



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

TESIS DOCTORAL

***ANALYSE LEXICOSÉMANTIQUE ET THÉMATIQUE DES
IMAGES SENSORIELLES DANS LES FLEURS DU MAL:
ÉTUDE SPÉCIALE DE L'ODORAT. LES EXPRESSIONS
OLFACTIVES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À
BAUDELAIRE.***

Françoise Paulet Dubois
Granada, 2004

Couverture : Baudelaire photographié par Carjat.

**ANALYSE LEXICOSÉMANTIQUE ET THÉMATIQUE DES
IMAGES SENSORIELLES DANS LES FLEURS DU MAL:
ÉTUDE SPÉCIALE DE L'ODORAT. LES EXPRESSIONS
OLFACTIVES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À
BAUDELAIRE.**

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
Françoise PAULET DUBOIS**

DIRIGIDA POR

Dra Dña Covadonga GRIJALBA CASTAÑOS

Dr. D. Luis GASTÓN ELDUAYEN

**Vº Bº
LOS DIRECTORES**

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**ANALYSE LEXICOSÉMANTIQUE ET THÉMATIQUE DES
IMAGES SENSORIELLES DANS LES FLEURS DU MAL:
ÉTUDE SPÉCIALE DE L'ODORAT. LES EXPRESSIONS
OLFACTIVES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À
BAUDELAIRE.**

TESIS DOCTORAL

Françoise PAULET DUBOIS

GRANADA 2004

REMERCIEMENTS

À mes directeurs de thèse Monsieur **Luis Gastón Elduayen**, pour avoir accepté mon projet et m'avoir fourni d'aimables conseils, et Madame **Covadonga Grijalba Castaños**, pour son aide patiente et judicieuse, son appui constant, et aussi son exemple.

À **Emilio**, mon meilleur et mon plus cher critique, et à mes autres hommes: **Lorenzo, Pablo et Emilio Javier**.

À **mes parents**, à toute **ma famille** et à **mes amis d'ici et d'ailleurs**, pour leur collaboration et leurs encouragements.

JUSTIFICATION

« *Les Fleurs du mal* n'ont pas cent ans ». Cette boutade de Pierre Jean Jouve, prononcée lors du centenaire du recueil et citée par Claude Pichois dans son édition de La Pléiade des oeuvres complètes de Baudelaire, montre que ces *fleurs malades* sont immarcescibles. Pour preuves, quelques exemples: en France, les maisons d'édition les plus prestigieuses ont à cœur de publier des versions rénovées du recueil, et tout au long de la dernière décennie les rééditions se succèdent; plusieurs traductions espagnoles actualisées viennent de voir le jour, en particulier celle d'Ignacio Caparrós¹ en 2001, qui a travaillé à la sienne durant vingt ans. Antonio Bueno García en signale déjà treize de 1905 à 1991². L'oeuvre entière et la vie de Baudelaire suscitent d'ailleurs un intérêt constant: **Pauvre Belgique**, par exemple, a été traduit pour la première fois en espagnol par Luis Echávarri à Buenos Aires en 1999; en 2001 on a réédité la biographie de Baudelaire réalisée par l'écrivain et chroniqueur journalistique espagnol César González-Ruano. La vitalité du Centre W. T. Bandy d'Etudes baudelairiennes, dont le monumental fichier enregistre plus de soixante mille titres, et du *Bulletin baudelairien* (*BUBA*) à Nashville aux États-Unis, la collection *Baudelaire* de plus de trois cents ouvrages que possède le Centre d'Études du XIXe siècle français Joseph Sablé de l'Université de Toronto, les dizaines de milliers de réponses dans toutes les langues que l'on obtient en interrogeant Internet, témoignent de l'actualité, du rayonnement, de la présence vivante du poète et de son oeuvre aux quatre coins de la planète. William Thompson, dans le *BUBA* de décembre 1999, affirme que « Charles Baudelaire occupe une place de choix dans les programmes universitaires de littérature française aux États-Unis » et que « *Les Fleurs du Mal* constitue la seconde oeuvre la plus citée sur les listes des facultés américaines offrant des études graduées (...), uniquement surpassée par Montaigne et ses *Essais*³ »; à notre demande apparaissent sur l'écran de l'ordinateur des traductions et des analyses réalisées aujourd'hui même non seulement en français, anglais, espagnol ou allemand mais aussi en hongrois, en portugais, en roumain ou en japonais... Des comparatistes étudient l'empreinte de Baudelaire chez Eugénio de Castro ou Eça de Queirós au Portugal, chez Carvalho Filho au Brésil, chez Cardenal Martínez au Nicaragua, Vicente Huidobro au Chili, T. S. Eliot et Lawrence Ferlinghetti aux États-Unis ou Julián del Casal à Cuba. Au Canada, en Belgique, en Argentine, au

¹ Cette « versión analógica », publiée par Alhulia à Grenade, donne une traduction rimée des poèmes.

² « *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética », LAFARGA, F. ; RIBAS, A. ; TRICÁS, M. (Eds). - *La traducción: metodología, historia, literatura; ámbito hispanofrancés*, Ed. PPU, Barcelone, 1995, p. 265.

³ *Bulletin baudelairien*, Vanderbilt University, P. O. Box 6325, Station B, Nashville, TN 37235, USA, p. 65.

Mexique, en Colombie ou en Irlande, des critiques examinent divers aspects de l'oeuvre de Baudelaire. À Londres en 1985, Angela Carter affabule à partir de la biographie de Jeanne Duval dans un roman intitulé *Black Venus*. En l'an 2001, des poèmes de Baudelaire paraissent sous forme de bandes dessinées. Un colloque sur Baudelaire se tient à l'Université de Paris VII en octobre 2002; la même année, Pichois publie avec Jean-Paul Avice le *Dictionnaire Baudelaire*¹; la revue *Magazine littéraire* consacre le dossier de son numéro de mars 2003 à notre grand poète, autour duquel les FNAC organisent ensuite un débat ... : on n'épuise pas cet intérêt, cette étude, et cet amour.

Les Fleurs du Mal ne laissent pas indifférent non plus le monde des arts, et en particulier celui de la musique: plus de cent ans après Debussy, le Finlandais Juha Koskinen entre autres compose une pièce inspirée par ces poèmes, et le baryton José Van Dam chante en l'an 2000 des vers de Baudelaire. Dans une étude² publiée en 1998, Pierre Brunel fait de nombreuses références au potentiel musical de ces textes, et aux compositions qui ne cessent de s'en inspirer; une revue de littérature offre en 2003 une abondante discographie baudelairienne³, ainsi qu'un calendrier d'activités culturelles extrêmement riche en événements baudelairiens: le comédien Pierre Cleitman produit avec l'Allemand Matris Hönig un montage à la fois parodique et admiratif à partir du poème *Le Voyage*; Emmanuel Depoix met en scène *Un certain Charles B...*, qui montre la perfection et l'actualité des créations de cet éternel insatisfait; Sapho de son côté insiste sur la sensualité de Baudelaire et sur sa beauté cruelle: « Ce qui est merveilleux, c'est qu'en parlant du malheur, il donne du bonheur⁴ », dit-elle de son spectacle poétique. C'est dans cette oeuvre aussi que puisent encore et toujours peintres, dessinateurs et graveurs: ceci est inséparable du fait que, comme l'affirme Stéphane Guégan, responsable des colloques et conférences au Musée d'Orsay, « l'art innerve *Les Fleurs du Mal*⁵ ». Ce chef-d'oeuvre interpelle jusqu'aux amateurs de photographie: ce même critique rappelle la séduisante interprétation du *Rêve d'un curieux* par Jérôme Thélot, selon laquelle: « L'idée d'un néant toujours actif se traduit par une séance de photographie à laquelle le narrateur se prête en imaginant qu'elle va le soustraire enfin au monde, le délivrer ». C'est dire que depuis leur éclosion et jusqu'aujourd'hui, ces fleurs-là ont éveillé de multiples échos dans l'âme des lecteurs:

¹ Tusson (Charente), Du Lérot.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « déflorir », Éditions du Temps, Paris, 1998.

³ *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 53.

⁴ « Baudelaire en scène » : propos recueillis par Valérie Marin La Meslée. Ibid. , p. 61.

⁵ « Le musée imaginaire des *Fleurs du Mal* ». Ibid. , pp. 44-46.

De cette oeuvre radieuse, on n'aura jamais fini de parler, et tout ce qu'on en pourra dire sera toujours plein de lacunes, d'oublis, de méprises. Du moins, en dépit des erreurs commises, peut-on se sentir tant soit peu justifié si l'on a su aimer cet homme, autant pour les douleurs qu'il a subies et acceptées, que pour les secours qu'il apporte¹.

La profusion olfactive de Baudelaire frappe immédiatement l'attention et n'est pas passée inaperçue non plus à des lecteurs aussi divers que Sartre, Pierre Emmanuel, Julia Kristeva ou Rincé, qui y font allusion dans leurs œuvres. Mais les études dont cette caractéristique a déjà fait l'objet sont généralement partielles². Parmi les thèses sur Baudelaire soutenues en France et à l'étranger depuis 1956³, aucune ne traite ce sujet sous les angles lexicosémantique et thématique de manière exhaustive et, si Barbara Jean Klee réalise en 1955 à l'Université de Southern California une thèse intitulée *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, il m'a semblé indispensable de prolonger et d'approfondir le court chapitre⁴ que la chercheuse américaine consacre aux odeurs, car elle passe sous silence nombre de faits dignes d'être signalés.

J'ai donc centré ma recherche sur les images olfactives, et je l'ai complétée par une étude des expressions odorantes dans la poésie qui a précédé Baudelaire et dans quatre œuvres contemporaines des *Fleurs du Mal*, puis par un examen des expressions relevant des autres sens. Dans ce travail je cherche à comprendre pourquoi Baudelaire a donné beaucoup plus d'importance que les autres poètes à un sens aussi subjectif et « marqué par le sceau de l'animalité⁵ »: j'ai pris le parti de me situer du point de vue (on pourrait dire « du point d'odorat ») de l'olfaction pour examiner son recueil et, pour démontrer sa supériorité poétique olfactive, d'explorer les âges de la poésie française qui vont jusqu'à lui. De même je tente de jeter un regard neuf sur la vue, l'ouïe, le toucher et le goût dans les prodigieuses *Fleurs du Mal*.

¹ DECAUNES, Luc. - *Charles Baudelaire*, Seghers, 1952, 2001, p. 14.

² Voir par exemple: GENGOUX, Jacques. - « Les tercets des *Correspondances* de Baudelaire. Significations et prolongements » in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines* de l'Université de Dakar, 1971, pp. 117-187; ROY, Claude. - « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » in *Baudelaire*, Plusieurs auteurs, Paris, Hachette, Collection Génies et Réalité, pp. 241-258; SCHAETTEL, Marcel. - « Schèmes sensoriels et dynamiques dans *Parfum exotique* de Baudelaire » in *Études baudelairiennes VIII*, 1976, pp. 97-118; ZIMMERMANN, Eléonore. - *Poétiques de Baudelaire dans Les Fleurs du Mal. Rythme, parfum, leur*, Lettres modernes, Minard, 1998.

³ Après dépouillement de KLAPP, Otto. - *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1956-2001.

⁴ 23 pages (deuxième chapitre de la thèse, pages 68 à 90.)

⁵ CORBIN, Alain. - *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1982, p. IV.

Tout n'est pas dit, ni ne le sera jamais, sur la beauté et la profondeur des textes baudelairiens. Aussi ne me semble-t-il pas superflu de m'y pencher à nouveau, pour étudier de la façon la plus complète possible l'empire de l'odorat. Imitant Baudelaire dans sa critique d'art consacrée à l'Exposition universelle de 1855, je dirai que je me contente pour cela de *sentir* et que je me réfugie dans la *naïveté*¹. Pourtant, relire *Les Fleurs du Mal* sous l'angle des sensations olfactives, les respirer profondément pour en extraire toutes les implications, peut-être qu'il n'y a pas là matière à une analyse monumentale. Mais les conseillers des doctorants ne font-ils pas observer à leurs étudiants que les plus longues thèses ne sont pas toujours les meilleures et que souvent on met plus de temps à rédiger une bonne thèse courte qu'un verbiage interminable? Quoi qu'il en soit, ce motif des odeurs et parfums baudelairiens, seul ou associé à d'autres sens, suscite encore et toujours, même en dehors du monde universitaire, des manifestations d'intérêt. Michel Roudnitska, fils du parfumeur Edmond Roudnitska, s'inspire des correspondances pressenties par Baudelaire pour créer en 1996 au Festival d'Avignon un « spectacle multisensoriel » intitulé *Quintessence*, où s'allient les formes visuelles, naturelles ou dessinées à l'ordinateur, et les formes olfactives. Une firme franco-américaine de parfumerie et cosmétique a pour nom « Baudelaire ». Faut-il n'y voir qu'une coïncidence? On fait allusion à la puissance olfactive de Baudelaire dans l'art du jardinage tout comme en peinture, pour évoquer lors de la vente de tableaux sur l'Algérie les parfums orientaux semblant se dégager de certaines oeuvres de Delacroix, peintre si cher à Baudelaire, et même en gastronomie, où un fabricant de nougat italien glisse dans sa réclame le célèbre alexandrin *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. Aurons-nous bientôt droit à une version numérique parfumée des *Fleurs du Mal*? En effet il existe depuis peu un appareil semblable à une imprimante qui dessine non pas des couleurs mais des odeurs et qui dispose de cartouches remplies d'essences aromatiques; le périphérique « iSmell » contient des senteurs de base que l'on peut mixer pour créer des odeurs au moyen desquelles on parfume sites, courriers ou jeux.

Philippe Sollers dit dans *Passion fixe* que, si « le coup d'œil est souvent trompeur, le coup de nez ne l'est pas² ». Puissent les pages qui suivent refléter le plaisir littéraire, esthétique et -pourquoi ne pas l'avouer?- sensuel, pris à cette nouvelle lecture, qui contiendra, je l'espère, suggestions et découvertes.

¹ *Oeuvres complètes de Baudelaire* (tome II). Texte établi, présenté et annoté par **Claude PICHOS**, NRF Gallimard, Paris, 1975, p. 578.

² www.citationsdumonde.com/accueil.asp

PLAN DE TRAVAIL

Les Fleurs du Mal parlent des sens et parlent aux sens. Les odeurs et parfums baudelairiens éveillent la curiosité non seulement par leur abondance, mais aussi par leur variété, leur profondeur et la multiplicité de leurs connotations. Comment expliquer ces phénomènes? Quoique Sartre affirme que cela ne tient pas au nez de l'écrivain¹, force nous est d'admettre que Baudelaire avait une personnalité profondément attachée aux sensations. Cette thèse s'intéresse à la sensation olfactive dans la poésie -celle de Baudelaire, de ses prédécesseurs et contemporains- , et aux voies qu'elle prend pour venir jusqu'à nous.

L'**introduction** présente Baudelaire comme poète de la transition et de l'innovation, et montre à quel point il a recours aux expressions sensorielles dans son oeuvre autobiographique et dans d'autres écrits en prose. L'auteur nous y fait percevoir son amour pour sa mère et pour différentes femmes dont les parfums l'attirent, et partager les impressions que lui causent ses déplacements; enfin il nous invite à voir, toucher et sentir les objets et les œuvres d'art qui satisfont ses goûts exigeants.

