exemple de cette relation médiée à la sensation au début du Père Goriot : « (...) *Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension*⁷³¹ ». L'« odeur de pension » fait appel à une communauté d'expérience avec le lecteur « con-sentant », lui propose une lecture sensorielle du lieu qui est en même temps, dans ce texte, une indication sociale⁷³². Maupassant utilise parfois ce moyen stylistique. Au début de Bel-Ami (1885), par exemple, Georges Duroy, après avoir rencontré son ami Forestier, se rend au journal « La vie française » : « *Une odeur étrange, inexprimable, l'odeur des salles de rédaction, flottait dans ce lieu*⁷³³. » Cette phrase fait appel à une connaissance d'un certain milieu et l'article défini (« l'odeur des salles de rédaction ») indique une identification précise. Dans un autre passage où est décrit le bureau du directeur du journal, cette odeur, bien connue de Maupassant lui-même, est reprise et précisée de manière à ce que le lecteur puisse mieux se représenter sa composition :

⁷³¹ Balzac Le Père Goriot (1834-35), Paris, Garnier, Classiques, 1979, p.10.

⁷³² Dans la poésie plus tardive d'Anna de Noailles, on trouvera ce procédé constamment utilisé, dans un tout autre sens. Les odeurs, extrêmement nombreuses, ne sont jamais « charnues », elles sont toujours « creuses », comme l'écrit P. Poupon dans son étude succincte sur les sensations olfactives dans la littérature (Mes Dégustations littéraires, Chevaliers du Tastevin, 1979, p.103).

⁷³³ Maupassant Bel-Ami de (1885), op. cit., p.28.

*On sentait là-dedans le renfermé, le cuir des meubles, le vieux tabac, et l'imprimerie ; on sentait cette odeur particulière aux salles de rédaction que connaissent les journalistes.*⁷³⁴

L'article défini a, cette fois encore, une valeur généralisante, mais c'est surtout l'adjectif démonstratif « cette » qui fait appel à l'expérience du lecteur. Cependant, « cette » a une valeur de déictique⁷³⁵ équivoque, puisque, tout en faisant appel à l'expérience du lecteur, il l'exclut de la sensation (le lecteur n'étant pas forcément journaliste) et lui donne seulement quelques éléments pour l'imaginer, la « subodorer ».

Dans ces exemples, l'article défini permet de remplacer l'impossibilité de la description exacte par un appel à la connaissance empirique du lecteur⁷³⁶. A chaque fois, les auteurs remarquent l'impuissance du langage (une odeur « sans nom dans la langue » et une odeur « inexprimable ») à rendre compte de la sensation olfactive. Pour dépasser les limites du langage, les écrivains sont parfois obligés de pousser le lecteur à fouiller dans le substrat sensoriel de sa mémoire. Ce recours à la sensibilité du lecteur est surtout le fait des écrivains (réalistes et naturalistes) pour lesquels la connivence avec le lecteur est un gage d'accès à la « réalité ».

1.4.3. Quelques procédés poétiques

Enfin, une dernière manière de créer une sensation olfactive par des mots est de mettre en oeuvre des moyens stylistiques qui créent, dans l'esprit du lecteur, ce qu'on pourrait appeler des odeurs « subliminales ». En effet, certains effets de style - rythme, sonorités, répétitions - permettent un avènement discret de la sensation olfactive, alors même qu'aucune odeur n'a été précisément nommée. Cette fois, le texte ne veut pas mimer la brutalité de la sensation mais, au contraire, en évoquer

⁷³⁴ Ibid, p.72.

⁷³⁵ Nous reprenons ici la terminologie du Vocabulaire de l'Analyse littéraire, op. cit, p.57 : « Les déictiques ont pour origine la *déixis*, terme emprunté au grec ancien et signifiant l'action de montrer ».

⁷³⁶ On peut également dire que l'utilisation de l'article défini dans ce contexte fait alors appel au principe de la présomption d'identification. « *Le locuteur utilise l'article défini lorsqu'il présume que son interlocuteur est capable de réidentifier l'entité à laquelle il réfère* ». (M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, La Grammaire d'aujourd'hui, Paris, Flammarion, 1986, p.74)

la sournoiserie. Dans « Lèvres pâmées » de M. Rollinat, la sensation olfactive est suggérée bien avant le recours au vocabulaire de l'olfaction (« parfumées », l. 12) :

*Les lèvres des femmes pâmées
Ont des sourires qui font peur
Dans la convulsive torpeur
Qui les tient à demi fermées.*

*Quand leurs plaintes inanimées
S'exhalent comme une vapeur,
Les lèvres des femmes pâmées
Ont des sourires qui font peur.*

*Le désir qui les a humées
Reculé devant leur stupeur,
Et le mystère enveloppeur
Clot dans ses gazes parfumées
Les lèvres des femmes pâmées.⁷³⁷*

L'odeur prend possession du poème en s'y enroulant peu à peu. L'introduction « subliminale » de l'odeur est permise par plusieurs moyens : des termes concernant indirectement le parfum (s'exhalent, vapeur, humée, gazes) sont introduits progressivement dans le poème, comme si les mots eux-mêmes in-halaient l'odeur progressivement, bien avant qu'apparaisse le terme « parfumées » ; d'autre part, l'expression « à demi fermées » laisse pressentir une évaporation ; enfin, le retour du vers « Les lèvres des femmes pâmées », à intervalles réguliers, provoque une sensation de répétition dans la progression qui rappelle la volute. En outre, le parfum prend rétrospectivement possession du poème, une fois qu'il est apparu. La rime supplémentaire, introduite par la troisième strophe qui comporte cinq vers au lieu de quatre, donne l'impression d'une fausse clôture, permettant une lente échappée. L'odeur prend donc possession du poème comme elle prend possession du poète, à travers une volute.

Dans certains cas, l'odeur « subliminale » est créée par la présence « tenace » d'une odeur dans le texte. L'odeur, amenée au début du texte par un mot, « demeure

» dans le texte, alors même qu'elle semble s'en être absente. L'exemple le plus marquant est sans doute le poème « Harmonie du Soir » de Baudelaire :

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige ! (...)⁷³⁸*

Dans la suite du poème, la reprise du vers « *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir* », et le rythme du pantoum font persister le parfum alors qu'il a disparu des mots eux-mêmes.

Un poème de Haraucourt donne un autre exemple, bien moins connu, d'une senteur qui disparaît du poème dans les mots, mais reste présente jusqu'à la fin, comme si quelque chose était « lancé » :

*(...) L'odeur lente qui sort des sachets assoupis
Embaume de pudeur la chambre de la vierge.*

*- Prenez ce livre, où sont les rêves de mon coeur
Et vous les porterez dans l'ombre et la langueur
De l'asile mystique où s'exhalent les vôtres :*

*Je saurai qu'ils sont là, sous les rideaux fermés,
Que leur parfum mourant se mêle à tous les autres,
Et qu'un peu de mon âme habite où vous dormez.⁷³⁹*

Le parfum véritable des sachets est relayé par le parfum métaphorique des rêves, mais la présence d'un parfum concret, au début du poème, permet que le sens métaphorique se charge de concrétude (« s'exhalent », « leur parfum mourant se mêle »).

Pour faire face aux difficultés de la « traduction » de la sensation olfactive, les écrivains font donc appel à des procédés variés qui convoquent des sensations équivalentes (cas des métaphores et des synesthésies), l'expérience du lecteur (cas de

⁷³⁷ M. Rollinat *Les Névroses*, op. cit., p.71.

⁷³⁸ Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, op. cit., Pléiade, t.I, p.47.

⁷³⁹ Haraucourt *Seul* (Paris, Charpentier, 1891, « Sa chambre », p.64.)

l'article défini ou de l'adjectif démonstratif utilisé comme déictique, incrustant la sensation dans une expérience partagée), ou cherchent à approcher la sensation par des moyens syntaxiques ou prosodiques précis. Le fossé qui sépare la sensation du langage est contourné par des moyens stylistiques qui cherchent à le combler ou à en faire sentir le vide. La littérature du second XIX^{ème} siècle donne donc corps à un premier paradoxe : elle exprime un sens muet.

Mais ce mouvement de détournement n'est pas à sens unique. Si le langage détourne l'odeur, dans sa volonté de la faire parvenir au lecteur, la sensation, en retour, déforme aussi le langage. La sensation olfactive surgit alors là où le langage fait défaut : le sens muet « parle ».

2. Paradoxe 2 : l'odeur métaphore

Si elle est éloignée des mots eux-mêmes, l'odeur n'en a pas moins un langage subtil et prégnant. Utilisant l'odeur comme langage au-delà des mots, les écrivains lui font exprimer l'indicible, et l'utilisent comme métaphore. Elle permet alors l'expression de sentiments ineffables, d'un jugement critique difficile à formuler ou même, parfois, du travail étrange de l'écrivain.

2.1. La métaphore de l'indicible

Le parfum et l'odeur offrent au langage les ressources de l'indicible. Imprécis dans leur expression et précis dans la sensation qu'ils créent, impalpables et pourtant d'une présence irréfutable, ténus ou fracassants mais toujours subtils, ils présentent des qualités particulières pour évoquer l'inexprimable.

2.1.1. Le charme féminin

Dans la littérature du second XIX^{ème} siècle, le charme insaisissable de la femme est souvent évoqué par une métaphore empruntée à l'univers olfactif. On a déjà rencontré le pouvoir de séduction de la « jeune vierge », qui prend la forme d'un arôme de fleurs ou de fruits⁷⁴⁰. Mais cette métaphore relevait presque toujours du stéréotype. A partir des années 1870, la métaphore olfactive retrouve un lien avec un substrat concret pour exprimer le charme ineffable d'un regard ou d'un sourire. L'arôme des yeux, notamment, revient régulièrement dans la poésie. Par exemple, chez Rollinat, dans « La Chanson des yeux », on se demande « *S'ils n'ont pas un arôme harmonieux aussi* »⁷⁴¹. Et dans Le Chef des Odeurs suaves (1894) :

J'aimais tes deux noirs yeux comme deux roses noires

⁷⁴⁰ voir la première partie (I, 1.2.4).

⁷⁴¹ M. Rollinat Les Névroses, op. cit., p.87.

*Dont le regard comme un parfum m'intoxiquait (...).*⁷⁴²

Dans la « Ballade » du Drageoir aux Epices (1874), l'analogie se fonde sur l'effet créé par le parfum :

*Les yeux de ma mie rompent les plus fermes volontés : (...) c'est la vapeur de chanvre qui affole, c'est l'opium qui fait vaciller l'âme et la traîne, éperdue, dans d'inquiétantes hallucinations, dans de paradisiaques béatitudes.*⁷⁴³

La sensation olfactive permet de rendre sensible l'influence du regard. Paradoxalement, elle substitue à l'instantané du regard une réalité plus durable. L'accent n'est pas mis sur l'échange visuel, mais sur le fait que le regard est observé et, dans le cas présent, subi.

Chez Zola, l'expression de la séduction par la métaphore olfactive est très fréquente. Le deuxième terme de la métaphore est souvent abstrait, comme dans Le Rêve, où le charme d'Angélique est évoqué ainsi : « *Elle sentait bon la pureté, la limpidité des sources vives, jaillissant de la mousse des forêts. C'était de la santé et de la joie, au grand soleil*⁷⁴⁴ ». Parfois, la métaphore relève d'un registre plus trivial, comme dans la bouche de Bordenave, le directeur du théâtre où travaille Nana :

*Nana a autre chose, parbleu ! et qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile. Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître et toute la salle tirera la langue.*⁷⁴⁵

La métaphore utilise ici la métaphore olfactive pour exprimer un charme dont l'essence n'est ni dans le talent de l'actrice, ni dans sa beauté physique, mais dans un pouvoir de séduction inaccoutumé, indéfinissable, qui produit sur la foule un effet

⁷⁴² R. de Montesquiou Le Chef des Odeurs suaves, op. cit., p.381.

⁷⁴³ Huysmans Le Drageoir aux Epices, Paris, Dentu, 1874, p.62.

⁷⁴⁴ Zola Le Rêve op. cit., p.113. Dans la prose zolienne, la métaphore olfactive revient souvent pour des personnes, mais aussi pour des lieux : chez les Mazaud, dans L'Argent, « (...) *La pièce, luxueusement meublée, sentait bon la vie heureuse de ce ménage, que rien encore n'avait désuni (...)* » (Zola L'Argent, op. cit., p.130.)

⁷⁴⁵ Zola Nana (1880) Lausanne, Ed. Rencontre, 1972, p.32.

purement physique (« elle tirera la langue »). La trivialité de la remarque s'inscrit contre toute idéalisation du rôle de l'actrice, contre tout contresens sur la forme de sa séduction. La foule n'apprécie pas Nana pour ses performances de comédienne, mais pour l'envoûtement physique qu'elle lui fait subir.

Différentes formes de charmes, toutes aussi insaisissables les unes que les autres, trouvent dans la métaphore olfactive une expression qui, si elle n'est pas entièrement nouvelle, se trouve rajeunie par la mise à l'honneur récente des sensations olfactives dans la littérature.

2.1.2. *Sentiments ineffables*

La métaphore olfactive joue un rôle particulièrement utile pour traduire des sentiments ineffables. La précision du sentiment et l'imprécision du vocabulaire pour l'exprimer rejoignent l'impression ressentie lors de l'inhalation d'un parfum. L'« Apparition » de Mallarmé, où se trouvent les vers célèbres sur

*(...) ce parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.*⁷⁴⁶

est un merveilleux exemple de la délicatesse de sentiment que peut rendre sensible un parfum. L'exemple de Mallarmé qui mentionne peu les sensations olfactives dans son oeuvre, rappelle que des auteurs, qui font peu appel aux parfums dans leurs oeuvres, peuvent avoir recours à cette utilisation métaphorique. Il s'agit, en général, pour ces auteurs, d'exprimer, grâce aux senteurs, quelque chose de très fin, d'infiniment délicat. Barrès, par exemple, dans Sous l'Oeil des Barbares (1888), évoque ainsi la déception d'un jeune homme : « *Alors soudain il eut au coeur une fêlure légère, la première fêlure d'amour, par où s'enfuit le parfum de sa félicité*

⁷⁴⁶ Mallarmé Poésies, op. cit., 1887, « Apparition », p.49.

(...) ⁷⁴⁷. Cette métaphore est si fréquemment utilisée dans la littérature de cette époque qu'on n'en perçoit plus vraiment le caractère métaphorique.

Mais l'emprunt du vocabulaire au monde olfactif peut aussi servir à exprimer des sentiments désagréables. C'est alors, en général, le sème de l'infiltration sournoise qui est exploité. Le remords est l'exemple, par excellence, de l'infiltration progressive d'un sentiment auquel on voudrait échapper sans le pouvoir. On comprend dès lors que les odeurs aient servi à exprimer son emprise progressive sur un cerveau, comme dans Thérèse Raquin (1867). Après le meurtre de Camille, qu'il a noyé au cours d'une promenade en barque, Laurent est poursuivi par une senteur obsédante qui personnifie peu à peu le remords, et qui commence à le poursuivre le jour où, venu à la morgue pour retrouver le cadavre de Camille, comme il le fait chaque matin, il le découvre enfin et ressort bouleversé :

Et, tout en marchant, il répétait : "Voilà ce que j'en ai fait, il est ignoble". Il lui semblait qu'une odeur âcre le suivait, l'odeur que devait exhaler ce corps en putréfaction. ⁷⁴⁸

Laurent, pendant quelque temps, oubliera le cadavre, mais l'obsession de son crime reviendra, de plus en plus douloureuse, et envahira également Thérèse. Pendant la nuit qui suit leur mariage :

Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient. ⁷⁴⁹

Peu à peu, la boutique de mercerie elle-même prend des odeurs de « caveau », de « cimetièrre », Thérèse s'y sent « enterrée vive ». La vie entière de Thérèse et de Laurent se trouve contaminée par cette odeur, leur relation, leur amour. Cette senteur a une force concrète, une présence incontournable qui contraindra les époux à la fuir dans le suicide. C'est la première fois qu'une odeur est utilisée avec autant d'insistance pour évoquer le remords.

⁷⁴⁷ Barrès Sous l'Oeil des Barbares (1888), in Le Culte du Moi (Paris, Perrin, 1892) Poche, 1964, p.44.

⁷⁴⁸ Ibid, p.130.

⁷⁴⁹ Ibid, p.189.

A partir de 1870, d'autres senteurs subissent un traitement métaphorique, mais rarement de façon aussi développée. Dans Boule de Suif (1880), lorsqu'il évoque le siège de Rouen par les Prussiens, de décembre 1870 à juillet 1871, Maupassant a recours à la métaphore olfactive pour traduire le sentiment d'invasion des habitants :

Il y avait cependant dans l'air quelque chose de subtil et d'inconnu, une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion. Elle emplissait les demeures et les places publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses.⁷⁵⁰

L'odeur de l'autre, de l'envahisseur, prend ici une dimension générale qui en fait le symbole d'un siège détesté. L'invasion des odeurs, dont nous avons vu l'importance lorsqu'il s'agit de puanteurs concrètes, fournit à la métaphore une base matérielle pour exprimer l'idée d'invasion, de contamination, de dépossession de soi.

Que ce soit pour évoquer la délicatesse d'un charme ineffable ou l'invasion sournoise d'un sentiment désagréable, la sensation olfactive donne des éléments qui font défaut au langage.

2.1.3. Un cas particulier : Paris

Pour évoquer Paris, les sensations olfactives sont fréquemment utilisées dans la littérature de cette époque. La métaphore olfactive permet de donner une impression d'ensemble de la ville, de rendre compte, une fois de plus, d'un charme inexprimable. Dans L'Éducation sentimentale (1869), par exemple, on loue « *ce bon air de Paris qui semblait contenir des effluves amoureux et des émanations intellectuelles* »⁷⁵¹. Et dans Boule de Suif (1880) est décrit le singulier « bouquet » de

⁷⁵⁰ Maupassant Boule de Suif, op. cit., p.4

⁷⁵¹ Flaubert L'Éducation sentimentale, op. cit., p.139

l'atmosphère parisienne qui « *ne ressemble à aucun autre, ayant je ne sais quoi de montant, d'excitant, de grisant, qui provoque une drôle d'envie de gambader*⁷⁵² ».

Souvent, la métaphore sert à faire découvrir les « dessous » de la ville. Lorsqu'Aristide Saccard contemple Paris, la métaphore donne un point de vue sur les ressorts de l'agitation parisienne en même temps qu'elle fournit la vision d'un financier sur le Paris du second Empire :

*Il aspirait ces souffles encore vagues qui montaient de la grande cité, ces souffles de l'Empire naissant, où traînaient déjà des odeurs d'alcôve et de tripots financiers, des chaleurs de jouissance. Les fumets légers qui lui arrivaient lui disaient qu'il était sur la bonne piste, que le gibier courait devant lui, que la grande chasse impériale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions, commençait enfin. Ses narines battaient, son instinct de bête affamée saisissait merveilleusement au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le théâtre.*⁷⁵³

La première partie du passage met en valeur ce que représente Paris pour Saccard et ce qui constituera les thèmes majeurs du roman : la finance et l'alcôve. La deuxième partie rattache la description de la ville à la métaphore, filée tout au long du roman, de la curée, de la course sur les traces du gibier. La présence des sensations olfactives donne à la métaphore sa dimension concrète, animale, c'est-à-dire instinctive. Paris, ici, est présenté comme un terrain de chasse où se ruent les appétits.

Dans Le Ventre de Paris, les odeurs des Halles servent à montrer la ville non comme terrain de chasse, mais comme univers en décomposition :

Il lui semblait que, de chaque pavillon, montait une vapeur épaisse. Au loin, c'étaient la boucherie et la triperie qui fumaient, d'une fumée fade de sang. Puis, les marchés aux légumes et aux fruits exhalaient des odeurs de choux aigres, de pommes pourries, de légumes jetés au fumier. Les beurres empestaient, la poissonnerie avait une fraîcheur

⁷⁵² Maupassant Boule de Suif, op. cit..

⁷⁵³ Zola La Curée (1870), op. cit., p.77

*poivrée. Et il voyait surtout, à ses pieds, le pavillon aux volailles dégager, par la tourelle de son ventilateur, un air chaud, une puanteur qui roulait comme une suie d'usine. Le nuage de toutes ces haleines s'amassait au-dessus des toitures, gagnait les maisons voisines, s'élargissait en buée lourde sur Paris entier. C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée.*⁷⁵⁴

La multiplicité des sensations, dont on a vu qu'elle est la marque de la modernité, est ici utilisée non seulement pour montrer le bariolage moderne et la diffusion sans limites des odeurs, mais sur un plan métaphorique, pour révéler la vérité d'une ville en voie de décomposition. Au-delà du grandissement épique, les odeurs évoquent symboliquement l'atmosphère perverse du lieu et de ses habitants, de la haine qui s'accumule contre Florent. La vision du personnage révèle l'ampleur de son écoeurement. Sous l'organique se révèle le pourrissement moral.

Dans Une Page d'Amour (1878), la ville, sous le regard d'un autre personnage, apparaît encore différemment, comme un univers mystérieux et menaçant. La petite Jeanne voit ainsi Paris de l'appartement de sa mère, situé sur les hauteurs de Passy :

*L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle, par ce temps mou de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisaient tourner sa jeune tête, comme si elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible.*⁷⁵⁵

L'odeur de « misère, d'ordure et de crime » menace l'innocence de l'enfant. Comme dans La Curée, la métaphore n'est pas seulement une manière de dire quelque chose sur la ville, mais sur le personnage lui-même, ses désirs et ses peurs. Ici, le vertige de l'enfant annonce la sensibilité qui la fera mourir à la fin.

⁷⁵⁴ Zola Le Ventre de Paris (1873), op. cit., p.345.

⁷⁵⁵ Zola Une Page d'Amour (1878) France Loisirs, 1990, p.353

A la fin du siècle, la métaphore se libère du regard d'un personnage pour devenir plus générale. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie à propos des dessous de la société, le regard de la fin du siècle généralise la condamnation morale de son époque. Dans Méphistophéla (1890) de Catulle Mendès, l'odeur sert cette condamnation :

*S'il s'observe plus profondément, Paris voit ses bas-fonds hideux (...) ;
l'odeur de ses faubourgs, de ses banlieues, tout ce qu'exhale, crasse et
sang mêlés, l'innombrable peuple des prostituées, et des tueurs (...)
l'écoeure d'une fadeur de lupanar et d'abattoir.⁷⁵⁶*

« Lupanar » et « abattoir » : les éléments que nous avons vus en germe chez Zola (sexe et crime) sont ici développés de façon outrancière. De plus, cette fois, la senteur n'est pas sentie par un personnage extérieur, mais par la ville de Paris personnifiée qui s'écoeure elle-même. La métaphore olfactive, dans les descriptions de Paris, insiste presque toujours sur deux choses : le mélange et les dessous. Ici, ces deux aspects sont présents, et visent particulièrement la dévalorisation de la ville.

2.1.4. Métaphores « in abstentia »

Mais, à l'opposé, les métaphores olfactives, au lieu de dévoiler des bas-fonds, peuvent exprimer une poésie particulière. C'est le cas dans les métaphores « in abstentia » de la poésie symboliste. Ces métaphores, dans lesquelles l'odeur sert de signifiant à un signifié qui n'est pas directement saisissable, qui font appel à l'imaginaire et suscitent l'interprétation, ont une fonction herméneutique. Le terme de « tension », employé par certains stylisticiens à propos de la comparaison⁷⁵⁷, pour marquer la distance sémantique séparant le comparant du comparé, permet de comprendre également l'écart entre le signifiant et le signifié de la métaphore. Dans la métaphore « in abstentia », la tension est maximale. Toute métaphore « in

⁷⁵⁶ Catulle Mendès Méphistophéla, Paris, Dentu, 1890, p.7.

⁷⁵⁷ Voir Vocabulaire de l'Analyse littéraire, op. cit., p.51.

abstentia » vise à un effet poétique qui relève de l'indicible. Mais, par le recours au parfum, cet effet est renforcé par une sorte d'évaporation vers l'infini. Lorsque

*Les roses fanées d'hier ont des odeurs d'étoiles.*⁷⁵⁸

pour « le Voyageur » de Rémy de Gourmont ; ou lorsque, dans « le Soir », on trouve cet impératif :

*Aimez l'heure dont l'oeil est grave et dont la main
Est pleine des parfums qu'on sentira demain.*⁷⁵⁹

La présence du parfum contribue à donner au vers une absence de contours qui projette le lecteur dans la poésie. On retrouve cet effet dans le sonnet «Nocturne » du Jardin de l'Infante, qui présente une nuit d'été où

*Les fleurs rêvent, l'amour se parfume aux corolles.*⁷⁶⁰

Et le poème « Crépuscule d'Automne » extrait des Gammes de Stuart Merrill se termine par ces vers :

*La maladive odeur des fleurs qui vont mourir
S'évapore en remous de subtiles paroles.*⁷⁶¹

A chaque fois, dans la métaphore « in abstentia », ce sont les qualités d'expansion du parfum qui sont sollicitées. Par l'odeur, la métaphore crée un effacement des contours trop précis, une ouverture, une porte sur l'infini qui ont particulièrement séduit la poésie symboliste. Le parfum inscrit dans les mots est doté d'un pouvoir de suggestion qui permet parfois d'exercer la « sorcellerie évocatoire » chère à la fin du siècle.

⁷⁵⁸ Rémy de Gourmont Divertissements, Paris, Crès, 1912, « Le Voyageur », p.139.

⁷⁵⁹ Ibid, « Le Soir », p.150.

⁷⁶⁰ A. Samain Au Jardin de l'Infante, op. cit., p.79.

⁷⁶¹ Stuart Merrill Les Gammes, Paris, Mercure de France, 1897, « Crépuscule d'automne », p.48.

La sensation olfactive, coulée dans une métaphore, peut donc prêter à la poésie des esquifs inespérés pour aborder les rivages de l'indicible.

2.1.5. La métaphore du moi

Il existe un cas où le parfum peut exprimer, avec un bonheur singulier, ce que le langage est impuissant à saisir : le cas du moi. Bien que le sujet en sente avec acuité la réalité, ce moi est insaisissable, indescriptible. Il se rapproche en cela du parfum ou de l'odeur. Chez Flaubert, dans les oeuvres de jeunesse, l'âme est souvent assimilée à un flacon de parfum, à l'âge où on a le «coeur tout gonflé d'une brise odorante⁷⁶² », et l'âme du narrateur des Mémoires d'un Fou qui écoute de la musique monte « comme un parfum vers le ciel⁷⁶³ ». L'influence du romantisme est encore très proche : l'analogie entre le moi et le parfum se fonde sur une élévation remplie d'aspirations spirituelles.

Peu à peu, l'odeur est utilisée dans un autre sens. Le moi, plus qu'une âme gonflée de désirs inassouvis, devient une énigme, une réalité qu'on ne peut appréhender et qui, parfois, fait peur. Chez Gautier apparaissent les prémices de cette nouvelle utilisation de l'odeur :

C'est un pays étrange que mon âme, un pays florissant et splendide en apparence, mais plus saturé de miasmes putrides et délétères que le pays de Batavia : (...) les larges tulipes jaunes, les nagassaris, et les fleurs d'angsoka y voilent pompeusement d'immondes charognes.⁷⁶⁴

Le « Je est un autre » de Rimbaud est en train d'émerger. Les parfums insolites parent un moi qui se découvre de plus en plus étranger à lui-même.

⁷⁶² Flaubert Novembre, op. cit., p.69.

⁷⁶³ Flaubert Mémoires d'un Fou, op. cit., p.46.

⁷⁶⁴ Gautier Mademoiselle de Maupin (1835), Paris, Garnier Frères, 1955, p.240.

Etranger, le moi peut l'être par sa bizarrerie ou le devenir par sa trop insistante présence. Il devient alors d'une insipidité problématique. Dans un autre passage, Gautier insiste sur cette insipidité par la métaphore du parfum éventé :

*Je ressemble à ces flacons de liqueurs qu'on a laissés débouchés et dont l'esprit s'est évaporé complètement. Le breuvage a la même apparence et la même couleur ; goûtez-le, vous n'y trouverez que l'insipidité de l'eau.*⁷⁶⁵

Baudelaire reprend plus tard cette métaphore du moi comme parfum éventé :

*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de roses surannées
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un parfum débouché.*⁷⁶⁶

L'odeur permet de signifier la présence irréfutable et pourtant faible du moi face à sa propre conscience. Une remarque de Sartre analyse ainsi la présence de l'odeur dans ce poème : « *Cette odeur délavée, éventée, d'un flacon débouché, obsédante pourtant, à peine aperçue et doucement, terriblement présente, c'est le meilleur symbole de l'existence pour soi de la conscience.*⁷⁶⁷ »

L'odeur est donc particulièrement appropriée pour dire les contradictions du moi, son incernabilité et son étrangeté. Elle est également riche de possibilités pour aborder les relations difficilement exprimables de l'écrivain, du lecteur ou du critique avec la littérature.

2.1.6. Le parfum de la littérature

⁷⁶⁵ Ibid, p.198.

⁷⁶⁶ Baudelaire Les Fleurs du Mal, « Spleen », op. cit, p.73.

⁷⁶⁷ Sartre Baudelaire, op. cit., p.28. On peut d'ailleurs rapprocher cela du Parfum de Süskind. Jean-Baptiste Grenouille ne se sent pas, n'a pas d'odeur lui-même, pas de « pour soi » de la conscience, ce qui le pousse à aller voler l'odeur des autres, et, pour cela, à devenir criminel (Le Parfum, op. cit.).

L'odeur permet d'évoquer la relation d'un écrivain avec son sujet et redonne ainsi au terme d'« inspiration » son sens premier. Elle permet aussi de livrer l'impression d'un personnage sur une oeuvre ou bien encore d'exprimer le point de vue d'un écrivain sur l'oeuvre d'un autre.

2.1.6.1. L'inspiration

Pour l'inspiration, le trope se fonde sur la capacité d'imprégnation commune à la littérature et au parfum et pose la question du rapport entre la littérature et son objet. L'illusion entretenue par la métaphore olfactive est que la réalité envahit la littérature comme un parfum, qu'il existe une communauté de nature entre le monde et les mots. C'est à la fin du siècle, à une période où le monde est perçu souvent comme une texture de mots, que la métaphore est la plus fréquente.

La comparaison entre littérature et fleur est ancienne, comme le montre P. Knight dans son ouvrage sur le symbolisme floral dans la littérature⁷⁶⁸ ; mais, à la fin du siècle, elle connaît un avatar original qui inverse les termes de la comparaison. La littérature était fleur (et pouvait avoir un parfum). C'est désormais le monde qui est fleur et la littérature qui en capte le parfum. Le terme d'« enflourage », utilisé par Montesquiou dans *Le Chef des Odeurs suaves*, rend compte de cette imprégnation de la littérature par le sujet, comme la graisse se laisse pénétrer, selon une technique ancienne de la parfumerie, par le parfum des fleurs. Placé en tête de plusieurs poèmes, le terme leur sert d'emblème. Le début semble présenter une réalité concrète :

*Sur les vierges feuillets où mes vers vont éclore
Chaque matin je pose un feuillage ou des fleurs.*⁷⁶⁹

A la fin du poème, la fleur « (...) exhale son âme dans l'hémistiche ému de mon suprême vers ». Le poème, en train de s'accomplir, se donne donc comme l'épanouissement d'une fleur qui infuse son parfum dans les vers. Le lien direct

⁷⁶⁸ P. Knight *Flower Poetics in Nineteenth Century, France* (Oxford, Clarendon Press, 1986).

entre l'odeur du sujet et celle du poème est encore souligné dans le poème de Théodore Hannon, « Buveuses de Phosphore ». On l'a vu, il faut aimer les femmes au parfum sauvage et fort, les vraies. Alors

*Nous verrons germer dans nos têtes
Les sonnets aux chaudes odeurs.*⁷⁷⁰

Dans la poésie anglaise, les exemples de cette métaphore sont rares. Le poème « Orchids » de T. Wratislaw n'en ressort qu'avec plus de force :

*(...) Bathed in your clamorous orchestra of hues,
The palette of your perfumes, let me sleep
While your mesmeric presences diffuse
Weird dreams : and then bizarre sweet rhymes shall creep*

*Forth from my brain and slowly form and make
Sweet poems as a weaving spider spins,
A shrine of loves that laugh and swoon and ache,
A temple of coloured sorrows and perfumed sins !*⁷⁷¹

Le parfum de l'orchidée infuse ici le vers ; le poète ne se présente que comme un dormeur qui traduit des impressions. Cette imprégnation est suggérée de façon très subtile. La répétition de « subtile » précède l'apparition du parfum (cas d'odeur subliminale) et le rythme (surtout par les enjambements) mime l'expansion de la senteur à l'intérieur des strophes. La synesthésie olfacto-auditive permet d'associer le son à l'odeur et de rendre ainsi encore mieux compte de la « diffusion » de l'inspiration.

⁷⁶⁹ R. de Montesquiou *Le Chef des Odeurs suaves*, op. cit., poème n° IV, p.20.

⁷⁷⁰ Théodore Hannon *Rimes de Joie*, op. cit., « Buveuses de Phosphore », pièce XXI.

⁷⁷¹ T. Wratislaw « *Orchids*, op. cit., Orchids », p.7.

Trad. : Imprégné par les clameurs d'orchestre de vos teintes,
Par la palette de vos parfums, laissez-moi dormir
Pendant que votre présence hypnotique diffuse
Des rêves étranges : et alors des rimes étranges et douces vont se mettre à ramper
De mon cerveau, et à lentement donner forme et contenu
A de doux poèmes, à la façon dont l'araignée tisse sa toile,
Un mausolée pour des amours qui rient, se pâment et font mal,

La métaphore traduit la capacité d'imprégnation de la littérature, ou plutôt incarne l'illusion que la littérature peut s'imprégner d'un sujet comme d'un bouquet d'arômes. Les relations entre la littérature et le sujet sont présentées comme des relations d'imprégnation à peine filtrées par la conscience passive de l'écrivain.

2.1.6.2. Le contenu

La métaphore olfactive peut également traduire l'impression reçue par le personnage (moi du poète ou de l'écrivain, ou personnage extérieur) à partir de ses lectures. L'illusion que l'auteur veut créer est alors que le contenu de l'oeuvre littéraire peut être saisi comme un parfum. Cette fois, c'est non la relation de la littérature et de son objet, mais celle de la littérature et du lecteur qui est envisagée sous une forme olfactive. Baudelaire évoque ainsi la lecture de Volupté de Sainte-Beuve :

*(...) Ce fut dans ce conflit de molles circonstances,
Mûri par vos sonnets, préparé par vos stances,
Qu'un soir, ayant flairé le livre et son esprit,
J'emportai sur mon coeur l'histoire d'Amaury.
(...)
J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums,
Le doux chuchotement des souvenirs défunts,
Les longs enlacements des phrases symboliques.⁷⁷²*

Roman lui-même rempli d'odeurs, l'ouvrage de Sainte Beuve⁷⁷³ inspire à Baudelaire une appréciation olfactive. Le livre « à couverture jaune », prêté à Dorian par Henry, et qui est, sans qu'il soit nommé, A Rebours (dans l'édition originale de Charpentier), exhale lui aussi une odeur qui agit sur les sens de Dorian :

Un temple de chagrins colorés et de péchés parfumés !

⁷⁷² Baudelaire Poésies de Jeunesse, Pléiade, t.I, p. 207.

⁷⁷³ Sainte-Beuve Volupté (Paris, Renduel, 1834) Gallimard, Folio, 1986.

*It was a poisonous book. The odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain.*⁷⁷⁴

La métaphore des odeurs exhalées par la littérature peut donc exprimer une bonne comme une mauvaise influence des romans sur le lecteur.

La métaphore des effluves littéraires parcourt l'ensemble de la période étudiée, mais elle n'évoque la mauvaise odeur de la littérature (en dehors du discours critique) qu'à la fin du siècle. Dans Le Possédé, ce sont les livres entiers qui ont une odeur. M. Lépervié, imbibé de vices, se prend de passion pour une littérature secrète, interdite :

*Il s'en saturait, il en décantait en soi les sucs malfaisants, les jus redoutables, les pestilentielles et morbides sanies.*⁷⁷⁵

Parfois, les odeurs varient en fonction du contexte et signifient ainsi les différentes lumières sous lesquelles peut apparaître un ouvrage en fonction du contexte de lecture. Par exemple, les émanations des livres que lit Jacques Marles dans En Rade subissent une conversion :

*Il avait reçu quelques livres de son ami Moran, des livres préférés, odorants et aigus ; mais un singulier phénomène se produisit dès qu'il tenta de les relire ; ces phrases, qui le captivaient à Paris, se desserraient, s'effilochaient à la campagne ; enlevée de son milieu, la littérature capiteuse s'éventait (...), les périodes (...) puaiant le saindoux (...)*⁷⁷⁶

De « capiteuse », la littérature devient « puante », ce qui montre le changement dans la réception du livre. La répulsion soudaine de Jacques Marles envers ses livres est exprimée par une variation de leurs émanations.

⁷⁷⁴O. Wilde The Picture of Dorian Gray, op. cit., p.139. Trad : « C'était un livre empoisonné. Autour de ses pages flottait un lourd parfum d'encens qui troublait le cerveau ». (Le Portrait de Dorian Gray, op. cit., p.165)

⁷⁷⁵ C. Lemonnier Le Possédé, op. cit., p.168.

⁷⁷⁶ J.K. Huysmans En Rade (Paris, Tresse et Stock, 1887) Paris, Gallimard, 1984, p.171.

La métaphore olfactive permet donc de faire saisir une réalité ineffable : grâce d'un sourire ou d'un regard, sentiment délicat, présence de la conscience à soi-même, infusion du monde dans la littérature, impression émotive produite par une lecture. Ce qui est de l'ordre du ténu, de l'impalpable et pourtant présent, de l'intuition et de l'émotion, trouve une place dans le langage par la métaphore olfactive. Senteurs et parfums accueillent, à l'ombre de leurs ailes immatérielles, un grand nombre de muets, d'exclus du langage. Le caractère non verbal de l'olfaction, loin d'être un obstacle à l'expression, est parfois un moyen de donner une langue à l'indicible.

Cette aptitude de la métaphore olfactive à prendre en compte l'inexprimable est également présente dans le jugement critique. Souvent fondé sur l'impression et le hors-langage, le jugement critique a recours à l'olfaction pour parvenir à se formuler.

2.2. La critique « olfactive »

La critique par la métaphore olfactive est fréquente à la fin du XIX^{ème} siècle. Elle fait appel à trois ordres d'odeurs : les puanteurs, les parfums ou bien une senteur d'une espèce particulière et originale. A chaque fois, elle manifeste une prise de position, goût ou rejet, mais aussi une manière d'envisager les relations du lecteur avec la littérature.

2.2.1. L'expression d'un dégoût

La critique olfactive la plus fréquente et la plus immédiatement compréhensible est celle qui fait appel aux puanteurs. La métaphore de la puanteur semble s'imposer au critique lorsque le recours à des arguments rationnels est insuffisant pour rendre sensible sa répulsion. Cette métaphore revient fréquemment

dans le discours critique sur l'oeuvre de Zola, notamment dans le débat soulevé par Thérèse Raquin. Le célèbre critique Ferragus, dans un article du Figaro intitulé « Les Littératures putrides » attaque Zola et d'autres romanciers :

Ce livre résume trop fidèlement toutes les putridités de la littérature contemporaine pour ne pas soulever un peu de colère. Je n'aurais rien dit d'une fantaisie individuelle, mais à cause de la contagion, il y va de toutes nos lectures.⁷⁷⁷

Il est intéressant de retrouver, sous la plume d'un journaliste, la thématique de la contagion, dont nous avons vu qu'elle est au coeur de la mythologie prépastorienne des odeurs. Les miasmes contagieux sont ici transposés dans le domaine de l'intellect. Zola a répondu, dans la préface de la deuxième édition de Thérèse Raquin, en employant lui aussi des termes se rapportant à l'olfaction :

La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée ; certaines gens vertueuses, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. Les petites feuilles littéraires elles-mêmes, ces petites feuilles qui donnent chaque soir la gazette des alcôves et des cabinets particuliers, se sont bouché le nez en parlant d'odeur et de puanteur.⁷⁷⁸

L'odeur est ici prise au second degré. L'auteur parle de la réception de son livre, considéré comme « nauséabond » et lui oppose une autre manière de l'appréhender qui remplace le dégoût par la compréhension.

Il semble que Zola et la littérature naturaliste aient spécialement attiré ces appréciations nasales. Une autre oeuvre de Zola, L'Assommoir, en 1877, sera à nouveau attaquée en termes olfactifs : « *Pas une lueur dans ces ténèbres nauséabondes, pas un souffle d'air vif à travers ces miasmes, pas une fleur dans cet amas de pourriture et de peste⁷⁷⁹* », lit-on dans la Gazette de France. Certes, les

⁷⁷⁷ Article de Ferragus (pseudonyme du baron d'Ulbach) sur « Les Littératures putrides », Figaro du 23 janvier 1868.

⁷⁷⁸ Zola Thérèse Raquin, op. cit., Préface de la deuxième édition, p.23.

⁷⁷⁹ Article d'Armand de Pontmartin, à propos de L'Assommoir, dans La Gazette de France du 16 février 1877.

odeurs sont nombreuses dans L'Assommoir et les puanteurs occupent, parmi elles, une place capitale, comme dans le reste de l'oeuvre zolienne. Mais l'utilisation de la métaphore olfactive vise à couper court à toute appréciation intellectuelle. L'auteur ajoute à la fin de l'article :

Un 93 politique peut me guillotiner. Jamais le 93 littéraire ne ma fera dire que l'ordure est une beauté, que la puanteur est un baume, (...) que la langue verte est une littérature, que le mot de Cambronne sent bon, que l'asphyxie est de l'hygiène, que le dégoût est de la morale (...).⁷⁸⁰

Le dégoût suscité par le livre l'emporte sur une estimation de ses qualités littéraires. La puanteur est une menace qui prend, dans cet article, des nuances révolutionnaires. Face à l'invasion de la littérature par une nouvelle forme d'esthétique, s'organise la résistance des réfractaires qui utilisent les éléments mal compris de ceux qu'ils critiquent pour provoquer la répulsion chez le lecteur de leur article. Car si les puanteurs ne sont nullement utilisées chez Zola pour provoquer la répugnance du lecteur, les puanteurs utilisées par les critiques visent, au contraire, à éloigner du livre l'éventuel lecteur.

Il est difficile d'évaluer ce qui, dans une oeuvre, provoque chez le critique une appréciation olfactive. Il semble que les oeuvres qui contiennent des odeurs suscitent plus que les autres cette sorte de réaction. Par exemple, l'odeur de mort de Thérèse Raquin qui a une importance dramatique et symbolique, est susceptible de provoquer, chez le lecteur, un mouvement répulsif. Dans L'Assommoir, les puanteurs sont encore plus abondantes et justifient également une réaction de rejet. Néanmoins, nous pensons que ce refus est aussi motivé par d'autres éléments qui choquent le goût. Comme nous l'avons étudié, les sensations olfactives, à cette époque, participent souvent d'une démolition de la société, de l'amour ou de la religion. La source de la métaphore olfactive n'est donc pas à chercher seulement dans le substrat olfactif de l'ouvrage, mais aussi dans tout ce qui peut venir menacer le monde de pensée du lecteur du XIX^{ème} siècle, indépendamment des odeurs. En

⁷⁸⁰ Ibid.

réalité, l'odeur joue le rôle de catalyseur du dégoût : le rejet d'une oeuvre, motivé par des raisons variées, prend appui sur les puanteurs du livre pour en faire sa justification.

La métaphore la plus fréquente, pour exprimer une répulsion vis-à-vis d'une oeuvre, est celle qui fait appel, sous une forme ou sous une autre, au champ lexicosémantique de la pourriture. Mais elle n'est pas toujours provoquée par la présence d'odeurs putrides à l'intérieur du texte. La pourriture est une sorte d'universel du dégoût. En l'utilisant, le critique est sûr qu'il provoque, chez son lecteur, une réaction maximale. Il parvient donc à l'amener à rejeter l'oeuvre en la mettant ainsi à distance. La preuve de ce transfert apparaît lorsque le critique fait appel au vocabulaire de la putridité alors qu'aucune odeur putride n'apparaît dans un texte. Prenons-en pour exemple la réaction de François Coppée à l'égard du « Gousset » de Huysmans (cité dans la première partie). Rien, à proprement parler, de « putride » dans « Le Gousset » (ce n'est pas le cas dans L'Assommoir) ; mais, dans son jugement critique, Coppée introduit la pourriture :

Les lecteurs des Croquis regretteront comme nous que l'imagination putride de M. Huysmans l'entraîne à écrire des pages telles que le poème en prose intitulé « Le Gousset », qui relèguent pour toujours son livre dans l'Enfer des bibliothèques.⁷⁸¹

La cause de l'aversion (odeurs, malaise provoqué par le texte ; le gousset choque parce qu'il fait appel aux senteurs d'une partie peu reconnue du corps et leur mêle un vocabulaire sensuel) est déplacée d'un ensemble confus et difficilement saisissable par le locuteur lui-même, vers une cause compréhensible par tous : la pourriture. Le rejet pour cause de putridité marque ainsi souvent le déplacement d'une origine confuse à une origine claire. Les odeurs contenues dans le livre servent

⁷⁸¹ François Coppée Satire du 29 Juillet 1886 .

Pourtant, c'est le même Coppée qui prenait la défense de son ami Huysmans, dans un article de La Patrie daté du 21 février 1881, pour prévenir les réactions défavorables à la parution d' En Ménage : « Ceux qui lui reprocheraient certains tableaux libertins, quelque maniérisme dans le style et un besoin dépravé de parler des odeurs fétides devront reconnaître comme nous que M. J-K Huysmans est un des plus curieux ouvriers en prose française qui soient aujourd'hui, et par ce temps de « copie » à la mécanique, ce n'est pas un mince éloge. »

alors de tremplin à la métaphore, mais elles sont détournées. Qu'elles soient putrides ou non, elles deviennent le prétexte à un rejet de l'oeuvre comme putride.

Peu à peu, la critique évolue à la fin du siècle, lorsque le naturalisme commence à quitter le devant de la scène. Alors ne sont plus seulement dénoncées les exagérations d'une littérature de fumier, mais la perversité de la littérature émergente. Max Nordau, dans Dégénérescence (1894), donne une curieuse critique de la littérature de son époque sous forme d'appréciation nasale :

Les livres qui divertissent ou édifient le public ici décrit répandent un curieux parfum, dans lequel on peut discerner l'encens, l'Eau de Lubin et le fumier, avec prédominance alternative de l'une ou de l'autre de ces odeurs. Les simples exhalaisons de cloaques ne suffisent plus. La poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire est dépassée et ne peut plus désormais s'adresser qu'à des couches sociales et à des peuples arriérés. La classe qui forme l'avant-garde de la civilisation se bouche le nez en face de la fosse mobile du naturalisme non atténué, et ne se penche au-dessus de lui avec sympathie et curiosité que si une habile canalisation y a amené aussi quelque parfum de boudoir et de sacristie. La sensualité nue passe pour vulgaire et n'est admise que quand elle se présente sous la forme de vice contre-nature et de dégénérescence (...) La titillation élégante commence là où cesse la sexualité normale.⁷⁸²

Cet essai apparaît dans une période de violente critique à l'égard de ce qu'on appelle la « décadence » et qui commence à apparaître comme un poison social. Dans la partie centrale du paragraphe, Nordau vise la littérature de Zola et des naturalistes dont les audaces, presque trente ans après Thérèse Raquin, ont un peu pâli. En revanche, le naturalisme mâtiné de féminité perverse (le « boudoir ») ou de mysticisme détourné (la « sacristie ») revêt une force de révolte plus neuve. L'introduction, par la décadence, du mysticisme de la sensualité (étudié dans la I^{ère} partie) est ici visée en premier chef, et est exprimée par une métaphore qui utilise les parfums pour critiquer le mélange des registres. Ce mélange apparaît alors comme un stratagème, un procédé littéraire.

⁷⁸² Max Nordau Dégénérescence, op. cit., p.26.

Parfois, le rejet d'une oeuvre, que traduit la métaphore olfactive, prend place chez des auteurs qui l'utilisent « à rebours », non pour rejeter une littérature d'avant-garde - comme dans la plupart des cas- mais, au contraire, pour critiquer une littérature populaire considérée comme bourgeoise et hypocrite. Significatif est à cet égard l'exemple de Jean Richepin, dans la préface de La Chanson des Gueux, qui déclare :

Mon livre n'a point de feuille de vigne et je m'en flatte. (...) il me paraît autrement moral que certains ouvrages (...) où le libertinage passe sa tête de serpent tentateur entre les périodes fleuries, où l'odeur mondaine du Lubin se marie à des relents de marée, (...) romans d'une corruption raffinée, d'une pourriture élégante, qui cachent des moxas vésicants sous leur style tempéré, aux fadeurs de cataplasme.⁷⁸³

L'auteur prend ici le contrepied de l'hypocrisie bourgeoise et renvoie la puanteur du côté de la littérature admise. L'Eau de Lubin, que nous rencontrons pour la deuxième fois, semble attaquée, sur plusieurs fronts, comme l'odeur de la mondanité.

La métaphore de la puanteur est donc souvent utilisée par la critique de cette époque pour manifester son aversion envers la littérature contemporaine. Cette appréciation nasale apparaît surtout autour des années 1865-75, à propos de la littérature naturaliste considérée comme une littérature des bas-fonds. A la fin du siècle, les critiques insistent davantage sur la perversité de la littérature. Parfois, mais beaucoup plus rarement, ils font alors appel à l'olfaction.

Chez les critiques anglais, on retrouve également ce moyen de dévaloriser une oeuvre : « (...) *the miasma of insanity exhaling from narratives such as « Un Fou », « Moirou », « Chevelure » and « Le Horla » betokens, if we may venture on the*

⁷⁸³ Jean Richepin La Chanson des Gueux, Paris, Dreyfous, 1881, p.XI de la préface.

*expression, a decaying brain.*⁷⁸⁴ » déclare l'auteur de l'article sur la « French decadence », dans la Quarterly Review du premier trimestre 1892, à propos de Maupassant. La sensation olfactive désagréable sert une fois de plus à mettre à distance un phénomène répréhensible.

Si la métaphore permet aux critiques d'exprimer un jugement défavorable, elle est aussi utilisée par les artistes eux-mêmes -et par certains critiques- pour témoigner de leur admiration pour l'oeuvre d'un autre. Elle devient même une manière singulière de louer la modernité d'une oeuvre.

2.2.2. L'expression d'un goût

Parfois plus difficile à justifier que le dégoût, le goût relève également de l'impalpable et de l'indicible. La sensation olfactive lui offre des ressources pour s'extérioriser.

2.2.2.1. Le parfum d'une oeuvre

Souvent, pour représenter le plaisir qu'il a ressenti à la lecture d'un ouvrage, le critique utilise la métaphore du parfum. Théophile Gautier, dans son étude sur la poésie française (1874), fait en ces termes l'éloge d'André Chénier qu'il considère comme un des pionniers de la poésie moderne :

Un souffle frais venu de la Grèce traversa les imaginations, l'on respira avec délices ces fleurs au parfum enivrant qui auraient trompé les abeilles de l'Hymette. Il y avait si longtemps que les Muses tenaient à leurs mains des bouquets artificiels plus secs et inodores que les plantes des herbiers, où jamais ne tremblait ni une larme humaine, ni une perle de rosée !⁷⁸⁵

⁷⁸⁴ Quarterly Review (1892) « The French Decadence », op. cit., p.499. Trad : « Mais le miasme de folie qui s'exhale de récits comme « Un Fou », « Moirou », « Chevelure » et « Le Horla » révèle, si nous pouvons risquer l'expression, un cerveau en décomposition ».

⁷⁸⁵ T. Gautier Les Progrès de la Poésie française depuis 1830 (Paris, Charpentier, 1874, p.295)

Ce que glorifie ici Gautier, à travers le parfum, est le retour du sentiment et de la sensualité. Pour Gautier, la métaphore olfactive est toujours positive et le parfum participe d'une perception hédoniste du monde, opposée à la sécheresse rationaliste ou à l'ascétisme chrétien.

Capable d'apprécier le parfum d'un ouvrage délicat, Gautier est aussi apte à en sentir l'originalité sous des parfums plus complexes. Lorsqu'il juge les Fleurs du Mal, sa position est celle d'un homme du second XIX^{ème} siècle :

*(...) Les Fleurs du Mal sont en effet d'étranges fleurs, ne ressemblant pas à celles qui composent habituellement les bouquets de poésies. Elles ont les couleurs métalliques, le feuillage noir ou glauque, les calices bizarrement striés, et le parfum vertigineux de ces fleurs exotiques qu'on ne respire pas sans danger. Elles ont poussé sur l'humus noir des civilisations corrompues, ces fleurs qui semblent avoir été apportées de l'Inde ou de Java, et le poète se plaît à les cultiver de préférence aux lis, aux jasmins, aux violettes et aux vergiss-mein-nicht, innocente flore (...).*⁷⁸⁶

Gautier exploite la métaphore contenue dans le titre même de l'oeuvre, en opposant la flore innocente de la poésie traditionnelle à la flore nouvelle, fascinante et dangereuse, introduite par Baudelaire⁷⁸⁷. A l'aspect bizarre de leurs formes et de leurs couleurs est ajouté le danger présumé d'une inhalation morbifique (toujours le danger de la contamination). Mais le risque qu'elles font courir, du point de vue de Gautier, les rend d'autant plus intéressantes.

De son jugement émerge le goût pour le bizarre, l'étrange et même le laid, goût dont nous avons vu l'importance à la fin du siècle. Gautier, précurseur de l'esthétique fin de siècle, à bien des égards, comprend la nouveauté de l'esthétique baudelairienne.

⁷⁸⁶ T. Gautier, Ibid, p.347. Non souligné dans le texte.

⁷⁸⁷ Ces fleurs, aux couleurs métalliques et au feuillage « noir ou glauque », annoncent par leur aspect artificiel les fleurs d'A. Rebourts (A. Rebourts, op. cit., chap.VIII) : mais ces dernières n'ont pas d'odeur, une plante mise à part.

Alfred de Vigny, en revanche, reste un homme du premier XIX^{ème} siècle lorsqu'il déclare à Baudelaire en 1863 :

J'ai besoin de vous dire combien ces fleurs du mal sont pour moi des fleurs du bien, et me charment ; combien aussi je vous trouve injuste envers ce bouquet, souvent si délicieusement parfumé de printanières odeurs, pour lui avoir donné ce titre indigne de lui, et combien je vous en veux de l'avoir empoisonné quelquefois par je ne sais quelles émanations du cimetière de Hamlet.⁷⁸⁸

Les « printanières odeurs » ont pour lui plus de prix que les « émanations du cimetière de Hamlet », et la métaphore florale prévaut encore sur la perversion du goût.

La métaphore du parfum peut donc servir à rendre sensible un goût. Mais ce n'est pas son usage le plus intéressant ni le plus original au cours du second XIX^{ème} siècle. Ce qui fait la spécificité de l'utilisation de la métaphore olfactive est l'expression d'une qualité artistique spéciale.

2.2.2.2. « L'odeur du siècle »

Pour certains écrivains, la possibilité de humer quelque chose dans une oeuvre est un gage de sa qualité. Il s'agit en général d'écrivains « olfactifs », qui font appel à l'olfaction dans leurs propres oeuvres. Maupassant écrit à Zola, en réponse à son envoi de La Faute de l'Abbé Mouret : « *Quant à ce qui m'est personnel, j'ai éprouvé d'un bout à l'autre de ce livre une singulière sensation ; en même temps que je voyais ce que vous décrivez, je le respirais⁷⁸⁹* ». Il ajoute : « *Il se dégage de chaque page comme une odeur forte et continue (...). Cela finit par monter à la tête* ». En 1885, il redira à Zola à propos de Germinal : « *On sent, en vous lisant, l'âme, l'haleine, et*

⁷⁸⁸ Lettre du 27 janvier 1863, insérée dans Charles Baudelaire. Souvenirs. Correspondance. Bibliographie (1872). Citée par Catulle Mendès Rapport sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900 (Paris, Imprimerie nationale, 1902).

⁷⁸⁹ Lettre à Zola, avril 1875, Correspondance, t.I, édition établie par Jacques Suffel, Edito-service, Genève, 1973, p.77.

*toute l'animalité tumultueuse de ces gens*⁷⁹⁰ ». Pour Maupassant, la possibilité de sentir quelque chose à travers une oeuvre est une preuve du talent de l'artiste. Zola a sans doute apprécié le compliment, puisqu'il a lui-même écrit, dans un article sur les Soeurs Vatard de Huysmans : « *Il est d'une terrible odeur, ce milieu, ces ouvrières brocheuses que M. Huysmans peint avec une intensité effroyable (...) Tout ce milieu ouvrier, ce coin de misère et d'ignorance, de tranquille ordure et d'air naturellement empesté, a été traité dans Les Soeurs Vatard avec une scrupuleuse exactitude et une rare énergie de pinceau.*⁷⁹¹ »

Les Goncourt sont parmi les premiers à fonder la qualité d'une oeuvre d'art, picturale ou littéraire, sur son aptitude à évoquer une sensation. Le narrateur de Manette Salomon (1867) déclare à propos de la peinture de Crescent, inspiré en partie aux Goncourt par Millet et « un des grands représentants du paysage moderne » :

*Sa peinture faisait respirer le bois, l'herbe mouillée, la terre des champs crevassés à grosses mottes, la chaleur, et comme dit le paysan, le touffo d'une belle journée, la fraîcheur d'une rivière, l'ombre d'un chemin creux : elle avait des parfums, des fragrances, des haleines. De l'été, de l'automne, du matin, du midi, du soir, Crescent donnait le sentiment, presque l'émotion, en peintre admirable de la sensation*⁷⁹².

Pour les Goncourt, parvenir à diffuser la sensation dans une oeuvre est une pointe extrême de l'art. Plus encore, faire passer une sensation olfactive, singulièrement ténue et fugace, est la marque d'une délicatesse de touche remarquable. Eux-mêmes ont cherché à faire respirer quelque chose dans leurs oeuvres et, lorsqu'ils n'ont pas tué la sensation par les mots, ils y sont parfois parvenus⁷⁹³.

⁷⁹⁰ Maupassant, Lettre à Zola, sans date, mai ou juin 1885, citée par H. Bornecque et Pierre Cogny dans Réalisme et Naturalisme (Paris, Hachette, 1958, p.105)

⁷⁹¹ Article sur JK Huysmans à propos des Soeurs Vatard, 4 mars 1879 in Le Voltaire (cité dans Le Roman expérimental, op. cit., p.243).

⁷⁹² E. et J. de Goncourt Manette Salomon (Paris, Lacroix, 1867) Gallimard, Folio, 1996, p.361

⁷⁹³ Mais ils sont plus visuels qu'olfactifs. Par exemple, dans Manette Salomon, op. cit., p.189 : description subtile d'un crépuscule sur l'eau.

La présence d'une « odeur » dans une oeuvre, littéraire ou picturale, signifie donc l'aptitude de cette oeuvre à créer une sensation. Mais elle est souvent, à la fin du XIX^{ème} siècle, employée dans un sens encore plus précis : l'odeur marque l'adéquation entre la représentation et son objet. Dans la préface des Rimes de Joie (1881) qu'il a composée pour Théodore Hannon, Huysmans déclare que, comme Baudelaire, Hannon a « le mot qui fait image, l'adjectif inattendu et précis qui dessine de pied en cap et donne la senteur de la chose qu'il est chargé de rendre...⁷⁹⁴ ». Cette forme de jugement revient sans cesse dans son oeuvre, en particulier dans ses ouvrages critiques. Dans L'Art moderne, par exemple, la démarche critique de Huysmans n'est pas rationnelle mais sensorielle. Les articles dans lesquels il commente les oeuvres picturales exposées aux Salons de 1879, 1880 et 1881 (Salons Officiels et des Indépendants) montrent une prédilection pour les oeuvres qui dégagent une « senteur » : « *Envelopper ses personnages de la senteur du monde auquel ils appartiennent*⁷⁹⁵ », voilà la qualité principale du peintre, qualité que Huysmans goûte notamment chez Manet, au salon officiel de 1880, et chez ceux qui manifestent « *un réel souci de la vie contemporaine*⁷⁹⁶ ». Pour lui, modernité et olfaction sont profondément liées.

Cette adéquation entre le style et son objet est, pour Huysmans, la marque d'une oeuvre spécifiquement moderne. Dans la préface des Rimes de Joie, Huysmans juge que, dans certains poèmes de Hannon, comme « Opoponax » : « (...) *les pages se succèdent, exhalant cette senteur de modernité si impérieuse chez Degas, chez Manet, chez Rops.* » La métaphore olfactive traduit l'ineffable « quelque chose » qui est la marque de l'oeuvre moderne. La démarche critique de Huysmans est très originale : chez personne d'autre l'évaluation de la modernité d'une oeuvre ne se fait, de façon aussi constante, par l'olfaction⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ T. Hannon Rimes de Joie (1876-81) Bruxelles, Gay et Doucé, 1881, préface.

⁷⁹⁵ Huysmans L'Art moderne, Paris, Charpentier, 1883, p.156.

⁷⁹⁶ Ibid, p.7.

⁷⁹⁷ On retrouve des appréciations « olfactives » des oeuvres dans En Route (pp. 60, 81, 173 et 463), et dans Là-Bas (pp.27-28, 105).