C'est dans *Les Fleurs du Mal* que trouveront écho le voyage à l'île Bourbon, événement que dans ses lettres il passe presque sous silence, et son intense vie sentimentale, sur laquelle sa discrétion y est exemplaire également. C'est dans sa poésie aussi qu'il donne libre cours à ses facultés olfactives. L'objet de la **première partie** sera l'examen, dans chacun des poèmes concernés, des images qu'odeurs et parfums font naître sous la plume de Baudelaire. Mais avant de m'engager à leur poursuite, et de réaliser une analyse poétique centrée sur l'olfactif, je rappellerai la controverse qui entoure le sens de l'odorat; j'évoquerai brièvement l'état de la parfumerie et des odeurs en France au XIXe siècle puis j'apporterai quelques considérations sur les délicats rapports entre langage et olfaction.

La **deuxième partie** s'intitule Odeurs, mots et thèmes: le premier chapitre, qu'on pourrait sous-titrer « volupté lexicale » ou encore « les parfums montent à la tête et les mots aussi », étudie le lexique baudelairien des odeurs. À partir d'un inventaire

¹ Dans son *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947, p. 161, **SARTRE** prétend que ce n'est pas « comme l'ont prétendu certains plaisantins, parce qu'il a l'odorat particulièrement développé – que Baudelaire a tant aimé les odeurs. »

lexical et de listes statistiques, je tenterai de mettre en relief la richesse et la beauté de ce vocabulaire, et de montrer le plaisir que Baudelaire prenait sans nul doute à l'utiliser dans ses vers. À propos des adjectifs, où le poète est un vrai maître, je propose une incursion complémentaire dans les poèmes en prose.

L'analyse thématique occupera le deuxième chapitre: après les sources des différentes odeurs viendront leurs valeurs comme messages du corps et leurs rapports avec le temps, l'espace, la religion et d'autres abstractions.

Si dans l'examen des images poétiques odorantes on tient compte des préférences particulières et des caractéristiques personnelles de l'auteur ainsi que de l'empreinte de la perception olfactive de l'époque, on peut se demander si le grand lecteur qu'était Baudelaire a subi sur ce plan-là l'influence des poètes qui l'ont précédé; c'est pourquoi je survolerai la poésie française jusqu'au milieu du XIXe siècle, à la recherche de métaphores odorantes. On trouvera cette anthologie olfactive dans le premier chapitre de la **troisième partie**: peut-être y ferons-nous de surprenantes rencontres.

Est-il possible d'autre part que Baudelaire ait puisé ses images parfumées dans les vers de ses contemporains? Le nombre et la qualité des expressions de l'odorat apparaissant dans *Les Fleurs du Mal* étonnent si on les compare avec ceux des occurrences olfactives dans des oeuvres poétiques de la même décennie comme *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, *Émaux et Camées* de Gautier, *Les Contemplations* de Victor Hugo ou *Odes funambulesques* de Banville, qui seront examinées dans le second chapitre. Hugo est un poète surcommenté. Les étagères des bibliothèques croulent sous le poids des livres et des articles qui lui sont consacrés; Internet regorge de données sur ce géant des lettres; les associations d'études hugoliennes se multiplient, sans compter l'intérêt que cette imposante figure a suscité ces derniers temps puisqu'on a célébré en l'an 2002 le bicentenaire de sa naissance. Que l'on considère mon étude des expressions odorantes dans *Les Contemplations* comme une contribution à cet hommage universel. Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Banville, quoiqu'ils possèdent eux aussi leurs doctes spécialistes et leurs lecteurs fanatiques, sont certes un peu oubliés de nos jours, et voici une bonne occasion de les dépoussiérer. À ma connaissance, aucune de ces œuvres n'avait été visitée olfactivement.

Tous les sens sont invoqués dans *Les Fleurs du Mal*. L'odorat, bien représenté, est pourtant le sens qui, numériquement, l'est le moins. C'est pourquoi j'ai consacré la **quatrième et dernière partie** de ce mémoire aux autres perceptions sensorielles, car souvent elles s'unissent pour illustrer les grandes préoccupations de Baudelaire. Je m'attarderai moins sur la vue et l'ouïe, maintes fois traitées par les commentateurs, et davantage sur le toucher (en particulier sur les actions et manières de toucher et sur les qualités du corps ou de l'objet touché), et sur le goût et les différentes implications du boire et du manger, car on s'est très peu, ou pas du tout, penché sur ces questions dans *Les Fleurs du Mal*.

Les **conclusions** finales montreront, après des siècles de silence olfactif à peine ponctué de quelques exceptions, la singularité poético-odorante de Baudelaire, ainsi que la force inouïe de ses autres images sensorielles.

Après une **table des sigles et conventions**, rappelons quelle place a occupée notre auteur dans la littérature française.

TABLE DES SIGLES ET CONVENTIONS

Les livres auxquels j'ai eu recours le plus fréquemment pour cette étude sont, bien sûr, ceux qui contiennent les textes de Baudelaire: j'ai utilisé les *Oeuvres complètes de Baudelaire* en deux volumes, éditées à la Bibliothèque de la Pléiade; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, NRF Gallimard, Paris, 1975 (citées: *O. C. I* et *O. C. II*), ainsi que la *Correspondance* de Baudelaire en deux volumes (I: janvier 1832-février 1860; II: mars 1860-mars 1866), éditée également à la Bibliothèque de la Pléiade; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, NRF Gallimard, Paris, 1973. Les sigles en sont: *C. I* et *C. II*.

Dans le deuxième chapitre de la quatrième partie, je cite abondamment les quatre recueils suivants:

Odes funambulesques de Théodore de Banville, Lettres Modernes, Paris, 1993. (*O. F.*);

Émaux et Camées de Théophile Gautier, NRF Poésie Gallimard, Paris, 1981. (*É. C.*);

Les Contemplations de Victor Hugo, Préface de Gabrielle Chamarat, Commentaires de Gérard Gengembre, Pocket Classiques, Paris, 1998. (*Cont.*);

Poèmes antiques de Leconte de Lisle, NRF Poésie Gallimard, Paris, 1994. (*P. A.*)

Tout au long de ce travail, le titre **Les Fleurs du Mal** apparaîtra en caractères gras, en italique et souligné, mais dans les citations je respecterai la graphie choisie par le commentateur. Les titres des **parties du recueil** et des **autres œuvres** de Baudelaire seront en caractères gras, et ceux de ses *poèmes* ou de ses *poèmes en prose*, en italique et soulignés. Toutes les *paroles* de Baudelaire, extraites de ses vers, de sa prose ou de sa correspondance, seront en italique, et j'ai souligné les *mots* qu'il a lui-même mis en évidence. J'utilise indistinctement **Pauvre Belgique!**, titre adopté par Pichois, et **La Belgique déshabillée**, que préfère Guyaux¹, pour désigner les écrits de Baudelaire sur la Belgique.

Dans les chapitres consacrés aux analyses lexicale et thématique, j'ai mis en caractères gras et en italique les *mots* qui font l'objet d'un commentaire.

J'ai procédé de la même façon avec les quatre œuvres examinées au cours du deuxième chapitre de la troisième partie.

¹ Respectivement: *O. C. II* et *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Gallimard, Paris, 1986.

Le florilège odorant présente les noms des **auteurs** en caractères gras, les *titres* et *fragments de poèmes* en italique, et les titres des recueils en italique et soulignés. Les **mots** intéressants pour mon propos sont en caractères gras et en italique.

En ce qui concerne les notes en bas de page, pour faciliter la consultation, je n'utiliserai pas la formule « Op, cit. », mais je répéterai les données complètes du document cité.



INTRODUCTION

1. BAUDELAIRE: TRADITION ET MODERNITÉ

La valeur de Baudelaire comme écrivain charnière¹, voilà un sujet qui n'est pas neuf, loin s'en faut; des exégètes du monde entier se sont plu à montrer combien cet auteur est à la fois classique et avant-gardiste. Protestataire mais adepte de la rhétorique conventionnelle, traditionaliste² -voire réactionnaire- et rebelle, notre poète est une maille, et une maille en or, non pas de la chaîne, mais du réseau littéraire. On aurait tort en effet de voir l'histoire de la littérature comme un axe où après l'âge classique s'inscrivent successivement le romantisme, le Parnasse, le réalisme et le symbolisme. Ces manifestations sont plus ou moins contemporaines et, à des degrés divers, Baudelaire leur est redevable à toutes³. Ceci est-il vérifiable également dans le domaine que j'ai choisi d'étudier?

Charles Baudelaire, « cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques », comme l'appela l'éditeur Hetzel, est avant tout en effet un des grands classiques, voire un des « auteurs canoniques⁴ » de la littérature universelle. Quoique Decaunes prenne Baudelaire pour une « victime des méthodes littéraires de son temps⁵ », on admirera toujours le « fond de laborieuse et classique sagesse⁶ » des *Fleurs du Mal*, le style invariablement pur de l'auteur⁷ et son amour de la perfection formelle, visible dans la recherche du mot⁸ rare et juste, de la rime riche ou de la phrase balancée et mélodieuse, et jusque dans l'architecture de l'oeuvre. Comme exemples de

¹ Comparant les œuvres de Baudelaire et Aragon, Alain Trouvé affirme: « Les deux œuvres sont le lieu d'échanges intenses entre un héritage romantique et un renouvellement qui prend le visage de la modernité ». **TROUVÉ, Alain**. - « Aragon lecteur de Baudelaire » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n° 5, p. 1434.

² Dans « Baudelaire antimoderne » in *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, pp. 57-58, **Antoine COMPAGNON** définit en cinq points le catéchisme baudelairien de l'antimodernisme: haine du progrès, réaffirmation du péché originel comme fondement du mal universel, pessimisme, amour du sublime et emploi du sarcasme et de l'imprécation.

³ De manière très didactique, **Louis AGUETTANT** relève les divers « éléments classiques », « romantiques », « parnassiens » et « pré-symbolistes » qui constituent la poétique de Baudelaire. *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001.

⁴ **KOPP, Robert**. - « Bibliographie », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 64.

⁵ *Baudelaire*, Seghers, p. 76.

⁶ **ANTOINE, Gérard**. - « Classicisme et modernité dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 5.

⁷ Dans son introduction aux *Fleurs du mal et autres poèmes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 14, **Henri LEMAÎTRE** affirme que Baudelaire « approfondit le romantisme mais ressent comme une nécessité, et de son art et de son âme, l'impératif de l'ordonnance; est-ce par hasard que tant de vers baudelairiens *sonnent* comme les plus durables des vers raciniens? »

⁸ **Charles D. HÉRISSON** souligne l'intérêt de l'auteur pour la culture classique. Ceci se manifeste dans le choix de vocables tels que *dictame* ou *idole*, dans la présence de références antiques, de mots et de titres latins et même d'un titre grec, et dans la création d'un poème en latin. (« L'imagerie antique dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 107.)

rimes, rappelons-nous l'accouplement de *busc* et *musc* dans Les Métamorphoses du vampire, ou, dans Au lecteur, celui de *Trismégiste* et de *chimiste*, déjà présent chez Louis Racine et sa *Religion*, de 1742. La musicalité et le rythme de Réversibilité proviennent de l'obsédant vocatif *Ange plein de...* répété dix fois, et finalement parfumé. Cette esthétique brillante explique probablement son inclination à fréquenter Ronsard, Boileau, Racine, La Fontaine et les baroques. En ce qui concerne le cadre des poèmes, c'est le sonnet qu'il privilégie: il l'emploie pour la moitié de ses pièces. Même s'il prend des libertés avec ce moule (comme dit Bonneville « quatre seulement sont conformes aux règles les plus strictes¹ »), il excelle à y couler ses vers et il en vante la magique harmonie:

Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense².

Il est vrai qu'à cette discipline rigoureuse, Baudelaire soumet non seulement sa plume, mais aussi sa pensée, ce qui fait dire à Decaunes:

Nous sommes en présence d'une esthétique bien plus intérieure que formelle, et c'est bien là ce qui distingue radicalement Baudelaire des partisans bornés de l'art pour l'art, avec lesquels on voulut trop souvent le confondre³.

Pourtant, envers ces derniers aussi, en tout cas envers leur chef de file, l'auteur des Fleurs du Mal reconnaissait sa dette. Ne proclama-t-il pas leur dédicataire Théophile Gautier *poète impeccable et maître et ami*? C'est parce que, en littérature comme dans les autres arts, il aimait la beauté avant toute chose. Qui pourrait oublier l'exqu Coasté d'images telles que ce *parfum doux comme un secret* du Guignon ou cette *gourde/ Où je hume à longs traits le vin du souvenir* dans La Chevelure? Quant à des expressions du type *les bords duvetés de vos mèches tordues*⁴, évoquant une chevelure dont on apprendra qu'elle exhale des odeurs diversement plaisantes, que sont-elles sinon

¹ Les Fleurs du Mal, Baudelaire, *Analyse critique*, Hatier, p. 65.

² *C. I.*, p. 676.

³ DECAUNES, Luc. - *Charles Baudelaire*, Seghers, 1952, 2001, p. 69.

⁴ La Chevelure.

des détails relevés par un esprit attentif à la réalité, mais transfigurés ensuite par l'artiste?

Parmi les procédés de rhétorique¹ qui font de Baudelaire à la fois un éminent poète classique et un innovateur, le plus remarquable est d'ailleurs l'image, chez lui protéiforme. Gérald Antoine indique que, sous l'espèce de la métaphore, simple ou filée, de la comparaison, voilée ou expliquée, de la correspondance ou du symbole, de l'emblème ou de l'allégorie, l'image baudelairienne est le moyen le plus propre à mettre en relief « la lutte » et « l'alliance » du classicisme et de la modernité². Le critique, qui insiste en particulier sur la « dépense d'allégories³ » faite par Baudelaire, et qui multiplie dans son article les formules soulignant le contraste dont se nourrissent les images des *Fleurs du Mal*, cite in extenso la note de l'auteur accompagnant le poème *Franciscae meae laudes*⁴: on y voit que Baudelaire était parfaitement conscient de cette bipolarité entre la noblesse classique et le monde moderne. Ainsi, dans *Le Flacon* par exemple, la pensée baudelairienne nous transporte en quelques strophes de l'image précieuse du coffret oriental parfumé à celle, laide et réaliste, de la petite bouteille ébréchée, poisseuse et malodorante. Rincé est plus catégorique quand il soutient que « Baudelaire s'arrache complètement au poids formel du classicisme » par sa foi « dans le pouvoir transfigurateur du verbe » et son « affirmation de l'infaillibilité des images poétiques et de leur puissance de restitution d'une Totalité que l'on pouvait croire perdue⁵ ».

Les thèmes romantiques⁶ de l'amour, d'une religion -d'ailleurs très sui generis-, de la fuite du temps et du regret de la jeunesse, et la méditation sur le rôle du poète et sur la mort, Baudelaire en embellit ou en déforme la signification, et en les poétisant il fait se côtoyer le concret et le symbolique. Ce romantisme tout personnel se distingue de

¹ À propos de poèmes comme *Femmes damnées* ou *Un voyage à Cythère*, J. C. MATHIEU parle de « rhétorique hyperclassique et antiromantique ». Voir *Histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, Paris, 1977, p. 160.

² « Classicisme et modernité de l'image dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, pp. 5 à 12. PICHOS de son côté parle du don qu'a Baudelaire de « réactiver les poncifs » (*O. C. II*, p. XVI).

³ ANTOINE parle aussi d'« humble début d'allégorique glorification » à propos des nombreux substantifs à majuscules. (« Classicisme et modernité de l'image dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 8.) Dans *À une Madone*, par exemple, où ceux-ci se multiplient, les moindres ne sont pas, pour nous, ces *Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe* du vers 34.