Moins constante, mais également présente, la métaphore olfactive sert à apprécier la modernité d'une oeuvre chez Rodenbach. A propos des Goncourt, il déclare : « *Ils collectionnent des frissons, des gestes, des bruits, des nuances de l'eau, des plis de vêtements, des cris de passion, des expressions de douleur, des maladies, tout ce qui est la vie et la mort de leur temps. Est-il étonnant, dès lors, qu'une seule page d'eux, au hasard, donne la sensation et pour ainsi dire l'odeur de l'air du siècle* ?⁷⁹⁸ » Ici, l'olfaction n'apparaît pas dans l'énumération, mais seulement dans le jugement final. « L'odeur de l'air du siècle », loin d'être, comme nous l'avons vu plus haut (dans la citation de L'Oeuvre par exemple), quelque chose de menaçant, est ici une métaphore de ce qui émane de l'art. L'artiste véritable est celui qui parvient à établir une relation « osmotique » entre le monde de son époque et le livre et, du même coup, à faire naître un lien « osmotique » entre le livre et le lecteur. En reconnaissant à une oeuvre la faculté de rendre sensible l'odeur de son siècle, le critique encourage la relation entre son lecteur et l'oeuvre. L'imprégnation ressentie par le critique est garante de celle du lecteur.

L'oeuvre de Rodenbach, dans son ensemble, témoigne d'une recherche spécialement vive d'une relation d'imprégnation, sur trois plans : entre l'écrivain et le monde, entre le monde et l'oeuvre et entre l'oeuvre et le lecteur. Tout d'abord, son oeuvre témoigne d'une grande réceptivité au monde extérieur. Sa sensibilité établit également des liens entre les différentes sensations, jusqu'à donner une perception synesthésique de la réalité. De plus, l'écrivain recherche une relation d'imprégnation entre l'oeuvre et le lecteur. Par exemple, dans l'avertissement qui précède l'ouverture de Bruges-la-Morte, l'écrivain rappelle qu'il a intercalé des photos de la ville « *afin que ceux qui nous liront subissent aussi le charme et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte*⁷⁹⁹ ». Enfin, son discours critique adhère à l'oeuvre étudiée au point de la mimer (voir son analyse de l'oeuvre de Huysmans dans L'Elite⁸⁰⁰).

⁷⁹⁸ G. Rodenbach L'Elite, Paris, Fasquelle, 1899, p.34

⁷⁹⁹ G. Rodenbach Bruges-la-Morte (1892), op. cit., p.II. D'ailleurs, le terme de « contagion » revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre (ex p.132) et renvoie à l'influence incessante de la ville.

⁸⁰⁰ G. Rodenbach L'Elite, op. cit., pp.121 à 129.

Caractéristique de l'homme moderne, la porosité du moi qui fait parfois souffrir l'être est aussi la qualité d'une âme artiste. Ce qui fait la faiblesse de l'homme fin de siècle sur le plan psychique fait sa force sur le plan artistique : sa perméabilité au monde, dont on a vu la dimension menaçante et angoissante, est aussi la qualité nécessaire pour s'imprégner de l'essence de son temps.

2.2.2.3. *Le goût fin de siècle pour le faisandé*

La revendication de la modernité passe enfin par une dernière forme d'appréciation olfactive. A partir des années 1884-85, émerge une nouvelle forme d'appréciation critique des oeuvres, plus étrange et plus difficile à appréhender : la métaphore du faisandé, qui permet de traduire un goût nouveau⁸⁰¹. Nous avons déjà rencontré l'attrait pour le faisandé à propos de la perversion du goût. Cette fois, ce goût n'est pas interne au récit mais externe. Son objet est la littérature elle-même.

Dès 1866, à propos de Germinie Lacerteux, et très en avance sur son temps, Zola avoue dans Mes Haines, préfigurant - presque vingt ans avant- les goûts de des Esseintes :

Mon goût, si l'on veut, est dépravé ; j'aime les ragoûts littéraires, fortement épicés, les oeuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge.⁸⁰²

Il se place d'emblée dans une génération pour qui la « santé plantureuse » a fait son temps. La sensibilité malade joue, dans l'imaginaire, le rôle du pourrissement dans l'imaginaire du faisandage, d'autant plus que la maladie est perçue, à cette époque, comme un début de pourrissement interne du corps. Le ragoût, les épices et la

⁸⁰¹ L'adjectif « faisandé » vient du verbe « faisander » : soumettre (le gibier) à un commencement de décomposition, pour lui faire acquérir un fumet. (Dictionnaire Robert, 1973) Ici, le sens est figuré mais garde la trace de son origine olfactive.

⁸⁰² Zola Mes Haines, op. cit., p.67.

viande faisandée ont en commun le sème de la pourriture en marche. Des Esseintes condensera ce goût nouveau dans ses appréciations littéraires. Ses goûts en matière de littérature latine vont au « (...) *style tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius et (au) verbe faisandé du VIIIème siècle*⁸⁰³ ». Son attirance pour Barbey relève de la même recherche : « (...) *les oeuvres de Barbey d'Aurevilly étaient encore les seules dont les idées et le style présentassent ces faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet qu'il aimait tant à savourer chez les écrivains décadents, latins et monastiques des vieux âges*⁸⁰⁴ ». Parmi les écrivains contemporains, il apprécie également « (...) *le style tacheté et superbe des Goncourt et le style faisandé de Verlaine* ». La littérature est transformée en venaison. Quelques années plus tard, Edmond de Goncourt, dans une lettre à Guiches après la lecture de son roman sur le phylloxéra, *L'Ennemi* (1887), lui dit : « *Vos paysages sont odorants et faisandés à point, comme de terrestres venaisons et de célestes gibiers (...)* » et son roman dégage : « *la bonne liqueur cruelle de la vraie vie, sans espoir et sordide, et bête* !⁸⁰⁵ »

L'appréciation de la littérature « faisandée » marque donc une volonté de rupture par rapport à l'appréciation traditionnelle des oeuvres. L'odorat se substitue au jugement rationnel, et la pourriture aux habituelles « fleurs » de la littérature ; ainsi s'affirme une volonté de choquer autant qu'une nouvelle esthétique. Le goût pour la littérature faisandée figure l'expression claironnante et provocatrice de la recherche, dans les oeuvres, de nouvelles sensations, d'impressions neuves. Cette nouveauté cherchée auparavant dans le « neuf », le « jeune », le « renouvelé », est cette fois cherchée dans le faisandé, le « pourri ».

La métaphore olfactive est donc fréquente dans la critique des oeuvres du second XIXème siècle. Cependant, que l'appréciation soit positive ou négative, une certaine violence est nécessaire à son apparition dans une critique. Dans le cas du

⁸⁰³ A Rebours, op. cit., p.332.

⁸⁰⁴ Huysmans, A Rebours, op. cit., p.285.

⁸⁰⁵ 27 juin 1887, publiée par Jean de Palacio dans le numéro consacré à Huysmans par La Revue des Sciences humaines, 1978, p.204.

rejet d'une oeuvre, la métaphore de la puanteur exprime une aversion violente ; dans le cas de la louange, il faut également un certain degré de communion avec l'oeuvre pour que la métaphore olfactive apparaisse. La notion de « double polarité », que nous avons souvent rencontrée à propos de l'olfaction, peut permettre d'interpréter ces deux réactions. La présence de la puanteur exprimant le dégoût, dans un jugement critique, marque de la part du locuteur un sentiment de menace (on a vu d'ailleurs, une fois apparaître la peur de la contagion). Evoquer une puanteur est alors un moyen de faire ressentir la menace à un lecteur second, en mettant l'oeuvre à distance. Dans le cas où l'oeuvre est appréciée, la métaphore olfactive manifeste, au contraire, une volonté de « s'incorporer » l'objet, de le faire sien, de l'assimiler en le transformant en un parfum.

Bien que la métaphore olfactive ne soit pas l'apanage de la critique de cette période, il semble que, à aucune autre époque, elle n'ait à ce point servi à traduire à la fois la modernité d'une oeuvre et celle du critique. En effet, dans l'appréciation olfactive d'une oeuvre, la modernité se redouble : non seulement le critique apprécie la modernité d'une oeuvre, mais il revendique celle de son jugement, qui possède les mêmes caractéristiques : l'exaltation de la subjectivité (qui se manifeste dans la « vision » singulière à la fois de l'artiste et du critique), de la singularité (qui se manifeste dans l'oeuvre par la nouveauté de la vision, chez le critique par la singularité du jugement olfactif), et la mise à l'honneur de l'insaisissable (qui est donné à percevoir dans l'oeuvre, qui est exalté dans la forme olfactive du jugement).

2.2.2.4. La critique par le « flair »

Dans le contexte critique, la métaphore du flair revient fréquemment. Le flair est la connaissance intuitive de la qualité⁸⁰⁶, et c'est à lui qu'il faut s'en remettre pour percevoir les « senteurs » immatérielles et improbables, comme celle de la modernité. A la connaissance qui passe par la raison et le langage, il oppose une

⁸⁰⁶ Mis en valeur également par Nietzsche, dans un sens plus large.

connaissance immédiate, une sûreté de goût qui à la fois le rapprochent et l'éloignent du flair instinctif de l'animal. « Avoir du flair », flairer, signifient l'exercice d'un jugement sans défaut. On retrouve cette métaphore en anglais où le terme « to scent », comme l'expression « to have a good scent for », renvoient à la même qualité. C'est pour donner à entendre la sûreté de l'estimation picturale du père Malgras, dans L'Oeuvre, qu'est employée cette métaphore :

Le père Malgras sous l'épaisse couche de sa crasse, était un gaillard très fin, qui avait le goût et le flair de la bonne peinture. Jamais il ne s'égarait chez les barbouilleurs médiocres, il allait droit, par instinct, aux artistes personnels, encore contestés, dont son nez flamboyant d'ivrogne sentait de loin le grand avenir.⁸⁰⁷

Maupassant, dans son étude de Flaubert, reconnaît à l'artiste « *Le sens de l'art, ce flair si délicat, si subtil, si difficile, si insaisissable, si inexprimable (...)*⁸⁰⁸ ». Le flair de Buloz, en tant qu'éditeur de La Revue des Deux Mondes, est reconnu par Theuriet dans Le Journal du 3 octobre 1892 : il a eu le « flair d'un chien truffier » quand il a publié, en 1855, dix-huit pièces de Baudelaire alors inconnu.

Celui qui a accordé le plus de valeur au « flair », au point d'en faire un instrument d'investigation philosophique, est sans aucun doute Nietzsche. Dans son ouvrage sur Les Pouvoirs de l'Odeur, qui accorde une large place à la relation entre les philosophes et l'odorat, Annick le Guérer a montré à quel point cette métaphore constitue une pierre angulaire de la pensée nietzschéenne. « *Tout mon génie est dans mes narines*⁸⁰⁹ » a-t-il l'audace d'affirmer dans Le Crépuscule des Idoles. Et il ajoute : « *Les liens de l'odorat avec la sagacité, avec la pénétration d'esprit et la sympathie destinent ce sens à être celui du psychologue qui se guide de façon instinctive et dont tout l'art ne consiste pas à raisonner, mais à subodorer*⁸¹⁰ ». Chez Nietzsche, cette exaltation du flair est une prise de position contre le rationalisme.

⁸⁰⁷ Zola L'Oeuvre, op. cit., p.75.

⁸⁰⁸ Étude de Gustave Flaubert, 19 et 26 janvier 1880 dans La Revue bleue in Pour Gustave Flaubert (Paris, Editions Complexe, 1986, p.87)

⁸⁰⁹ F. Nietzsche Le Crépuscule des Idoles, trad. H. Albert., Paris, Denoël, 1970, p.29.

⁸¹⁰ Annick le Guérer Les Pouvoirs de l'Odeur, op. cit., p.274.

2.2.2.5. Le nez de l'écrivain

Il est intéressant de remarquer que le nez a trouvé une place importante dans les appréciations des artistes les uns sur les autres, ou des critiques sur les écrivains. Les remarques portent le plus souvent sur le nez « physique » qui suggère des indications de caractère et de tempérament. Par exemple, Gautier décrit ainsi le nez de Baudelaire : « *Le nez fin et délicat, un peu arrondi, aux narines palpitantes, semblait subodorer de vagues parfums lointains*⁸¹¹ ». Claudel dira également à propos du même nez : « *ce nez délicat et palpitant de voluptueux et de connaisseur*⁸¹² ». Le nez intéresse surtout lorsqu'il s'agit d'un écrivain chez lequel l'odorat joue un rôle important. Lorsqu'il s'agit de Baudelaire, il révèle presque toujours la volupté.

Mais ces observations restent superficielles. A la fin du siècle, deux auteurs attirent des remarques plus approfondies sur le rapport entre leur nez et leurs oeuvres : Zola et Huysmans. Il n'est pas indifférent qu'une des seules études sur l'olfaction dans la littérature paraisse en 1889⁸¹³. Léopold Bernard a consacré une conférence aux « Odeurs dans les Romans de Zola », dans laquelle il dit de Zola :

C'est le musicien, c'est le symphoniste des odeurs que je voudrais vous faire connaître et admirer. C'est le romancier aux narines frémissantes, au flair subtil, toujours chatouillé par les mystérieuses (sic) effluves de l'air ; c'est l'homme qui a le plus vécu par le nez, qui a le plus souffert et le plus joui de l'odeur des choses, qui a été remué le plus délicieusement par tous les parfums, qui a été le plus soulevé de dégoût par toutes les puanteurs : il a connu toutes les griseries et toutes les nausées ; son imagination, chose rare, en a conservé l'impression toute vive, et il peut, quand il le veut, la rafraîchir jusqu'à se donner l'illusion du premier émoi ; aussi excelle-t-il à noter les odeurs, à les décrire, à les analyser, à les classer, à saisir leurs secrètes harmonies, leurs mystérieuses correspondances avec les sentiments et les idées, leur sourde mais néanmoins irrésistible influence sur les résolutions et la conduite.

⁸¹¹ Gautier Préface aux oeuvres complètes de Baudelaire, 1868.

⁸¹² cité par P. Poupon Mes Dégustations littéraires (Bibliothèque de la Confrérie des Chevaliers du Tastevin, 1979, p.49)

⁸¹³ L'étude de Louis Estève témoigne encore d'un intérêt pour ce sujet jusque dans les premières années du XXème siècle. (Louis Estève Les Parfums dans la Littérature moderne (Paris, Poésie, 1905).

*Avant lui, la langue des odeurs était pauvre : il l'a prodigieusement enrichie (...)*⁸¹⁴

Au-delà de l'admiration du critique, on doit remarquer l'importance de l'odorat dans son étude de l'écrivain, car les études sur ce sujet demeurent peu nombreuses et isolées. On a beaucoup dit, par la suite, que des tests effectués sur Zola avaient montré chez lui une faible capacité olfactive⁸¹⁵. Mais la présence remarquablement insistante des sensations olfactives dans son oeuvre montre cependant un rôle primordial de l'olfaction dans son imagination créatrice.

Quant à Huysmans, il était impossible de ne pas remarquer le rôle primordial de l'odorat dans sa vie et dans son oeuvre. Rodenbach dit à propos de lui dans L'Elite:

*On connaît les oeuvres du début, osées, charnelles : En Ménage, Les Soeurs Vatar, Le Drageoir à épices. Littérairement il fut, entre autres, un odorat, à preuve ce nez busqué et embusqué sur son profil maigre, un nez de proie, un nez qui lui donne une tête d'oiseau de proie, de grand vautour chauve. Oui, il aima l'odeur du péché (...)*⁸¹⁶

D'autres observateurs ont également remarqué cette obsession olfactive⁸¹⁷ dans l'oeuvre de Huysmans. Bien plus tard, Valéry décrit ainsi son goût -ou dégoût- pour les odeurs :

(...) Ses narines étranges flairaient en frémissant ce qu'il y a de nauséabond dans le monde. L'écoeurant fumet des gargotes, l'âcre encens frelaté, les odeurs fades ou infectes des bouges et des asiles de nuit, tout ce qui révoltait ses sens excitait son génie. On eût dit que le dégoûtant et l'horrible dans tous les genres le contraignissent à les observer, et que les abominations de toute espèce eussent pour effet

⁸¹⁴ Léopold Bernard, conférence sur « Les Odeurs dans les Romans de Zola », Montpellier, 1889.

⁸¹⁵ Voir Corbin p.241

⁸¹⁶ L'Elite, op. cit., p124. Exactement comme dans Les Vies encloses (1896), op. cit., p.63.

⁸¹⁷ A propos de Huysmans, on peut réellement parler d'« obsession olfactive ». Dans l'interview qu'il a accordée à Huret, il lui fait sentir de la « pâte à exorcismes ». (Huret Enquête sur l'Evolution littéraire (Paris, Charpentier, 1891, p.182)

*d'engendrer un artiste spécialement fait pour les peindre dans un homme créé spécialement pour en souffrir*⁸¹⁸.

Les puanteurs de l'oeuvre de Huysmans sont ainsi justifiées, non par un goût particulier, mais par une attitude générale envers la vie, et s'inscrivent à la racine de l'être et de la perception de l'existence.

S'intéresser au nez d'un écrivain peut donc aller au-delà d'une simple réflexion physionomique. L'étude de l'odorat amène à des réflexions intéressantes sur l'ensemble d'une oeuvre. Bien que cette idée ait été peu approfondie, comme le montre la rareté des ouvrages concernant l'odorat dans la littérature, c'est à la fin du siècle qu'elle est née.

2.3. L'écrivain parfumeur

Si la métaphore olfactive peut exprimer l'indicible d'une attitude ou traduire un jugement critique sur une oeuvre, elle peut aussi manifester une manière particulière d'appréhender la littérature. La fin du XIX^{ème} siècle -surtout de la période 1880-1900- tisse un lien curieux entre la recherche littéraire et la parfumerie.

2.3.1. Essence et évanescence

Le parfum, par son double aspect de concentration et de dispersion, correspond à une aspiration fondamentale de la fin du siècle. Des Esseintes rêve d'un « roman concentré en quelques pages », où chaque mot ouvrirait de « multiples perspectives », chargé d'un sens « tout à la fois précis et multiple ». Ce rêve comporte, en lui-même, la rêverie associée au parfum qu'on pourrait appeler « le flacon et l'effluve ». D'un côté, est recherchée la concentration, la précision, de l'autre

⁸¹⁸ Valéry *Variété* II (1924), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957, t.I, p.755.

le multiple ; d'un côté le flacon, c'est-à-dire aussi le fondamental, la racine, le temps, la possibilité en puissance, la force ; de l'autre, l'effluve : la variété, la nuance, l'espace, la possibilité en acte, la faiblesse. Cette ambivalence rejoint deux virtualités du parfum et elle est sans doute une des raisons les plus fondamentales de l'intérêt que les écrivains de la fin du siècle portent aux sensations olfactives, eux qui pensent, à la suite de Baudelaire, que : « *De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*⁸¹⁹ ». Le couple concentration / dispersion est, à cette époque, indissociable, et les auteurs sont souvent sensibles à ses deux éléments à la fois.

Cette caractéristique de l'écriture « fin de siècle » est si apparente qu'elle revient fréquemment de façon négative sous la plume des critiques. En effet, on rencontre souvent, dans le discours critique, le double reproche d'une condensation et d'une subtilisation trop grandes. Adolphe Retté, par exemple, dans son article « Le Décadent », montre que cette volonté de concentration touche le mot lui-même, qui doit être un départ vers une extase, dans une phrase mimétique d'un mouvement de concentration et de jaillissement :

Il [le Décadent] rêve d'un poème résumé en une strophe, d'une strophe résumée en un mot, - un mot qui se répéterait à l'infini et dont la mélodie appréciable pour lui seul le plongerait dans une extase indicible.⁸²⁰

Il est vrai que Retté vise ici Mallarmé, mais le rêve qu'il décrit fait un écho parfait à celui de Des Esseintes, et peut être considéré comme celui de nombreux écrivains fin de siècle. Cependant, cette volonté de concentration est blâmée par les critiques qui considèrent qu'elle conduit à l'inintelligible. Maxime Gaucher dit par exemple : « (...) à force d'"anti-bourgeoisisme" et de spiritualisme, de concentration et de condensation, soit d'idées, soit de sentiments », les Décadents manient une langue obscure pour les non-initiés. Dans tout son discours, Gaucher reproche aux Décadents leur volonté de « subtiliser », de « quintessencier », de distiller « une

⁸¹⁹ Baudelaire *Mon Coeur mis à nu* (Paris, Crépin, 1887) Pléiade, 1975, t.I, p. 676.

⁸²⁰ A. Retté *Aspects*, Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1897, Chapitre VIII : « Le Décadent », p.55.

quintessence de liqueur précieuse dans des dés à coudre ». Le vocabulaire du parfum contamine donc même le discours critique, au point que le risque de l'inintelligibilité est ainsi traduit : « *Voilà le danger de nous présenter une quintessence trop subtilisée* »,⁸²¹.

Parallèlement, la revendication de subtilisation apparaît constamment dans la littérature des décadents et des symbolistes. Anatole Baju, fondateur de la revue Le Décadent, déclare : « *L'art pour se soustraire aux pollutions démocratiques se quintessenciera, deviendra de jour en jour plus subtil, plus impalpable, et finira par être le privilège exclusif de l'aristocratie et de la classe des lettrés*⁸²² ». La métaphore de la quintessence devient alors une manière de s'opposer à l'art populaire, à la démocratie, au temps. A la vulgarité de l'époque, le parfum oppose la métaphore de la subtilité. V. Jankélévitch reprend cette idée dans le liminaire des « Aspects du décadentisme européen » lorsqu'il dit de celui-ci qu'il marque une « *Fièvre de prolifération* » à laquelle est en proie la conscience « *dans son glissement vers l'impalpable, l'impondérable et le toujours plus quintessencié*⁸²³ ». La recherche de l'impalpable et de la quintessence est commune à l'art du parfumeur et à l'art littéraire, poétique en particulier.

La forme privilégiée de cette quintessence, pour beaucoup d'écrivains de cette fin de siècle, est la poésie ou, mieux encore, le poème en prose. Le poète auquel se réfère souvent cette métaphore est Baudelaire. Gautier, par exemple, dit à propos des poèmes de Baudelaire :

Chaque poésie est réduite par ce talent concentrateur en une goutte d'essence renfermée dans un flacon de cristal taillé à mille facettes: essence de rose, haschich, opium, vinaigre ou sel anglais qu'il faut

⁸²¹ M. Gaucher Causeries Littéraires (1887) Article « Les Décadents », Paris, Colin, 1890, p.243-245.

⁸²² Anatole Baju Le Décadent littéraire et artistique, 30 oct. 1886, cité par G. Peylet La Littérature Fin de Siècle, op. cit., p.41.

⁸²³ cité dans le liminaire des « Aspects du décadentisme européen », Revue des Sciences humaines, n° 153, 1974.

*boire ou respirer avec précaution, comme toutes les liqueurs d'un exquisité intense.*⁸²⁴

Cette fois, la métaphore ne repose pas sur la littérature comme fleur mais sur celle du poème comme flacon. L'auteur s'inspire des motifs privilégiés de quelques poèmes (la rose renvoie à l'amour, le haschich et l'opium aux paradis artificiels, le vinaigre peut-être à certains poèmes comme « Le Mauvais Vitrier »), et transforme le contenu des poèmes en « essence » parfumée. Le poète tire d'une réalité diffuse une substance dont la concentration devient un danger.

Pour Des Esseintes, la métaphore olfactive permet d'exprimer la qualité supérieure du poème en prose ; il devient l'essence, non seulement de la réalité, mais de la littérature même.

*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. Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie.*⁸²⁵

L'art littéraire se présente comme un alambic, dont le produit le plus précieux est le poème en prose. La métaphore olfactive permet de mieux comprendre que, en concentrant le réel, la littérature donne la possibilité de percevoir ce que les expériences sensorielles habituelles empêchent de goûter par manque de continuité.

2.3.2. L'extraction littéraire

Dans ce contexte, l'écrivain devient celui qui sait extraire de la réalité la quintessence. Cette métaphore se rencontre surtout à l'extrême fin du siècle. Dans le roman de Gabriele d'Annunzio, Les Vierges aux Rochers, le narrateur décrit ainsi les mains de Violante, qui effeuillent des violettes :

⁸²⁴ T. Gautier Les Progrès de la Poésie française depuis 1830, op. cit., p.350.

⁸²⁵ Huysmans A Rebours, op. cit., p.331.

(...) les mains sublimes de Violante, exprimant des tendres fleurs la goutte essentielle, et puis les laissant tomber sur le sol, accomplissaient un acte qui, comme symbole, répondait parfaitement au caractère de mon style : - elles extrayaient d'une chose jusqu'au dernier arôme de la vie, c'est-à-dire qu'elles lui prenaient tout ce qu'une chose pouvait donner et ensuite elles la laissaient épuisée.⁸²⁶

La métaphore du parfum sert ici à évoquer l'« extraction » littéraire. Le style se présente comme un « épuisement » de la réalité. Il n'en tire pas une « substantifique moelle », contrairement à Rabelais dont le registre métaphorique privilégié était celui de l'appétit, mais une essence parfumée. Rodenbach a recours à une métaphore qui rejoint celle-ci, dans L'Elite, à propos de Baudelaire :

N'est-ce pas un élément de la fiole prestigieuse dont les gouttes sobres sont distillées avec les fleurs de toutes les latitudes ? Baudelaire fut, en poésie, le chimiste de l'Infini, et, dans les cornues de ses vers, tout l'univers aussi se condense, aboutit.⁸²⁷

Reprenant la métaphore de Gautier, il insiste cette fois sur le travail de l'écrivain comme « chimiste de l'Infini ». Plus question d'extraction naturelle, mais d'un véritable travail de transmutation qui condense la variété de l'univers. Mais, dans les deux cas, le travail littéraire est présenté comme un travail de parfumeur, la recherche d'une essence singulièrement précieuse. L'épigramme, que Samain a choisie pour son recueil poétique Au Jardin de l'Infante, rejoint cette métaphore : il s'agit d'un vers de Mallarmé : « *D'une essence ravie aux vieillesses des roses*⁸²⁸ ».

En réalité, c'est le travail du style, conçu comme transformation de la réalité par l'artifice, qui rapproche l'écrivain du parfumeur, et c'est cette ressemblance qui séduit Des Esseintes :

L'artiste qui oserait emprunter à la seule nature ses éléments, ne produirait qu'une oeuvre bâtarde, sans vérité, sans style, attendu que

⁸²⁶ G. d'Annunzio Les Vierges aux Rochers, Paris, Calmann Lévy, 1897, p.184.

⁸²⁷ Rodenbach L'Elite (1899), op. cit., p.22.

⁸²⁸ A. Samain Au Jardin de l'Infante (1893), op. cit., épigramme.

l'essence obtenue par la distillation des fleurs ne saurait offrir qu'une très lointaine et très vulgaire analogie avec l'arôme même de la fleur vivante, épandant ses effluves, en pleine terre.⁸²⁹

La correspondance entre l'art du parfumeur et l'art littéraire est soulignée dans A Rebours au point que l'art de la parfumerie est analysé en termes stylistiques :

Peu à peu, les arcanes de cet art, le plus négligé de tous, s'étaient ouverts devant des Esseintes qui déchiffrait maintenant cette langue variée, aussi insinuante que celle de la littérature, ce style d'une concision inouïe, sous son apparence flottante et vague. Pour cela, il lui avait d'abord fallu travailler la grammaire, comprendre la syntaxe des odeurs, se bien pénétrer des règles qui les régissent (...)⁸³⁰

Les termes issus du vocabulaire de la grammaire tendent à rapprocher les senteurs d'une langue structurée. Les caractères communs à la littérature et à l'odeur sont principalement la variété, le pouvoir de suggestion et la concision « sous une apparence flottante et vague ». Dans la suite du texte, Des Esseintes va jusqu'à utiliser l'opposition de l'histoire littéraire entre les classiques et les romantiques, pour décrire l'évolution des parfums. Parfums et langage ne sont donc pas opposés, mais reliés par de subtiles ressemblances.

Au fondement de la métaphore de l'extraction littéraire se trouve l'idée d'immortalité. Le parfumeur est celui qui ravit une essence éternelle à la fraîcheur mortelle de la fleur, l'écrivain celui qui transforme, dans les alambics de son style, l'éphémère en immortel. Le parfum - l'essence - n'est pas alors présenté dans son aspect volatil, mais au contraire dans sa condensation précieuse.

C'est ce qu'exprime, sur un mode mineur, un poème peu connu de Georges Rodenbach intitulé « Mièvreries ». Le poète a une muse phtisique, pâle, faible :

⁸²⁹ A Rebours, op. cit., p.223. Excepte le cas du jasmin.

⁸³⁰ A Rebours, op. cit., p.223-224.

*(...) Faisant de nos amours défunts
De nos rêves de toutes sortes
Des vers - comme avec les fleurs mortes
On distille d'exquis parfums.*

*Ainsi renaît l'âme des plantes
Et nous nous survivrons aussi,
Abondamment compensés si
L'une de nos strophes dolentes*

*Embaume toute une âme, un soir,
Malgré la mort, malgré l'absence,
Comme il suffit d'un peu d'essence
Pour imprégner tout un boudoir.⁸³¹*

Cette victoire sur la mort est ici relative, modeste. La comparaison avec le parfum donne la mesure d'une résurrection éphémère, vouée elle-même à la disparition.

Dans un sens proche apparaît une autre métaphore : celle de l'embaumement. Plus rare et aussi plus mortuaire, elle figure également la victoire de l'art sur la vie, de la littérature sur l'éphémère, et les aromates, qui renvoient aux techniques égyptiennes, ont cette fois une fonction de conservation. Les Goncourt emploient le terme d'« embaumement » pour qualifier le rôle de l'art :

Tout pourrit et finit sans l'art. C'est l'embaumement de la vie morte, et rien n'a un peu d'immortalité que ce qu'il a touché, décrit, peint ou sculpté.⁸³²

A l'angoisse de la pourriture « en marche » qui hante la fin du XIX^{ème} siècle, l'art oppose le rassurant triomphe de la beauté éternelle, de même que l'embaumement ou l'essence précieuse permet à la chair fragile une survie factice.

La poésie de Charles Cros est également très habitée par la question de l'immortalité de l'art. Un poème du Coffret de Santal, « Madrigal », chante la victoire des parfums de la littérature sur ceux de la vie :

⁸³¹ Rodenbach L'Hiver mondain, (Bruxelles, Kistemaekers, 1884, « Mièvreries », p.12)

⁸³² E. et J. de Goncourt Idées et Sensations, op. cit., p.166.