⁴ *O. C. I*, p. 940.

⁵ *Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F., Paris, 1984, p. 93.

⁶ Baudelaire, que l'on a dit ultraromantique, postromantique ou même, selon la formule de Duranty, « traînard romantique ayant beaucoup de tournure » (cité par POGGENBURG, Raymond. - *Charles Baudelaire, une micro-histoire*, José Corti, 1987, p. 184), se qualifie lui-même de *vieux romantique* quand dans sa correspondance il fait allusion à Flaubert et à d'Aureville, *qui sont comme moi deux vieux romantiques* (*C. II*, p. 471).

celui de Lamartine et sa tristesse chaleureuse, ou de Hugo aux visions démesurées, par la place accordée au mal-être, à l'obsession spleenétique, à l'exaltation de la détresse. À ces thèmes, il ajoute ceux, révolutionnaires, du paysage de la grande ville et de la beauté du transitoire. Poète moderne en proie au sentiment de l'absurde, à la solitude et au désespoir, précurseur de Rimbaud et germe du surréalisme, Baudelaire « n'est pas du tout le poète du progrès¹ ». Par ailleurs, sa démarche poétique a bénéficié du « contact préalable et répété des artistes de son temps, peintres, sculpteurs ou musiciens² » et c'est dans ses écrits sur l'art qu'il donne sa définition du romantisme comme manifestation du moderne: *Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. (...) Qui dit romantisme dit art moderne*³. Moderne, Baudelaire l'est par l'imagination qui, pour Ferraté, a irrésistiblement tendance à « ver todas las cosas y el mundo entero bajo la especie del conflicto, de la paradoja, de la contrariedad y de la ambigüedad⁴ ». En effet, dit de son côté Lemaître, l'expérience de « l'oscillation entre la fascination du néant et l'espérance de l'Inconnu confère à la méditation baudelairienne son ambiguïté toute moderne⁵ ». Une autre influence fertilisante pour Baudelaire est celle d'Edgar Poe, dont il traduit les récits dans une langue résolument moderne. Les coïncidences de ton et d'idées⁶ de l'auteur des *Fleurs du Mal* avec l'Américain le feront même considérer par Duranty⁷ comme un « vampire littéraire ».

Un critique de son temps, Valéry Vernier, appréciait déjà la double facette classique et réformatrice de Baudelaire, et résume ainsi les qualités de l'écrivain:

La pensée de Baudelaire est pourtant à l'avant-garde des progrès de l'art; il est créateur dans le rythme, créateur dans l'analyse et le chant des sensations; religieux gardien de la forme poétique⁸.

Rénovateur du langage et des thèmes, Baudelaire est en un mot ce que Pichois appelle le « Janus » ou mieux, l'« échangeur », de la poésie française,

¹ RUFF, Marcel A. – « De Baudelaire à Rimbaud », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 197.

² RINCÉ, Dominique. - *Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F. , 1984, p. 16.

³ O. C. II, p. 420-421.

⁴ « Baudelaire, poeta didáctico », article écrit à l'occasion du centenaire de la première édition des *Fleurs du mal*, dans *La operación de leer*, Seix Barral, Barcelone, 1962, p. 197.

⁵ *La poésie depuis Baudelaire*, Armand Colin, Paris, 1965, p.189.

⁶ Pour Valéry, ce sont précisément ces similitudes avec Poe qui éloignent Baudelaire des romantiques.

⁷ Cité par POGGENBURG, Raymond. - *Charles Baudelaire: une micro-histoire*, José Corti, 1987, p. 184.

⁸ C. II, p. 709.

celui qui regarde vers le passé et vers l'avenir; celui qui transmet les valeurs anciennes aux générations nouvelles, qui transmue le passé en présent et en futur; le dernier classique et tout à la fois le premier moderne¹.

On peut se demander si cette double appartenance a eu des répercussions sur les aspects olfactifs de son oeuvre. Mais avant cela, y a-t-il dans la biographie et le caractère de Baudelaire des faits expliquant la prédilection du poète pour les images sensorielles, et en particulier odorantes?

2. DE L'HOMME RAFFINÉ AU POÈTE SENSUEL

Pour expliquer l'extrême abondance des images olfactives chez un auteur, on pense en premier lieu qu'il est surdoué en matière d'odorat, et en général dans le domaine sensoriel. Baudelaire était-il particulièrement sensuel? La question vient à l'esprit même si l'on dédaigne l'objet de la « nouvelle critique » par exemple, qui consiste à mettre en lumière « les rapports secrets qui unissent l'oeuvre à son auteur² ». En se penchant sur l'oeuvre même, on constate que, dans ses textes les plus intimes, Baudelaire se décrit comme un *paresseux nerveux*³ doué d'un *goût très vif de la vie et des plaisirs*⁴ et, dans une lettre à Poulet-Malassis, il caractérise un homme qui serait son *égal par le goût excessif de plaisirs*⁵. Brossant le portrait de l' *original moderne*, et donc sans doute le sien propre, il utilise des expressions comme *une nature facilement excitable et une grande finesse des sens*⁶. Pour Guy Michaud, qui esquisse une psychographie du poète, cette nervosité se manifeste par

son besoin de sensations et d'émotions, son comportement de dandy et son souci d'étonner les autres, son vagabondage, matériel et affectif, son goût pour l'horrible et le macabre, et à la limite son recours aux stupéfiants⁷.

¹ O. C. I, p. 791. « Que Baudelaire soit un fondateur, et probablement le fondateur de la poésie moderne, cela ne fait guère de doute », dit encore BRUNEL dans *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 168.

² MICHAUD, Guy. - « Baudelaire devant la nouvelle critique », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 145.

³ *Mon coeur mis à nu*, O. C. I, p. 703.

⁴ Ibid., p. 680.

⁵ C. II, p. 94.

⁶ *Poème du haschisch*, O. C. I, p. 429.

⁷ « Baudelaire devant la nouvelle critique », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 143.

Ce même critique ajoute que Baudelaire est un être en qui « s'affirment nettement », entre autres, les trois tendances suivantes: l'*instinct de combativité*, la *tendance au rêve*, mais aussi

l'*instinct sexuel* sous toutes ses formes, que ce soit sous la forme du « facteur Vénus », avec son désir de charmer et de séduire, ou du « facteur Tendresse », avec ses élans affectifs, dont on trouve l'expression dans la bouche sensuelle et le regard plein de douceur et de séduction de Baudelaire à vingt ans¹.

Milner de son côté considère comme des traces de l'enfance dans l'oeuvre de Baudelaire non pas les souvenirs, mais « la délicatesse féminine et la gourmandise sensuelle avec lesquelles il se laisse pénétrer par les impressions les plus voluptueuses² ». Mais revenons-en aux textes: bien que nous n'ayons pas connu l'homme Baudelaire³ et que donc nous ne puissions pas affirmer catégoriquement qu'il était extraordinairement sensuel, nous répondrons positivement à la question initiale, ou en tout cas nous dirons que ses sens étaient très raffinés. Il est vrai que l'on ne trouve pas dans sa correspondance de pages érotiques et que, à l'exception d'une lettre à Asselineau où il raconte un rêve obscène⁴, et de quelques lettres enflammées à Madame Sabatier, dans l'ensemble, les références sensuelles explicites ne sont pas très nombreuses⁵. Cependant on voit se dessiner dans ses écrits les plus personnels ce que j'appellerai une autobiographie de sa sensualité. La correspondance de Baudelaire, ses

¹ « Baudelaire devant la nouvelle critique », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 144. C'est le critique qui souligne.

² Cité par **CELLIER, Léon**. - « Baudelaire et l'enfance », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 75.

³ Pour les aspects biographiques, on consultera entre autres: **BASSIM, T.** - *La Femme dans l'œuvre de Baudelaire*, À La Baconnière, 1974; **FEUILLERAT, Albert**. - *Baudelaire et sa mère*, Montréal, Variétés, 1947; **MAUCLAIR, C.** - *La Vie amoureuse de Baudelaire*, Flammarion, 1927; **PICHOIS, Claude**. - *Le vrai visage du général Aupick*, Mercure de France, 1955; **PORCHÉ, François**. - *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Plon, 1926; *Baudelaire et la présidente*, Gallimard, 1959; **RUFF, M. A.** - *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1955.

⁴ C. I, pp. 338-340. J'y relève cette observation de Baudelaire: *ce n'est qu'un des mille échantillons dont je suis assiégé*. **Michel BUTOR** tente d'expliquer ce curieux rêve dans son *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961. Il a à coeur de démontrer que la « conduite amoureuse » de Baudelaire « est à bien des égards une conséquence de la façon dont il conçoit profondément (...) sa fonction primordiale de poète » (p. 26).

⁵ Baudelaire, de même qu'il était élégant extérieurement, eut l'élégance morale de rester très pudique au sujet de sa vie sensuelle; dans ses lettres il parlait avant tout de ses préoccupations matérielles - problèmes de santé, difficultés avec les éditeurs, déboires financiers- et parfois de ses chagrins sentimentaux. D'autre part, comme dit **BUTOR** dans sa glose du rêve érotique du poète, cette correspondance, « il ne l'a pas faite pour nous », et, si l'on peut y accuser Baudelaire de « mauvaise foi », ce n'est « que l'envers (...) de ce prodigieux effort d'honnêteté mentale que représente son oeuvre tout entière, au milieu de la nuit et du désarroi ». (*Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961, p. 21.)

textes intimes et de critique artistique contiennent mille détails qui attestent comme dit Maillard, une « nature nerveuse habituée à se rendre compte de ses moindres sensations¹ ». C'est ce que je voudrais montrer, en insistant, mais sans exclure les autres, sur la facette olfactive de sa perception du monde. On verra que ses tendresses et ses voluptés, ses souvenirs de voyage et ses appréciations artistiques, sont très souvent accompagnés d'impressions sensorielles et, pour l'art en particulier, d'odeurs. J'ai regroupé comme suit les centres d'intérêt personnels de Baudelaire: la famille, les femmes aimées, les voyages, et les gourmandises diverses.

2. 1. LA FAMILLE

La vie de Baudelaire, on le sait car on le lit à travers des centaines de pages, est une longue et tortueuse histoire d'amour avec sa mère. Que selon son humeur ou les événements il la tutoie ou la vouvoie² (en 1845, et dans les années 1855, 1856, 1857 et 1858 surtout), tout au long de sa vie il manifeste à son égard une tendresse passionnée. Il emploie pour cela tous les tons, celui de la gentillesse enfantine aussi bien que celui de la plus pressante supplique. Ses mots disent non seulement son amour, mais aussi son désir de la voir, de l'embrasser, et de la caresser. Le petit garçon de treize ans écrit du collègue à sa *bonne mère*: *Je t'ai écrit cette lettre pour te supplier de venir me voir dès aujourd'hui. Cela me fera beaucoup de bien et de plaisir*³ et le jeune homme de dix-sept ans, à *Maman*:

*on s'occupe à t'aimer; on n'est pas rassasié comme on l'est des autres plaisirs. (...) j'ai appris plus que jamais à aimer maman parce que je sentais qu'elle était absente: aussi tu verras à ton retour; comblée de baisers, de soins, de prévenances, bien que tu saches que je t'aime, tu seras encore étonnée que je t'aime tant*⁴.

¹ Cité par **PICHOIS, Claude**. - *C. I*, p. 1098.

² Les pronoms *tu* et *vous* alternent parfois dans une même lettre, comme par exemple celle qu'il lui adresse le 27 février 1858: *M. Ancelle (...) m'a dit que vous ne me paieriez pas (...) pendant que je t'écrivais ce matin* (Ibid., p. 467.)

³ Ibid., p. 32.

⁴ Ibid., p. 61.

Au cours de son fameux voyage à l'île Bourbon, *en mer*, il lui dit: *Il y a peut-être bien des choses que j'oublie de te dire, mais on s'en dit beaucoup dans un grand embrassement, et je te le donne de tout mon coeur*¹. Il la presse à son chevet (à vingt-quatre ans): *je vous dis que j'ai besoin de vous, qu'il faut que je vous voie, que je vous parle*². Pour l'homme dans la trentaine, la présence de sa mère est encore une jouissance, et son absence une punition, et il quémande ses caresses comme un enfant malade:

*je ne te vois jamais, et tu t'obstines à m'imposer cette privation comme un châtement*³.

*Voici la quatrième fois que je vous supplie de me permettre de vous embrasser. (...) je vous le demande comme un homme fatigué, blessé, demande un plaisir, un réconfortant, un cordial*⁴.

Dans une autre lettre le même jour, il la supplie encore: *Je veux dire que j'avais absolument envie de vous embrasser*⁵. Et il ne mâche pas ses mots quand il dit: *sans vouloir t'adresser une câlinerie, j'ai une soif diabolique de te voir*⁶. Les mêmes besoins et les mêmes effusions se retrouvent dans ces phrases qu'il lui adresse à 40 ans:

*je ne puis pas aller à Honfleur chercher ce que je voudrais tant, un peu de courage et de caresses (...) je t'ai aimée passionnément dans mon enfance (...) Nous sommes évidemment destinés à nous aimer, à vivre l'un pour l'autre (...) Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi; (...) des tendresses perpétuelles (...) Ah!. ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles*⁷.

¹ C. I., p. 89.

² Ibid., pp. 126-127.

³ Ibid., p. 268.

⁴ Ibid., p. 350.

⁵ Ibid., p. 350.

⁶ C. II, p. 32.

⁷ C. II, pp. 150-153.

Autre déclaration passionnée en août 1862: *je ne veux pas non plus t'affirmer pour la centième fois que tu es le seul être vivant qui m'intéresse. Il me semble que puisque je te l'ai dit, tu dois me croire*¹. Lui promettant des cadeaux, il écrit en 1865:

Je t'embrasse bien tendrement, avec toute l'effusion d'un enfant qui n'aime que sa mère.

*Je te rapporterai deux ou trois bagatelles qui te plairont*².

Enfin, dans une de ses dernières lettres, il parle encore du réconfort que lui procurent les baisers maternels: *je tâcherai d'aller t'embrasser. Ça me fera du bien*³.

On voit que le goût des câlineries morales et physiques a été constant chez lui. Sensuel, sensible et sensitif Baudelaire! Il ne faut pas manquer de rappeler à ce propos le célèbre texte, d'ailleurs présent sous différentes formes dans l'oeuvre, et qui intéresse aussi l'analyse thématique des poèmes, où l'écrivain fait allusion aux agréables sensations qu'offre à l'enfant (en particulier à l'enfant qu'il fut) le *mundus muliebris*, celui de la mère, -et de la bonne ou de la grande soeur, qu'on peut considérer comme des substituts de la mère- , parfumé et doux à toucher:

*qu'est-ce que l'enfant aime si passionnément dans sa mère, dans sa bonne, dans sa soeur aînée? (...) C'est aussi la caresse et la volupté sensuelle. Pour l'enfant, cette caresse s'exprime à l'insu de la femme, par toutes les grâces de la femme. Il aime donc sa mère, sa soeur, sa nourrice, pour le chatouillement agréable du satin et de la fourrure, pour le parfum de la gorge et des cheveux, pour le cliquetis des bijoux, pour le jeu des rubans, etc*⁴.

*Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance*⁵.

Julia Kristeva désigne d'une façon inattendue l'attrait mêlé de terreur révérencielle que sa mère exerçait sur Baudelaire: elle parle de « la passion narcissique

¹ C. II, p. 253.

² Ibid. , p. 434.

³ Ibid. , p. 623.