*Le temps, implacable alchimiste, épuisera le chaud parfum du santal.
Mais ces mots, écrits sur votre éventail, subsisteront et vous y trouverez
encore les immatériels parfums du souvenir (...)⁸³³*

La mort est d'ailleurs présente de façon obsessionnelle dans le recueil. Dans «Avenir», le poète écrit à ceux qui auront seize ans quand lui-même sera mort :

*(...) Or je suis très vivant. Le vent qui vient m'envoie
Une odeur d'aubépines en fleurs et de lilas, (...)⁸³⁴*

Paradoxe de la sensation qui, à jamais disparue avec celui qui l'a perçue, demeure dans les vers. Le « Coffret de Santal », dont le titre vient du nom d'un coffret dans lequel on conservait des bijoux précieux, exprime donc la victoire des mots sur les parfums de la vie en empruntant sa métaphore au registre olfactif.

L'odeur, éphémère, insaisissable, promise à l'évaporation et à la mort, est donc aussi utilisée pour exprimer paradoxalement la victoire sur l'éphémère, lorsqu'elle est enchâssée dans les mots. Le langage ne parvient qu'avec difficulté à saisir la sensation, mais celle-ci n'a de survie possible que si elle prend place dans la littérature. La littérature est l'« embaumement » final de la sensation.

Les écrivains de la fin du XIX^{ème} siècle ont trouvé un grand nombre de moyens pour « traduire » la sensation dans le langage. Ils sont parvenus à faire passer la matière dans l'esprit, à suggérer odeurs et sensations olfactives par des mots. Ils ont également découvert la richesse du monde olfactif pour exprimer ce qui échappe au langage, et ont souvent utilisé la métaphore olfactive pour donner une forme à l'indicible. L'olfaction a donc dans la littérature du second XIX^{ème} siècle une puissance d'expression qu'on ne lui soupçonnait pas.

⁸³³ Charles Cros Le Coffret de Santal, op. cit., « Fantaisies en prose », « Madrigal », p.126.

Cette puissance d'expression se marque enfin par une dernière aptitude : celle qui consiste à faire rêver le lecteur. Les écrivains utilisent souvent la fonction onirique de l'odeur pour évoquer un monde de rêve dans l'esprit du lecteur. Moins typique de cette partie du XIXème siècle que les autres « détournements », ce procédé devient cependant à cette époque très perfectionné, et présente des caractéristiques nouvelles. Il en va de même pour la capacité des odeurs à évoquer des souvenirs : la puissance onirique de l'odeur existait dans la littérature antérieure, mais elle présente alors des tendances particulières qui annoncent les recherches proustiennes.

⁸³⁴ Ibid, « Avenir », p.103.

3. La puissance onirique du parfum

Le rapport entre la métaphore olfactive et le sentiment que l'auteur cherche à évoquer est un rapport de ressemblance. Mais il est un cas où l'odeur joue davantage encore sur la capacité du parfum à évoquer autre chose : c'est celui du rêve et du souvenir. L'écrivain utilise la capacité de l'odeur à ouvrir la porte de l'imagination et de la mémoire - c'est ce que nous appellerons sa « puissance onirique »- pour faire accéder son lecteur à certaines émotions : il utilise alors la « fonction onirique » de l'odeur écrite. Ce troisième paradoxe est un cas particulier du deuxième, qui montre que l'olfaction réputée muette est finalement éloquente. Cette fois, son éloquence passe par la puissance d'évocation.

Cette forme de détournement est déjà présente dans la littérature antérieure. Le rêve est présent dans quelques allusions exotiques ; le souvenir est le motif par lequel les sensations olfactives s'introduisent dans la littérature, à partir de la fin du XVIIIème siècle. Mais, au cours du second XIXème siècle, ces deux aspects de l'odeur « écrite » connaissent un développement inédit et gagnent en subtilité et en complexité.

3.1. La création des rêves

L'odeur « écrite » est dotée d'une puissance onirique que les auteurs du second XIXème siècle se sont ingéniés à développer. De même que l'odeur réelle emmène parfois celui qui la perçoit vers un autre monde, l'odeur « écrite » fait voyager le lecteur. Certains parfums ont un pouvoir particulier pour évoquer des terres lointaines, faire rêver d'exotisme. Même la puanteur, à la fin du siècle, trouve une place dans l'imaginaire exotique.

3.1.1. La « puissance véhiculaire » du parfum

L'odeur réelle n'est jamais captée directement. Elle fait appel à d'autres sensations, des images, des souvenirs, des lieux, un contexte. L'inhalation d'une odeur est donc ouverture au rêve, que celui-ci soit agréable ou désagréable. Peu de poètes ont remarqué cette propension de l'odeur à faire voyager le lecteur dans des mondes imaginaires. Baudelaire l'a fait de façon magistrale.

3.1.1.1. Baudelaire : le parfum entre absence et présence

Là encore, Baudelaire s'affirme comme novateur. En effet, la poésie baudelairienne - en particulier dans « Parfum exotique », « La Chevelure » et « Un Hémisphère dans une Chevelure » - non seulement utilise la fonction onirique du parfum, mais, en outre, révèle une caractéristique du parfum qui nous paraît essentielle et jamais autant soulignée par la suite : sa « puissance véhiculaire ».

Dans « La Chevelure », les parfums créent la rêverie : le parfum de la chevelure est un départ vers des contrées exotiques. Il est à la fois départ et arrivée : goudron, musc et huile de coco imprègnent la chevelure et circulent dans le pays évoqué par l'imagination ; il en va de même pour les senteurs de tabac, d'opium et de sucre dans le poème en prose, « Un Hémisphère dans une Chevelure ».

Ce qui rend le statut du parfum particulier, dans ces deux poèmes, est qu'il n'est pas seulement le point de départ et l'aboutissement de la rêverie ; il en constitue aussi le moyen de locomotion :

*Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*⁸³⁵

La comparaison avec la musique n'est pas fortuite. Les sons partagent, avec les parfums, la possibilité de se propager, de voyager, que ne connaissent pas les images. Une même image se rapproche ou s'éloigne, mais ne voyage pas. Les sensations tactiles et gustatives sont, elles, fixées à un lieu d'origine. Les sons et les parfums sont dotés d'un pouvoir de locomotion qui les transforme en chevaux ailés

⁸³⁵ Baudelaire Les Fleurs du Mal, « La Chevelure », op. cit., p.26.

de l'imagination ; l'esprit autant que les sens s'envolent sur une sensation qui leur offre un appui concret. Pour Baudelaire, le parfum est voyage, « Infini bercement », « houle ». Le « loisir embaumé » est une expérience heureuse, totale, qui unit les sens au rêve et l'amour à l'évasion. Le bonheur du parfum réside pour lui dans sa complète incomplétude, dans sa capacité à intervertir les places respectives de deux mondes également heureux, celui de l'intimité amoureuse et celui du rêve exotique. Le parfum est une présence qui évoque l'absence (le parfum de la femme), une présence qui se fait absence (par le voyage), et une absence qui se fait présence (résurrection d' « *un monde lointain, absent, presque défunt*⁸³⁶ »). Il est remarquable que le lieu principal évoqué par les deux textes soit un port, que ce soit (...) « *Un port retentissant où mon âme peut boire / A grands flots le parfum, le son et la couleur*⁸³⁷ » ou « *un port fourmillant de chants mélancoliques*⁸³⁸ » ou encore « *Un port rempli de voiles et de mâts*⁸³⁹ ». Lieu de la présence / absence, par excellence, lieu de départ et lieu d'arrivée, il évoque aussi le voyage par la présence des bateaux. Il est une reproduction, une mise en abyme de l'expérience exprimée par le poème, une image visuelle qui correspond à l'expérience olfactive.

Très peu de poètes envisagent le « voyage olfactif » comme le fait Baudelaire. Entre l'odeur de la femme et le « parfum des verts tamariniers » de la fin du poème « Parfum exotique », la place est laissée au déroulement du paysage, à la faculté que possède le parfum de guider l'imagination (« *guidé par ton odeur vers de charmants climats* »). Baudelaire insiste sur le fait qu'un parfum se déroule dans le temps. C'est sa richesse, sa variété et l'abondance de ses nuances qui permet un voyage intéressant et divers.

La capacité du parfum à emmener vers un ailleurs tient peut-être à sa nature particulière : le parfum ne vit, n'est présence que dans le temps où il se fait absence. Un parfum, dans un flacon fermé, clos, n'est pas encore un parfum : il ne le devient

⁸³⁶ Ibid. « La Chevelure », p.26.

⁸³⁷ Ibid.

⁸³⁸ Baudelaire Le Spleen de Paris, « Un Hémisphère dans une Chevelure », op. cit., Pléiade, tome I, p.300.

⁸³⁹ Baudelaire Les Fleurs du Mal, « Parfum exotique », op. cit., Pléiade, tome I, p.25.

que lorsque le flacon laisse s'envoler les précieux effluves. Auparavant, il est rêve en puissance seulement. Il vit donc d'une essence transitoire. On a vu que cet aspect en a fait l'un des symboles majeurs du lien avec les dieux. Cela fait aussi de lui un guide précieux sur les voies du rêve. De même que le parfum met en contact avec des lieux sacrés, de même il ouvre une porte d'accès dans le monde de l'imaginaire.

3.1.1.2. Terres lointaines

Il est un cas où la capacité de l'odeur à faire rêver -sa « puissance onirique »- est particulièrement sensible : il s'agit de l'odeur des terres lointaines. Le voyage sur le parfum peut s'effectuer d'un parfum proche vers une contrée lointaine ; il peut également rendre proche un pays lointain dont on perçoit un effluve parfumé. Cet aspect est assez souvent utilisé par la littérature pour faire rêver le lecteur ou, du moins, lui faire percevoir le rêve d'un personnage. Par exemple, dans Le Spleen de Paris, Baudelaire évoque un voyage en bateau ; les passagers, maussades, sont fatigués du voyage ;

Enfin un rivage fut signalé ; et nous vîmes, en approchant, que c'était une terre magnifique, éblouissante. Il semblait que les musiques de la vie s'en détachaient en un vague murmure, et que de ces côtes, riches en verdure de toute sorte, s'exhalait, jusqu'à plusieurs lieues, une délicieuse odeur de fleurs et de fruits.

(...) Moi seul j'étais triste.

(...) Cependant c'était la terre (...), une terre riche et magnifique, pleine de promesses, qui nous envoyait un mystérieux parfum de roses et de musc, et d'où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure.⁸⁴⁰

Les parfums sont des signes qui indiquent une terre lointaine et incitent au rêve. La rose et le musc semblent promettre la sensualité amoureuse. La « délicieuse odeur de fleurs et de fruits » annonce une rive où la vie est facile. Les parfums constituent, pour le poète comme pour le lecteur, des tremplins du rêve.

⁸⁴⁰ Baudelaire Le Spleen de Paris, op.cit., « Déjà », Pléiade, tome I, p.338.

Doué de cette capacité à emporter le lecteur vers des pays imaginaires, le parfum est particulièrement propice à la création de l'exotisme.

3.1.2. La création de l'exotisme

Le rôle du parfum, dans la création de l'exotisme, est ancien. Il apparaît chez des auteurs du XVIIIème siècle, puis est très développé par la littérature romantique.

Le parfum (« écrit ») a plusieurs fonctions dans la création d'un imaginaire exotique : la première est une fonction que nous pouvons appeler «réaliste » : elle consiste à mentionner des parfums pour « faire vrai », pour reproduire l'illusion de la réalité exotique. Cette importance des parfums provient des pays « exotiques » eux-mêmes, c'est-à-dire de pays où les senteurs des fleurs se mêlent à celles des épices et où la chaleur et l'humidité favorisent l'expansion des parfums, qui imprègnent l'air. Mais à cette fonction s'en superpose une autre, une fonction « onirique » : les parfums participent à la création d'un univers exotique. L'exotisme est ce qui nous est étranger⁸⁴¹ et nous attire, une sorte d'envers positif de notre monde. Il se trouve ainsi lié à une « mythologie balsamique », pour reprendre un terme de Piero Camporesi, qui lui assigne comme origine la pestilence des sociétés occidentales :

Les sauvages éthérés et odorants semblent nés de la mythologie balsamique des Européens qui, plongés dans leurs villages et leurs villes au coeur d'un nuage malodorant, entourés de choses fétides, rêvaient d'îles où la survie serait confiée aux odeurs : les boules et les éponges odorantes des Occidentaux se transformaient en de verts « fruits sauvages », en fragments parfumés d'Eden.⁸⁴²

Le rêve du balsamique imprègne la société occidentale, autrefois soumise à des puanteurs insoutenables et, au XIXème siècle, à d'autres puanteurs générées par la révolution industrielle. Les senteurs de l'exotisme sont donc presque toujours des

⁸⁴¹ L'origine même de l'adjectif « exotique », dérivé du grec « exôtikos » = étranger, le prouve.

odeurs agréables, souvent des parfums floraux et sucrés, évoquant une vie qui ne demanderait pas d'effort et une sensualité latente.

3.1.2.1. Parfums agréables et parfums « culturels »

La création d'un univers exotique embaumé⁸⁴³ peut se faire de deux manières: premièrement, par le recours à des parfums agréables et souvent sensuels ; deuxièmement, par le recours à des parfums « culturels », c'est-à-dire à des parfums appartenant à une culture différente et qui portent souvent des noms inconnus.

Salammbô est un roman intéressant de ce point de vue car il utilise ces deux sortes de parfums pour créer l'exotisme olfactif. Le cadre olfactif est agréablement embaumé : senteurs de fleurs, de fruits et de sucre (citronniers⁸⁴⁴, miel⁸⁴⁵...) sont omniprésents. Sur ce « cadre olfactif » se greffent des parfums « culturels » qui éloignent le roman non seulement dans l'espace⁸⁴⁶, mais dans le temps, jusqu'à la Carthage du III^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Ces parfums culturels sont marqués par l'importance des parfums sacrés, qui sont les plus présents dans le roman. Ils renvoient à la religiosité omniprésente du monde antique. De plus, ils se différencient des parfums sacrés d'Occident par leur étrangeté. Par exemple, lorsque Salammbô invoque la déesse Tanit, sur la terrasse du palais d'Hamilcar, les odeurs sont ainsi décrites :

(...) des quatre coins s'él(è)vent quatre longues cassolettes remplies de nard, d'encens, de cinnamome et de myrrhe⁸⁴⁷.

⁸⁴² P. Camporesi La Chair impassible (1983) Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 1986, p.211. Voir, par exemple, L'Ile des Plaisirs de Fénelon, dans les Fables et Contes (1685) Paris, Firmin Didot, 1889.

⁸⁴³ Dans les oeuvres picturales qui renvoient à l'exotisme, les parfums, évoqués par des flacons, sont également présents. cf par exemple « Le Bain turc » d'Ingres (1862) : parfums évoqués par des flacons, au premier plan.

⁸⁴⁴ Flaubert Salammbô, op. cit., p.2.

⁸⁴⁵ Ibid, p.10. Le « sucré » est une caractéristique essentielle de l'imaginaire olfactif exotique dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Il marque le versant « gourmand » de la sensualité.

⁸⁴⁶ La senteur des « éléphants », p.220, renforce encore le cadre exotique des senteurs.

⁸⁴⁷ Salammbô, op. cit., p.48.

Comme un parfumeur qui combine peu à peu des senteurs diverses pour en faire un « jus⁸⁴⁸ », Flaubert mêle les senteurs pour créer un parfum insolite : encens et myrrhe évoquent des parfums précieux et religieux, mais le cinnamome ajoute une pointe sucrée qui est inhabituelle dans les odeurs sacrées d'Occident ; le nard évoque le rêve d'un parfum mythique et disparu. Ces deux dernières senteurs sont inconcevables dans les cultes chrétiens occidentaux.

Le personnage même de Salammbô, imprégné d'aromates, exhale, dans le sillage qu'elle laisse derrière elle, des parfums sensuels et des parfums culturels :

(...) C'était une émanation indéfinissable, fraîche et cependant qui étourdissait comme la fumée d'une cassolette. Elle sentait le miel, le poivre, l'encens, les roses, et une autre odeur encore.⁸⁴⁹

Jusque dans son aura parfumée, elle est ainsi un personnage à la fois vivant et profondément enraciné dans la culture de son temps. Le fait que son odeur soit à la fois précise (par l'accumulation des senteurs) et imprécise (par « indéfinissable » et « une autre odeur encore ») ajoute à son mystère⁸⁵⁰.

Un autre moyen de créer l'exotisme consiste à utiliser une deuxième facette des parfums culturels : non pas des senteurs qui renvoient à certaines traditions, mais des parfums qui, par leurs noms mêmes, inconnus aux oreilles du lecteur du XIX^{ème} siècle, font surgir un univers lointain. Dans Salammbô, Flaubert évoque les parfums étranges de l'atelier d'un parfumeur antique, lorsque Hamilcar fait le tour de son palais et de ses richesses et qu'il entre dans une pièce qui laisse échapper un nuage de vapeur :

⁸⁴⁸ Terme technique pour évoquer un parfum, dans le monde de la parfumerie.

⁸⁴⁹ Ibid, p.222.

⁸⁵⁰ Flaubert, fort documenté sur le monde carthaginois, s'est entre autres choses intéressé aux parfums. Dans une lettre à Sainte Beuve, on perçoit l'importance qu'il leur accorde : « *A propos des parfums de Salammbô, vous m'attribuez plus d'imagination que je n'en ai. Sentez donc, humez dans la Bible Judith et Esther ! On les pénétrait, on les empoisonnait de parfums, littéralement. C'est ce que j'ai eu soin de dire au commencement, dès qu'il a été question de la maladie de Salammbô* ». (cf pp.52 et 210) (Flaubert, Lettre à Sainte Beuve de décembre 1862, Appendice de Salammbô, op. cit., p.360.)

Des hommes nus pétrissaient des pâtes, broyaient des herbes, agitaient des charbons, versaient de l'huile dans des jarres, ouvraient et fermaient les petites cellules ovoïdes creusées tout autour de la muraille, et si nombreuses que l'appartement ressemblait à l'intérieur d'une ruche. Du myrobalon, du bdellium, du safran et des violettes en débordaient. Partout étaient éparpillées des gommés, des poudres, des racines, des fioles de verre, des branches de filipendule, des pétales de roses ; et l'on étouffait dans les senteurs, malgré les tourbillons de styrax qui grésillait au milieu sur un trépied d'airain.

(...)

Afin de montrer sa vigilance, le Chef-des-odeurs offrit au suffète sur une cuiller d'électrum, un peu de malabathre à goûter.⁸⁵¹

Les noms des substances, aux consonances inhabituelles, participent à la création de l'exotisme⁸⁵². La multitude des matières premières et de leurs aspects, les hommes nus, l'atmosphère de ruche, contribuent en outre à éloigner ce palais dans le temps et dans l'espace. Le monde exotique est à la fois lieu des odeurs exotiques et celui des préparations parfumées.

Salammbô offre donc un exemple original et particulièrement développé de création de l'exotisme par les odeurs, par l'appel à des parfums à la fois «sensuels » et « culturels ».

A la fin du siècle, un autre exemple prouve que les parfums sont toujours utilisés pour transporter le lecteur dans un autre espace-temps : Les Chansons de Bilitis (1894) de Pierre Louÿs sont remplies de senteurs qui visent à entraîner le lecteur dans l'univers sensuel de la Grèce antique. De nombreux éléments olfactifs sont tirés de l'histoire des parfums, comme les colombes baignées de quatre senteurs qui s'envolent au-dessus des convives⁸⁵³, ou les effluves qui entourent le char

⁸⁵¹ Salammbô, op. cit., p.152-53.

⁸⁵² Le « myrobalanum » est une noix aromatique d'où l'on extrayait de l'huile (Pline, Histoire naturelle, XII, 21) ; le « bdellium » est une sorte de palmier, recherché pour sa gomme ou résine odorante (Ibid, XII, 9). Le « filipendule » : sorte de spirée qui pousse dans les bois et dont les racines ont des tubercules attachés comme par des fils ; la fleur, d'un blanc rosé, était employée en parfumerie. Le « styrax » (ou storax) donnait une résine odorante (Pline, H.N., XII, 25). « Electrum » : résine, ambre. Les dames romaines en portaient dans les mains une petite boule pour se rafraîchir (Pline, H.N., XXXVII, 2 ; Ovide Métamorphoses, II, 365). « Malabathre » : arbre de Syrie dont on extrayait une essence précieuse, peut-être le béthel (Pline, H.N., XII, 26).

⁸⁵³ Pierre Louÿs Les Chansons de Bilitis (1894) Paris, Charpentier et Fasquelle, 1900, p.250-251.

trionphal de Bilitis⁸⁵⁴. Dans les chansons sur «Les Parfums », on voit une séquence de l'histoire de la parfumerie grecque revue par l'imaginaire du XIXème siècle :

Je me parfumerai toute la peau pour attirer les amants. Sur mes belles jambes, dans un bassin d'argent, je verserai du nard de Tarsos et du metôpion d'Aigyppte.

Sous mes bras, de la menthe crépue, sur mes cils et sur mes yeux, de la marjolaine de Kôs. Esclave, défais ma chevelure et emplis-la de fumée d'encens.

Voici l'oïnanthê des montagnes de Chypre ; je la ferai couler entre mes seins ; la liqueur de rose qui vient de Phasêlis embaumera ma nuque et mes joues.

Et maintenant, répands sur mes seins la bakkharis irrésistible. Il vaut mieux, pour une courtisane, connaître les parfums de Lydie que les moeurs du Péloponnèse.⁸⁵⁵

L'habitude grecque de parfumer les différentes parties du corps avec des senteurs diverses est considérée par la courtisane comme une science, supérieure aux autres connaissances. Les moeurs de la Grèce antique se présentent, pour un certain nombre d'écrivains de la fin du XIXème siècle, comme particulièrement sensuelles et raffinées. Cette vision est paradoxale, à une époque où l'on apprécie la Grèce principalement pour ses penseurs et sa philosophie. Quoi qu'il en soit, les parfums transportent le lecteur dans un univers culturel différent.

Un des rôles du parfum, dans la littérature du second XIXème siècle, consiste donc à « sensorielliser » les lointains, qu'ils soient spatiaux ou temporels. Parfums sensuels et parfums culturels sont tour à tour employés pour créer une distance propice à l'essor de l'imagination et pour incarner un rêve d'ailleurs.

Les parfums de l'imaginaire exotique d'une société sont très révélateurs : ils dévoilent ce qu'elle fuit. Au cours du second XIXème siècle, le retour insistant des parfums sensuels révèle une aspiration à la liberté des sens, à l'abandon des contraintes. Le monde païen permet, plus qu'un autre, de mettre en scène cette

⁸⁵⁴ Ibid, p.267.

⁸⁵⁵ Ibid, pp.236-239 (entier).

liberté des sens : la morale chrétienne n'y a pas encore imposé son corset en matière de sensualité.

Dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle existe donc une grande séparation entre le parfum vécu et le parfum rêvé. Le parfum vécu est souvent synonyme d'agression, d'invasion ; le parfum rêvé, au contraire, d'envol et d'imagination. La littérature fait appel à ces deux sortes d'odeurs « écrites », sans que l'une soit plus « réaliste » que l'autre, toutes deux étant des constructions de l'écrivain par le langage. Parfois, ces deux tendances se manifestent dans deux courants opposés de la littérature ; parfois, elles se trouvent chez un seul auteur.

Cependant, à la fin du siècle, apparaît une nouvelle forme d'odeur exotique : la puanteur de la pourriture. Cette odeur est étrange : signale-t-elle une attaque contre la fonction onirique du parfum ou marque-t-elle une mutation de la fonction onirique ?

3.1.2.2. Le nouveau rôle de la puanteur

Vers la fin du siècle, les contrées privilégiées du rêve semblent subir un détournement au sens que nous lui avons donné dans la première partie. Elles sont démystifiées pour devenir terres nauséabondes.

La pourriture, en particulier, qu'elle soit animale ou végétale, devient une constante de l'imaginaire exotique. On trouvait déjà des puanteurs dans Salammbô (des odeurs de cadavres en particulier⁸⁵⁶), favorisées par la chaleur du monde exotique qui est propice à toutes les odeurs, aux émanations nauséabondes autant qu'aux parfums. Un poème, extrait du Jardin de l'Infante (1893) d'Albert Samain, donne une meilleure compréhension de l'évolution de l'imaginaire exotique à la fin du siècle :

⁸⁵⁶ Flaubert Salammbô, op. cit., pp. 197, 230, et 244.

*J'ai rêvé d'une jungle ardente aux fleurs profondes,
Moite dans des touffeurs de musc et de toisons,
D'une jungle du Sud, ivre de floraisons,
Où fermentait l'or de pourritures fécondes.⁸⁵⁷*

Les parfums habituels de fleurs et de sensualité (et même revêtus d'une connotation sexuelle : « musc » et « toisons »), sont perturbés par la présence d'un élément nouveau : la pourriture (même si elle est inodore ici). On peut penser qu'il s'agit d'un « détournement » de l'odeur exotique, au sens où l'odeur triviale et désagréable viendrait perturber une association trop fréquente entre l'exotisme et les parfums. La puanteur rejoindrait donc le rôle qu'elle avait dans la perversion de l'encens, par exemple (voir la première partie).

Mais notre hypothèse est que, même si elle apparaît parfois dans ce premier sens, la puanteur est plutôt le signe d'une transformation de la fonction onirique du parfum. Au même titre que les parfums floraux et sucrés, elle vient ajouter une nouvelle touche dans le panorama olfactif imaginaire de l'exotisme. Nous avons vu que le monde exotique était l'envers du monde occidental quotidien. Par les fleurs et les fruits, il s'oppose à la peste. Par les puanteurs, il s'oppose à un autre aspect du monde occidental : sa désodorisation. Les puanteurs du monde exotique marqueraient donc une volonté de résistance contre le monde moderne désodorisé⁸⁵⁸.

Un passage de Buveur d'Ames (1893) de Jean Lorrain, montre la percée de la puanteur dans l'exotisme de la littérature fin de siècle. Le narrateur décrit ainsi une nuit sur la ville d'Oran :

Au loin, au-dessus de la ville, des sons de derbouka glapissent et je ne sais quelles exhalaisons de laine et d'épices flottent dans l'air nocturne, senteurs d'Algérie à nulle autre pareilles, empestant la charogne et fleurant le poivre et le jasmin ensemble, comme de la pourriture d'encens.⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ Samain Au jardin de l'Infante (Paris, Mercure de France, 1893) in Oeuvres, 1917, « Vision », p.121.

⁸⁵⁸ Peut-être, dans un monde de plus en plus aseptisé, la puanteur de la pourriture marque-t-elle une sorte de rêve de compensation, de lieu où, comme la sensualité tout à l'heure exclue, la puanteur est, elle aussi, admise.

⁸⁵⁹ J. Lorrain Buveur d'Ames (Paris, Charpentier, 1893, p.19)

Au poivre et au jasmin, senteurs habituelles des pays lointains, se mêle l'odeur de la charogne qui ajoute une note nouvelle. Apparue seulement dans un contexte particulier (celui d'un carnage guerrier) dans Salammbô⁸⁶⁰, la puanteur de la charogne devient, à cette époque, une caractéristique récurrente du monde exotique.

Paradoxalement, elle intègre à cette époque la « fonction onirique ». Ces pestilences vont devenir tout aussi évocatrices que les parfums. Il s'agit toujours de faire jouer à la puanteur une fonction apparemment « réaliste », tout en lui donnant une nouvelle fonction onirique.

Avant d'abandonner l'exotisme, il faut s'arrêter sur le versant négatif de la fonction onirique de l'odeur. Si le parfum permet de « sensorielliser » les lointains, il est aussi une manière de rejeter, par écrit, l'autre : la puanteur devient la marque de ce qu'on n'accepte pas. Les odeurs racistes ou antisémites que l'on peut trouver dans la littérature de cette époque (par exemple, dans Buveurs d'Ames, de Jean Lorrain, l'antisémitisme de l'auteur est latent. A Oran, « *le quartier juif (est) empuanti d'infâmes odeurs de musc et de fritures...*⁸⁶¹ ») présentent une inversion de la fonction onirique. Mais c'est toujours de cette fonction qu'il s'agit. De même que l'odeur de fleurs et de fruits du pays exotique n'est pas réelle, l'odeur de l'autre puant n'est pas réelle. Mais elle représente un rêve de l'autre, cette fois un rêve inversé. L'autre ne sent pas mauvais, pas plus que le pays exotique ne sent bon, mais on le rêve comme sentant mauvais, parce qu'on projette sa répulsion sur lui, de même qu'on projetait son attirance sur le pays exotique. La puanteur de l'autre culture ou de l'autre individu est donc une image inversée du parfum exotique. La « bromidrose fétide⁸⁶² » attribuée au peuple allemand pendant la guerre, la « jiffa » censée caractériser la puanteur juive, en arabe⁸⁶³, sont toutes des « constructions » olfactives du rejet de l'autre.

⁸⁶⁰ Flaubert Salammbô, op. cit., pp.197, 230, 244, 279, 316.

⁸⁶¹ Jean Lorrain Buveurs d'Ames, op. cit., p.13.

⁸⁶² de « brômos », puanteur et « idrôs », sueur.

⁸⁶³ Voir Revue Autrement, article de Laurent Dispos sur « L'escroquerie du nez », op. cit., pp.138-141.

La fonction onirique du parfum est donc à double tranchant. Elle peut évoquer des odeurs agréables, mais aussi des odeurs désagréables, pour transformer un lieu ou une personne en objet d'attraction ou de rejet. L'odeur est toujours une construction du langage.

C'est également ce que va confirmer l'étude des rêveries olfactives, qui peuvent prendre des formes variées à partir d'une même senteur.

3.1.3. Une certaine indépendance par rapport à l'odeur

L'étude des odeurs dans la littérature montre que l'univers onirique créé à partir d'une odeur ou d'un parfum a souvent peu de lien avec ce parfum lui-même. Une même senteur peut donner lieu à des rêveries très différentes.

3.1.3.1. Comparaison

La comparaison entre deux poèmes portant le même nom met en évidence qu'un même parfum peut donner lieu à des développements poétiques divers. Intitulés tous deux « Opoponax⁸⁶⁴ », l'un extrait des Rimes de Joie (1881) de Théodore Hannon, et l'autre extrait des Caprices (1893) de Théodore Wratislaw, l'un français et l'autre anglais, ils prennent comme point de départ une même odeur, l'opoponax, et conduisent deux rêveries qui ne se ressemblent nullement : le poème français développe un rêve exotique et bizarre ; le poème anglais, au contraire, cherche des souvenirs dans l'atmosphère confinée d'une soirée de music-hall. Dans la forme, l'expansion du poème français s'oppose à la concentration du poème anglais.