⁴ Ibid. , p. 30.

⁵ Fusées, O. C. I, p. 661.

avec une mère aussi parfumée que tyrannique¹ ». Cette psychanalyste explique aussi que

Le *parfum* chez Baudelaire a des connotations fusionnelles condensant le souvenir ivre d'un corps maternel envahissant tout autant qu'envahi, et qui sont sans doute l'envers sublime de la déjection agressive².

Envers le reste de sa famille, ce n'est pas une sentimentalité sensuelle qu'on observe, mais une sensibilité, une tendresse qu'il verbalise sans fausse honte. Pour son demi-frère Alphonse, son *bon grand frère*³, il ressentit, enfant, une vive affection, ainsi que pour la femme de celui-ci, qu'il appelle *ma soeur*. Adolescent, il écrira encore à Alphonse: *Je t'embrasse de tout coeur*⁴. Il n'oublie jamais la jeune femme quand il termine ses missives, pas plus d'ailleurs que Théodore, frère d'Anne-Félicité Ducessois⁵:

*J'embrasse toi, ma soeur, Théodore, tout le monde*⁶.

*J'aurais tant de plaisir à te voir. En attendant, je t'embrasse bien. - Bien des choses je te prie à ma soeur et à M. Ducessois*⁷.

C'est avec chaleur et expressivité, et en amateur de jolies choses, que le jeune Charles (il a douze ans) remercie son frère pour les cadeaux que celui-ci vient de lui offrir:

*Ce Juvénal est magnifique, je te remercie bien, bien, de tout mon coeur. En ce moment je récapitule tous tes cadeaux, et je pense au joli couteau. À présent il faut que je te remercie du choix que tu y mets. Tout ce que tu m'as donné jusqu'à présent était très bien choisi*⁸.

¹ « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », in *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 397.

² Ibid. , p. 407.

³ *C. I.*, p. 10.

⁴ Ibid. , p. 83.

⁵ En 1846, il enverra à cette dernière un *opuscule* qui n'est autre que **Choix de maximes consolantes sur l'amour**.

⁶ *C. I.*, p. 16.

⁷ Ibid. , p. 66.

⁸ Ibid. , p. 22.

Le général Aupick recevra lui aussi de nombreuses marques de son attachement. *Papa, je t'adore*, trouve-t-on dans une lettre de 1838 à son beau-père¹, et, dans une lettre à sa mère de la même année: *Embrasse papa de tout mon coeur*²; il s'inquiète de la santé de cet homme et son opinion sur ses résultats scolaires le préoccupe. Mais, alors que les démonstrations d'amour pour sa mère seront constantes jusqu'à la mort du poète, avec le temps ses sentiments envers les autres membres de la famille deviendront plus amers. Aux phrases et aux gestes aimables succédera la distanciation. Baudelaire, à trente-cinq ans, reprochera à son demi-frère, entre autres, *ses opinions cyniques sur les femmes, pour lesquelles il faut au moins faire preuve de galanterie, si ce n'est de passion*³. Avec son parâtre, le mari de sa mère bien-aimée, les rapports s'envenimeront au point qu'on a parfois recours au mythe d'Hamlet pour les éclairer. Mathieu affirme à ce sujet:

[Aupick] fut probablement l'homme que Baudelaire détesta le plus; sans doute pour des raisons qui tiennent à sa sensibilité d'enfant frustré dans son amour pour une mère dont l'élégance, les parfums, les fourrures avaient très tôt aiguisé ses sens⁴.

L'écrivain déclare dans un lettre à Madame Aupick en 1861:

*tu sais quelle atroce éducation ton mari a voulu me faire; j'ai quarante ans et je ne pense pas aux collèges sans douleur, non plus qu'à la crainte que mon beau-père m'inspirait. Je l'ai cependant aimé, et d'ailleurs j'ai aujourd'hui assez de sagesse pour lui rendre justice*⁵.

Cette intensité, cette évolution et cette ambiguïté dans ses sentiments familiaux se retrouvent dans ses relations avec les femmes.

¹ C. I, pp. 57-59.

² Ibid. , p. 61.

³ C. II, p. 335.

⁴ *Histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 150.

⁵ C. II, p. 153.

2. 2. FEMMES AIMÉES

On connaît les trois cycles poétiques baudelairiens, dominés par les figures de Jeanne Duval, Marie Daubrun et Madame Sabatier. L'inspiratrice de presque tous les poèmes a été identifiée et, numériquement, ce sont les pièces inspirées par Jeanne qui l'emportent. Il ne reste par contre qu'une seule lettre adressée à cette femme, la mulâtresse rencontrée à la fin de 1842, quand Baudelaire avait vingt et un ans, et qui « incarne les rêves de sensualité et d'érotisme d'un amant qui, jusqu'au bout et malgré bien des aventures, lui restera fidèle¹ ». La missive en question, (dont l'éditeur Pichois nous dit: « Si elle a été conservée, c'est que Jeanne négligea de détacher le reçu de ce qui précédait² »), renferme quelques amabilités, mais est vide de contenu sensuel. C'est dans les nombreux poèmes qu'il lui dédie que se concentre la volupté, la « sensualité puissante et abstraite » du poète, comme la définit Paul Valéry³. Pourtant, Baudelaire parle de Jeanne dans plusieurs de ses lettres, tout au long de sa vie. Dans celle où il explique à Ancelle sa décision de se suicider (Baudelaire a vingt-quatre ans), il lègue à Mademoiselle Lemer toutes ses possessions en reconnaissance du *repos* et des *jouissances* qu'elle lui a procurés:

Je donne et lègue tout ce que je possède à Mlle Lemer, même mon petit mobilier et mon portrait - parce qu'elle est le seul être en qui j'ai trouvé quelque repos. - Quelqu'un peut-il me blâmer de vouloir payer les rares jouissances que j'ai trouvées sur cette affreuse terre - ?
(...)
Moi, je n'ai que Jeanne Lemer. - Je n'ai trouvé de repos qu'en elle (...) Jeanne Lemer est la seule femme que j'aie aimée⁴.

Plus d'une fois, Baudelaire fait allusion à la beauté de Jeanne, et est préoccupé par la tenue de cette femme à [lui]; en 1854, dans une lettre à sa mère, il déclare: *Je ne veux pas qu'on voie pauvre, malade et mal vêtue, une femme à moi qu'on a connue belle, bien portante et élégante⁵*. Deux ans plus tard, annonçant à sa mère sa rupture

¹ RINCÉ, Dominique. - *Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F. , 1984, p. 55.

² C. I, p. 1050.

³ *Situation de Baudelaire*, 1924. Cité par BONNEVILLE, Georges. - *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, Analyse critique, Hatier, 1972, p. 71.

⁴ C. I, p. 125.

⁵ Ibid. , p. 279.

avec Jeanne, il montre sa passion et ses regrets. Dans son coeur il associe toujours cette femme à l'idée de beauté:

Ma liaison, liaison de quatorze ans, avec Jeanne est rompue. J'ai fait tout ce qu'il était humainement possible de faire pour que cette rupture n'eût pas lieu. Ce déchirement, cette lutte a duré quinze jours. (...) Moi, je sais que, quelque agréable aventure, plaisir, argent ou vanité qui m'arrive, je regretterai toujours cette femme. (...) je vous avouerai que j'avais mis sur cette tête toutes mes espérances, comme un joueur; cette femme était ma seule distraction, mon seul plaisir, mon seul camarade, et malgré toutes les secousses intérieures d'une liaison tempêteuse, jamais l'idée d'une séparation irréparable n'était entrée clairement dans mon esprit.(...) je me surprends à penser en voyant un bel objet quelconque, un beau paysage, n'importe quoi d'agréable: pourquoi n'est-elle pas avec moi, pour admirer cela avec moi, pour acheter cela avec moi¹?

Baudelaire décrit ensuite la douleur intolérable et le déséquilibre où ce drame le plonge. Faisant l'exégèse du texte où Baudelaire raconte un rêve libertin, Butor affirme que « C'est la certitude d'avoir contaminé Jeanne, d'être à l'origine de ses infirmités, qui l'a littéralement enchaîné à celle-ci »; il établit d'autre part une étrange comparaison entre « cet anti-mariage qu'est la liaison avec Jeanne, noir, charnel, de femme à femme » et « cet autre anti-mariage, blanc, spirituel, d'homme à homme, qu'est la traduction d'Edgar Poe² ». La beauté de Jeanne impressionnera toujours le poète qui, à trente-neuf ans, demande à sa mère de *faire quelque chose pour cette vieille beauté transformée en infirme*³, dans le cas où lui-même subirait un malheur. Dans une autre lettre à Madame Aupick, où il se montre ulcéré par l'attitude du « frère » de Jeanne, l'emploi des prépositions *avec* et *pour* fait comprendre la dévotion de Baudelaire pour cette femme vieillissante: *Quand on a vécu dix-neuf ans avec et pour une femme, on a tous les jours quelque chose à lui dire*⁴. En 1862 encore, il insiste sur la beauté de celle qu'il a tragiquement aimée: *qu'ai-je fait pendant dix-sept ans, si ce n'est pardonner? (J'avoue que la femme étant belle, on peut soupçonner que mon indulgence était intéressée*⁵.)

¹ C. I, p. 356.

² *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961, pp. 58 et 133.

³ C. II, p. 97.

⁴ Ibid. , p. 117.

⁵ Ibid. , p. 232.

À l'attention de Marie Daubrun, dont Rincé brosse le portrait suivant:

Trop distante pour être pleinement la femme du corps, trop présente pour n'engendrer que courtoisie poétique, elle inspira le second cycle amoureux qui est à lui seul le kaléidoscope des profils étranges et changeants de la femme baudelairienne¹,

il n'y a qu'une seule lettre de Baudelaire, et encore, rien n'est sûr, car elle est adressée à *Madame Marie*. Quoi qu'il en soit, cette dame, dont il dira dans une lettre à sa mère: *Il y a des âmes si délicates, si souffrantes et si honnêtes, qu'il suffit de la moindre caresse pour leur faire prendre le mal en patience*², séduit aussi bien son âme que ses sens. L'amour spirituel côtoie les références physiques, dont l'une est même olfactive:

*vous ne pourrez empêcher mon esprit d'errer autour de vos bras, de vos si belles mains, de vos yeux où toute votre vie réside, de toute votre adorable personne charnelle. (...) Toute votre personne est si bonne, si belle, si douce à respirer! (...) vous êtes mon unique reine, ma passion et ma beauté, vous êtes la partie de moi-même qu'une essence spirituelle a formée.(...) vous si désirable*³

Enfin, de « l'étrange relation du poète et de la courtisane au grand coeur⁴ », autrement dit Madame Sabatier, une vingtaine de lettres et billets sont témoins. Si les premiers textes ne sont que des *enfantillages* anonymes, comme Baudelaire les appelle, et qui autorisent sa *lâcheté*, ils contiennent des poèmes dédiés à la Présidente et qui deviendront *À celle qui est trop gaie* (pièce condamnée puisque certains vers étranges furent mal interprétés et qu'on voulut « découvrir un sens à la fois sanguinaire et obscène dans les deux dernières stances⁵ »), *Réversibilité*, *L'Aube spirituelle*, *Confession* (dans la lettre où Baudelaire insère ce poème, il dit clairement à la dame de ses pensées: *je pense à vous en vers*⁶), *Le Flambeau vivant*, *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* (avant d'offrir le sonnet, il déclare: *Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir (...) de l'irradiation perpétuelle que votre*

¹ Baudelaire et la modernité poétique, P. U. F. , 1984, p. 56.

² C. I, p. 289.

³ C. I, pp. 181-183.

⁴ PICHOS, Claude. - Ibid. , p. 936.

⁵ O. C. I, p. 157.

⁶ C. I, p. 225.

image créée dans mon cerveau¹) et *Hymne*, accompagné de phrases ardentes et révélatrices de sa conception de la femme aimée, comme être de chair et comme idole:

De cette rêverie excitante et purifiante naît généralement un accident heureux..

- Vous êtes pour moi non seulement la plus attrayante des femmes; - de toutes les femmes, mais encore la plus chère et la plus précieuse des superstitions².

Pour Baudelaire, la volupté réside, et c'est paradoxal, dans l'inassouvissement, dans la cristallisation du désir. En 1857, le poète sort de l'anonymat, et réitère sa *Dévotion* à la Présidente; il évoque le plaisir que lui donne la voix de sa déesse: *cette voix aimée dont le timbre enchante et déchire³*. Hélas, le 31 août 1857, tout s'écroule:

Voyez comme en peu de jours notre situation a été bouleversée. (...) nous avons peur de notre propre orage (...) enfin, il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant⁴.

Baudelaire passe du *vous* au *tu* de la même manière que Madame Sabatier perd son titre de *divinité* pour redevenir *femme*. Horrifié par les *ignominies* de la passion, Baudelaire reproche à *l'image bien-aimée* de se faire *trop séduisante*. Lui qui dans *Éloge du maquillage* réclame de la femme *qu'elle étonne, qu'elle charme⁵*, il accuse maintenant celle-ci d'être *trop charmante*. Le ravissement et le désir obsessif, soutenus par le souvenir du *parfum* de la dame⁶, font place à une amitié galante, à une cordialité dont il lui demande d'ailleurs de transmettre l'expression à son protecteur, M. Mosselman. Ce ne sont plus désormais que formules de dévouement et d'excuses, ou remises de livres et de cadeaux.

Outre ces trois phares, qui brillent avec une rare intensité sur l'océan littéraire et personnel du poète, il y a de nombreuses filles dans sa vie et des inspiratrices secondaires. Baudelaire n'ira-t-il pas jusqu'à dire: *L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la*

¹ C. I, p. 267.

² Ibid. , p. 276.

³ Ibid. , p. 422.

⁴ Ibid. , p. 425.

⁵ O. C. II, p. 717.

⁶ *Songez donc que quand j'emporte le parfum de vos bras et de vos cheveux, j'emporte aussi le désir d'y revenir. Et alors, quelle insupportable obsession!* (C. I, p. 426.)

*Prostitution*¹ ? L'univers des bordels, les visages féminins maquillés pour tenter l'homme, attirent aussi l'artiste. Pour lui, les filles ont tellement de poids dans la biographie d'un jeune homme que la maladie qu'il contracte en les fréquentant est digne du même orgueil que la création artistique pour le poète: *Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole*². Il y a sans doute là une réminiscence autobiographique puisque, dès son entrée à la faculté de droit à dix-huit ans, il avait lui-même attrapé une maladie vénérienne. De cette *vérole*, Butor va jusqu'à assurer qu'elle « l'a confirmé dans sa vocation poétique³ ». En tout cas on sait qu'en 1840 il fait la connaissance d'une prostituée, Sarah, surnommée la Louchette, qui lui inspirera probablement, du moins en partie, *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*. En avril 1841, Alphonse Baudelaire reproche à son demi-frère, alors âgé de vingt ans, sa « mauvaise vie à Paris »:

Tes camarades t'ont conduit chez des femmes, et tu as cru que ces femmes, parce qu'elles avaient le tort de céder à de la misère et au désir du libertinage, devaient être des modèles de la vie dans l'état de liberté⁴.

La dissolution lui plaît⁵, mais le plaisir, dont il signale *l'influence prodigieuse* (...) *sur le caractère et l'esprit*⁶, et dont l'absence le chagrine (*je suis si malheureux de cette vie de dissipation sans plaisir*⁷, écrit-il de Bruxelles à Poulet-Malassis), est toujours teinté de souffrance et de regret, ainsi que d'un curieux mysticisme; dans ses sonnets, il établira fréquemment un parallélisme entre les femmes êtres charnels et les idoles, et entre le boudoir parfumé et l'église embaumée d'encens. Comme dit Dominique Rincé,

le pluralisme des femmes chantées par la poésie renvoie en profondeur chez Baudelaire à une « appréhension » -à tous les sens du terme- unique mais dramatiquement ambiguë. (...) le rapport du poète à la femme est placé sous le

¹ **Fusées**, *O. C. I*, p. 649.

² **Mon coeur mis à nu**, *ibid.*, p. 694.

³ *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1961, p. 58.

⁴ *C. I*, p. 733.

⁵ Nietzsche attribue à Baudelaire une « morbidité hyper-érotique qui a l'odeur de Paris » (cité par **GUYAUX, André** dans sa préface à **Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée**, Gallimard, 1975, p. 11.)

⁶ *C. I*, p. 330.

⁷ *C. II*, p. 416.

signe d'une culpabilité qui excède les anecdotes de la biographie aussi traumatisantes soient-elles. Désirer la femme, c'est désirer « peindre », créer, mais c'est aussi risquer la défaite, l'aliénation et peut-être la mort (...) les femmes « dangereuses » des *Fleurs du mal* imposent ou refusent l'amour au rythme d'une tyrannie capricieuse qui fait maudire le plaisir empoisonné qu'elles distillent¹.

Au drame de la « dualité » du poète s'ajoute en effet la « duplicité » de ces femmes « violentes derrière leurs câlineries, perfides derrière leur tendresse, 'traîtresses' derrière leurs larmes ou leurs sourires charmeurs² », comme dit Rincé. À l'occasion, l'ambivalence baudelairienne va même de pair avec un manque de civilité, puisqu'il déclare assez cavalièrement à Poulet-Malassis (qui vient apparemment de lui offrir un livre, peut-être de gravures): *Duranty vient de m'apporter votre livre. Il me semble que je baiserais volontiers toutes ces femmes-là*³. Mais il est vrai qu'il ne s'agit pas ici de femmes en chair et en os. Les filles aimées, les lesbiennes et les femmes marginales chantées dans *Femmes damnées* sont d'aimables pécheresses qui se livrent à la même quête d'absolu que Baudelaire, mais il ne fait pas directement allusion à elles dans ses lettres: fautives mais séduisantes, magnifiques et dangereuses, ces femmes suppôts de Satan⁴ sont surtout les poétiques *fleurs du mal*. Dans ses écrits intimes, les références explicites aux filles sont très sporadiques. En voici un exemple, dans une lettre à Barbey d'Aurevilly où Baudelaire, rejetant l'utilitarisme en littérature, critique les déclarations d'un *ministre* et de la *police*, qui s'arroge des droits moraux excessifs et *exclut des cafés les filles trop bien habillées*⁵. La parure exerce, on le sait, un attrait énorme sur Baudelaire, qui dit dans *Le Peintre de la vie moderne*: *Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même*⁶. Ce *tout*, le « monde de la femme », qui comme dit André Guyaux, « ne pouvait être ouvert que par la clef des correspondances et par le biais des sens⁷ », comprend non seulement sa grâce physique, mais aussi le fard, les étoffes et les bijoux qui la rehaussent. Ailleurs, le poète dandy rapporte une anecdote qui l'a blessé profondément, lui si soucieux de présentation

¹ Baudelaire et la modernité poétique, P. U. F. , 1984, pp. 57-58.

² Ibid. , p. 58.

³ C. II, p. 13.

⁴ Pour Baudelaire, les termes hypocoristiques tels que *Minette, mon chat, mon loup, grand serpent* ne sont que des preuves du côté satanique de l'amour. (Fusées, O. C. I, p. 660.)

⁵ C. II, p. 61.

⁶ O. C. II, p. 714.

⁷ Notes à propos des *Écrits sur l'art* de Baudelaire, Librairie Générale Française, 1992, p. 509.

vestimentaire et corporelle, et amant des femmes et de leur parfum; c'est celle où il s'offusque d'avoir pu être considéré comme sale et malodorant:

Une fois, dans un journal méchant, j'avais lu quelques lignes sur ma répulsive laideur, bien faite pour éloigner toute sympathie (c'était dur pour un homme qui a tant aimé le parfum de la femme). Un jour une femme me dit: «C'est singulier, vous êtes fort convenable; je croyais que vous étiez toujours ivre et que vous sentiez mauvais.» Elle parlait d'après la légende¹.

Lui, un *homme d'esprit*, il préfère nettement les *filles* aux « femmes savantes ». C'est ce qu'il déclare dans une lettre à Champfleury: *Vous savez combien j'aime les filles et combien je hais les femmes philosophantes²* et, d'une manière plus générale, dans **Mon coeur mis à nu**, il se demande: *Pourquoi l'homme d'esprit aime les filles plus que les femmes du monde, malgré qu'elles soient également bêtes³*? Mais celles qu'il exècre au dernier des points, ce sont les femmes belges. Pendant son séjour en Belgique, auprès du *peuple le plus bête de la terre*, comme il l'affirme avec toute la hargne dont il est capable, il avoue avoir pris *l'habitude de la chasteté continue et complète*, par répugnance pour les femmes de ce pays: *l'aspect de la femelle belge repousse toute idée de plaisir⁴*. Il revient d'ailleurs un peu plus tard sur cette méchante opinion dans une lettre à Madame Paul Meurice, une Française qui comme l'explique Pichois est avec Baudelaire « en vertueuse coquetterie », mais envers qui lui de son côté en « resta à l'affection⁵ »:

La vue d'une femme belge me donne une vague envie de m'évanouir. (...) la grossièreté des femmes, égale à celle des hommes, détruirait leur charme, si les malheureuses pouvaient en avoir un quelconque.(...) j'inviterais tous les voluptueux à habiter la Belgique. Rapidement ils seraient guéris, et en peu de mois, le dégoût leur referait une virginité⁶.

¹ O. C. II, p. 219.

² Ibid. , p. 292.

³ O. C. I, p. 689.

⁴ C. II, p. 408.

⁵ Ibid. , p. 1021.

⁶ Ibid. , p. 449.

La Belgique, et surtout sa population féminine, sont donc tellement horribles qu'elles sont le meilleur remède contre la volupté¹. De plus, pour un passionné du plaisir sous toutes ses formes, Bruxelles contraste violemment avec Paris, où il y a *les soupers d'amis, les musées, la musique et les filles*, explique-t-il dans le même texte. Le corps de la femme est pour l'auteur des *Fleurs du Mal* un *spectacle* qu'il a évoqué somptueusement dans ses poèmes. Mais ses lettres sont infiniment plus discrètes à ce sujet. À peine s'exprime-t-il en ces termes sur les *nudités* féminines, dans une autre de ses lettres à Madame Meurice:

Je ne partage pas du tout vos opinions sévères sur les femmes qui montrent beaucoup de nudités. Cela est très agréable pour ceux qui n'ont pas de femme à perdre, pour ceux qui se sont mis hors des intérêts humains, et qui ne cherchent que le spectacle. Je crois même que la chose est agréable à ceux qui seraient plutôt intéressés à cacher leurs femmes. Ça les rend fiers. (...) je blâme, comme vous, tous ces hommes qui fuient les femmes; mais il faut dire, à leur décharge, que les femmes sont beaucoup moins aimables qu'autrefois².

Son intérêt pour le sujet -du moins tel qu'il se manifeste dans sa correspondance- est surtout « littéraire », comme le prouve cette réclamation à Gervais Charpentier:

Croyez-vous réellement que « les formes de son corps », ce soit là une expression équivalente à « son dos creux et sa gorge pointue »? – Surtout quand il est question de la race noire des côtes orientales.

Et croyez-vous qu'il soit immoral de dire qu'une fille est mûre à onze ans quand on sait qu'Aïscha (qui n'était pas une négresse, née sous le Tropique) était plus jeune encore alors que Mahomet l'épousa? (...) je ne raconte que ce que j'ai vu³.

Doit-on d'autre part prendre au sérieux cette affirmation des **Maximes consolantes sur l'amour**: *Si la femme grasse est parfois un charmant caprice, la femme maigre est un puits de voluptés ténébreuses⁴!* ou, parmi les « titres et canevas »:

¹ On se rappelle plusieurs pages de **Pauvre Belgique!** sur la puanteur et l'absence de charme de la femme belge, et les vilains vers de *La propreté des demoiselles belges*, où le poète dit à celle qui *puait comme une fleur moisie*: *Vous devriez prendre un bain régulier/ Pour dissiper ce parfum de bélier.* (O. C. II, pp. 836-839 et 966.)

² C. II, p. 468.

³ Ibid. , p. 307. J'ai souligné ce qui dans l'édition Pichois est en italique.

⁴ O. C. I, p. 548.

*Il y a dans la maigreur une indécence qui la rend charmante*¹, ou encore dans **Fusées**:
*La maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse*²?

La sensualité de Baudelaire, présente mais modeste en ce qui concerne les femmes dans ses écrits personnels, devient exubérante dans sa poésie. Il a le don de sublimer en littérature ses impressions sensuelles. Cette transfiguration nous autorise à parler à propos de cet écrivain de « sensualité spirituelle ».

2. 3. LES VOYAGES

Quoiqu'il cite *les voyages* comme objets de *plaisir* et d'*excitation perpétuelle* au même titre que *les beaux meubles, les tableaux, les filles, etc.*³, Charles Baudelaire n'a pas voyagé beaucoup et sa correspondance là-dessus n'est guère abondante. À dix ans, il narre pour son frère Alphonse son équipée de Paris à Lyon. Le morceau de bravoure de cette lettre est une énumération d'une trentaine de substantifs appartenant aux champs lexicaux des vêtements, chaussures, victuailles, outils divers de table et de toilette:

*dans le premier moment, j'étais de fort mauvaise humeur à cause des manchons, des boules d'eau, des chancelières, des chapeaux d'homme et de femme, des manteaux, des oreillers, des couvertures, à force, des bonnets de toutes les façons, des souliers, chaussons fourrés, bottines, paniers, confitures, haricots, pain, serviettes, énorme volaille, cuillers, fourchettes, couteaux, ciseaux, fil, aiguilles, épingles, peignes, robes, jupons, à force, bas de laine, bas de coton, corsets les uns par-dessus les autres, biscuits (...) Le soir étant tombé, je vis un beau spectacle, c'était le soleil couchant; cette couleur rougeâtre formait un contraste singulier avec les montagnes qui étaient bleues comme le pantalon le plus foncé. Ayant mis mon petit bonnet de soie, je me laissai aller sur le dos de la voiture et il me sembla que toujours voyager serait mener une vie qui me plairait beaucoup*⁴.

¹ *O. C. I*, p. 595.

² *Ibid.*, p. 653.

³ *C. II*, p. 153.

⁴ *C. I*, p. 4.

Si, comme dit Pichois, « tout l'univers analogique de Baudelaire¹ » apparaît déjà dans la comparaison entre la couleur de la montagne et celle du pantalon, la prolifération de noms d'objets reflète la perception analytique (visuelle, gustative et tactile) d'un enfant particulièrement réceptif aux couleurs, aux formes et aux matières, et d'une scrupuleuse exhaustivité. Il gardera même « la mémoire olfactive de la ville à l'odeur de charbon² », puisqu'il écrira bien plus tard: *Lyon sent le charbon*³. La révélation du plaisir de la vie errante ne l'invitera pas cependant à des déplacements longs ou fréquents. Ce seront surtout ses changements de résidence à Paris -souvent forcés d'ailleurs- qui témoigneront de cette instabilité. Comme dit Pascal Pia, « son bohémianisme ne lui permet de se fixer nulle part⁴ ». Pourtant, en août 1838, le jeune homme exulte à l'idée de partir *tout seul* pour Toulouse:

*j'ai toutes les peines du monde à ne pas crier partout que je suis content. (...) Je suis bien heureux; faire un voyage pendant les vacances: voilà ce que je désirais depuis longtemps et voilà que c'est arrivé*⁵.

Deux mois plus tard, il évoque pour son frère sa tournée dans le sud:

*de Barèges nous sommes allés à Bagnères au bout de la vallée de Campan. Bagnères est un lieu de délices: le plus beau pays de France. De là à Tarbes, à Auch, Agen, Bordeaux; puis de Bordeaux à Royan (...)*⁶

et lui promet *des récits interminables*.

À l'âge de vingt ans, Baudelaire embarque de force pour l'île de la Réunion. Son beau-père croit qu'une activité de ce genre favorisera la maturation du caractère chez le jeune bohème récalcitrant. Nous en possédons toutefois très peu de témoignages personnels, et l'on relève même des mensonges dans sa note pour une biographie:

Voyages dans l'Inde (d'un consentement commun).

¹ C. I, p. 694.

² Note de GUYAUX, André. - *Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Gallimard, 1986, p. 703.

³ O. C. II, pp. 822-823.

⁴ *Baudelaire*, Seuil, Paris, 1995, p. 34.

⁵ C. I, p. 62.

⁶ Ibid. , p. 64.

Première aventure (navire démâté) (Le capitaine Adam.) (Maurice, île Bourbon, Malabar, Ceylan, Indoustan, Cap; promenades heureuses.)
Deuxième aventure. (Retour sur un navire sans vivres et coulant bas d'eau¹.)

Pichois signale qu'actuellement on sait que Baudelaire « n'a vu ni la côte de Malabar, ni Ceylan, ni l'Indoustan² ». Sa correspondance est presque muette au sujet de cette expédition: à peine une lettre en mer pour Madame Aupick, datée de juin 1841. Ce n'y sont que formules de tendresse et de courtoisie pour sa *chère et bien-aimée maman*. Il ne fait allusion au *Robinson Crusoe* que pour dire sa volonté de l'offrir à *Louis*. Le roman de Defoe, livre de jeunesse et d'exotisme bien approprié au contexte d'un voyage vers des contrées inconnues, ne suggère en effet aucune réflexion³ à Baudelaire, et l'intensité de sa propre expérience, qui ne le fit pas *part[ir] pour le bonheur*⁴, est passée tout entière dans ses poèmes: il a « littérisé » ses impressions et ses souvenirs⁵. En octobre de la même année, Adolphe Autard de Bragard reçut dans une lettre écrite par Baudelaire à l'île Bourbon la pièce *Au pays parfumé* que le poète dédia à la femme de cet *avocat* de Port-Louis, et qui deviendrait *À une dame créole*⁶. Voici ce que l'auteur souhaite en envoyant ces vers demandés:

Si je n'aimais et si je ne regrettais pas tant Paris, je resterais le plus longtemps possible auprès de vous et je vous forcerais à m'aimer et à me trouver un peu moins baroque que je n'en ai l'air⁷.

¹ *O. C. I*, p. 784. On remarquera la ponctuation quelque peu chaotique du texte.

² *Ibid.*, note p. 1538.

³ C'est Baudelaire qui souligne le nom du roman et le nom du destinataire. Curieusement, *Robinson Crusoe* évoque moins une île paradisiaque éveillant tous les sens, qu'un châtement et une initiation. En ce qui concerne la recherche d'images olfactives, un rapide balayage n'apporte que deux éléments: au début de son installation, Robinson voit un chat sauvage renifler le morceau de biscuit qu'il lui a lancé (« she smelled of it »), et dans la scène où Friday (Vendredi) s'apprête à fabriquer un bateau, Defoe évoque l'odeur d'un arbre appelé « fustic » ou « Nicaragua wood » (*Robinson Crusoe*, Bloomsbury Books, London, 1994, pp. 23 et 104 respectivement).