Le début du poème de Hannon est comme l'« ouverture » d'un concert : une comparaison entre l'odeur et le son se met en place à partir des sonorités mêmes du

⁸⁶⁴ qu'on trouve sous les deux formes de « Opopanax » et « Opoponax ».

mot « opopanax ». Puis c'est un hymne qui s'élançe, «*chantant les gloires libertines du glorieux parfum* » :

OPOPANAX

*Opopanax ! nom très bizarre,
Et parfum plus bizarre encor !
Opopanax, le son du cor
Est pâle auprès de ta fanfare !*

*Le bouquet des roses, fadeur !
Et fadeur l'haleine marine,
Quand tu viens flatter ma narine,
Berceuse étrange, ô forte odeur !*

*Dans tes syllabes violentes
Fume l'on ne sait quel encens,
Sa caresse évoque en nos sens
La vision des nuits galantes :*

*Torses nus et cols en sueur,
Cheveux déchaînés et qu'embaume
Ton abracadabrant arôme,
Chairs de neige aux chaudes lueurs.*

*Bras près desquels le lys est jaune
Et sans nerf l'anneau des serpents,
S'enlacent en accords pimpants :
Pleurs de vierge, rictus de faune !*

*L'ambre, le patchouli, le musc
Ont près de ton haleine rouge
Un terne relent dont la gouge
Fait l'embaumement de son busc.*

La symphonie s'interrompt, suivie par un « album de peinture d'Okou-Sau ». Hannon « nous fait feuilleter ces merveilleuses aquarelles » :

*Tu viens du pays des potiches,
Où d'étourdissants papillons
Constellent les cieux vermillons,
Ciels adorablement postiches !*

*Tu parfumes ces merveilleux
Edens de faïence et de laque
Où le bec des cigognes claque
Sur des dômes verts, jaunes, bleus.*

*A ton sang impur, à ta larme
La myrrhe chaste dit : Raca !
OPOPANAX PASTINACA,
Végétal au nom qui vacarme !*

*Par les blondes plaines de riz
Ton souffle court, ton parfum rôde,
Musquant les lacs mauves que brode
La pourpre des pyrus fleuris.*

*La Chinoise aux lueurs des bronzes
En allume ses ongles d'or
Et sa gorge citrine où dort
Le désir insensé des bonzes.*

*La Japonaise en ses rançons
Se sert de tes âcres salives
Pour pimenter ses chairs olives,
Pour ensorceler ses suçons.⁸⁶⁵*

A partir du parfum se déroulent donc deux rêveries, l'une à travers les « nuits galantes », et l'autre à travers le « pays des potiches », qui finissent par s'enlacer dans les dernières strophes où l'exotisme et l'amour se rejoignent. Le poème s'étire en douze quatrains ; il est relancé par le retour anaphorique du «Tu » ainsi que par les exclamations. A la rêverie correspond donc la forme typographique du poème qui prend possession de la page par expirations successives.

Dans le poème de Wratishlaw, le lieu change, puisqu'on passe des étendues de la Chine au monde clos du « Music-hall ». Bien que le charme amoureux du parfum soit aussi chanté, ce n'est plus sous la forme d'une rêverie qui s'exhale, mais de souvenirs qui se concentrent. On retrouve ici une caractéristique de la sensation olfactive dans la littérature anglaise : elle est plutôt tournée du côté du confinement

et de l'érotisme que de la rêverie développée. La forme même du poème traduit cette différence :

OPOPONAX

*Blonde perfume of the painted girl !
 You where the heated dancers whirl
 In mazes of the midnight ball
 Or in the glittering music-hall,
 Uplift your rich and cloying scent
 Until the banal blandishment
 Of whispers and inviting eyes
 Seems tempting even to the wise.
 But here your honeyed vapours bring
 To me in solitude the ring
 Of certain voices and the glance
 Of eyelids fluttered in the dance
 That once I knew : and bring again
 The memories of ancient pain
 Of burning day and rose-red night...
 Till I forget them in delight
 Of your superb luxurious fume
 About the scented curtained room.⁸⁶⁶*

⁸⁶⁵ T. Hannon *Rimes de Joie*, op. cit., pp.47-50.

⁸⁶⁶ Theodore Wratislaw *Caprices*, London, Gay and Bird, 1893, p.36.

Trad : « Blond parfum de la fille fardée !

Toi, là où les danseuses échauffées tourbillonnent

Dans les dédales du bal de minuit

Ou dans l'étincelant music-hall

Tu élèves ton parfum fort et écoeurant

Jusqu'à ce que le charme banal

Des soupirs et des yeux attirants

Semble tenter même le sage.

Mais ici tes vapeurs miellées

M'apportent, dans la solitude, le timbre

De certaines voix et l'oeillade

De paupières frémissant dans la danse

Que je connus jadis : et m'apportent encore

Les souvenirs d'une douleur ancienne

D'un jour flamboyant et d'une nuit rose et rouge...

Jusqu'à ce que je les oublie dans le délice

De ta fragrance superbe et luxurieuse

Qui flotte dans la pièce parfumée aux rideaux tirés. »

Le poème est ramassé dans une seule strophe ; le vers central évoque les « vapeurs », comme si celles-ci étaient le noyau autour duquel tournaient tous les souvenirs. Cette concentration du poème correspond également à la volonté du poète de condenser le parfum afin d'être enivré par lui jusqu'à l'oubli. Le motif des « rideaux » qui intervient à la fin du poème renforce encore la clôture et la touffeur de ce lieu saturé d'odeurs.

Il nous a paru intéressant de citer ces deux pièces dans leur quasi-intégralité, en raison de la rareté des poèmes qui portent le même nom dans la poésie française et dans la poésie anglaise, et aussi en raison des difficultés qu'on rencontre pour se procurer ces textes, jamais réédités depuis leur première parution.

Ils mettent en valeur l'indépendance de la littérature par rapport à la réalité de l'odeur, et la possibilité pour la littérature de guider l'imaginaire du lecteur, à partir d'une même senteur, dans deux directions opposées.

3.1.3.2. L'essence et l'évanescence

Parfois, l'hésitation entre deux formes de rêveries peut se situer à l'intérieur d'un seul poème. Cela est rare, mais nous avons rencontré un exemple qui nous paraît particulièrement intéressant. Un poème peu connu, intitulé « Le Coffret », que le poète Frédéric Plessis fait paraître dans le Parnasse contemporain de 1869, montre cette double potentialité de l'odeur. Ce coffret comporte en effet deux flacons de cristal vert et rouge, dont l'un évoque des souvenirs, l'autre suscite des rêves :

*(...) Ouvrez l'un d'eux. La plus limpide des essences
Y nage, et fait monter subtilement dans l'air,
Comme une apothéose, un tableau vague et cher
Des soirs, des souvenirs embaumés, des absences.*

*Est-ce l'ambre, le bois de santal, le benjoin
Qui nous figure ainsi la pâle bien-aimée ?
On ne sait : mais son blanc visage de camée
Revit, de notre amour impassible témoin.*

*Prenez l'autre flacon. Une odeur en émane
Nauséabonde, et fait rêver d'un bouge affreux
Où sorcières et démons se querellent entre eux,
Aspirant la fadeur épaisse de la manne.*

*A l'oeil inattentif, le coffret refermé
Ne révélera rien de son double mystère
Et dans l'ombre vivra le poison délétère
A côté de ce doux liquide parfumé.⁸⁶⁷*

L'odeur est donc riche d'une double potentialité qui séduit ici le poète. En outre, la dernière strophe nous paraît également digne d'attention. On voit alors une autre composante de l'imaginaire du parfum, qui ne dépend plus de l'odeur elle-même, mais du flacon dans lequel repose la puissance du parfum. D'un côté, l'odeur évaporée crée le rêve. De l'autre, l'odeur crée une nouvelle forme de rêve : le rêve de la concentration, de la chose en puissance. L'odeur est alors enfermée dans une sorte de « silence » olfactif, riche de possibles.

Il existe donc trois catégories de rêves à partir du parfum. La première est un rêve qui se promène sur une odeur. C'est ce qu'on pourrait appeler le rêve de l'expansion, de « l'effluve⁸⁶⁸ ». La deuxième rêve sur une odeur qui la ramène vers le passé, selon deux modalités distinctes : soit elle approfondit ce qui relie le passé au présent, soit elle s'étonne de la puissance de l'odeur à évoquer un monde que le narrateur/personnage/poète croyait défunt. Enfin, la troisième rêve sur l'odeur enfermée dans un flacon, c'est-à-dire le rêve ou le souvenir à l'état virtuel, possible mais non encore advenu. C'est ce que nous choisirons d'appeler la rêverie du « flacon⁸⁶⁹ » ou du « coffret ». L'odeur est considérée dans sa dimension enflaconnée, condensée, et l'on considère alors la puissance de concentration du parfum.

⁸⁶⁷ Frédéric Plessis « Le Coffret » in Le Parnasse contemporain, Paris, Lemerre, 1869, p.298.

⁸⁶⁸ On peut alors nommer ce rêve « rêve de l'effluve » ou « de l'évanescence ». Evanescence vient du latin « evanescere » = s'évanouir, et rend donc bien compte de cette qualité propre au parfum qui s'évapore (L'idée est d'ailleurs contenue dans l'origine du nom parfum : « per-fumum », qui s'en va en fumée, mais le terme a abandonné une partie de ce sens au profit d'autres significations). Le nom « effluve » renvoie par son étymologie (effluvium) à l'idée d'écoulement. Mais il a pris en français le sens d' « exhalaison », de « vapeur », et renvoie souvent, plus que « parfum » à cette idée d'évaporation.

⁸⁶⁹ « La rêverie du flacon » : ce nom nous paraît, dans ce contexte, préférable à celui de « la rêverie de l'essence ». En effet, l'image du flacon insiste plus sur l'idée de parois qui contiennent un liquide

Dans le rêve, la « fonction » onirique est directe : un parfum « écrit » est utilisé par l'écrivain pour faire rêver le lecteur. Dans le cas du souvenir, c'est de la « puissance onirique » du parfum qu'il s'agit. Elle est décrite en action sur un narrateur, personnage ou poète. Par rapport au lecteur, l'expérience olfactive est donc médiatisée. La « fonction onirique » de l'odeur écrite joue donc au deuxième degré.

La création des souvenirs

L'odeur crée des souvenirs, dans la réalité. Dans la littérature, ces souvenirs sont mis en mots pour faire participer le lecteur à une forme d'expérience. Dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, la réminiscence olfactive se trouve à une période décisive de son histoire : elle devient une sorte de poncif de la littérature et, en même temps, subit des traitements littéraires de plus en plus recherchés.

La réminiscence olfactive n'est pas une nouveauté de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle est une des rares formes que prend l'odeur dans la littérature avant 1850 ; elle apparaît dès la fin du XVIII^{ème} siècle. Rousseau, Chateaubriand⁸⁷⁰ et d'autres auteurs ont développé des souvenirs olfactifs dans leurs oeuvres. Ramond de Carbonnières, précurseur du romantisme, a noté, dès 1789, une sorte de lien nécessaire entre souvenirs et parfums :

Il y a je ne sais quoi dans les parfums, qui réveille puissamment le souvenir du passé. Rien ne rappelle à ce point, des lieux chéris, des situations regrettées, de ces minutes dont le passage laisse d'aussi profondes traces dans le coeur, qu'elles en laissent peu dans la mémoire. L'odeur d'une violette rend à l'âme les jouissances de plusieurs printemps. Je ne sais de quels instants plus doux de ma vie le tilleul en fleur fut témoin, mais je sentais vivement qu'il ébranlait des

précieux, Au contraire, le terme d'« essence » renvoie à l'idée d'une concentration d'éléments venus de l'extérieur. Celle du flacon englobe celle de l'essence. La première insistant plus sur le contenant et l'impossibilité pour le contenu de s'échapper, la seconde insistant davantage sur le contenu du flacon.

⁸⁷⁰ Voir par exemple l'odeur d'héliotrope qui s'exhale du jardin du gouverneur de Saint-Pierre et les souvenirs qu'elle fait revivre, dans la mélancolie. (*Mémoires d'Outre Tombe*, I, VI, 5)

*fibres depuis longtemps tranquilles, qu'il excitait d'un profond sommeil, des réminiscences liées à de beaux jours ; je trouvais, entre mon coeur et ma pensée, un voile qu'il m'aurait été doux, peut-être... triste, peut-être... de soulever.*⁸⁷¹

La capacité des parfums à évoquer des souvenirs est donc reconnue bien avant la fin du XIX^{ème} siècle. Mais tout se passe comme si le phénomène de la réminiscence était considéré comme quelque chose d'étrange et d'un peu mystérieux. Il faudra attendre Proust pour qu'elle prenne une ampleur esthétique et existentielle à part entière. Dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, elle se trouve à un tournant où elle oscille entre la tentation de se figer dans le stéréotype et celle de s'adapter à de nouvelles subtilités.

3.2.1. Evolution vers le stéréotype

La poésie baudelairienne marque une étape également dans ce domaine. Après elle, la réminiscence devient une sorte de lieu commun de la littérature, avec des caractéristiques constantes.

3.2.1.1. L'influence de Baudelaire

Sur le chemin qui mène le souvenir olfactif de Rousseau à Proust, la poésie baudelairienne marque une étape essentielle. La réminiscence olfactive prend une dimension nouvelle car elle est élargie à une expérience universelle. Auparavant, elle était toujours relatée à la première personne ; chez Baudelaire, elle devient une expérience commune. Avec la condensation propre à son génie poétique, celui-ci évoque le :

⁸⁷¹ Ramond Observations faites dans les Pyrénées pour servir de suite à des observations sur les Alpes, 1789, p.88.

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré !⁸⁷²*

La réminiscence olfactive devient un phénomène qui inclut le lecteur, présent dans le « nous » collectif du poème. Baudelaire fait également appel à l'expérience du lecteur lorsqu'il résume les surprises de la mémoire olfactive dans ces vers :

*(...) En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,*

*Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.⁸⁷³*

Le pronom personnel indéfini « on » inclut le lecteur dans l'expérience de la réminiscence. Nous retrouvons ici l'imaginaire du « coffret », qui insiste sur l'attente d'une « surprise » olfactive.

L'influence de Baudelaire est déterminante, notamment chez ses admirateurs de la fin du siècle. Les réminiscences olfactives deviennent alors si nombreuses qu'elles perdent parfois leur caractère novateur. Plus abondantes dans la poésie que dans la prose, on les retrouve dans tous les courants littéraires.

3.2.1.2. Traits généraux

Parmi les nombreuses occurrences de réminiscences olfactives, il est aisé de dégager quelques traits généraux.

M. Engen, spécialiste de recherches scientifiques sur l'odorat, donne dans *Odor Sensation and Memory*, (NY, Praeger, 1991, p.7) une explication de ce lien entre odeurs et souvenir par l'unicité du moment perceptif : voir plus haut, III, 1, 1.

⁸⁷² Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, op. cit., « le Parfum » in « Un Fantôme », Pléiade, t.I, p.39.

⁸⁷³ Ibid., « Le Flacon », Pléiade, t.I, p.48.

3.2.1.2.1. *Senteurs naturelles*

D'abord, l'odeur qui appelle le souvenir, le plus souvent, appartient à l'univers naturel. Dans la poésie parnassienne, la réminiscence qui associe une senteur naturelle à un souvenir est si fréquente qu'elle devient une sorte de cliché. Les vers d'André Foulon de Vaux dans Les Floraisons fanées sont caractéristiques de ce qu'on trouve dans un grand nombre de recueils poétiques, surtout à la fin du siècle :

*Tout s'éveille. Bordant les routes, l'aubépine
Exhale dans le soir de mai sa senteur fine
Qui nous rajeunit tous et nous rend nos vingt ans,
Ainsi tu te répands en moi, fleur bien-aimée,
Tendre amour qui charma mon quinzième printemps,
Pervenche dont mon âme est toujours parfumée.⁸⁷⁴*

Après un appel à l'expérience du lecteur (« *Qui nous rajeunit tous et nous rend nos vingt ans* »), le poète évoque la manière dont une senteur de la nature évoque en lui un amour disparu. Le motif de la femme-fleur se superpose à celui de la fleur, pour permettre une indécision sur l'origine de l'odeur, réelle (la fleur) ou métaphorique (la femme-fleur).

3.2.1.2.2. *Souvenirs d'enfance et d'amour*

Un autre trait caractéristique est le retour insistant de deux sortes de souvenirs olfactifs : ceux de l'enfance et ceux de l'amour. Les souvenirs d'enfance apparaissent surtout à la fin du siècle, dans la poésie. Lucie Delarue-Marbrus donne avec ses « Oeillets » un des meilleurs exemples :

*L'odeur des oeillets épicés
Transporte notre âme attentive,
En une vaine tentative
Vers les étés de nos passés...*

⁸⁷⁴ A. Foulon de Vaux dans Les Floraisons fanées (Paris, Lemerre, 1895) « Renouveau », p.19.

*Avec ce flot de souvenance,
Oeillets, oeillets, ah ! rendez-nous
Ces jardins verts de notre enfance
Restés dans votre poivre doux !⁸⁷⁵*

Une fois de plus, le pronom personnel « nous » cherche à établir une communauté d'expérience avec le lecteur. Le temps de l'enfance est un temps perdu et désiré, et l'odeur de l'oeillet, qui n'a pas changé, appelle les souvenirs du passé tout en faisant sentir l'impossibilité du retour en arrière.

Plus fréquents encore que les souvenirs d'enfance, les souvenirs amoureux sont montrés comme très sensibles à la sollicitation des parfums. Une silhouette aimée, le plus souvent féminine, ressuscite grâce à l'appel magique d'une senteur. Une fois de plus, ce sont des senteurs naturelles et agréables, souvent légères, qui font revivre le passé. Chez Paul Bourget, on trouve, par exemple, cet « Autre souvenir » :

*En respirant l'odeur si douce d'un tilleul,
Dans cet air étranger où je me sens plus seul,
Je me suis souvenu de l'ancienne Aimée,
Et parmi tant de soirs, d'un soir déjà lointain,
Et de la longue allée obscure d'un jardin
Que ce même arbre en fleur avait toute embaumée.⁸⁷⁶*

Cette fois, le souvenir est subjectif. La senteur du tilleul ramène magiquement la présence d'une femme, en ressuscitant un contexte dans lequel le poète la revoit.

L'odeur est donc capable de ressusciter le passé, mais ne donne pas toujours la clé du retour en arrière. Le lecteur, à la lecture d'une réminiscence olfactive, se trouve invité à partager l'expérience d'une subjectivité. La relation entre l'odeur « écrite » et le lecteur est donc médiatisée par celle du narrateur ou du poète (contrairement au rêve où l'odeur fait directement appel à la sensibilité du lecteur).

⁸⁷⁵ Lucie Delarue-Marbrus Ferveur (Paris, Revue blanche, 1902, « Oeillets », p.100, entier). Voir aussi « L'odeur de mon pays » dans le même recueil.

⁸⁷⁶ Paul Bourget Les Aveux in Poésies 1876-1882, Paris, Lemerre, 1887, « Autre souvenir », poème XIII.

3.2.1.2.3. *La magie de la rencontre*

Dans presque tous les cas de réminiscence olfactive, ce qui frappe est la magie de la rencontre. Magistralement évoquée par Baudelaire, la soudaineté du souvenir saisit le personnage / poète. Dans un recueil peu connu de la fin du siècle, Evocation (1893), se trouve un poème intitulé « Parfum » qui illustre ce caractère subit de la réminiscence :

*Un parfum s'envola quand j'ouvris le coffret,
Ainsi qu'une âme frêle, enfermée et vibrante,
Une âme mise là dont la tendresse errante
Souffrait de n'être plus l'âme de la forêt.*

*De quels champs de rosiers au contact indiscret,
De quels nids de verveine à l'haleine mourante,
As-tu donc dérobé l'ivresse pénétrante
Et gardé saintement l'ineffable secret ?*

*Parfum, pourquoi viens-tu ranimer en mon être
L'angoisse du désir que je ne veux connaître,
Le souvenir vaincu d'un matin pâlisant ?...*

*Quel est donc le pouvoir de ton charme adorable,
Pour qu'à ton souffle chaud comme un baiser de sang
Tout mon passé d'amour se dresse invulnérable ?⁸⁷⁷*

Le parfum ressuscite un amour défunt, fait renaître un désir dont la femme avait réussi à triompher. Le sentiment de danger, qui s'éveille avec cette irruption du parfum, est rare dans les réminiscences olfactives : elles donnent plus souvent un sentiment de bien-être que de menace. Mais cet exemple illustre bien la magie du souvenir telle qu'elle est évoquée par les textes.

La réminiscence olfactive, dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, et surtout à la fin du siècle, est donc presque devenue un lieu commun. On la trouve

⁸⁷⁷ Jane de la Vaudère Evocation, Paris, Ollendorff, 1893, « Parfum », p.35.

souvent dans une littérature qui veut réagir contre les excès du naturalisme, comme si l'insistance sur la subjectivité était une manière de se garantir des puanteurs de la réalité.

Cependant, la réminiscence olfactive n'évolue pas seulement vers le stéréotype. Dans certains textes, elle devient très complexe. Les relations entre l'odeur, le narrateur, son souvenir, les mots et le lecteur deviennent de plus en plus subtiles.

3.2.2. Une complexité croissante

Tout en gardant parfois certaines des caractéristiques communes que nous avons notées, la réminiscence olfactive gagne en complexité chez quelques auteurs. Celle-ci se marque de plusieurs façons : tout d'abord, la relation entre l'odeur et le souvenir qu'elle évoque devient plus complexe, et apparaissent alors ce que nous appellerons des « réminiscences de contiguïté » ; ensuite, la relation entre le personnage / poète et sa sensation devient également plus tortueuse.

3.2.2.1. Les réminiscences « de contiguïté »

L'évolution vers plus de complexité se marque d'abord par une plus grande complication de la relation entre l'odeur et le souvenir du narrateur.

Dans le cas de la réminiscence de contiguïté, le cheminement qui mène de l'odeur au souvenir est visible et permet de comprendre le travail de la mémoire. Nous appellerons sensation première la sensation qui déclenche la réminiscence, et « sensation seconde » la sensation appelée par la sensation première. Nous entendons par « libre » la réminiscence dans laquelle la sensation seconde n'offre aucun lien apparent avec la sensation première. Inversement, la réminiscence « de contiguïté » est une réminiscence dans laquelle un élément de la sensation première appelle un élément de la sensation seconde.

La réminiscence libre est la plus courante, mais nous avons trouvé quelques exemples de réminiscences de contiguïté particulièrement fins, par exemple, chez Flaubert, dans son premier roman intitulé Novembre (1839-42), encore teinté de romantisme. Lors d'une promenade en automne, saison que le narrateur aime et qui « va bien aux souvenirs », le passé surgit :

Je ne sais pourquoi, comme j'étais là, assis par terre, ne pensant à rien, et regardant au loin la fumée qui sortait des chaumes, ma vie entière s'est placée devant moi comme un fantôme, et l'amer parfum des jours qui ne sont plus m'est revenu avec l'odeur des herbes séchées et des bois morts ; mes pauvres années ont repassé devant moi...⁸⁷⁸

Nous avons ici un cas de réminiscence « de contiguïté », marquée par l'imbrication de la sensation première et de la sensation seconde : l'allusion à la « fumée qui sortait des chaumes », par son mouvement ascendant, prépare la réminiscence en mimant la « remontée » des souvenirs. L'évocation d'un temps définitivement révolu est préparée par les herbes « séchées » et les bois « morts ». L'odeur prépare ainsi le terrain des souvenirs. Inversement, le souvenirs deviennent odeurs : la métaphore de l' « amer parfum des jours qui ne sont plus » crée une ressemblance de substance entre la sensation première et la sensation seconde. On voit ici, à partir d'un passage très court, toute la subtilité de Flaubert dans le domaine olfactif, et comment le travail du style permet de donner une épaisseur au phénomène de la réminiscence. Bien que cet exemple soit antérieur à 1857, il nous a donc paru intéressant de l'intégrer à notre étude.

Bien plus tard dans le siècle apparaît un autre exemple, particulièrement frappant, de réminiscence de contiguïté ; il s'agit de « La Pipe » de Mallarmé. Là encore, le travail de l'écriture donne une épaisseur particulière à l'expérience olfactive :

(...) mais je ne m'attendais pas à la surprise que préparait cette délaissée, à peine eus-je tiré la première bouffée, j'oubliais les grands

⁸⁷⁸ Flaubert Novembre (1839-42), op. cit., p.63.

*livres à faire, émerveillé, attendri, je respirai l'hiver dernier qui revenait. Je n'avais pas touché à ma fidèle amie depuis ma rentrée en France, et tout Londres, Londres tel que je le vécus en entier à moi seul, il y a un an, est apparu ; d'abord les chers brouillards qui emmitouflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous la croisée. Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir ; (...)*⁸⁷⁹

La réminiscence est soudaine, inattendue, mais certains éléments de la sensation première appellent la sensation seconde. La fumée et l'odeur de la pipe rappellent les brouillards londoniens, le tabac consommé évoque la poussière de charbon. Tabac et souvenirs se mêlent donc au cœur de l'écriture pour donner à l'expérience de la réminiscence une dimension littéraire.

La réminiscence « de contiguïté » constitue un cas particulier de réminiscence, dans lequel le travail du style se superpose à celui de la mémoire. Elle donne quelques éléments qui permettent de comprendre le fonctionnement métonymique de la mémoire : dans la réminiscence, l'esprit sélectionne dans l'éventail des souvenirs un élément qui offre des affinités avec la réalité présente. Jean-Pierre Richard a particulièrement bien analysé cette fonction, à propos de Proust :

*Peut-être l'apparente vocation métonymique de la mémoire cache-t-elle comme une pulsion, ou comme une organisation primitive d'ordre métaphorique. L'objet mémoratif ne sert-il pas en réalité, à partir de quelques qualités qui font partie de sa définition propre, à sélectionner dans l'ouverture indéfinie du mémorisable certains espaces secrètement homogènes, certains paradigmes ?*⁸⁸⁰

Cette organisation propre à la mémoire peut sans doute expliquer à la fois les phénomènes de réminiscence, et la différence entre la réminiscence de contiguïté et la réminiscence libre. Dans la réminiscence de contiguïté, la partie commune entre

⁸⁷⁹ Mallarmé, « La Pipe », Poèmes en Prose (Paris, Revue des Lettres et des Arts, 1868) Oeuvres complètes, La Pléiade, 1945, p.275.

⁸⁸⁰ JP Richard Proust et le Monde sensible, Paris, Seuil, 1974, p.224.

la sensation première et la sensation seconde est visible ; dans la réminiscence libre, la partie commune existe, mais invisible comme la partie immergée de l'iceberg. La première forme met davantage en valeur les liens ténus et subtils qui nous relient au passé.

Les développements littéraires gagnent donc en complexité à la fin du siècle dans la mesure où ils explorent les méandres des relations entre l'odeur et le souvenir. Ils deviennent également plus complexes par la multiplicité des relations qu'ils mettent en scène entre le narrateur/personnage/poète et son souvenir.

3.2.2.2. Des sentiments variés

Avec Proust, la réminiscence, vécue comme des retrouvailles avec soi-même et signe de conquête sur une temporalité dévorante, sera euphorique⁸⁸¹. A la fin du XIXème siècle, certaines réminiscences euphoriques annoncent Proust, comme cet exemple, tiré d'un roman de Maupassant, Fort comme la Mort (1889) :

Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d'une essence, tout un rappel d'événement effacés. Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé souvent aussi des parcelles de son existence ; et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d'été, les odeurs froides des soirs d'hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs gardaient en elles les choses mortes du passé, à la façon des aromates qui conservent les momies.⁸⁸²

Ce passage est intéressant dans la mesure où il souligne la diversité du « signe mémoratif », et aussi parce que la responsabilité de la réminiscence n'est pas

⁸⁸¹ Voir par exemple : « (...) une fraîche odeur de renfermé qui (...) me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicable et certaine. » (Proust, A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs, Oeuvres complètes, Gallimard, Pléiade, t.I, p.442)

attribuée au sujet de la perception, mais à la senteur elle-même. De plus, la confusion volontaire entre les vertus de l'aromate et celles de l'odeur comme signe mémoratif est exceptionnelle et originale. De même que les aromates conservent parfois la chair matérielle, les parfums préservent le passé immatériel de l'oubli. Le souvenir devient ainsi une momie que l'aromate a préservée du passage du temps, ce qui annonce les analyses de Proust⁸⁸³.

Mais, dans la littérature de la période « pré-proustienne », la réminiscence peut aussi être vécue dans la tristesse, et souligner la distance entre présent et passé. L'irruption du souvenir s'effectue sous le signe de la perte, lorsqu'elle permet de percevoir le fossé temporel qui s'est creusé entre aujourd'hui et un lointain hier. On trouve, par exemple, un sentiment d'étrangeté par rapport au passé dans Miss America (1885) de Félicien Champsaur, où le comte de Véran, passant en revue des objets du temps de ses anciennes amours, ne peut plus retrouver à qui ils appartenaient :

*Une odeur de luxure s'échappait des bagatelles, des billets éparpillés ;
le comte éveillait lentement ces souvenirs lointains, subtils, presque
évaporés.*⁸⁸⁴

Le souvenir se dérobe devant la senteur ; Véran est inquiet de ne plus se rappeler ses anciennes maîtresses :

*Une tristesse, de plus en plus intense, se dégageait de ces papiers
amoureux et parfumés qu'il n'avait jamais eu la curiosité de fouiller.
Mieux vaut vivre que revivre.*⁸⁸⁵

⁸⁸² Maupassant Fort comme la Mort (Paris, Ollendorff, 1889) Paris, Gallimard, Folio, 1983, p.116. Dans le cadre du roman, c'est une voix, non une odeur, qui fait revivre le passé.

⁸⁸³ Voir les « âmes captives » de Proust dans son Contre Sainte-Beuve, Paris, NRF, 1965, p. 55.

⁸⁸⁴ Félicien Champsaur Miss America, op. cit., p.151.

⁸⁸⁵ Ibid, p.153.

Le sentiment réveillé par l'odeur n'est donc pas la joie de retrouvailles avec soi-même, mais la sensation angoissante et douloureuse d'un gouffre temporel qui a englouti le passé.

Dans Le Possédé (1890) de Camille Lemonnier, dont nous avons vu, par ailleurs, la force de provocation, les deux formes de réminiscence apparaissent dans une même page. L'odeur est d'abord ouverture à une restauration joyeuse du passé, puis une manière d'entériner sa perte. Madame Lépervié se rappelle le temps où son mari, aujourd'hui infidèle, l'aimait :

Toute seule dans sa chambre, ensuite elle exhumait des tiroirs les vieux cultes du temps de l'amour, des rubans, des fleurs, des lettres, des lointaines reliques poudreuses et empreintes du temps de l'amour, d'une odeur animée et qui ressuscite la pulsation d'un coeur sous la piété des mains ; et elle les baisait, en aspirait la fine senteur expirée, revivant à travers cette mort du parfum le retour au bonheur, sentant s'agiter en cette mort des pauvres symboles tout un vernal éveil de frissons, d'espoirs et de sourires.⁸⁸⁶

Mais la résurrection du passé n'est que provisoire, ce qui rend plus rude la chute dans le présent :

(...) Morceau à morceau notre coeur s'émiette en ces choses mortes, jusqu'à ce que de nous il ne reste plus rien que cela, du passé et un si léger parfum qu'il n'est plus lui-même que le souvenir du parfum.⁸⁸⁷

Le souvenir s'élève d'un parfum éventé, dont l'effacement même donne la mesure du temps écoulé. Il n'est pas ici confusion heureuse du présent et du passé, faisant sentir une identité du moi à travers le temps mais, au contraire, perception sensible du temps accumulé qui amène à la destruction du moi, à son émiettement. Dans ce passage, ce n'est plus seulement le souvenir qui devient parfum, mais le sujet (associé au lecteur par le pronom personnel « nous »), dans une même évaporation vers la mort.