⁴ *Fusées*, *O. C. I*, p. 655. Pourtant, il écrira plus tard: *Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. (Mon coeur mis à nu, ibid., p. 696.)*

⁵ On pourrait parler à propos de Baudelaire de « voyage mental ».

⁶ Dans un article consacré à Bernardin de Saint-Pierre, Jean-Luc Steinmetz affirme: « Comme tous les écoliers de son temps, Baudelaire lut *Paul et Virginie*. On ignore quel plaisir il y prit. Il est certain, du moins, qu'il fut l'un des rares lecteurs à connaître par la suite les lieux de l'action (...) Il ne s'en vantera guère, au demeurant, son exotisme tout sensuel s'attachant plus aux êtres (*À une dame créole*) qu'aux spectacles de la nature. » **STEINMETZ, Jean-Luc.** – « Du sarcasme à l'émerveillement. Un carré de lecteurs: Baudelaire, Ducasse, Jammes, Breton » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1989, n° 5, p. 910.

⁷ *C. I*, p. 89.

Longtemps après, Baudelaire prendra plaisir à lire des descriptions de paysages de cette île, puisqu'il dit en 1861 à Auguste Lacaussade: *Merci pour vos livres. Je n'ai pas besoin de vous dire que j'ai commencé par les paysages de l'île Bourbon*¹. La ville du Cap et les régions qu'il visita au cours du même périple, mériteront dans **Sur la Belgique** cette observation, qui fait d'ailleurs partie de ses *premières impressions* (répétées à plusieurs reprises) sur les villes et les pays, tous doués d'une odeur particulière: *Le Cap sent le mouton. Il y a des îles tropicales qui sentent la rose, le musc ou l'huile de coco. (...) L'Orient en général sent le musc et la charogne*².

Sur Honfleur aussi, où il fit plusieurs séjours, il est avare en indications; il s'y rendait surtout pour se jeter dans les bras de sa mère, et parce qu'il trouvait ce lieu idéal pour l'accomplissement de sa tâche créatrice. En 1864, il exprime à Madame Aupick son désir de retrouver là sa chambre et ses objets personnels³. Dans **Fusées**, il s'exclame: *À Honfleur! le plus tôt possible, avant de tomber plus bas*⁴, et de Bruxelles, il écrit en 1866 à sa mère: *Mon installation à Honfleur a toujours été le plus cher de mes rêves*⁵.

Quant à la Belgique, d'où il écrivit en avril 1864: *Dans une ville qu'on ne connaît pas, tout est beau et excitant; j'ai passé la journée d'hier à errer*⁶, elle fut malheureusement pour lui le comble de l'horreur, et lui inspira **Pauvre Belgique!**, chapelet de notes d'une extrême noirceur sur les habitants, leur physionomie laide, leur démarche lourde ou leur saleté morale. Je relève ces quelques exemples, pertinents pour mon propos: *Pas de lèvres de volupté (...) Bouches informes. Visages inachevés*⁷, et ailleurs, *Choses sales: le corps humain et l'âme humaine. (Quant aux parfums, l'éternel savon noir*⁸.) Au milieu de phrases réitératives, et écrites par un être blessé, sur l'ignorance, la vulgarité et la grossièreté sociale et culturelle des Belges, et sur la vie politique corrompue de cet *Arlequin diplomatique*⁹ qu'est le pays, on rencontre des remarques curieuses, indirectement sensuelles, sur l'uniforme odeur de Bruxelles, l'insipidité de la vie qu'on y mène et le bruit qui y règne:

¹ C. II, p. 191. **PICHOIS** signale en note (p. 746) que c'est dans le recueil *Poèmes et paysages* que Baudelaire les trouva.

² O. C. II, pp. 822-823.

³ C. II, p. 394.

⁴ O. C. I, p. 668.

⁵ C. II, p. 626.

⁶ Ibid., p. 360.

⁷ O. C. II, p. 829.

⁸ Ibid., p. 869.

⁹ Ibid., p. 914.

Bruxelles sent le savon noir. Les chambres d'hôtel sentent le savon noir. Les lits sentent le savon noir. Les serviettes sentent le savon noir. Les trottoirs sentent le savon noir. (...) Fadeur générale de la vie. Cigares, légumes, fleurs, fruits, cuisine, yeux, cheveux, tout est fade, tout est triste, insipide, endormi. (...) Bruxelles, beaucoup plus bruyant que Paris¹

dont le *bourdonnement* est *velouté*, pour ainsi dire. Il désire même attirer les foudres divines et toutes les malédictions sur cette ville abhorrée. Il raconte en effet que, le *lundi 28 août 1865, par une soirée chaude et humide*, il surprend *suspendus en l'air (...) de fréquents symptômes de choléra*. Il implore le ciel d'amener la maladie *au plus vite sur les bords puants de la Senne*, et avec une joie mauvaise, il se délecte par avance de ce désastre:

comme je jouirai enfin en contemplant la grimace de l'agonie de ce hideux peuple embrassé par les replis de son Styx-contrefaçon, de [son] ruisseau-Briarée qui charrie encore plus d'excréments que l'atmosphère au-dessus ne nourrit de mouches²!

Heureusement que Bruxelles et d'autres villes belges comptent des *échantillons magnifiques*³ d'architecture du dix-septième siècle. La Grand-Place de Bruxelles a l'heur de lui plaire, car il l'appelle *prodigieux décor* et la trouve *coquette et solennelle*⁴; l'église Sainte-Catherine est décrite olfactivement: *Parfum exotique. Ex-voto. Vierges peintes, fardées et parées. Odeur déterminée de cire et d'encens*⁵. Malines, où *chaque jour a l'air d'un dimanche*, se définit de la même manière: *Un vieux relent espagnol*, et il règne dans ses églises la même *odeur prononcée de cire et d'encens, absente de Paris. Émanation qu'on ne retrouve que dans les villages*⁶. Anvers lui donne une impression de *majesté*, et Baudelaire y reconnaît la *beauté d'un grand fleuve*; son architecture montre *du théâtre et du boudoir dans la décoration jésuitique*, et il y trouve un *luxe catholique dans le sens le plus sacristie et boudoir*⁷. À Namur, où *l'on va peu*,

¹ *O. C. II*, pp. 823-825. Dans ce fragment et dans les suivants, j'ai souligné ce qui dans l'édition Pichois apparaît en caractères d'imprimerie, le reste du texte étant en italique.

² *Ibid.*, p. 956.

³ *Ibid.*, p. 938.

⁴ *Ibid.*, p. 940.

⁵ *O. C. II*, p. 942.

⁶ *Ibid.*, pp. 946-947.

⁷ *Ibid.*, pp. 949-950.

Baudelaire trouve en l'église Saint-Loup *le chef d'oeuvre des chefs d'oeuvre des Jésuites, une merveille sinistre et galante*; il remarque également les *bizarreries de la prostitution namuroise*¹. Liège et Gand ont quelques monuments intéressants; quant à Bruges, c'est de nouveau une ville caractérisée par une odeur: *cela sent la mort, le Moyen Âge, Venise, en noir, les spectres routiniers et les tombeaux*².

On observe donc que les sentiments de haine ou d'admiration pour les lieux visités acquièrent facilement une coloration olfactive. Rappelons d'autre part que Baudelaire avait dédié son poème *Le Voyage* à Maxime Du Camp, un de ses amis écrivains, féru de littérature arabe et, d'après Pichois, « l'un des grands voyageurs de sa génération³ »; sans doute Baudelaire l'entendit-il raconter des anecdotes de ses visites, vers 1850, en Égypte, en Nubie et en Palestine, d'où il rapporta d'ailleurs des photographies.

2. 4. GOURMANDISES

J'ai donné ce nom à divers plaisirs, non seulement de la bouche, mais aussi visuels, tactiles, olfactifs ou auditifs, dont Baudelaire était friand.

Pour ce qui est de la gourmandise proprement dite, Baudelaire se montre connaisseur quand il parle de certaines délectations du palais. S'il est l'auteur de cet aphorisme: *La sobriété est la mère de la gourmandise: elle en est le soutien et le conseil*⁴, c'est avec joie et reconnaissance qu'il décrit à sa mère une bonne dame Hainfray qui, après avoir décoré la chambre de Charles à Creil, le comble d'attentions culinaires, lui prépare du thé, de la soupe à l'oignon et une omelette au lard, simplement parce qu'il avait parlé de ces mets-là. Cette gentille personne est en cela *plus maman qu'une maman*⁵. C'est aussi en véritable sybarite qu'il décrit des pains d'épice à Sainte-Beuve:

je passai devant une boutique de pains d'épice, et l'idée fixe me prit que vous deviez aimer le pain d'épice. Notez que rien n'est meilleur dans le vin, au dessert; et je sentais que j'allais tomber chez vous, au moment du dîner.

¹ O. C. II, pp. 950-951.

² Ibid. , pp. 952-953.

³ O. C. I, note p. 1097.

⁴ Ibid. , p. 710.

⁵ C. I, pp. 87-88.

J'espère bien que vous n'aurez pas pris ce morceau de pain d'épice, incrusté d'angélique, pour une plaisanterie de polisson, et que vous l'aurez mangé avec simplicité.

Si vous partagez mon goût, je vous recommande, quand vous en trouverez, le pain d'épice anglais, très épais, très noir, tellement serré qu'il n'a pas de trous ni de pores, très chargé d'anis et de gingembre. On le coupe en tranches aussi minces que le roastbeef, et on peut étaler dessus du beurre ou des confitures¹.

À propos de cette lettre qu'il appelle la « lettre du pain d'épice », Pierre Laforgue va jusqu'à suggérer: « Il serait possible, pourquoi pas? d'établir un parallèle entre les paradis artificiels et le pain d'épice² ». Par contre, de son séjour en Belgique, même les souvenirs alimentaires sont négatifs. Il dit tristement à sa mère: *je mangerais volontiers si l'on pouvait manger avec plaisir dans ce pays³*, et à Madame Paul Meurice, à qui il parle du *plaisir de boire au cabaret* dont il est privé à Bruxelles, il explique:

De gourmandise, il ne peut pas en être question. Vous savez qu'il n'y a pas de cuisine belge et que ces gens-là ne savent pas faire cuire les oeufs, ni griller la viande. Le vin ne se laisse boire que comme chose rare, précieuse, merveilleuse et occasionnelle. (...) Quant au vin frais, à bon marché, qu'on boit à plein verre, quand on a soif, - chose inconnue⁴.

L'évocation de cette cuisine exécrationnelle est présente aussi dans plusieurs pages de **Pauvre Belgique!**, où il va jusqu'à affirmer: *Le Belge n'est pas plus gourmand qu'un Papou. Sa cuisine est dégoûtante et élémentaire⁵*. Il fait cependant une exception, d'ailleurs tout embaumée, pour Malines, où il invite le *voyageur sensuel* (...) à *l'hôtel de la Levrette, non pas pour y dîner (...) mais pour y boire un certain vin de la Moselle, ferme, fin, sec, frais et clair, qui m'a laissé un vague souvenir de miel et de musc. Il n'y manquait que de l'encens⁶*. Remarquons que pour le voyageur sensuel qu'était Baudelaire lui-même, les sensations gustatives se marient aux parfums avec bonheur.

¹ C. II, p. 56.

² LAFORGUE, Pierre. - « Sainte-Beuve, Baudelaire et Proust, ou Saturne et sa postérité », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000, n° 1, p. 112.

³ C. II, p. 417.

⁴ Ibid. , pp. 448-449.

⁵ O. C. II, pp. 833-836.

⁶ Ibid. , p. 948.

À cela s'ajoutent ses « gourmandises » de l'oeil et de la main. Comme il aimait passionnément les choses belles, Baudelaire relisait et corrigeait ses épreuves avec une minutie opiniâtre¹, puis mettait le même soin maniaque à la publication de ses oeuvres. De nombreux passages de ses lettres témoignent de ce perfectionnisme dans la disposition typographique, le choix des reliures et des couleurs ou la présentation du frontispice. C'est pourquoi en 1855 il demande, probablement à Auguste Vitu, des *articles sur la typographie (...), la reliure*². Il donne d'autres preuves de cette recherche quand il dit à Poulet-Malassis, en 1857:

Quant à la question typographique, je n'y entends rien, ou du moins je n'y entends qu'avec mon oeil.

Je vous recommande seulement, lors de la mise en pages, de ne pas être avare de blancs, et puis de composer la Dédicace dans un certain style solennel que vous saurez trouver, grâce à votre excellent goût. Cependant il serait peut-être bon de ne pas donner à un manuscrit moderne les archaïsmes et les gentilleses du rouge. Pas de coquetterie³.

En 1860, il dit encore à l'imprimeur: *vous savez que pour rien au monde je ne veux d'édicions ratées, soit au point de vue de l'élégance, soit à celui de la correction*⁴, ou bien: *L'affaire Poe se fera, avec grand luxe*⁵, ou encore:

*Si vous tenez absolument à un frontispice, coupez proprement avec des ciseaux l'image de Langlois et demandez à Bracquemond un fac-simile, strictement, rien de moins, rien de plus*⁶.

L'amour du luxe et du travail propre et bien fait explique aussi la méticulosité extrême avec laquelle il traitait les objets qu'il avait à transporter ou à offrir. En 1853, il explique à sa mère son désir d'envoyer à M. Aupick un *bel exemplaire imprimé sur du papier de choix et dans une belle reliure*⁷ du livre qu'il vient d'écrire sur Poe. Dans une

¹ **PICHOIS** indique par exemple qu'en mars 1866, Baudelaire, qui dictait ses textes parce qu'il était « déjà incapable d'écrire », avait conseillé, après révision de *Bien loin d'ici*, de faire précéder d'un tiret le dernier vers du poème « pour lui donner une forme d'isolement, de distraction » (*O. C. I*, p. 1119).

² *C. I*, p. 318.

³ *Ibid.*, p. 374.

⁴ *C. II*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *C. II*, p. 85.

⁷ *C. I*, p. 214.

autre lettre à sa mère, il parle de la *recommandation* à faire à l'imprimeur Capé de ne pas rogner les marges, presque pas, infiniment peu, -et de nettoyer celles des pages où les hasards de la lecture, la poussière ou la transpiration des doigts ont laissé des traces¹. Voulant offrir un *album* à Madame Sabatier, il tarde un peu parce qu'il n'en trouve pas les épreuves assez belles². Les mêmes scrupules lui font écrire à sa mère:

*Il faut que les bagages soient très bien faits. Je sais, par expérience, que le frottement du voyage abîme tout, livres, gravures et dessins. (...) Je suis toujours inquiet pour les cartons que j'ai laissés dans ma chambre, ou dans mon cabinet. Soit pour les dessins de mon père, soit pour d'autres, je crains l'humidité*³.

Il est obsédé par l'idée que, dans la *caisse énorme, et d'une lourdeur terrible*, qu'il fait partir en juin 1861, tout va se casser, *les verres du moins qui auront ainsi éraflé les dessins*⁴. Plus tard, priant sa mère de lui envoyer un volume de Poe, il lui conseille de l'emballer très consciencieusement, et d'en protéger *les coins et les angles*⁵. Les mêmes précautions seront à prendre avec les trois autres volumes, qu'il lui réclame quelques mois après: *arrange donc le paquet de telle façon qu'aucun frottement ne puisse abîmer les reliures*⁶.