⁸⁸⁶ Camille Lemonnier Le Possédé, op. cit., p.251.

⁸⁸⁷ Ibid, p.252.

Dans les deux cas, ce sont deux caractéristiques différentes du parfum qui sont utilisées. Lorsque la réminiscence est « heureuse », le parfum, même ténu, n'est jamais évanoui. Au contraire, dans le cas de la réminiscence « triste », le parfum s'est effacé, comme les souvenirs. L'odeur indique à la mémoire la présence d'un souvenir qu'elle ne parvient pas à rendre clair, et crée ainsi un sentiment d'angoisse.

3.2.3. *La réminiscence olfactive en Angleterre*

Les réminiscences olfactives existent dans la poésie anglaise. Mais, dans ce domaine encore, les occurrences sont moins nombreuses en Angleterre qu'en France. Il ressort, d'après celles que nous avons rencontrées, que le motif du souvenir olfactif apparaît surtout dans les oeuvres de la fin du siècle ; il est alors presque toujours lié à l'amour, et vise à renforcer l'atmosphère de confinement érotique dont nous avons déjà souligné l'importance dans la première partie. Le parfum de la femme resserre l'espace, dans « Perfume », alors que l'amante vient de quitter le poète : « (...) *the vacant place still keeps / The odor of your hair*⁸⁸⁸. Dans « White Heliotrope », le parfum est capable de ressusciter l'atmosphère d'intimité qui lie le poète à la femme :

*This, (need one dread ? dare one hope ?)
Will rise, a ghost of memory, if
Ever again my handkerchief
Is scented with White Heliotrope*⁸⁸⁹.

Dans « Memory », il sert de comparant pour exprimer la densité cachée du souvenir amoureux :

⁸⁸⁸ Arthur Symons *Silhouettes* (London, Mathews and Lane, 1892, p.44). Trad :

« Ceci, (faut-il le redouter ou l'espérer ?)
S'élèvera, fantôme de la mémoire, si
Jamais un jour mon mouchoir
Est à nouveau parfumé d'Héliotrope blanc. »

⁸⁸⁹ Arthur Symons *London Nights*, London, Smithers, 1895, p.123.

*As a perfume doth remain
 In the folds where it hath lain,
 So the thought of you, remaining
 Deeply folded in my brain,
 Will not leave me : all things leave me :
 You remain.⁸⁹⁰*

La réminiscence olfactive sert de comparant à l'amour du poète pour la femme. Le lieu clos, inviolable, qui concentre le souvenir de l'amante, est ici l'esprit du poète.

En général, le souvenir olfactif semble plutôt provoquer un sentiment de perte qu'un sentiment euphorique, comme c'est souvent le cas dans les oeuvres décadentes françaises. Dans le poème de Theodore Wratislaw, intitulé «Odour », ce sentiment de perte est exprimé avec une subtilité particulière. En effet, le parfum, tout en ressuscitant le passé, se présente comme une mort en lui-même, une agonie à l'oeuvre :

*So vague, so sweet a long regret !
 So sweet, so vague, a dead perfume
 That lingers lest regret forget,
 A memory from an old-world tomb
 Where vainly sunshine gleams and vainly raindrops fret,
 And dying summer's wind-breath goes
 So lightly over petals of the fallen rose.*

*Autumnal starlight, scents of hay
 Beneath the full September moon,
 And then, ah then ! the sighing tune
 That fades and yet is fain to stay :
 Ah ! weep for pleasures dead too soon,
 While like the love-song of an ancient day
 The distant music of the perfume dies away !⁸⁹¹*

⁸⁹⁰ A. Symons *London Nights*, *ibid* , p.263.

Trad : « Comme un parfum reste dans les feuilles où il a reposé,
 Votre souvenir

Au plus profond de mon esprit

Ne veut pas me quitter : tout m'abandonne,

Vous restez. » (Trad. de Louis Thomas dans *Poésies*, op. cit., p.106)

⁸⁹¹ T. Wratislaw « Odour », in *An Anthology of Nineties Verse*, Elkin Matthews and Marrot, 1828, p.164. Trad : « Si vague, si doux un long regret !

Le rythme du poème, les répétitions, le retour d'une syllabe longue à la fin du vers et l'association du parfum à un son accentuent l'impression de quelque chose qui meurt, qui se meurt. L'imaginaire du parfum en expansion est ici tiré du côté de l'agonie.

Très fréquente en France, la réminiscence olfactive demeure assez rare en Angleterre. Associée principalement au registre amoureux, elle vise beaucoup plus que dans la littérature française à accentuer l'atmosphère érotique. Mais, paradoxalement, la réminiscence olfactive est rarement évoquée dans sa dimension euphorique.

3.2.4. Un cas particulier : la réminiscence volontaire

En France, l'évolution vers plus de complexité de la fin du siècle se marque aussi par l'apparition d'une nouvelle forme de relation avec le souvenir qui est étonnante : la création de la « réminiscence artificielle ».

Dans la littérature antérieure à 1850, les réminiscences olfactives sont involontaires et fortuites. Le narrateur insiste souvent sur la soudaineté imprévisible de la projection dans le passé. Mais, à la fin du siècle, le narrateur ou le poète cherche parfois à obtenir une maîtrise sur la réminiscence. Le travail de

Si doux, si vague, un parfum mort,
 Qui s'attarde, de peur que le regret n'oublie,
 Un souvenir d'une tombe d'un ancien monde
 Où en vain le soleil brille, et qu'en vain la pluie ronge,
 Et où l'haleine mourante du vent d'été se répand,
 Si légère, sur les pétales de la rose chue.

Lumière automnale des étoiles, senteurs de foin
 Sous la pleine lune de septembre,
 Et alors, ah alors ! le soupir musical
 Qui s'affaiblit et s'éloigne à regret :
 Ah ! Pleure les plaisirs morts trop tôt,
 Pendant que, comme le chant d'amour d'un jour ancien,
 La lointaine musique d'un parfum s'éloigne en mourant !

l'inconscient est alors orchestré par la conscience, qui « arrange » les éléments pour provoquer le souvenir. Le parfum devient un outil de la conscience pour solliciter l'inconscient.

Dans la poésie baudelairienne, on trouve en germe cette volonté de déclencher la mémoire olfactive. Dans « Un Hémisphère dans une Chevelure », le poète fait preuve d'une volonté originale de créer paradoxalement la mémoire involontaire : il veut « *secouer des souvenirs dans l'air*⁸⁹² », « *humer à longs traits le vin du souvenir*⁸⁹³ ». Il se roule avec délices dans le parfum de la chevelure pour retrouver les souvenirs qui y sont enfouis.

A la fin du siècle, dans quelques ouvrages, ce dessein de recréer artificiellement un souvenir et une émotion est plus nettement affirmé. Par exemple, le narrateur de Dinah Samuel cherche à provoquer des réminiscences complexes :

*C'est pourquoi cueille beaucoup de femmes, sans les aimer jamais, pour éviter les chagrins. Que dirais-tu d'une petite bibliothèque composée de livres coutumiers, qui sont des camarades, où chaque volume, imprégné d'une odeur, ylang-ylang, melati, cyclamen, ixora, gardénia, muguet, héliotrope, iris, patchouly, violette des bois, magnolia, vétiver, réséda, verveine, serpolet, thymélia, oeillet, évoquerait une belle amie ?*⁸⁹⁴

La complexité, dans ce passage, vient de plusieurs éléments. D'abord, chaque parfum doit rappeler une femme différente. Ensuite, les parfums sont associés à des livres : l'intellectuel et le sensuel se trouvent donc mêlés. Enfin, la recréation des souvenirs prend place dans un programme (imaginaire) délibéré : le principe même de la réminiscence, comme retour involontaire et inconscient du passé dans le présent, est perverti. Dès lors que la réminiscence est organisée, elle perd son caractère spontané pour devenir autoritaire. Elle met en jeu une utilisation « artificielle » de la puissance onirique du parfum.

⁸⁹² « Un Hémisphère dans une Chevelure », op. cit., Pléiade, t.I, p.300.

⁸⁹³ Ibid.

⁸⁹⁴ F. Champsaur Dinah Samuel (Paris, Ollendorff, 1882, p.408)

La possibilité de recréer artificiellement un souvenir grâce aux senteurs est un fantasme profond de l'imaginaire de la fin du siècle, principalement chez les auteurs décadents, si l'on en croit le retour de ce rêve, sous une autre forme, dans A Rebours. Pour stimuler ses souvenirs érotiques, Des Esseintes prend, dans une petite boîte, des « bonbons violets » qui amènent à son esprit l'image d'anciennes amantes. Le goût prend donc ici le relais de l'olfaction pour une réminiscence originale :

Ces bonbons inventés par Siraudin et désignés sous la ridicule appellation de « Perles des Pyrénées » étaient une goutte d'essence féminine, cristallisée dans un morceau de sucre ; ils pénétraient les papilles de la bouche, évoquaient des souvenirs d'eau opalisée par des vinaigres rares, des baisers très profonds, tout imbibés d'odeur.⁸⁹⁵

Le souvenir de la femme est enfermé dans une goutte d'essence. Les bonbons fondants évoquent - comme les anciens « évoquaient » les esprits - les figures des anciennes maîtresses de Des Esseintes, qui défilent devant lui. La recréation des souvenirs est donc ici artificielle, et concerne les relations amoureuses. En outre, les femmes renaissent avec leur propre parfum. Les imaginaires « bonbons violets » font donc revivre les souvenirs et les femmes, à la fois par le goût et par l'odeur.

Les « bonbons violets » poussent jusqu'à l'outrance un rêve qui hante cette génération. En effet, ils constituent un rempart contre l'émiettement du temps, le délitement dont nous avons vu déjà l'importance à travers le motif de la pourriture organique. Grâce à la senteur, l'être trouve un refuge contre le temps qu'il peut à tout moment visiter.

Un autre rêve de Huysmans, cette fois dans En Rade, vient confirmer le désir de trouver, grâce aux odeurs, un abri contre l'oubli et la mort : il s'agit du rêve des « ptomaines » qui rappelle celui des bonbons violets sur le mode macabre. Ces ptomaines⁸⁹⁶ sont obtenues à partir de la distillation de cadavres:

⁸⁹⁵ A Rebours, op. cit., p.209.

⁸⁹⁶ Néologisme formé à partir du nom grec « ptôma » signifiant cadavre.

*(...) pour satisfaire aux postulats d'un siècle pratique qui enterre, à Ivry, les gens sans le sou et qui utilise tout, les eaux résiduaires, les fonds de tinettes, les boyaux des charognes et les vieux os, l'on pourrait convertir les cimetières en usines qui apprêteraient sur commande, pour les familles riches, des extraits concentrés d'aïeux, des essences d'enfants, des bouquets de pères.
Ce serait ce qu'on appelle, dans le commerce, l'article fin.⁸⁹⁷*

Il y aurait aussi des « parfums en gros », distillés à partir des « restes de la fosse commune, que personne ne réclame ». Ce serait une « essence de prolétaire ». Le rêve se poursuit sur quatre pages pleines d'humour. Huysmans souligne d'abord les avantages de ces parfums qui permettraient un « incessant entretien du souvenir », une « éternelle fraîcheur de la mémoire » ; il serait dès lors possible de :

(...) garder la femme qu'on adora, chez soi, dans sa poche même, à l'état volatil et spirituel, de transmuier sa bien-aimée en un flacon de sel, de la condenser à l'état de suc, de l'insérer comme une poudre dans un sachet brodé d'une douloureuse épitaphe, de la respirer, les jours de détresse, de la humer, les jours de bonheur, sur un mouchoir (...).⁸⁹⁸

Ce rêve de Huysmans ne témoigne pas seulement d'un débridement de l'imagination ou d'une volonté de provoquer une réaction chez le lecteur, de le choquer ; il manifeste également quelque chose de profond sur le fonctionnement de l'imaginaire chez Huysmans. Comme les « bonbons violets » qui devaient pouvoir conserver des essences de femmes, les ptomaines révèlent une volonté de s'incorporer l'être pour dépasser l'oubli et la mort.

Au cours du second XIX^{ème} siècle, la réminiscence olfactive adopte donc des aspects particulièrement variés. Dans une large partie de la littérature, elle concerne surtout la femme et devient stéréotypée. Chez quelques auteurs particuliers, elle acquiert une subtilité inédite qui annonce, à bien des égards, les développements proustiens. Bien qu'elle donne lieu à des sentiments plus variés et

⁸⁹⁷ Huysmans *En Rade*, op. cit., p.183.

⁸⁹⁸ Ibid, p.184.

moins approfondis, elle en annonce un élément fondamental : le sentiment que, en s'assurant une maîtrise, grâce aux mots, sur l'expérience olfactive, on s'assure également une forme de maîtrise sur le temps, on transforme le fugace et le subjectif en art.

Le troisième paradoxe de ce sens « muet » est donc d'être particulièrement évocateur et suggestif. Capable de transporter l'être dans des contrées étranges et exotiques, il est aussi en mesure d'ouvrir brutalement les portes mystérieuses du souvenir. On comprend dès lors quelles sont les relations qui unissent l'écrivain à l'olfaction : la plaisir du détournement et la joie de la maîtrise. En effet, la fonction onirique du parfum dans la littérature est une manière de « récupérer » la puissance onirique de l'odeur dans la réalité. Le personnage comme l'écrivain aime être détourné par le parfum : dans le cas du souvenir, le personnage ou le poète est détourné, malgré sa volonté, vers une époque de son histoire personnelle. Dans le cas du rêve, vers un monde imaginaire. Dans les deux cas, le détournement subi par le personnage est mis en scène par l'auteur qui retrouve une maîtrise sur le détournement, par le langage. La sensation est détournement, mais le langage est détournement du détournement, c'est-à-dire maîtrise.

Cette dernière partie met ainsi en valeur un élément fondamental pour comprendre la nécessité des « détournements de l'olfaction » : l'olfaction est objet de multiples détournements dans la littérature parce qu'elle est sujet de détournements variés dans la vie.

Conclusion

L'étude de l'olfaction, dans la littérature de la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, relève d'une triple gageure, d'abord parce qu'elle se penche sur un élément apparemment externe à la littérature, la sensation olfactive, qu'elle tente de cerner l'impalpable au coeur des mots, le non-langage à la frange du dicible ; ensuite, parce que les sensations ne peuvent apparaître que sous une forme ponctuelle, éparpillée dans le tissu littéraire, ce qui rend difficile l'élaboration d'un discours rationnel, d'autant plus que la période étudiée est longue et regroupe des auteurs de tendances variées ; enfin, parce que la présence des senteurs, subtile et diffuse, ne paraît pas au premier abord servir une visée consciente des écrivains. Pourtant, cette étude se révèle très riche et apporte des éléments de compréhension, non seulement d'un auteur, mais d'un ensemble d'auteurs, et permet de découvrir ce qui unit, au coeur des textes, sensation, pensée et écriture. La présence des sensations olfactives, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, apparaît ainsi, même s'il reste discret, comme un événement majeur de l'histoire littéraire.

En effet, chez un certain nombre d'écrivains de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les sensations olfactives se mettent au service d'une véritable révolte. Tout d'abord, les sensations olfactives servent à pervertir deux domaines, celui de l'amour et celui de la religion. Dans le domaine de l'amour, elles revalorisent l'instinct, surtout dans la première partie de la période. En donnant à la sensation olfactive un rôle dramatique inédit et en exhibant ainsi les ressorts de la séduction, ou de certaines formes de comportements primaires, plusieurs écrivains dévoilent la part animale de l'homme que l'on souhaitait jusqu'alors tenir cachée. Admettre les odeurs dans le rapport entre les individus marque alors l'acceptation de placer l'homme au rang des autres créatures, comme partie intégrante de la nature. Mais les sensations olfactives changent également la vision de l'amour en donnant une nouvelle place à la sensualité, en particulier à la fin du siècle, dans une littérature considérée comme

« décadente » : parfums de la chevelure, de la peau, du gousset osent, malgré les cris effarouchés de la critique, s'afficher. Cette revalorisation de l'olfaction et, avec elle, de l'instinct et de la sensualité, est une caractéristique de la littérature française du second XIX^{ème} siècle, qui n'apparaît que de façon marginale dans la littérature anglaise.

Les odeurs jouent un rôle plus subversif encore dans l'attaque de la religion. En détournant l'encens, soit en le rabaisant pour montrer la vacuité de toute transcendance, soit en le compromettant dans le culte de la femme ou de Satan, un certain nombre d'écrivains attaquent un des piliers de la religion. La frontière entre le sacré et le profane est ainsi mise en danger.

La présence des odeurs entretient, à cette époque, une relation essentielle avec la volonté de dévoiler les dessous, qui s'intègre dans un dessein plus général de pervertir les frontières et de refuser toute censure au sens large. En mettant en cause l'amour et la religion, les écrivains veulent dévoiler ce qui se cache derrière les voiles de la « spiritualité ennoblissante » (Goncourt). Le refus de la spiritualité se marque de manière plus claire dans l'entreprise de démystification qui s'attaque à tout ce qui est censé voiler la vérité. Les puanteurs, en particulier, servent à dénoncer les hypocrisies de la société, les vilenies de la morale et, surtout, le mensonge de la vie. Ce dessein démystificateur est lié à ce qui est au coeur de la sensibilité de cette époque : le sentiment de l'aliénation qui prend d'abord la forme du milieu social, de l'hérédité, des pulsions psychiques inconscientes puis, à la fin du siècle surtout, de ce qui aliène de façon ultime, s'insérant au coeur de l'être, la mort.

L'aliénation et le sentiment d'être envahi par le hors-soi se retournent en refus de toute forme de frontière, pour donner de nouvelles chances à l'art. Ainsi s'instaure ce que nous avons appelé la « logique olfactive ». Les odeurs, qui sont le symbole de ce qui se propage sans respect des limites, deviennent l'expression de plusieurs formes de transgression. Lorsque, dans le cadre de la métaphore théâtrale, elles sont montrées comme envahissant l'espace de la représentation, elles disent quelque chose de fondamental sur l'évolution de la conception de la beauté au cours du second XIX^{ème} siècle. En effet, elles marquent ainsi l'affirmation d'une nouvelle

esthétique qui refuse la hiérarchie ancienne et intègre à l'art des pans ignorés de la réalité, sortes de « coulisses » que constituent en particulier la laideur et la puanteur. Ainsi, les odeurs prennent place dans une expression nouvelle et originale de la modernité en art. L'odorat, de son côté, sert à explorer de nouvelles expériences sensorielles, par une pratique délibérée de l'excès, en vue d'une satisfaction artistique. Enfin, la « logique olfactive », en refusant la hiérarchie du goût, permet d'appréhender une nouvelle forme de désir, fondée autant sur la répulsion que sur l'attraction. Accepter l'odeur, qui s'inscrit dans une problématique de la pénétration, de l'invasion de l'autre en soi, est donc mettre en péril les cloisons étanches que la société et l'art, dans une optique de survie peut-être, ont élevées entre des domaines précis. Il y a dans l'utilisation des odeurs, dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle, quelque chose de radicalement subversif, sinon de révolutionnaire, qui autorise à affirmer que l'olfaction entretient un lien fondamental avec le détournement. Mais cette forme de transgression a également des limites et les odeurs permettent, de façon intéressante et inattendue, de les saisir.

En effet, l'olfaction s'est révélée au cours de cette recherche comme le sens de l'oscillation. Elle donne la possibilité à certaines contradictions, à certaines hésitations caractéristiques de l'époque, de prendre une forme sensible dans les textes. Elle traduit, en effet, des aspirations contradictoires opposant transgression et innocence, subtilités de l'intellectualité et débauches de l'animalité, délicatesse de l'impalpable et volupté du concret. Ce qui importe surtout pour les écrivains « olfactifs » est la double nature de l'odeur, à la fois matérielle et spirituelle. Au cœur d'une problématique de la chair et de l'esprit, l'odeur s'adapte aux hésitations spécifiques d'une époque qui vit leur relation comme un combat. On peut considérer cette oscillation sur l'ensemble de la période et opposer les envolées des parnassiens ou des symbolistes aux puanteurs et aux excès des naturalistes et des décadents. Mais notre étude a montré que l'oscillation n'est pas seulement extérieure aux écrivains, entre différents groupes, mais à l'intérieur même des oeuvres de ceux qui ont recours à l'olfaction. L'olfaction, plus que la manifestation d'une révolte, est donc l'expression, quoique ténue et fine, d'une oscillation fondamentale du second XIX^{ème}

siècle entre la matière et l'esprit. Elle dévoile quelque chose sur la manière dont les écrivains appréhendent le monde, leur temps, leur écriture et, en même temps, leur propre transgression.

Enfin, elle permet de saisir une oscillation fondamentale de cette époque, chez un grand nombre d'artistes, entre les joies du détournement et celles de la maîtrise. En effet, l'odeur détourne les sens, qu'elle suscite l'attirance sensuelle, l'appétit, la résurrection du passé ou le pays du rêve, qu'elle éveille la crainte ou soulève de dégoût. L'être, pendant une minute fugitive, est dépossédé de sa raison, de sa volonté et de sa liberté ; il réagit avec ses pulsions, les strates multiples de son inconscient et de son imagination. Pour l'écrivain, homme de langage, l'expérience olfactive est expérience de l'étrangeté, du hors-soi. En acceptant de se livrer aux odeurs, l'écrivain accepte donc de se défaire momentanément de ce qui le relie au monde, la langue. Mais il convertit ces joies en maîtrise, lorsqu'il parvient à faire passer son expérience dans l'épaisseur des mots. Bien que ce soit une entreprise spécialement ardue, l'olfaction étant un sens « muet », il a recours à toutes les ressources du style, en particulier à la métaphore et à la synesthésie, pour intégrer la sensorialité au langage. Dans le même temps, il découvre que les expériences olfactives sont riches et qu'elle fournissent à la langue des outils intéressants pour exprimer l'indicible, pour aborder tout ce qui échappe aux mots, de l'ineffable d'un sourire à l'impression d'une lecture. Il puise en particulier dans le domaine olfactif pour traduire ses goûts et dégoûts en matière de littérature et pour évoquer la modernité d'une oeuvre, qui se traduit par une « odeur » d'une nature particulière. Parfois, le monde du parfumeur lui fournit des termes pour exprimer la forme inexprimable de ce qu'il recherche à travers les subtilités de son style, surtout à la fin du siècle, lorsque la quintessence devient valeur suprême. Enfin, la puissance onirique des odeurs lui permet de transporter son lecteur dans le monde du rêve ou du souvenir.

En Angleterre, à la même époque, la plupart des écrivains n'acceptent pas le détournement. A l'exception décadente près, ils refusent l'olfaction, ou s'en tiennent

à une utilisation superficielle et stéréotypée. En aucun cas, elle ne leur sert véritablement d'instrument de révolte. Pour eux, la séparation entre le corps et l'esprit doit rester claire ; ils refusent l'aliénation et rejettent le mélange. Le corps est considéré avec recul, et les odeurs comme des pièges. Une des raisons de la différence qu'on a pu remarquer entre la France et l'Angleterre tient sans doute à la nature de la censure : extérieure en France, elle apparaît comme quelque chose à combattre ; sa plus grande intériorisation en Angleterre empêche le recul nécessaire au conflit. De ce fait, la comparaison entre les deux pays s'avère délicate, car elle confronte une profusion olfactive, dont nous avons vu les multiples significations, à une aridité. La littérature victorienne inclut très peu de sensations olfactives et, dans la littérature décadente, l'apparition de l'olfaction apparaît souvent comme un phénomène d'importation. C'est donc sur une esthétique de la frontière qu'apparaît la plus grande séparation entre écrivains français et anglais dans le domaine olfactif. Alors que la littérature française explore avec délices les ambiguïtés d'une esthétique frontalière, la littérature anglaise la repousse avec une tenace méfiance.

Cette étude, la première qui tente de faire une synthèse sur la présence de l'olfaction dans la littérature de deux pays sur une longue période, gagnerait à être confrontée à l'étude du même sujet à d'autres époques et dans d'autres pays.

Elle gagnerait en particulier à être comparée avec une réflexion sur la place et le rôle de l'olfaction dans la littérature entre 1910 et 1935 environ, lorsque le roman cherche de nouvelles voies. Une synthèse précise sur la présence des odeurs chez Proust, évidemment, s'impose. Mais les sensations olfactives sont également présentes chez des écrivains aussi divers que Giono, Genevoix, Céline, Virginia Woolf, Joyce, Dos Passos, Faulkner. Comment les odeurs sont-elles utilisées chez ces auteurs ? Existe-t-il un lien entre la quête d'une nouvelle forme romanesque qui s'affirme autour de 1920 et la présence olfactive ? Quelles formes de perception du monde cette présence traduit-elle ? Une telle étude ferait ressortir à la fois la

spécificité du détournement de l'olfaction au cours du second XIX^{ème} siècle et, peut-être, permettrait de mettre en valeur certains traits communs⁸⁹⁹.

Une autre période paraît également très prometteuse dans la littérature anglaise : la période élizabéthaine, qui voit les odeurs foisonner dans le théâtre et la poésie. Il serait intéressant de mener une recherche sur les formes que prend l'odeur écrite dans un contexte social et culturel très différent, et d'établir une comparaison avec la littérature française de la même époque.

Un des buts de cette thèse a donc été de défricher une nouvelle voie de recherche, afin de donner des bases à une approche renouvelée des textes. Elle aura atteint son objectif si l'étude de la place et du rôle de l'olfaction dans la littérature passe du rang de sujet « curieux » à celui de sujet à part entière, et si d'autres travaux viennent prendre appui sur cette modeste pierre pour bâtir un édifice.

⁸⁹⁹ Une étude récente et relativement courte sur la « bataille des odeurs » dans les romans de Claude Simon a mis en évidence le lien entre la présence des odeurs et certaines caractéristiques de l'oeuvre : hantise de la putréfaction, volonté de désacralisation, et rejet nietzschéen de la raison (J.Y. Laurichesse La Bataille des Odeurs, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 52, 126 et 180). On retrouve donc plusieurs des traits que nous avons dégagés. Les rencontre-t-on également chez d'autres auteurs ?

Bibliographie

Présentation des oeuvres :

AUTEUR Titre (édition originale : lieu, éditeur, date) Parfois mention de la cote (de l'édition originale) dans une grande bibliothèque. Edition dans laquelle l'ouvrage a été cité, date.

Pas de mention d'une autre édition : signifie que l'ouvrage a été cité dans l'édition originale.

Abréviations pour les cotes des bibliothèques :

- BNF : Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- SG : Sainte Geneviève, Paris.
- Sorb : La Sorbonne, Paris.
- BL : British Library, Londres.
- m : signifie microfiche à la BNF.

Classement :

545 ouvrages.

Les ouvrages ont été classés par rubriques et, à l'intérieur de chaque rubrique, selon un ordre chronologique reflétant l'évolution de la présence olfactive dans les textes.

Plan de la bibliographie :

1. Littérature et études critiques du XIXème siècle
2. Etudes concernant les odeurs
3. Etudes sur la littérature
4. Autres

1. LITTÉRATURE ET ETUDES CRITIQUES DU XIX^{ème} SIECLE

1.1. Littérature française et belge

1.1.1. Prose

BAUDELAIRE Charles

Salon de 1846 (Paris, Michel Lévy Frères, 1846) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, tome II.

La Fanfarlo (1847) (Paris, J. Bry Aîné, 1849, avec Mlle de Kérouare, de Jules Sandeau). Paris, GF, 1987.

Exposition universelle (Beaux-Arts, Paris, « Le Pays », 26 mai 1855).

Le Peintre de la Vie moderne (Figaro, 26 et 29 nov., 3 déc. 1863) in Baudelaire Critique d'art, Paris, Gallimard, Essais Folio, 1992.

L'Art romantique (Paris, Michel Lévy Frères, 1868) BL [YA 1993 a 10892].

Journaux intimes (Paris, Lemerre, 1869 et 1887) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, tome I.

FLAUBERT Gustave

Mémoires d'un Fou (1839) (Laval, impr. de L. Barnéoud, 1901) BNF [4 Y2 5739. Monaco, Ed. du Rocher, 1946.

Novembre (1842) (Paris, L. Connard, 1910, in Oeuvres complètes) Monaco, Ed. du Rocher, 1946.

Madame Bovary (Paris, Michel Lévy Frères, 1857). BNF [Rés. p. Y2 575-76. GF, 1966.

Salammbô (Paris, Michel Lévy Frères, 1863) BNF [Rés. p. Y2 265. Classiques Garnier, 1959.

L'Education sentimentale (Paris, Michel Lévy Frères, 1869) BNF [Rés. p. Y2 1880. Presses Pocket, 1989.

La Tentation de Saint Antoine (Paris, Charpentier, 1874) BNF [Rés Y2 3109. Classiques Garnier, 1954.

Trois Contes (Paris, Charpentier, 1877) BNF [8 Y2 808. GF, 1975.

Bouvard et Pécuchet (Paris, Lemerre, 1881) BNF [8 Y2 1737.

Correspondance (Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973).

FROMENTIN Eugène, Dominique (Paris, Hachette, 1863) BNF [Rés. p. Y2 1887. Paris, GF, 1987.

GONCOURT Edmond et Jules de

Germinie Lacerteux (Paris, Charpentier, 1864) Poche, 1990.

Idées et Sensations (Paris, Lacroix, 1866) BNF [Z 49826.

Manette Salomon (Paris, Lacroix-Verboeckhoven, 1867) Paris, Gallimard, 1996.

Madame Gervaisais (Paris, Librairie internationale, Lacroix Verboeckhoven, 1869).
Gallimard, Folio, 1982.

GONCOURT Edmond de

La Fille Elisa (Paris, Charpentier, 1877) Paris-Genève, Slatkine, 1996.

Chérie (Paris, Charpentier, 1885).

En 18... (Paris, Charpentier, 1885).

ZOLA Emile

Contes à Ninon (Paris, Lacroix, 1864) GF, 1971.

Thérèse Raquin (Paris, Lacroix, 1867) Gallimard, Folio, 1979.

La Fortune des Rougon (Paris, Lacroix, 1871) GF, 1969.

La Curée (Paris, Lacroix, 1871) Presses Pocket, 1990.

Le Ventre de Paris (Paris, Charpentier, 1873) BNF [8 Y2 434(3). GF, 1971.