Il aimait donc les jolis objets impeccablement présentés, et les donner aux êtres chers. Si à Madame Sabatier il fait cadeau le 24 août 1857 d'une photographie -la meilleure qu'il ait trouvée- du buste de Jules César, puis le 25 septembre d'un encrier, qui malheureusement était *usé, écorné, éraillé*⁷ alors qu'à l'étalage il lui avait paru parfait, et que le 12 janvier de l'année suivante il est désolé de lui avouer qu'il n'a pu acquérir pour elle *deux modèles d'éventail empire fort bien peints*⁸, sa mère est sa principale donataire. Lui envoyant une *chose* qui lui a semblé belle, il lui suggère d'*en faire habiller une toilette ou une cheminée* et, quelques jours plus tard, de *ne pas lui faire mettre de cadre*⁹. En revanche, elle pourrait *faire encadrer les trois ou quatre plus*

¹ C. I, p. 272.

² C. II, p. 6.

³ Ibid. , p. 170.

⁴ Ibid. , p. 175.

⁵ Ibid. , p. 230.

⁶ Ibid. , p. 300.

⁷ C. I, p. 429.

⁸ Ibid. , p. 446.

⁹ Ibid. , p. 93.

*belles*¹ vues du Paris préhaussmannien qu'il lui a destinées. Quand il reçoit *de superbes gravures et de magnifiques aquarelles* dont il décorera son appartement, il lui en réserve quelques-unes, *des dessins sur la vie turque*². L'album de gravures qu'il a choisi pour elle est très cher, et il regrette qu'une des épreuves ait *une tache dans le papier*³. Son sens inné de l'élégance le pousse aussi vers les étoffes et autres trésors orientaux, et vers les pièces de faïence, mais l'étroitesse de son économie l'oblige parfois à y renoncer: le 3 novembre 1860, il ne peut se permettre pour la fête de Madame Aupick qu'*une misérable jardinière en bois, et dont les cuivres ne sont même pas dorés*⁴, mais en mai 1861, il lui achète dans *une boutique de chinoiserie (...) deux petits plateaux pour servir le thé ou le café*⁵. Il est heureux de savoir que sa mère a aimé le mystérieux *joujou* qu'il lui offre pour de tardives étrennes en juin 1863, car *il a été fait avec soin*⁶. Fin 1865, il a pour elle de *petites bêtises*:

*Les burettes pour l'huile et le vinaigre, avec le porte-burettes, te feront peut-être rire. Je crois que c'est de la vieille faïence de Rouen. (...) je trouve que la pâte et la couleur sont médiocres. Il y a un petit défaut (un éclat, une rondelle d'émail qui a sauté) (...). Quant aux jardinières (ce sont des jardinières où on peut mettre de l'eau et ranger des fleurs en éventail ou en écran), elles sont, comme tu vois, assez fines et assez brillantes. Faïences de Delft*⁷.

À Bruxelles, il trouve *de bonnes affaires à faire dans les bois sculptés et dans les belles faïences*. (...) *Et aussi dans les tableaux*⁸, et à Malines, qui est pour Baudelaire une oasis de bonheur au milieu de la noirceur belge, il avoue: *j'étais si content que j'ai pu oublier le présent, et j'y ai acheté de vieilles faïences de Delft*⁹. Il est très exigeant pour la restauration d'objets précieux (gravures, photographies, portraits et dessins), au point qu'il fait *monter à nouveau (...) une sépia* qu'il jugeait *salement montée*¹⁰. La compagnie et la contemplation de la beauté sont vitales pour notre poète, car à Narcisse Ancelle, à qui il avait exprimé ses regrets d'avoir perdu différents objets qui lui tenaient

¹ C.I, p. 683.

² Ibid. , p. 632.

³ C. II, p. 4.

⁴ Ibid. , p. 102.

⁵ Ibid. , p. 170.

⁶ Ibid. , p. 299.

⁷ Ibid. , pp. 557-558.

⁸ Ibid. , pp. 399-400.

⁹ C. II, p. 404.

¹⁰ Ibid. , p. 429.

à coeur: *par ma négligence j'ai déjà perdu ailleurs des bronzes, un dessin de Rubens, un éventail*¹, et à qui il demande de faire réparer un pupitre en laque, il concède: *vous n'avez pas le même amour que moi pour le papier, l'or, la gravure, etc.*² et il affirme même qu'*on est bien partout (pourvu qu'on se porte bien, et qu'on ait des livres et des gravures*³). Les *belles choses* lui donnent véritablement du plaisir, car il dit à Madame Paul Meurice: *il faut cacher les belles choses, et en jouir aristocratiquement*⁴. Pour lui, la bizarrerie est, comme on sait, une des formes de la beauté, c'est pourquoi il promet à Troubat et à Sainte-Beuve *une bagatelle qui n'a d'autre mérite que la rareté*⁵.

L'inquiétude qui tourmentait l'esprit de Baudelaire, et sa recherche de l'idéal se manifestent donc dans les détails matériels les plus insignifiants. C'est pourquoi cet amant des beaux objets n'était pas insensible non plus aux tenues, somptueuses et seyantes. Le luxe lui va bien -et il souffre amèrement quand il en est privé, comme par exemple en 1863: *je souffre tellement du manque d'amitié et de luxe*⁶ - et en particulier le luxe vestimentaire. On connaît son goût pour la mode, à laquelle il consacra dans ses textes de critique d'art un article intitulé *Le beau, la mode et le bonheur*. Il y affirme qu'au long de l'histoire, *l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction*⁷. C'est là également qu'on lit la fameuse théorie baudelairienne du beau, composé d'un *élément éternel* et d'un autre *relatif* lié à la mode. L'intérêt pour la mode en habillement, le souci de l'élégance, la coquetterie et le raffinement révèlent sa mentalité de dandy. Sa recherche du sublime et du singulier s'est « d'abord manifestée dans sa façon de se vêtir », dit Decaunes, qui ajoute: « Baudelaire varia merveilleusement sa tenue, au long de son existence; mais toujours avec une recherche et un goût presque féminins. Cette recherche poussée à l'extrême, il l'apporte tant dans ses manières que dans sa conversation⁸ ». Il ne nous est donc pas difficile d'imaginer un homme tiré à quatre épingles: *toute ma vie, déguenillé ou vivant convenablement, - j'ai toujours consacré deux heures à ma toilette*, déclare-t-il dans une lettre à sa mère en 1853⁹. Comme il l'explique en détail à Madame Aupick, il est aussi fier d'être bien vêtu que dépité de ne pouvoir dépenser plus d'argent en habits:

¹ C.II, p. 427.

² Ibid. , p. 452.

³ Ibid. , p. 460.

⁴ Ibid. , p. 466.

⁵ Ibid. , p. 627.

⁶ Ibid. , p. 332.

⁷ O. C. II, p. 685.

⁸ Baudelaire, Seghers, pp. 33-34.

⁹ C. I, p. 241.

*Je ne veux plus entendre parler de maison de confection, de vêtements tout faits. c'est infâme. (...) Si je peux attraper une carte gratuite, je mettrai plus d'argent à ma toilette. (...) J'ai, parmi mes anciens tailleurs, un excellent tailleur (...) j'omets un tas de petites choses, chaussures, cravate, etc.*¹

Par ailleurs, il établit une équivalence inattendue entre la création poétique et les vêtements quand il déclare que l'amour est *la seule chose qui vaille la peine de tourner un sonnet et de mettre du linge fin*².

Sensations agréables à la peau et contribuant au bien-être corporel et mental, les bains et les douches plaisent à Baudelaire. En 1852, après une rupture avec Jeanne, il s'installe chez un de ses amis médecins qui lui loue

*une belle chambre, un beau jardin, une excellente table, et un bain froid et deux douches par jour. C'est un traitement allemand qui convient beaucoup à l'état enflammé où je suis*³.

À une époque où l'on prenait ces soins-là pour des raisons moins hygiéniques que thérapeutiques, il demande à Madame Aupick (décembre 1857): *trouverai-je non pas à Honfleur mais au Havre, une maison de bains où l'on puisse prendre des douches et des affusions froides*⁴? Ces cures le fortifient et le rajeunissent. En Belgique, il prend des lavements froids au laudanum, ce traitement consistant, non pas en injections médicamenteuses dans le gros intestin, mais en ablutions à la teinture d'opium, un tranquillisant utilisé au dix-neuvième siècle. À l'occasion, cette expérience aquatique bienfaisante est aussi la métaphore d'une nécessité ou d'une jouissance morale, quand il dit, à propos de la France qu'il déteste: *J'ai un besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain*⁵. On trouve d'ailleurs une satisfaction identique dans les superbes vers d'Élévation où il compare son esprit à un bon nageur qui se pâme dans l'onde.

Toujours dans le domaine des agréments tactiles, on ne peut manquer de souligner sa passion pour les chats: *Le chat*, dit-il dans **Fusées**, *est beau; il révèle des*

¹ C. II, p. 248.

² **Maximes consolantes sur l'amour**, O. C. I, p. 548.

³ C. I, p.194.

⁴ Ibid. , p. 438.

⁵ C. II, p. 305.

*idées de luxe, de propreté, de volupté, etc...*¹. Dans **Mon coeur mis à nu**, il situe sur les mêmes plans de l'invocation à Satan et de l'animalité *les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc. et les amours pour les femmes*². Et comment ne pas qualifier de gourmandise ce *vampire sucré*³ qu'il donne comme métaphore du chat dans ses **Aphorismes**? Le chat, qu'il a évoqué si voluptueusement dans ses poèmes, est dans sa vie un plaisir, une compagnie et sa *seule distraction au logis*, comme il l'écrit à sa mère dans une lettre où il montre la *méchanceté*⁴ de Jeanne renvoyant l'animal domestique de Baudelaire.

Tout comme il rapporte des souvenirs odorants de ses visites culturelles dans les villes de Belgique, le polysensuel qu'était Baudelaire associe à des jouissances sensorielles les plaisirs esthétiques dont le remplissent la poésie, la musique, les spectacles et les arts plastiques. Au poète Joséphin Soulayr par exemple, il parle en termes gustatifs de ses *Sonnets* qu'il vient de relire:

*dès que votre ouvrage parut, j'en sus goûter la saveur toute particulière, toute la vinosité. J'ai trouvé, avec la plus grande jouissance, dans cette nouvelle édition, des morceaux qui m'étaient inconnus*⁵

Et s'il conseille à Arondel de se présenter tôt au théâtre sous peine de rater les merveilleux jongleurs *Chinois*⁶, il recommande en ces termes à Paul de Saint-Victor d'aller admirer l'acteur Rouvière dans la pièce *Les Mousquetaires*, tirée de l'oeuvre de Dumas: *allez le voir, -je l'ai vu sept fois, moi, - vous y trouverez une jouissance, j'en suis sûr*⁷. Parlant de la genèse de ses **Poèmes en prose**, il évoque pour Sainte-Beuve les excitantes activités qui déclenchent son inspiration:

Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même,

¹ O. C. I, p. 662.

² Ibid. , p. 683.

³ Ibid. , p. 710. À ce sujet, **PICHOIS** signale que Blin avait lu "vampire sacré", mais qu'il préfère sa propre lecture, "plus digne peut-être d'un moraliste paradoxal" (note p. 1514).

⁴ C. I, p. 193.

⁵ Ibid. , p. 679.

⁶ Ibid. , p. 277.

⁷ C. I, p. 291.

voilà ce que j'ai voulu faire! (...) J'ai besoin de ce fameux bain de multitude dont l'incorrection vous avait justement choqué¹.

La musique a l'art d'éveiller en lui des sensations inouïes. Pour une pièce de théâtre qu'il est en train de concevoir, Baudelaire pense à une chanson populaire, Les Scieurs de long, dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait (...) un magnifique effet au théâtre, et invente un personnage aimant les rubans, les bijoux à 25 sols, les guinguettes et les bastringues². Mais c'est la musique de Wagner qui le soulève véritablement de ferveur et d'enthousiasme, et il commente avec beaucoup de chaleur et d'expressivité les plaisirs que lui a procurés cette révélation: *Si vous aviez été à Paris, ces jours derniers, vous auriez entendu les ouvrages sublimes de Wagner; ç'a été un événement dans mon cerveau³*, écrit-il à Poulet-Malassis; quelques jours plus tard, il lui dit encore:

Je n'ose plus parler de Wagner; on s'est trop foutu de moi. Ç'a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie; il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement⁴.

À Richard Wagner lui-même, il déclare:

je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée. (...) J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué. L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse. (...) j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer⁵.

¹ C. II, p. 493.

² C. I, pp. 257-259.

³ Ibid. , p. 666.

⁴ Ibid. , pp. 670-671.

⁵ C. I, pp. 672-673.

L'article de critique musicale qu'il consacre à *Tannhäuser* contient des formules comme: *retours incessants vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif; palpitations furieuses du coeur et des sens, ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici*¹.

Un autre musicien qu'il admire profondément est Liszt: *Il y a bien des années que je désirais trouver l'occasion de vous témoigner toute la sympathie que m'inspirent votre caractère et votre talent*² lui écrit-il en mai 1861. Dans *Le Thyrsé*, qu'il lui dédie, il l'appelle *chancre de la Volupté et de l'Angoisse éternelles*³, et dans **Mon coeur mis à nu**, il montre son intérêt pour le *Bohémianisme, culte de la sensation multipliée*⁴ que Liszt exprime par la musique.

S'il savoure comme un vin fort la poésie de Soulyard et s'il éprouve une jouissance sensuelle en écoutant Wagner, Baudelaire ne trouvera pas moins d'agrément à la peinture. Pour lui, les plaisirs sont des choses bien sérieuses qui de surcroît peuvent s'apprendre: *Jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin. (...) Quant aux loisirs, ils doivent donc être employés à la jouissance et à la volupté*⁵, dit-il aux bourgeois dans le **Salon de 1846**. Au plaisir particulier de l'Art, expression du beau au moyen des sentiments et de l'imagination, Baudelaire consacre des études profondes et suggestives. Son maître en arts plastiques fut son père, Joseph-François, qui fréquentait peintres et sculpteurs, et qui donna lui-même quelques coups de pinceau. Le poète aima posséder tableaux, gravures et estampes, mais aussi critiquer les toiles et les statues qu'il contemplait dans les musées et les galeries d'exposition: *Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*⁶, proclame-t-il dans **Mon coeur mis à nu**. À la joie de regarder l'oeuvre s'ajoutent celles de méditer et de faire des commentaires, car, comme dit un de ses éditeurs, « ce que Baudelaire attend d'un tableau quel que soit son genre, [c'est] qu'il stimule l'esprit et les sens⁷ ». Est-ce pour cette raison que, dans son **Salon de 1846**, il déplore de ne pas trouver de musée de

¹ O. C. II, p. 794.

² C. II, p. 162.

³ O. C. I, p. 336.

⁴ Ibid., p. 701. Dans son article *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (O. C. II, p. 783), Baudelaire cite d'autre part à ce sujet un passage de la plaquette de Liszt sur Wagner, où l'on peut lire: « il fait miroiter à nos yeux le temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or (...) », et il recopie ensuite les deux quatrains de son inoubliable sonnet *Correspondances*.

⁵ O. C. II, pp. 315-316.

⁶ O. C. I, p. 701.