La Conquête de Plassans (Paris, Charpentier, 1874) Poche, 1984.

La Faute de l'Abbé Mouret (Paris, Charpentier, 1875) BNF [8 Y2 434(5).

Lausanne, Ed. Rencontre, Oeuvres complètes, T. V, 1972.

Son Excellence Eugène Rougon (Paris, Charpentier, 1876) Gallimard, Folio, 1982.

L'Assommoir (Paris, Charpentier, 1877) Presses Pocket, 1990.

Une Page d'amour (Paris, Charpentier, 1878) France Loisirs, 1990.

Le Roman expérimental (« Le Messager de l'Europe, sept. 1879) GF, 1971.

Mes Haines, causeries littéraires et artistiques (1880) BL [11826 c 14.

Nana (Paris, Charpentier, 1880) BNF [m . 23632) Lausanne, Ed. Rencontre, Oeuvres Complètes, T. IX, 1972.

Pot-Bouille (Paris, Charpentier, 1882) Gallimard, Folio, 1982.

Au Bonheur des Dames (Paris, Charpentier, 1883) Fasquelle, Poche, 1984.

La Joie de Vivre (Paris, Charpentier, 1884) BNF [8 Y2 8598. Poche, 1985.

Les Coquillages de Monsieur Chabre (Paris, Charpentier, 1884 in Naïs Micoulin)
Nantes, Joca Seria, 1994.

Germinal (Paris, Charpentier, 1885) Pocket, 1990.

L'Oeuvre (Paris, Charpentier, 1886) Gallimard, Folio, 1983.

La Terre (Paris, Charpentier, 1887) Gallimard, Folio, 1980.

Le Rêve (Paris, Charpentier, 1888) Poche.

La Bête humaine (Paris, Charpentier, 1890) Poche, 1984.

L'Argent (Paris, Charpentier, 1891) Gallimard, Folio, 1980.

La Débâcle (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892) Gallimard, Folio, 1984.

Le Docteur Pascal (Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893) GF, 1975.

ZOLA E., MAUPASSANT G. de, HUYSMANS J.K., CÉARD H., HENNIQUE L., ALEXIS P. Les Soirées de Médan (1880) Le livre à venir, 1981, avec intro de C. Becker. BNF [16 Y2 46130.

DAUDET Alphonse

Les Lettres de mon Moulin (Paris, Hetzel, 1869) GF, 1972.

Contes du lundi (Paris, Lemerre, 1873) Livre de Poche, 1985.

Numa Roumestan (Paris, 1880) Paris, Nelson, 1925.

L'Immortel (Paris, Lemerre, 1888) Oeuvres Gallimard, La Pléiade, 1994. BNF [16 Z 15297 (412)].

BARBEY D'AUREVILLY Jules, Les Diaboliques (Paris, Dentu, 1874).

HUYSMANS Joris-Karl

Le Drageoir aux Epices (Paris, Dentu, 1874) BNF [Rés. Y2 2174.

Marthe (Paris, Derveaux, 1879) 10/18, « Fins de Siècle ».

Les Soeurs Vatarde (Paris, Charpentier, 1879) 10/18, « Fins de Siècle ».

En Ménage (Paris, Charpentier, 1881) 10/18, 1987.

A Vau l'Eau (Bruxelles, Kistemaekers, 1882) 10/18, 1987.

L'Art moderne (Paris, Charpentier, 1883) BL [X 429 / 4293.

A Rebours (Paris, Charpentier, 1884) Gallimard, Folio, 1977.

Croquis parisiens (Paris, L. Vanier, 1886) BNF [8 Li3 751.

En Rade (Paris, Tresse et Stock, 1887) Gallimard, Folio, 1984.

Là-Bas (Paris, Tresse et Stock, 1891) GF, 1978.

En Route (Paris, Tresse et Stock, 1895) Gallimard, Folio, 1996.

La Cathédrale (Paris, Tresse et Stock, 1898)

Sainte Lydwine de Schiedam (Paris, Stock, 1901) Paris, Maren Sell, 1989.

Lettres à Théodore Hannon de Huysmans, Christian Pirot, 1985.

Lettres inédites à Zola (Paris, Droz, 1953) BL [WP 2063/ 50.

ARÈNE Paul

La Gueuse parfumée (Paris, Charpentier, 1876) BNF [8 Y2 91.

Paris ingénu (Paris, Charpentier, 1882) BNF [8 Li3 619.

VALLÈS Jules, L'Enfant (Paris, Charpentier, 1879) (Jean La Rue ou Jacques Vintgras) BNF [8 Y2 2835. Folio, 1973.

MAUPASSANT Guy de

Boule de Suif (Paris, Charpentier, 1880, in Les Soirées de Médan).

Contes de la Bécasse (Paris, Rouveyre et Blond, 1882-83) Poche, 1984.

Une Vie (Paris, Havard, 1883) Gallimard, Folio, 1974.

Contes du Jour et de la Nuit (Paris, Marpon et Flammarion, 1885) Gallimard, Folio, 1984.

Bel-Ami (Paris, Havard, 1885) Presses Pocket, 1990.

La petite Roque (Paris, Havard, 1886) Gallimard, Folio, 1987.

Mont-Oriol (Paris, Havard, 1887) GF, 1976.

Le Horla et autres récits fantastiques (1887) Presses Pocket, 1989.

Pierre et Jean (Paris, Ollendorff, 1888) Presses Pocket, 1989.

Sur l'Eau (Paris, Marpon et Flammarion, 1888) Minerve, 1989.

Apparition, et autres Contes d'angoisse (divers, 1883-1890) GF, 1987.

Fort comme la Mort (Paris, Ollendorff, 1889) BNF [8 Y2 42702. Gallimard, Folio, 1983.

La Maison Tellier (Paris, Havard, 1881 à 1891) Presses Pocket, 1991.

CÉARD Henri, Une Belle Journée (Paris, Charpentier, 1881) BL [12518 g 31.

CHAMPSAUR Félicien,

Dinah Samuel (Paris, Ollendorff, 1882) BL [12518 b 14.

Miss America (Paris, Ollendorff, 1885) BNF [m 8 Y2 7808.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, Contes cruels (Paris, Lévy, 1883) Gallimard, Folio, 1983.

PÉLADAN Joséphin, Le Vice suprême, « la décadence latine, Ethopée ». (Paris, Dentu, 1884) Paris, Dentu, 1891. BL [C 115 pp 17.

POICTEVIN Francis, Songes (Bruxelles, Kistemaekers, 1884) BL [012548 dd 51.

BEAUCLAIR Henri, VICAIRE Gabriel, Les Délivrescences d'Adoré Floupette (1885) (Paris, Jonquières, 1923) Sorb [R 1090 in 12°.

MENDÈS Catulle

Zo'har (Paris, Charpentier, 1886) BNF [m 8 Y2 9351/ BL [12518 g 30.

Méphistophéla « roman contemporain » (Paris, Dentu, 1890) BNF [m 8 Y2 43433.

BLOY Léon

Le Désespéré (Paris, Soirat, 1886 ; Stock, 1891) La Table ronde, 1997.

La Femme pauvre (Paris, Mercure de France, 1897) Folio, 1997.

Exegèse des Lieux communs (Paris, Mercure de France, 1902) Gallimard, Idées, 1973.

MIRBEAU Octave

Le Calvaire (Paris, Ollendorff, 1887) 10/18 « Fins de Siècles », 1986.

L'Abbé Jules (Paris, Ollendorff, 1888) Albin Michel, 1949.

Sébastien Roch (Paris, Charpentier, 1890) 10/18 « Fins de Siècle », 1977.

Dans le Ciel (Paris, Écho de Paris, 1892-93) Ed. de l'échope, 1989.

Le Jardin des Supplices (Paris, Fasquelle, 1899) Gallimard, Folio, 1988.

Le Journal d'une Femme de Chambre (Paris, Fasquelle, 1900) GF, 1983.

Les Vingt-et-un Jours d'un Neurasthénique (Paris, Fasquelle, 1901) 10/18, 1977.

LORRAIN Jean (Paul Duval)

Buveurs d'Ames (Paris, Charpentier, 1893) BNF [m 6642.

Un Démoniaque . . . Espagnes (Paris, Dentu, 1895) BNF [m 7852.

Une Femme par jour (Paris, Borel, 1896) BNF [8 Y2 49967 / BL [12519 a 1.

Histoires de masques (Paris, Ollendorff, 1900) BNF [8 Y2 52171 / BL [012 552 cc 58.

M. de Phocas (Paris, Albin Michel, 1901) BNF [m 7557.

Sensualité amoureuse (Paris, Créte « La voie merveilleuse », 1902). BNF [8 Y2 53440.

Fards et Poisons (Paris, Ollendorff, 1903) BNF [m 21 991.

Maison pour Dames (Paris, Ollendorff, 1908) Albin Michel, 1926-90.

LEMONNIER Camille (Belge)

Madame Lupar (Paris, Charpentier, 1888) BNF [m 8 Y2 41742.

Le Possédé (Paris, Charpentier, 1890) BNF [m 21200.

Dames de Volupté (Paris, Savine, 1892) BNF [m 8 Y2 46 264.

Un Mâle (Paris, Dentu, 1892). BNF [m 8 Y2 47047 / BL [012548 ee 40.

La Fin des Bourgeois (Paris, Dentu, 1892) BNF [8 Y2 46648 / BL [012548 f 34.

Claudine Lamour (Paris, Dentu, 1893) BNF [m 8 Y2 49 073.

L'Arche, journal d'une maman (Paris, Dentu, 1894) BNF [m 8 Y2 48377.

L'Aumône d'Amour (Paris, Borel, 1897) BNF [8 Y2 50545.

L'Homme en Amour (Paris, Ollendorff, 1897) Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1993.

La Vie secrète (Paris, Ollendorff, 1898) BNF [m 22496.

Adam et Eve (Paris, Ollendorff, 1899) BNF [m 17591.

Au Coeur frais de la Forêt (Paris, Ollendorff, 1900) BNF [m 8 Y2 51941.

Le Sang et les Roses (Paris, Ollendorff, 1901) BNF [m 8 Y 52696.

MAIZEROY René

La Peau (Paris, Havard, 1890) BNF [8 Y2 43341.

L'Amant de Proie (Paris, A. Michel (s.d. : autour de 1905)) BNF [m 8 Y2 68709.

GOURMONT Rémy de

Sixtine (Paris, Savine, 1890) BL [012547 h 75.

Histoires magiques (Paris, Mercure de France, 1894) Toulouse, Ombres, 1994.

ELSLANDER

Rage charnelle (Bruxelles, Kistenmaeckers, 1890) Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1995. BNF [16 Y2 63734.

Parrain (Bruxelles, Editions de la Belgique artistique et littéraire, 1910) BNF [8 Y2 58757.

BARRÈS Maurice

Le Culte du Moi (Paris, Perrin, 1892) Poche, 1964. BL [X 907/ 7710.

Composé de trois parties : Sous l'Oeil des barbares (1888), L'Homme libre (1889), Le Jardin de Bérénice (1891).

RODENBACH Georges

Bruges-la-Morte (Paris, Flammarion, 1892) BL [012551 k 39.

GIDE André

Traité du Narcisse (Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958.

Le Voyage d'Urien (Paris, Mercure de France, 1894) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958.

RENARD Jules, Poil de Carotte (Paris, Flammarion, 1894) Paris, GF, 1965.

LOUÏS Pierre

Les Chansons de Bilitis (Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894) Paris, Charpentier et Fasquelle, 1900. BL [011483 i 25.

Aphrodite (Paris, Mercure de France, 1896) Paris, Mercure de France, 52ème éd., 1896. BL [12548 ppp 6.

Une Volupté nouvelle (Paris, Borel, 1899) BL [012551 de 87.

Sanguines (Paris, Charpentier, 1903) BL [12550 c 29.

BATILLIAT Marcel, Chair mystique (Paris, Mercure de France, 1897) Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1997.

REBELL Hugues, La Nichina (Paris, Société du Mercure de France, 1897) Paris, Mercure de France, 1897, 9ème ed. BL [012551 df 27.

BOIS Jules, Le Mystère et la Volupté (Paris, Ollendorff, 1901) BNF [8 Y2 52965.

Anthologie des Ecrivains belges de langue française (Bruxelles, Dechenne, 1903) BNF [m 8 Z 16551.

ANNUNZIO Gabriele d' (Littérature italienne)

Le Triomphe de la Mort (Milan, Treves, 1894) Paris, Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1994. Traduit de l'italien par G. Hérelle.

Les Vierges aux Rochers (1896) Paris, Calmann Lévy, 1897. Traduit de l'italien par G. Hérelle.

1.1.2. Poésie

BAUDELAIRE Charles

Les Fleurs du Mal (Paris, Poulet-Malassis, 1857) Gallimard, La Pléiade, 1975.

Les Fleurs du Mal ed. de Blin et Crépet, Paris, Corti, 1942, p.335-337.

Les Paradis artificiels (Paris, Poulet-Malassis, 1860) Gallimard, La Pléiade, 1975.

Le Spleen de Paris (Paris, Lévy, 1862) Gallimard, La Pléiade, 1975.

GAUTIER Théophile

Poésies III (Paris, Lemerre, 1860).

SPINELLI A.

Ce que disent les Fleurs (Paris, Dentu, 1864) BNF [Ye 33503.

VERLAINE Paul

Poèmes saturniens (Paris, A. Lemerre, 1866) BNF [Rés. p. Ye 1151.
Fêtes galantes (Paris, A. Lemerre, 1869) BNF [Rés Ye 5094.
Romances sans Paroles (Sens, impr. de l'Hermitte, 1874) BNF [Rés. Ye 1120.

RIMBAUD Arthur

Une Saison en Enfer (1873, Poot & Cie ; La Vogue, sept. 1886)).
Illuminations (La Vogue, mai et juin 1886 ; Paris, Vanier, 1895).
Poésies (Paris, Vanier, 1895) (Poésie Gallimard, NRF, 1984).

SULLY PRUDHOMME Oeuvres de Sully Prudhomme Paris, Lemerre, 1897.

Poésies 1865-1866, Poésies, 1866-1872 (Les Epreuves, Les Ecuries d'Augias, Croquis italiens, Les solitudes, Impressions de la guerre) Poésies, 1872-1878 (Les vaines tendresses, La funeste révolte des fleurs, Poésies diverses, Les Destins, Le Zénith) Poésies 1879-1888 (Le Prisme, Le Bonheur).

Le Parnasse contemporain « Recueil de vers nouveaux » (Paris, Lemerre, 1866) BL [11483 i 4.

Le Parnasse contemporain (1869, paru en réalité en 1871 à cause de la guerre).

Le Parnasse contemporain (1876).

Le Parnassiculet contemporain(Paris, Librairie centrale, Jules Lemer, 1867) BL [11483 c 50.

LONLAY Eugène de, Ce que Femme ne doit lire (Paris, Jouaust, 1867) BNF [Ye 26709.

LAUTRÉAMONT

Les Chants de Maldoror (Balitout, Questroit et Cie, 1868 pour le 1er chant ; Bruxelles, Lacroix, 1869 pour l'ensemble) Poche, 1992.

BANVILLE Théodore de

Petit Traité de poésie française (Paris, A. de Clère, 1872) BNF [m 226.

Les Cariatides (Paris, Charpentier, 1891).

Les Exilés (Paris, Fasquelle, 1899).

HERVILLY Ernest d', Les Baisers (Paris, Lemerre, 1872) BNF [Ye 24140.

MATHIEU Gustave, Parfums, Chants et Couleurs (Lyon, Perrin, 1873) BNF [Ye 3533.

CROS Charles

Le Coffret de Santal (Paris, Lemerre, 1873) in Oeuvres complètes de Charles Cros, Paris, Pauvert, 1964.

Le Collier de Griffes (Paris, Stock, 1908) BL [011483 g 82.

CORBIÈRE Tristan, Les Amours jaunes (Paris, Alcan-Lévy, 1873) BL [011483 I 88.

LEMOYNE André, Les Charmeuses. Les Roses d'antan (1855-1870) (Paris, Lemerre, 1873).

AICARD Jean, La Chanson de l'Enfant (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875) BNF [Ye 13828.

SILVESTRE Armand, Poésies 1866-1874 (Paris, Charpentier, 1875) BNF [8 Ye 4786.

VERNIER Valéry

Aline. Les Filles de minuit (Paris, Charpentier, 1877) BNF [m Ye 34571.

METGE Louis, Les Cauchemars contemporains (Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1878) BNF [Ye 27748.

GOUDEAU Emile

Fleurs de Bitume (Paris, Lemerre, 1878) BNF [Ye 23445.

Poèmes parisiens (Paris, Henri Beraldi, 1897) BNF [8 Ye 4496.

RICHEPIN Jean

Les Caresses (Paris, Decaux, 1877) Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893. BL [114 83 a 20.

La Chanson des Gueux (Bruxelles, Kistemaeckers, 1881) BNF [m 17435.

Les Blasphèmes (Paris, Dreyfous, 1884) BNF [m 8 Ye 667 / BL [114 83 f 25 (éd de 1885).

Cauchemars (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892) BNF [m 8 Y2 45 647.

ROLLINAT Maurice

Dans les Brandes (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877) BNF [m 8 Ye 296.

Les Névroses (Paris, Charpentier, 1883) BNF [8 Ye 300.

Les Apparitions (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896) BNF [m 8 Ye 4170.

GLATIGNY Albert, Poésies complètes Les Vignes folles. Les Flèches d'or. Gilles et Pasquins. (Paris, Lemerre, 1879).

HANNON Théodore, Rimes de Joie (1876-81) (Bruxelles, Gay et Doucé, 1881) BNF [Enfer 42.

HARAUCOURT Edmond

La Légende des Sexes (Bruxelles, édition privée, 1882) BNF [Rés p Ye 424.

L'Ame nue (Paris, Charpentier, 1885) BNF [8 Ye 910.

Seul (Paris, Charpentier, 1891) BNF [8 Ye 2757.

Le XIXème siècle (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901) BNF [8 Ye Pièce 6448.

GANGES Charles, A bas la poésie ! Vive les vers! Cent sonnets réalistes (Montpellier, Firmin et Cabirou frères, 1883).

TELLIER Jules, Les Brumes (Paris, Lemerre, 1883) BNF [8 Ye 2598.

MONTÉGUT M., Poésies complètes (Paris, Charpentier, 1883) BNF [8 Z 248.

SAULIÈRE Auguste, Ce qu'on n'ose pas dire (Paris, Dentu, 1884) BNF [m 8 Ye 585.

BOUCHOR Maurice

L'Aurore (Paris, Charpentier, 1884) BNF [8 Ye 467.

Les Symboles (Paris, Charpentier, 1888) BNF [Ye 1898.

LAFORGUE Jules, Les Complaintes et les premiers Poèmes (Paris, Vanier, 1885) NRF, Poésie Gallimard, 1979.

LORRAIN Jean

Modernités (Paris, Giraud, 1885) BNF [8 Ye 1317.

Les Griseries (Paris, Tresse et Stock, 1887) BNF [m 1304.

Sonyeuse (Paris, Charpentier, 1891) Paris, Séguier, 1993.

MERRIL Stuart

Gammes (Paris, Vanier, 1887) BNF [8 Ye 1671.

Poèmes (Paris, Mercure de France, 1897) BNF [m 6470 (Les Gammes, 1887, Les Fastes, 1891, Petits poèmes d'automne, 1895, Le jeu des Epées, 1897).

BOURGET Paul, Poésies (1876-1882) : Edel, Les Aveux (Paris, Lemerre, 1887).

BRETON Jules, Les Champs et la Mer, Jeanne (Paris, Lemerre, 1887).

JEHAN Auguste

Voluptés et parfums (Paris, Savine, 1888) BL [11483 b 28.

Sarcasmes (Paris, Vanier, 1889) BNF [8 Ye 2216.

Raillerie (Paris, Vanier, 1891) BNF [8 Ye Pièce 2638.

PLOWERT Jacques (Paul Adam), Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes (Paris, Vanier, 1888) BL [12954 d 23.

MAETERLINCK Maurice, Serres chaudes (Paris, Vanier, 1889) BL [11483 ccc 34.

NOËL Alexis, Les Sensualités (Paris, Ollendorff, 1890) BNF [8 Ye 2507.

DELTHIL Camille

Poèmes parisiens (1873) BNF [m Ye 19897.

Les Tentations (Paris, Lemerre, 1890) BNF [8 Ye 2668.

LAFFARGUE Paul, Parfums de l'âme Poésies. Paris, Bibliothèque des auteurs contemporains, 1890, 4ème éd. BL [11482 g 36.

RÉGNIER Henri de

Poèmes (1887-1892) Poèmes anciens et romanesques (1890) Tel qu'en Songe (1892)
Paris, Mercure de France, 1895, 2ème éd. BL [011483 f 2.

MADELEINE Jacques, Le Conte de la Rose (Paris, Ollendorff, 1891) BNF [8 Ye
pièce 2638.

RODENBACH Georges

L'Hiver mondain (Bruxelles, Kistemaeckers, 1884).

Le Règne du Silence (Paris, Charpentier, 1891) BL [11483 b 41.

Les Vies encloses (Paris, Charpentier, 1896) BL [11483 eee 58.

MENDÈS Catulle, Poésies (Paris, Charpentier, 1892) BNF [2 exs 8 Ye 3454 et Z
Renan 5313.

LARGERIS Maurice, Les Effluves (Paris, Chamuel, 1893) BNF [8 Ye 3453 et 3562.

SAMAIN Albert, (pseudo de Duval)

Au Jardin de l'Infante (Paris, Mercure de France, 1893) BNF [8 Ye 3477. Paris,
Mercure de France, 1897 : BL [011483 i 10.

Carnets intimes (Paris, Mercure de France, 1899) BL [11 862 bb 24.

LA VAUDÈRE Jane de, Evocation (Paris, Ollendorff, 1893) BNF [m 18201.

REBELL Hugues, (pseudo de G. Grassal) Chants de la Pluie et du Soleil (Paris,
Charles, 1894) BNF [8 Z 13715.

MONTESQUIOU Robert de, Le Chef des Odeurs suaves (Paris, G. Richard, 1894)
BNF(m 4 Ye 126.

FRANC-NOHAIN M. (M. Legrand, dit)

Inattentions (Paris, Vanier, 1894) BNF [m 8 Ye 3651.

Flûtes (Paris, La Revue blanche, 1898) BNF [m 8 Ye 20957.

GUÉRIN Charles

L'Agonie du Soleil (Paris, Ollendorff, 1894) BNF [m 8 Ye 3557 (1).

Le Semeur de Cendres (Paris, Mercure de France, 1901) BL [011483 h 54.

RETTÉ Adolphe

L'Archipel en Fleurs (Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1895) BNF [m 8 Ye
3874.

Oeuvres complètes (Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898) BNF [m 6863
(1-2).

LECONTE DE LISLE Derniers Poèmes (Paris, Lemerre, 1895).

FOULON DE VAULX André, Les Floraisons fanées (Paris, Lemerre, 1895) BNF [8 Ye 3891.

GOURMONT Rémy de

Le Livre des Litanies (Paris, Mercure de France in « Le pèlerin du silence », 1896) BNF [m 12911.

Simone, poème champêtre (1897) Paris, Mercure de France, 1901. BNF [m 8 Ye 5412.

Couleurs suivi de Choses anciennes (Paris, Mercure de France, 1908) BNF [8 Y2 57310 .

Divertissements (Paris, Crès, 1912) BNF [8 Ye 8340.

DIERX Léon, Poèmes et Poésies et Les Lèvres closes, in Oeuvres complètes (Paris, Lemerre, 1896) BNF [8 Ye 3992.

JEANNEROT Léon, Fleurs sans Parfum (Paris, Mesnil-Dramard, 1897) BNF [8 Ye 4486.

HUBERT Paul

Verbes mauves (Paris, Clerget, 1898) BNF [8 Ye 4618.

Au Coeur ardent de la Cité (Paris, 1908).

VIELÉ-GREFFIN Francis, Phocas le Jardinier (Paris, Mercure de France, 1898) BNF [m 13628.

MALLARMÉ Stéphane

Poésies (Bruxelles, Deman, 1899), Hérodiade, Poèmes de jeunesse, Poèmes d'enfance et d'adolescence in Poésies (Paris, GF, 1989).

DELARUE-MARBRUS Lucie, Ferveur (Paris, Revue blanche, 1902) BL [11 483 dd 28.

BOUCHAUD Pierre de, Les Heures de la Muse (Paris, Lemerre, 1903) BL [011483 k 24.

PLESSIS Frédéric, Poésies complètes (1873-1903) (La Lampe d'argile, Paris, Lemerre, 1886 ; Vesper, Lemerre, 1897) (Paris, A. Fontenoing, 1904) BNF [8 Ye 6423.

MARIEL Jean, Les Parfums, poèmes (Paris, Sansot, 1904) BNF [m 8 Ye 6132.

SAINT-POL ROUX

Les Reposoirs de la Procession (Paris, Sté du Mercure de France, 1907). BNF [m 5129)La Rose et les Epines du chemin (1885-1900) Les Féeries intérieures (1885-1906).

VIVIEN Renée, Dans un Coin de Violettes (Paris, Sansot, 1909) BL 1920 (011 483 de 60.

Anthologie des Poètes français contemporains, Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1911), par G. Walsch, préface de Sully Prudhomme, Paris, Delagrave, s.d.

LOUÏS Pierre, L'Oeuvre érotique (Paris, Pauvert, 1994) BL [YA 1995 b 5686.

1.2. Littérature anglaise

1.2.1. Prose

ELIOT George

The Mill on the Floss (Edinburgh and London, W. Blackwood & sons, 1860) London, Penguin Classics, 1994.

Silas Marner (Edinburgh & London, W. Blackwood & sons, 1861) Paris, Gallimard, Folio 1980.

Middlemarch (Edinburgh & London, W. Blackwood & sons, 1871) London, Penguin Classics, 1994.

MEREDITH George, The Egoist (London, Kegan Paul & Co, 1879) London, Penguin Classics, 1968.

MOORE George

Confessions of a young Man, (London, Sonnenschein & Lowrey, 1888) BL [10856 df 9)
Trad : Paris, Bourgois, 1986.

Esther Waters (London, Walter Scott, 1894) London, Everyman, 1994.

GISSING George

New Grub Street (London, Smith & Elder, 1891) London, Oxford University Press, 1958. BL [012209 df 448.

The odd Women (London, Lawrence & Bullen, 1893) London, Penguin Classics, 1983.

HARDY Thomas

A la Lumière des Etoiles (Two on a Tower, London, Sampson & Rivington, 1882) Paris, GF, 1987.

Les petites Ironies de la Vie, Une Femme imaginative (Life's little Ironies, London, Osgood, Mellvaine & Co, 1894), Paris, Folio, 1979, traduction de H. Boivin.

PATER Walter

Marius the Epicurian, his sensations and ideas (London, Macmillan, 1885) BL [12619 u 1.

Appreciations (London, Macmillan, 1889) BL [12350 p 6.

HAGGARD Rider, She (London, Longmans, Green and Co, 1887) BL [12613 k 28.

WILDE Oscar

The Picture of Dorian Gray (London, Ward, Lock & Co, 1891) London, Penguin Classics, 1985. Trad : Poche, 1983.

MACHEN Arthur

The Great God Pan (London, John Lane, 1894 ; Boston, Robert Bros, 1894) BL [012627 g 5.

The Hill of Dreams (London, Grant Richards, 1907) BL [012634 b 21.

HICHENS, The green Carnation (1894) London, The Unicorn Press, 1949. BL [X 958 / 26793.

CORELLI Maria, The Sorrows of Satan (London, Methuen & Co., 1895) BL [0126 30 l 18.

LEE Vernon, Limbo (London, Grant Richards, 1897) BL [12356 e 43.

BEARDSLEY Aubrey, Under the Hill (London, J. Lane, 1904) BL [Tab 535b 8.

JAMES Henry

Une Vie à Londres (A London Life, 1887) Paris, Bourgois, 10/18, « La Différence », 1986.

Ce que savait Maisie (What Maisie knew, 1897) Laffont, 10/18, 1947, Trad. De Marguerite Yourcenar.

KIPLING Rudyard, Kim (1901) (Mercure de France, 1902 pour la traduction française) Paris, Gallimard, 1993, trad, de Louis Fabulet et de Charles Fountaine Walker.

1.2.2. Poésie

ROSSETTI Dante Gabriel

The blessed Damozel (1847) London, Routledge, 1911. BL [11601 a 66 (2).

The House of Life (London, Ellis and Elvey, 1898) BL [11 648 de 58.

Ballads (London, Ellis and Elvey, 1899) BL [11646 de 58.

Christina Rossetti Everyman's Poetry, London, Everyman, 1996.

MORRIS William

Prose, Verse, Lectures and Essays London, Nonesuch Press, 1948.

The Defense of Guenevere (1858) Ibid.

The earthly Paradise (1868) Ibid.

SWINBURNE Algernon Charles

Les Contrefeux de l'Amour (1876), traduits par Odile de Lalain, Eds de la Différence, Collection Le Milieu, 1976. BL [X 909 38 629.

Poèmes choisis, traduits par Pascal Aquien, Collection romantique n° 27, José Corti, 1990. BL [YA 1991 a 205 10.

The poetical Works of AC Swinburne, complete edition, 1884. (Poems and Ballads, 1866) NY, JD Williams. BL [12 272 S 2.

Selected Poems edited by M. Findlay, Carcanet, London, Fyfield Books, 1987. BL [821 8 PR 5502.

WILDE Oscar

Poems (New-York, Munro, 1882) BL [11651 m 63.

Poems in prose (Paris, privately printed, 1905) BL [012 355 ee 20.

SYMONS Arthur

Days and Nights (London, Macmillan, 1889) BNF [Z Renan. 7048.

Silhouettes (London, Mathews and Lane, 1892) BL [11 651 l. 32.

London Nights (London, Smithers, 1895) BL [11 651 l. 40.

Poésies (1907) Bruges, Herbert. Traductions de Louis Thomas. BL [11 651 d 44.

Poems (London, W. Heinemann, 1912) BNF [8 Yk 1117 et 8 Z Don. 2.

The collected Poems of Arthur Symons (London, Martin Secker, 1924) BL [011 768 t 2/1.

WRATISLAW Theodore

Caprices (Gay and Bird, London, 1893) BL [11658 aa 75.

Orchids (L. Smithers, London, 1896) BL [KTC 24 a 3.

Selected Poems (Richards, London, 1935) BL [11655 b 48.

CROWLEY Aleister, Gargoyles (London, Foyers Society, 1906) BL [011 651 g 83.

LEE-HAMILTON Eugene, Sonnets of the wingless Hours (London, Elliot Stock, 1894) BL [011 652 e 38.

O'SULLIVAN Vincent

The Houses of Sin (London, L. Smithers, 1897) BL [KTC 32 a 8.

Poems (London, Elkin Mathews, 1897) BL [011 650 g 17.

DAVIDSON John

Ballads and Songs (London, J. Lane, 1894,) BL [011 652 ee 27.

The last Ballads and other Poems (1899) BL [011 652 ee 110.

FIELD Michael, Sight and Song (London, Elkin Mathews, 1892) BL [011 653 n 18.

An Anthologie of 'Nineties' Verse, London, Elkin Mathews and Marrot, 1928.

1.3. Journaux et revues

Figaro BNF [MICR D 13. Article de Ferragus sur « Les Littératures putrides », le 23 janvier 1868.

Gazette de France BNF [MICR D 138) Articles d'Armand de Pontmartin, 16 et 25 janv. 1877, sur l'Assommoir, le « livre à la mode ».

Le Journal « Quotidien, littéraire, artistique et politique ». BNF [MICR D. 105.

La Plume (Revue littéraire et artistique, bi-mensuelle) BNF [mfilm m 413 (1-7) (1889-1914).

1.4. Critiques du XIX^{ème} siècle

1.4.1. Critiques français et belges

VEUILLOT Louis, Les Odeurs de Paris (Paris, Palme, 1867) BL [12350 g 12.

GAUTIER Théophile, Histoire du Romantisme. Progrès de la poésie française depuis 1830 (Paris, Charpentier, 1874) BNF [Z 49397.

MAUPASSANT Guy de

Pour Gustave Flaubert (Paris, Editions Complexe, 1986).

Gustave Flaubert, 23 oct. 1876 in La République des Lettres, signé Guy de Valmont.

Etude de Gustave Flaubert, 19 et 26 janvier 1880 dans La Revue bleue.

Gustave Flaubert, 24 nov. 1890 in L'Echo de Paris.

ZOLA Emile

Les Romanciers naturalistes (Paris, Charpentier, 1881) BNF [mfiche 8 Y2 4948.

Ecrits sur l'art Paris, Gallimard, Tel, 1991.

BRUNETIÈRE Ferdinand, Le Roman naturaliste (Paris, Lévy, 1883) (ed définitive 1892) BL [11840 aa 7 (NLG).

VERLAINE Paul, Les Poètes maudits (in revue Lutèce, 1883 ; Paris, Vanier, 1884) Paris, Vanier, 1888. BL [011 840 e 56.

GAUCHER Maxime, Causeries littéraires (1872-1888) (Paris, Colin, 1890) Sorb [LH 394 12. Article « Les Décadents » (p. 239-249) (1887).

HURET Jules, Enquête sur l'Evolution littéraire (Paris, Charpentier, 1891) BL [011824 de 43.

RODENBACH Georges, L'Elite (Paris, Fasquelle, 1899) BNF [m 1899 / BL [010 664 g 24.

BOURGET Paul

Essais de Psychologie contemporaine (Lemerre, Chap. I « Charles Baudelaire », 1883)(Oeuvres complètes, Paris, Plon Nourrit , 1899, vol. I) Article sur « Edmond et Jules de Goncourt » (1885).

Etudes et Portraits (Paris, Lemerre, 1889) BL [12357 ccc 34.

NORDAU Max, Dégénérescence (Paris, Alcan, 1894, 2 vols.) BL [012357 k 23 (Entartung, Berlin, 1892) Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich.

GOURMONT Rémy de, Le Livre des Masques (Paris, Mercure de France, 1896) BNF [m 12904 (1-2).

RETTÉ Adolphe, Aspects (Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1897) BNF [m 8 Z 14581). Chapitre VIII « Le Décadent » p. 55-71.

SÉGALEN Victor, « Les Synesthésies et l'Ecole symboliste » (Mercure de France, Avril 1902, n° 148, p. 57-91, BNF [m film 415.

MENDÈS Catulle, Rapport sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900 (Paris, Imprimerie nationale, 1902) BNF [4 Ye 248.

2.2.2. Critiques Anglais

Article « Art and Morality » (London, Westminster Review, jan. 1869) BL [250 i 17 and PP 5887.

BUCHANAN Robert, The Fleshly School of Poetry (London, Straham and Co., 1872).

Article « Realism and Decadence in French Literature » (London, The Quarterly Review, july-oct. 1890, p.57 à 90). BL [PP 5989 ab (vol. 171 ou année 1890).

Article « The French Decadence » (London. The Quarterly Review janv-apr.1892) BL [PP 5989 ab (1892).

ELLIS Havelock, Affirmations (London, W. Scott, 1898) BL [011851 i 15.

2. ETUDES CONCERNANT LES ODEURS

2.1. Etudes du XIX^{ème} siècle sur le parfum et les odeurs (médecine, chimie)

PONCELET Polycarpe, Chimie du Goût et de l'Odorat (Paris, Mercier, 1755) BNF [V 34728 ; BL [1651 / 1738.

Traité des Parfums Le Parfumeur royal (Paris, 1761) BL [1036 b 10.

BERTRAND C.F., Le Parfumeur impérial (Paris, Brunot-Labbe, 1809) BL [1420 i 3.

CLOQUET Hippolyte, Osphrésiologie ou Traité des Odeurs, du Sens et des Organes de l'Olfaction (Paris, Méquignon-Marvis, 1821) BNF [m Tb⁵⁷ 7.

TARDIEU Ambroise, Les Attentats aux Moeurs (1857) Paris, Baillièrre, 1878 BL [6095 df 13.

MOREL B. A., Traité des Dégénérescences de l'Espèce humaine (Paris, Baillièrre, 1857) BL [7407 c 3.

DEBAY A.

Nouveau manuel du Parfumeur chimiste (Paris, 1856)

Les Parfums et les Fleurs (Paris, Dentu, 1861) BNF [S 25803 / BL [(1846) 1251 a 21.

PIESSE Septimus, Des Odeurs, des Parfums et des Cosmétiques (Londres, The Art of Perfumery, 1855) (Paris, Baillèrre, 1865) BNF [V 49548/ BL [7954 aa 58 Réédition en 1877 avec une introduction de O. Réveil : « La Parfumerie à travers les siècles ». Réédité en 1890 in Histoire des Parfums et Hygiène de la Toilette (Paris, Baillièrre, 1890) BNF [8 V 21949) avec la Chimie des Parfums, BNF [8 V21856.

RIMMEL Eugène, Le Livre du Parfum (Paris, Dentu, 1870) BL [07944 k 21. Paris, Editions 1900, 1990.

MONIN Dr E., Les Odeurs du Corps humain (Paris, Carré, 1885) Paris, Carré, 2^{ème} éd., 1886. BNF [Td¹⁴ 28 A.

MANTEGAZZA P.

La Physiologie de l'amour (Paris, Fetscherin et Chuit, 1886, trad de la 4^{ème} éd. italienne) BNF [8 R 7536.

La Physiologie de la femme (Paris, Montgredieu et Cie, 1897) BNF [8 R 14660.

GALOPIN, Dr A. Le Parfum de la Femme et le sens olfactif dans l'amour. Etude psycho-physiologique (Paris, Dentu, 1886) BL [8416 ccc 24.

CARLIER Félix, Etudes de Pathologie sociale. Les deux Prostitutions (Paris, Dentu, 1887). (réédité en 1981, Paris, Le Sycomore sous le nom La Prostitution antiphysique) BL [8285 ee 40.

BINET Alfred, « Le fétichisme dans l'amour », in Etudes de Psychologie expérimentale (Paris, O. Doin, 1888, p.1 à 85) BL [07306 ee 11.

FÉRÉ Charles, La Pathologie des Emotions (Paris, Alcan, 1892) BL [7660 g 1.

DILLON E., « A neglected Sense » Nineteenth Century, avril 1894. BL [PP 5939 e (apr 1894).

PASSY J., « Revue générale des Sensations olfactives » Année psychologique, Paris, Félix Alcan, 1895, t. II p.363-410. BNF [8 R 12844 (A2).

FLIESS Wilhelm, La Relation entre le Nez et les Organes génitaux féminins présentés selon leur Signification biologique, Le Seuil, « Le champ freudien », 1977 (1^{re} éd. 1897) BNF [8 R 65822 (24).

H . Zwaardemaker Die Physiologie des Geruchs, Leipzig, W. Engelmann, « Les sensations olfactives, leurs combinaisons et leurs compensations », in Année psychologique, 1898, t. V, p. 202-225 . BNF [8 R 12844 (A5).

ELLIS Havelock, « L'Odorat » in Etudes de Psychologie sexuelle (Studies in the Psychology of Sex, London, Watford, 1899) t. IV. BL [Cup 364 b 2. « La Sélection sexuelle chez l'homme » (Paris, Mercure de France, 1908-1909) p.78-186 (trad. Van Gennep).

CAUFEYNON Dr Jean, La Volupté et les Parfums (Paris, Offenstadt, 1903). Anagramme Fauconney BNF [8 Tb ⁵⁷ 11.

COLLET Dr J.F., L'Odorat et ses Troubles (Paris, J.B. Baillière, « Les Actualités médicales », 1904) BNF [Tb ⁵⁷ 12.

COMBE Dr A., Influence des Odeurs et des Parfums sur les Névropathes et les Hystériques (Paris, Michaelon, 1905). BNF [m Td 85 1311.

RÉGISMANSET Charles, Philosophie des Parfums (Paris, Sansot, Collection Scripta Brevia, 1907) BNF [8 R 21 358.

LAURES Henry, Les Synesthésies (Paris, Bloud, 1908) BNF [8 Td ⁸⁶ 51.

2.2. Littérature et parfums

BERNARD Léopold, « Les Odeurs dans les Romans de Zola », Montpellier, conférence de 1889.

ESTÈVE Louis

Les Parfums dans la Littérature moderne (Paris, Poésie, 1905).

Parfums et Belles Lettres (Paris, Vigot, 1939, 1^{er} fascicule) BNF [8 Z 28833].

MONÉRY André, L'Ame des Parfums, « Essai de psychologie olfactive » (Librairie Aristide Quillet, 1924).

PFEIFFER Charles Léonard, Taste and Smell in Balzac's Novels (Tucson, University of Arizona, 1949) BNF [8 Z 313 72].

SUFFEL Jacques, « L'Odorat d'Emile Zola », Aesculape, nov. 1952, p.204-207. BNF [T³³ 905 (1952)].

POUPON Pierre, Mes Dégustations littéraires (Bibliothèque de la Confrérie des Chevaliers du Tastevin, 1979).

Article « Les parfums messagers secrets », Revue Science et Vie n° 850, Juillet 1988.

Article d'Alain Jaubert, « Quand les écrivains ont du goût, la littérature est au parfum ! », Revue Lire n° 169 (oct 1989) BNF [4 Z 8935].

RINDISBACHER H.J., The Smell of Books (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992) BL [YC 1994 b 786].

BONNEFIS Philippe, Parfums : son Nom est Bel-Ami (Paris, Galilée, 1995).

LAURICHESSE Jean-Yves, La Bataille des Odeurs « L'espace olfactif dans les romans de Claude Simon ». (Paris, L'Harmattan, 1998).

2.3. Etudes modernes en relation avec le sens olfactif

MERLEAU-PONTY Maurice, Phénoménologie de la Perception (Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1945) Gallimard, Tel, 1995.

DETIENNE Marcel, Les Jardins d'Adonis « La Mythologie des Aromates en Grèce » (Paris, NRF, 1972) Gallimard, NRF, 1989.

STOKES A.D., « Strong Smells and polite Society » in A Game that must be lost, London, Arcanet Press Publication, 1973. BL [X 529. 17885].

LAPORTE Dominique, Histoire de la Merde. prologue (Paris, Bourgois, 1978) BNF [m 16 Z 19698 (3)].

MARKS, The Unity of the Senses (NY, Academic Press, 1978). BL [X 320/ 11 510 Woolwich.

LOWE D.M., History of Bourgeois Perception (Chicago, University of Chicago Press, 1982) BL [X.800 / 33 818.

CORBIN Alain, Le Miasme et la Jonquille (Paris, Aubier Montaigne, 1982) Champs Flammarion, 1986.

PERROT Philippe

Les Dessus et les Dessous de la Bourgeoisie, « Une Histoire du Vêtement au XIXème siècle » (Paris, Fayard, 1981) BL [X 429 / 12949 (Wool).

Le Corps féminin « Le Travail des Apparences, XVII°-XIX°s ». (Seuil, Coll. Points Histoire, 1984).

DELBOURG-DELPHIS Marylène, Le Sillage des Élégantes, « Un Siècle d'Histoire des Parfums » (Paris, JC Lattès, 1983) SG (8 V SUP 24 785.

SERRES Michel, Les Cinq Sens (Paris, Grasset et Fasquelle, 1985).

VIGARELLO Georges

Le Propre et le Sale, « L'Hygiène du Corps depuis le Moyen-Age » (Paris, Points Seuil, 1985).

Le Sain et le Malsain, « Santé et mieux-être depuis le Moyen-Age » (Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1993).

HOWES David, « Le Sens sans Parole » in Anthropologie et Société 1986, vol. 10. N°3, p.29-45. BNF [8 Pa 1838 (10).

FAURE Paul, Parfums et Aromates de l'Antiquité (Paris, Fayard, 1987).

Autrement, «Odeurs, l'essence d'un sens», dirigé par Catherine Blanc-Mouchet, Paris, Editions Autrement, n° 92, Sept. 1987.

LE GUÉRER Annick, Les Pouvoirs de l'Odeur (Paris, François Bourin, 1988).

ALBERT Jean-Pierre, Odeurs de Sainteté « La Mythologie chrétienne des aromates » (Paris, EHESS, 1989).

ENGEN T., Odor Sensation and Memory (New-York, Praeger, 1991) BL [YC 1992 a 1455.

CLASSEN Constance, Worlds of Sense (London, Routledge, 1993) BL [YC 1993 a 4372.

SYNNOTT Anthony, The Body social : Symbolism, Self and Society (London, Routledge, 1993) BL [YK 1993 a 14 554.

MASLO Dr P., Le Pouvoir des Odeurs, « Les nouvelles armes pour ne plus fumer ni grignoter » (Paris, Albin Michel, 1994).

CHAUCHARD Paul, Les Messages de nos Sens (PUF, Que sais-je ?, n° 138, 1994).

CLASSEN C., HOWES D., SYNNOTT A., Aroma, the cultural History of Smell (London, Routledge, 1994).

CAMPORESI Piero

L'Officine des Sens « Une anthropologie baroque ». (Milano, Garzanti, 1985) Hachette, 1987, traduit de l'italien par M. Bouzaher.

La Chair impassible (1983), traduit de l'italien par M. Aymard, Paris, Flammarion, 1986.

Les Effluves du Temps Jadis, Paris, Plon, « Civilisations et Mentalités », 1995 (adaptation de La Miniera del Mondo. Artieri, inventori, impostori, Milan, Il Saggiatore, 1990).

HOLLEY André, Eloge de l'Odorat (Paris, Odile Jacob, 1999)

2.4. Autour des parfums

Article « Parfum » (Dictionnaire du XIX^e siècle ; P. Larousse).

GREENEWAY Kate, Language of Flowers (London, Routledge, s.d. : vers 1900).

MONTESQUIOU Robert de, Pays des Aromates (Paris, Floury, 1900) BNF [4 V 5652.

SANTINI DE RIOLS, Les Parfums magiques (Paris, Genonceaux, 1903) BNF [8 R 18 810.

COLA Félix, Le Livre du Parfumeur (1931) Editions du Layet, le Lavandou, 1980. SG (4 V SUP 6496.

LE MAGNEN J.

Odeurs et Parfums Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? » n° 344, 1949. (1961) BNF [16 S. 1653.

Histoire des Soins de Beauté (PUF, Que sais-je ?, n° 873).

SAGAN Françoise, HANOTEAU Guillaume, Il est des Parfums (Paris, Dullis, 1973) BNF [8 V 76553.

Le Parfum (1980) (PUF, Que sais-je ?, 1990).

WINTER Ruth, Le Livre des Odeurs (Paris, Seuil, 1978, traduit de l'anglais par M.F. de Paloméra).

3000 Ans de Parfumerie, journal de l'exposition de Grasse (Grasse, Musée d'art et d'histoire, 22 juillet-22 octobre 1980). SG (8 Va SUP 1959).

LAROCHE Guy, Sillages, textes et poèmes sur le parfum (Paris, Editions du Cherche-Midi, 1983).

GILLET, Le Goût et les Mots (Paris, Payot, 1987).

PILLIVUYT G., Histoire du Parfum de l'Egypte au XXème siècle (Paris, Denoël, 1988) SG [FOL Va SUP 411.

PRADO Jean, Le Fil d'Ariane des Parfums (Paris, Editions du Trigramme, 1988).

BLAYN Jean-François, Questions de Parfumerie (Ouvrage collectif du Groupe du Colisée et du Comité français de la Parfumerie, Paris, Corpman Editions, 1988).

LEROY G., Histoire de la Beauté féminine à travers les Ages (Paris, Acropole, 1989).

ROUBIN Lucienne, Le Monde des Odeurs (Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1989) SG [8 COL 4508 (22).

Hymne au Parfum, deux siècles d'histoire dans les arts décoratifs et la mode, Paris, Musée des Arts de la Mode, 16 oct.1990 – 3 fév.1991. Comité français du Parfum, 1990.

ACKERMAN Diane, Natural History of the Senses (New-York, Random House, 1990).

Rose, Rosa, Rosae (Grasse, Musée international de la Parfumerie, Catalogue de l'Exposition du 18 mai au 15 sept. 1991).

MONTUPET J., Dans un grand Vent de Fleurs (Paris, Laffont, 1991).

MICHEL F. B., Du Nez (Paris, Grasset, 1992).

ROUDNITSKA Edmond

L'Esthétique en Question (Paris, PUF, 1977) « Le Parfum dans le système des Beaux-Arts », Conférence de 1962, en réponse à Souriau.

JELLINEK J. Stephan, L'Âme du Parfum (Der Traum im Flakon, Munich, 1992) Paris, Auzou, 1997.

BARILLÉ Elisabeth, **LAROZE Catherine**, Le Livre du Parfum (Paris, Flammarion, 1995).

EDWARD M., Parfums de Légende « Un siècle de créations françaises » traduit par Guy Robert. (Paris, Michael Edwards, 1998).

PICAUD Arielle, Histoires en Parfums, Paris, Editions du Garde-Temps, 1999.

3. ETUDES SUR LA LITTÉRATURE

3.1. Réalisme et naturalisme

AUERBACH Erich, Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, Francke, 1946. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, Tel, 1968 : « La Représentation de la Réalité dans la littérature occidentale ».

COGNY Pierre, Le Naturalisme (Paris, PUF, 1953) PUF, Collection « Que sais-je? », 1959. BNF [16 Z 8373.

BORNECQUE Henri, COGNY Pierre Réalisme et Naturalisme (Paris, Hachette, 1958) BNF [16 Z 4716 (2).

BECKER Colette

Les Critiques de notre temps et Zola (Paris, Garnier Frères, 1972).

Lire le Réalisme et le Naturalisme (Paris, Dunod, 1992).

Le Naturalisme, UGE, 10/18, 1978, Centre culturel de Cerisy-la-Salle (ed.) (Actes du colloque dirigé par P. Cogy, 30 juin-10 juillet 1976). BNF [16 Z 9793 (1225).

BARTHES Roland, Littérature et Réalité (Seuil, Coll. Points, 1982).

CHEVREL Yves, Le Naturalisme (Paris, PUF, 1982).

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, La Tentation du Livre sur Rien, Naturalisme et Décadence (Mont de Marsan, Editions universitaires, 1994).

VASSEVIÈRE J., Zola, biographie, étude de l'oeuvre (Paris, Albin Michel, 1994).

BAFFARO G., Le Roman réaliste et naturaliste (Paris, Ellipses, 1995).

GENGEMBRE Gérard, Réalisme et Naturalisme (Paris, Seuil, 1997).

3.2. Décadence

RICHARD Noël, Le Mouvement décadent (Paris, Nizet, 1968) BL [X909 / 18002.

« Aspects du Décadentisme européen », Revue des Sciences humaines n° 153, 1974.
Sorb [P 1150 in 8°.

PIERROT Jean, L'Imaginaire décadent (1880-1900) (Paris, PUF, 1977).

L'Esprit de Décadence I, Colloque de Nantes (Avril 1976), Paris, Minard, 1980 –
Sorb (Z 3091 (8) in 8°.

Magazine littéraire n°227, fév 1986, sur « La France fin de siècle ». BNF [4 Z 6392.

PEYLET Georges

Les Evasions manquées (Paris, Champion, 1986) BL [YA 1987 a 3317.

La Littérature Fin de Siècle (Paris, Vuibert, 1994) BNF [16 Z 35618.

CITTI Pierre, Contre la Décadence (Paris, PUF, Collection « Histoires », 1987).

STABLEFORD Brian

The Dedalus Book of Decadence : Moral Ruins (Cambs, Dedalus, 1990).

The Second Dedalus Book of Decadence : the black Feast. (Cambs, Dedalus, 1992).

PALACIO Jean de

Les Perversions du Merveilleux (Paris, Séguier, 1993)

Figures et Formes de la Décadence (Paris, Séguier, 1994)

3.3. Symbolisme

MARTINO Pierre, Parnasse et Symbolisme (Paris, Colin, 1925) BL [11825 de 43.

DECAUDIN Michel, La Crise des Valeurs symbolistes « Vingt ans de poésie française : 1895-1914. » (Toulouse, Privat, 1960) BNF [m 10535.

DELVAILLE Bernard, La Poésie symboliste (Paris, Seghers, 1971)

MARCHAL Bertrand, Lire le Symbolisme (Paris, Dunod, 1993)

MICHAUD Guy, Le Symbolisme tel qu'en lui-même (Paris, Nizet, 1994)

3.4. Littérature anglaise

FARMER A.J., Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900) (Paris, Champion, 1931). Paris-Genève, Slatkine, 1978. BNF [8 Z 49500.

WALDER Ann, Swinburne's Flowers of Evil : « Baudelaire's influence on Poems and Ballads, First Series » (Ph. D. diss, Uppsala University, 1976). BL [Ac 1075/6 (13) vol. 25.

COX R., Sexuality and Victorian Literature (Knoxville, University of Tennessee Press, 1984) BNF [8 Z 37849/ BL [AC 2691 pda.

WATERS M., The Garden in Victorian Literature (Alderhot, England, Scolar Press, 1988) BL [YH 1989 b 470.

3.5. Ouvrages généraux

Précis de Littérature française du XIXème siècle, sous la direction de Madeleine Ambrière, (Paris, PUF, 1990)

REY Pierre-Louis, La Littérature française du XIXème siècle (Paris, Armand Colin, 1993)

DECAUDIN M., LEUWERS D., De Zola à Apollinaire (1869-1920), « Histoire de la littérature française », (Paris, Arthaud, 1986) Paris, Gf- Flammarion, nouvelle édition révisée, 1996.

SOUILLER Didier, TROUBETZKOY Wladimir, Littérature comparée (Paris, PUF, Collection Premier Cycle, 1997)

TADIÉ Jean-Yves, Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle (Paris, Dunod, 1998)

RAIMOND Jean, La Littérature anglaise (PUF, Que sais-je ?, n°159, 1986)

The Oxford illustrated History of English Literature (edited by Pat Rogers, Oxford University Press, 1987)

British Poetry and Prose 1870- 1905 (Oxford University Press, 1987).

LAROQUE F., MORVAN A., TOPIA A., Anthologie de la Littérature anglaise, (PUF, Collection Premier Cycle, 1991).

3.6. Divers

VALÉRY Paul, Variété (Paris, NRF, 1924) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957.

PRAZ Mario

La Chair, la Mort et le Diable dans la Littérature du XIX^es. Le Romantisme noir (La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Milano, Roma, La Cultura, 1930). Traduit de l'italien par Constance Thomson Pasquali, Denoël, 1977.

ETIEMBLE R., GAUCLÈRE Y., Rimbaud (Paris, Gallimard, 1936).

SARTRE Jean-Paul, Baudelaire (Paris, Gallimard, 1947) Gallimard, Essais Folio, 1975.

CAILLOIS Roger, L'Homme et le Sacré (Paris, Gallimard, 1950) Gallimard, Essais Folio, 1997.

RICHARD Jean-Pierre

Littérature et Sensation : Stendhal, Flaubert (préface de Georges Poulet). (Paris, Seuil, 1954).

Proust et le Monde sensible (Paris, Seuil, 1974).

BERNARD Suzanne, Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours (Paris, Nizet, 1959) BL [011388 pp 30.

DUBOIS Jacques, Romanciers français de l'instantané au XIX^eme siècle (Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1963). BL [X 902 / 29.

ARIÈS Philippe, Essai sur l'Histoire de la Mort en Occident du Moyen-Age à nos jours (Seuil, Points, 1975).

DELUMEAU Jean, La Peur en Occident (Paris, Fayard, 1978).

DEBRAY-RITZEN Pierre, Psychologie de la Création « De l'art des parfums à l'art littéraire » (Paris, Albin Michel, 1979) BL [X 529 35167.

BORIE Jean, Mythologies de l'Hérédité au XIX^eme siècle (Paris, Galilée, 1981) BL [X 529 / 49923.

WALD LASOWSKI P., Syphilis (Paris, Gallimard, « Les Essais », 1982).

LIEDERKERKE Arnould, La belle Epoque de l'Opium (Paris, La Différence, collection « Le Passé composé, 1984).

KNIGHT P., Flower Poetics in Nineteenth Century, France (Oxford, Clarendon Press, 1986). BL [WP 13 860 / 48.

SAINT GÉRARD J.P., Morales du Style (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993).

4. AUTRES

4.1. Histoire

ELIAS Norbert, La Civilisation des Moeurs (1939) Calmann Lévy, Agora, 1976.

BILLY G., L'Epoque 1900 (1885-1905) (Paris, Tallandier, 1951).

PRADALIÉ G., Le second Empire (PUF, « Que sais-je ? », 1979).

DUBY Gorges, Histoire de la France de 1852 à nos jours (Paris, Librairie Larousse, 1987).

4.2. Philosophie

LOCKE Essai philosophique concernant l'Entendement humain (En Essay concerning human understanding London, Churchill, 1694) BNF [m 8 R 33 970 (1925). Amsterdam Mortier, 1729, Trad. de Pierre Coste. BL [8408 h 17.

MONTESQUIEU Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence (1734) GF, 1968.

KANT Anthropologie du point de vue pragmatique (1798) Trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1979, pp.37 à 41. BNF [8 R 76254.

HEGEL Esthétique (1832) Trad. de Jankélévitch, Flammarion, 1979, t.I, p.66 à 69. BNF [16 Z 18924 (67).

SCHOPENHAUER Aphorismes sur la Sagesse dans la Vie (Traduit pour la première fois en français, Baillière, 1880) Paris, PUF, 1964.

SANTAYANA G., The Sense of Beauty (London, A. and C. Black, 1896) BL [011 805 f 7.

FREUD Sigmund, Introduction à la Psychanalyse (leçons de 1916) Paris, Petite bibliothèque Payot, 1981.

ROSSET Clément, L'Anti-nature : éléments pour une philosophie tragique. (Paris, PUF, 1973) BNF [8 R 75817.

LACOSTE Jean, L'Idée de Beau (Paris, Bordas, « Philosophie présente », 1986).

ONFRAY Michel, L'Art de jouir (Grasset, Livre de poche, 1991).

4.3. *Sur la société anglaise du XIXème siècle*

SIMON M., L'Anglicanisme (Paris, Armand Colin, U2, 1969).

MENNELL Stephen, Français et Anglais à Table, du Moyen-Age à nos jours (All Manners of Food : Eating and Taste in England and France from the Middle-Ages to the Present, 1985, Oxford, Basil Blackwell Ltd) Paris, Flammarion, 1987.

Culture and Society in Britain 1850-1890 (Collectif, Oxford University Press, 1986) BL [b. 4128 YC 1986.

HIMY A., Le Puritanisme (Paris, PUF, 1987).

BÉDARIDA F., La Société anglaise du Milieu du XIXème siècle à nos Jours (Paris, Seuil, Points Histoire, 1990).

4.4. *Divers*

4.4.1. *Littérature française antérieure à 1857*

MONTAIGNE Michel de, Essais (1580-1592) Livre I, chap. LV, « Des Senteurs ». Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950, p.351-353.

FÉNELON L'Ile des Plaisirs, Fables et contes (Amsterdam, Paris, 1685) Paris, Firmin Didot, 1889. BNF [m 8 Y2 42418.

CONDILLAC Etienne de, Traité des Sensations (Londres et Paris, Bure l'Aîné, 1754) BNF [R 10088.

MERCIER Louis-Sébastien, Le Tableau de Paris (1781-1788) Paris, La Découverte, 1992.

SENANCOUR, Oberman (Paris, Cérioux, 1804) BNF [R 11434-35) Gallimard, Folio, 1984.

HOFFMANN E.T.A., Contes. Fantaisies à la manière de Callot Tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste (1808-1815) Gallimard, Folio, 1969.

SAINTINE J.B.K., Picciola (1821) Paris, Le Serpent à Plumes, 1996.

HUGO Victor, Cromwell Préface (1827) GF, 1968. BL [X 907 / 9594.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin, Volupté (Paris, Renduel, 1834) Gallimard, Folio, 1986.

GAUTIER, Théophile Mademoiselle de Maupin (Paris, Renduel, 1835-36) Paris, Garnier, 1955.

ALOYSIUS BERTRAND Gaspard de la nuit (1842) Gallimard, 1980.

BALZAC Honoré de

Le Lys dans la Vallée (1835) Paris, Charpentier, 1839. Gallimard, Pléiade, 1949.

Le Père Goriot (1834-35) Paris, Werdet, 1835. BNF [Y2 15874-75. Paris, Classiques Larousse.

César Birotteau (1837) Poche, 1984.

Splendeurs et Misères des Courtisanes (1838-1847) Paris, Gallimard, La Pléiade, 1952.

Mémoires de deux jeunes Mariées (1841-42) Gallimard, Folio, 1981.

La Cousine Bette (Paris, Le Constitutionnel, 1846) Poche, 1984.

Les Illusions perdues (Paris, Bureaux du « Siècle », 1854) Poche, 1972.

CHAMPFLEURY

Chien Caillou (1847) in Contes vieux et nouveaux (Paris, Michel Lévy Frères, 1852) BNF [Y2 22161.

Les Sensations de Josquin (Paris, Lévy, 1859) BNF [Y2 22187.

DESBORDES-VALMORE Marceline, Poésies (1830-1860) Gallimard, NRF, 1983.

4.4.2. Littérature française et étrangère du XXème siècle

PROUST Marcel, A La Recherche du Temps perdu (1913-1927).Gallimard, Pléiade, 1954.

SÜSKIND Patrick, Le Parfum (1985) (Paris, Fayard, 1985, traduit de l'allemand par B. Lortholary).

CALVINO Italo, Sous le Soleil Jaguar (1986) (Paris, Seuil, 1991. Chap. 1 : « Le nom, le nez »).