⁷ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par MOULINAT, Francis. Librairie Générale Française, 1992, note p. 496.

peinture libertine et de ne découvrir qu'une lithographie montrant un curieux couple d'amants à l'attitude obscène, et où l'homme est habillé en femme, et la femme déguisée en homme? Moyens de connaissance, les sens deviennent chez lui moyens de communication, et c'est souvent par l'intermédiaire du goût ou de l'odorat (autant que par la vue) qu'il prend contact, verbalement du moins, avec les créations des artistes, et qu'il fait part au lecteur de ses impressions. Déjà, pour exprimer son rejet de l'anarchie, qui mène à la médiocrité et à l'éclectisme vulgaire, il proclame qu'il faut *crosser les (...) ouvriers émancipés*, situés aux antipodes du génie:

L'homme que tu crosses est un ennemi des roses et des parfums (...); c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, (...) Il ne veut plus travailler (...) aux roses et aux parfums publics (...) et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles¹.

S'appuyant autant sur les appréciations sensorielles que sur le raisonnement, il fera particulièrement attention aussi à la capacité imaginative de l'artiste, car elle a le don de révéler un univers de correspondances. Ne dit-il pas en effet:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore²

C'est dans ce contexte que s'inscrivent son admiration sans défaillance pour la peinture de Delacroix et son « affinité élective, au sens goethéen du terme³ » avec le grand peintre, comme dit Moulinat. Entre le créateur des *Fleurs du Mal* et le génial auteur de *La Mort de Sardanapale*, qualifié par le premier comme *passionnément amoureux de la passion et curieux mélange de scepticisme, de politesse, de dandysme, de volonté ardente (...)*⁴, s'établit une parenté naturelle, car tous deux accordent une place importante aux sensations et tous deux se penchent sur l'espace mystérieux et fascinant des correspondances:

¹ O. C. II, p. 490.

² Ibid. , p. 621.

³ Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Librairie Générale Française, 1992, note, p. 475.

⁴ O. C. II, pp. 746 et 756.

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'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit¹.

Dans un court article où elle étudie à propos de Baudelaire les échanges qui se produisent entre les images en poésie et les figures poétiques dans la prose critique, Anne-Marie Reboul part elle aussi d'exemples relatifs à Delacroix. Elle affirme que l'oeuvre artistique contemplée, qui est annulation du temps et de l'espace, imprègne de son essence le style et l'imaginaire de l'auteur, et que ses effets s'incrument dans la mémoire des sensations: chez notre poète, « el sentido olfativo, el auditivo y el visual aúnan sus esfuerzos para la mejor aprehensión de las obras² ». « De las pinturas que gustaron a Baudelaire, a veces se desprende », ajoute-t-elle, « un aroma o sustancia volátil ». Dans le réseau d'images qui les décrivent, elle remarque la présence de verbes comme *respirer* ou *exhaler*, mais surtout de substantifs: « son los sustantivos que complementan la acción verbal los que realmente motivan el sentido primario olfativo ». Étant donné que « la analogía parece (...) circular como si cualquiera de las sensaciones llevara a todas las demás por el fenómeno de la onda expansiva³ », Reboul évoque également quelques figures poétiques baudelairiennes dérivées du sens gustatif ou auditif. Brièvement elle signale que les métaphores musicales (inspirées elles aussi par Delacroix) surpassent en beauté et en profondeur toutes les images auditives de ses prédécesseurs: le tableau ainsi métamorphosé « suscita ideas de lo inefable⁴ ». Baudelaire avait découvert chez Hoffmann un texte sur la fusion des sens qui coïncidait exactement avec sa propre pensée⁵. Citons une nouvelle fois ce célèbre passage de *Kreisleriana*:

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

¹ O. C. II, p. 596.

² « Baudelaire: imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico », in *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, Edit. Juan Bravo Castillo, Col. Estudios - Univ. de Castilla-La Mancha, 1994, p. 331 pour les trois extraits cités.

³ Ibid., p. 334.

⁴ Ibid., p. 332.

⁵ Il poétisera magistralement celle-ci dans le sonnet *Correspondances*.

*et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. (...) L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne*¹

Il s'agit d'un phénomène surprenant et régénérateur, qui pousse l'auteur des ***Fleurs du Mal*** à combattre avec virulence la conception esthétique corsetée des *modernes professeurs-jurés*:

*science barbouillée d'encre, goût batard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances*²!

Pour ma part, et bien que les textes recèlent des images appartenant aux autres sens, je ne relèverai que les allusions odorantes, assez nombreuses d'ailleurs, qui se glissent dans les études de Baudelaire sur la peinture. Dans son **Salon de 1846**, il parle déjà en ces termes de l'atmosphère mélancolique d'un tableau de son cher Delacroix:

*Cette mélancolie respire jusque dans les Femmes d'Alger, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse*³.

Ceci fait dire à Anne-Marie Reboul que, quand Baudelaire veut décrire un parfum, « un rasgo de abstracción y espiritualidad se añade siempre a su materialidad⁴ »; d'autre part, pour elle, les arômes baudelairiens évoquent en peinture des impressions plutôt sombres. Les jouissances sensuelles et intellectuelles se confondent également dans ces lignes où Baudelaire use d'un parfum métaphysique pour peindre les *femmes d'intimité* de Delacroix, qui l'attirent par la lividité ou la brillance de leur regard:

¹ *O. C. II*, p. 425.

² *Ibid.*, p. 577.

³ *Ibid.*, p. 440.

⁴ « Baudelaire: imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico », in *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, Edit. Juan Bravo Castillo, Col. Estudios - Univ. de Castilla-La Mancha, 1994, p. 331.

Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, (...) ces femmes malades du coeur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme¹.

C'est dans les références à Delacroix que l'on découvre les exemples les plus éclatants de cette appréhension olfactive de l'oeuvre picturale, mais voici une dizaine d'autres peintres, de moindre rang, dont la production a suggéré à Baudelaire des idées parfumées, parfois associées, contrairement à ce qu'affirme Reboul, à des impressions positives. On pourrait dire que, face à ces tableaux, le poète et critique respire et s'inspire. Dans son **Salon de 1845** (rappelons qu'alors Baudelaire n'était qu'un jeune homme de vingt-quatre ans), il nous fait sentir ainsi les dessins et lithographies d'Achille Devéria: si les premiers *étaient pleins de charmes, distingués, et respiraient je ne sais quelle rêverie amène*, les secondes *sont les représentants fidèles de cette vie élégante et parfumée de la Restauration²*; un peu plus loin, *Rêverie du soir* de Mme Céleste Pensotti, dont l'*afféterie naïve d'album romantique* ne le dérange pas, *a une qualité trop oubliée aujourd'hui. C'est élégant, - cela sent bon³*, et dans **Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle**, le *Marat* de David *a tout le parfum de l'idéal⁴*. Par une intéressante synesthésie, Baudelaire superpose les impressions olfactives et gustatives à celles de la vue en admirant le coloris des oeuvres de Decamp, qu'il analyse dans le **Salon de 1846**:

Les mets les plus appétissants, les drôleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires le plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand, que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture⁵.

Le même **Salon** contient un bref examen du paysagiste M. Français, qui *sait étudier la nature et y mêler un parfum romantique de bon aloi⁶*. **De l'essence du rire** donne le point de vue de l'auteur sur l'origine satanique du rire. Pour illustrer son propos, il utilise l'image de Virginie, emblème de l'innocence parfaite, et qui, arrivée à

¹ O. C. II, p. 594.

² Ibid. , p. 365.

³ Ibid. , p. 383.

⁴ Ibid. , p. 410.

⁵ Ibid. , p. 449.

⁶ Ibid. , p. 483.

Paris et confrontée par hasard à une caricature, éprouverait tout d'abord une étrange sensation *qui ressemble à la peur*, puis apprendrait à rire. Il n'oublie pas de signaler que les parfums exotiques enveloppant la jeune fille s'opposent à la puanteur de l'énorme cité: *Virginie arrive à Paris (...). Elle tombe ici en pleine civilisation turbulente, débordante et méphitique, elle, tout imprégnée des pures et riches senteurs de l'Inde¹*. Le **Salon de 1859** s'ouvre par des considérations de Baudelaire sur la production artistique de son temps, dont il déplore le côté trop *classique* et l'absence de *génies inconnus*:

mon embarras eût été plus grave (...) si le tempérament français moderne (...) avait donné des fleurs si vigoureuses et d'un parfum si varié qu'elles eussent créé des étonnements irrépressibles².

Le cinquième chapitre, *Religion, histoire, fantaisie*, fait état d'une découverte de Baudelaire: l'oeuvre religieuse de deux auteurs *peu connus*, Legros et Gautier. Tout en avouant sa prédilection pour l'oeuvre plus célèbre de Delacroix, il reconnaît qu'ils ont composé de bons tableaux: *La fleur oubliée ou ignorée ajoute à son parfum naturel le parfum paradoxal de son obscurité, et sa valeur positive est augmentée par la joie de l'avoir découverte³*. Face aux collines verdoyantes de *Guerre de Crimée, Fourrageurs* de M. Tabar, le lyrisme aromatique de Baudelaire se déploie:

L'âme respire ici un parfum compliqué; c'est la fraîcheur végétale, c'est la beauté tranquille d'une nature qui fait rêver plutôt que penser, et en même temps c'est la contemplation de cette vie ardente, aventureuse, où chaque journée appelle un labeur différent⁴.

Je n'ai pu résister à la tentation de reproduire le fragment où Baudelaire, sous la rubrique *Le Paysage* (septième chapitre de ce même salon), fait l'éloge d'une oeuvre de M. Lavieille, disciple de Corot. Bien qu'il ne renferme pas d'image parfumée, il me semble suggérer mille sensations agréables, le plaisir étant doublé de mélancolie, et le blanc de roseur:

¹ *O. C. II*, pp. 528-529.

² *Ibid.*, p. 608.

³ *Ibid.*, p. 629.

⁴ *Ibid.*, p. 644.

*Quelques-uns des effets qu'il a souvent rendus me semblent des extraits du bonheur de l'hiver. Dans la tristesse de ce paysage, qui porte la livrée obscurément blanche et rose des beaux jours d'hiver à leur déclin, il y a une volupté élégiaque irrésistible que connaissent tous les amateurs de promenades solitaires*¹.

Quelques pages plus loin, Baudelaire décrit admirablement les ciels de Boudin, chargés de nuages aux formes et aux teintes mouvantes, et pour ce faire il introduit une comparaison d'une grande intensité, celle de la lente absorption du vin ou de l'opium produisant une ivresse semblable au plaisir que procure l'Art. Dans ce portrait lyrique du tableau de Boudin, le dernier syntagme établit en effet une sorte de point d'orgue olfactif: *toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium*². Transporté d'enthousiasme esthétique, le poète atteint *la plénitude de [la] jouissance*, que Reboul analyse ainsi: «Por los juegos de la analogía, el placer que procura el cuadro se hace olfativo y penetra, como si de un vapor se tratara, por todos los poros del cuerpo, llevando al crítico, por los senderos del vértigo, hacia un éxtasis hecho de infinito³». Finalement, dans **Le Peintre de la vie moderne**, la galerie où sont exposées des oeuvres de MM. G. (probablement Guys) et Eugène Lami le fait accéder à *un monde, sinon pur, au moins plus raffiné*, et Baudelaire invite le lecteur à savourer avec lui de charmantes odeurs: *respirons des parfums, non pas plus salutaires peut-être, mais plus délicats*⁴. En peinture moderne de Belgique, il note brièvement à propos d'Alfred Stevens: *prodigieux parfum de peinture*⁵. La matière peinte s'insinue en lui à la manière d'un corps volatil, plutôt que par la vue, et il prend connaissance de l'oeuvre d'art comme s'il en émanait un esprit: ne parle-t-on pas de l'esprit comme d'une vapeur ou d'une essence? L'appréhension spirituelle et esthétique et l'absorption olfactive sont pour lui des phénomènes parallèles.

¹ O. C. II, p. 664.

² Ibid. , p. 666.

³ « Baudelaire: imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico », in *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, Edit. Juan Bravo Castillo, Col. Estudios - Univ. de Castilla-La Mancha, 1994, p. 332.

⁴ O. C. II, p. 722.

⁵ Ibid. , p. 933.

La vie, les êtres et les choses, en particulier les choses belles, pénètrent en lui par les voies tortueuses et tressées de l'esprit, du cœur et de la sensation. C'est cette dernière que j'ai voulu souligner dans les écrits personnels de cet homme voluptueux et pudique.

**PREMIÈRE PARTIE : LE POUVOIR POÉTIQUE DE
L'ODORAT**

1. ODEURS, ODORAT ET LANGAGE

1. 1. L'ODORAT CONTROVERSÉ

Avant de réaliser une analyse poétique des images olfactives dans *Les Fleurs du Mal*, il me semble utile d'évoquer la controverse dont l'odorat est l'objet: c'est un sens décrié par les uns, exalté ou réhabilité par d'autres, et la perception des odeurs oscille entre le dégoût et la fascination. Dans son admirable essai intitulé *Les cinq sens*, Michel Serres écrit d'une part: « Nous lisons dans nos manuels: 'il n'y a rien dans l'intellect qui n'ait d'abord passé par nos sens', mais aussi: 'beaucoup de philosophes se réfèrent à la vue, peu à l'ouïe, moins encore donnent leur confiance au tactile, comme à l'odorat'¹ ». Il est vrai que, traditionnellement, les penseurs ont tenté de jeter le discrédit sur l'odorat. Malgré le raffinement et la multiplication des industries du parfum destinées à le flatter, ce sens est souvent dédaigné aujourd'hui encore, probablement parce qu'il rappelle à l'homme son origine animale. Au cours de cette phase de notre évolution, il était fondamental pour survivre d'identifier en les flairant les plantes comestibles, et de reconnaître à coups de nez dans l'air la présence d'une proie ou d'un ennemi. On sait que chez les mammifères à portée nombreuse, chacun des nouveaux-nés est capable de différencier par l'odeur le mamelon où il tète; de même, des études ont permis de démontrer que le sens olfactif du bébé humain se développe progressivement et qu'au bout de dix jours il distingue l'odeur du sein maternel. Les puissantes particules odorantes associées au sexe, et que l'on appelle phéromones, peuvent être perçues par des partenaires potentiels à une distance extraordinaire. Se basant sur ces données, la manufacture parfumière n'a pas tardé à introduire dans ses créations des substances aphrodisiaques, ou au contraire tranquillisantes. Certains de ces produits synthétiques parfumés parviennent même à traiter des malaises comme l'anxiété aiguë. Ainsi donc, considéré par Buffon comme le sens de l'animalité², proche des pulsions instinctives, l'odorat est rejeté par Kant du domaine de l'esthétique et des constructions symboliques des cultures.

¹ Hachette, Paris, 1985, pp. 213 et 25 respectivement.

² Des recherches du Monell Chemical Senses Center de Philadelphie démontrent pourtant que l'être humain ne possède que dix millions de cellules olfactives, c'est-à-dire dix fois moins que le chien.

D'autre part, comme nous le signalent Manuela Ivonne Cunha et Jean-Yves Durand,

conjointement au dualisme cartésien, l'Occident a affirmé la primauté du visuel sur les autres sens. Tandis que la vue est le sens de la raison, de la connaissance objective, l'odorat représente le sens de la charge émotive. (...) [C'] est un sens qui a moins évolué chez les humains que la vue, qui est plus instinctif que culturel¹.

La perception des odeurs, qui relève de la physiologie et de la neurobiologie², puisqu'elle est déclenchée par l'excitation d'un nerf sensitif, a donc également des implications psychiques. Cette fracture entre la vue et le raisonnement intellectuel d'une part et l'odorat et l'émotion de l'autre s'expliquerait parce que, suivant le stéréotype évoqué par Corbin, « Victime de sa fugacité, la sensation olfactive ne saurait solliciter d'une manière durable la pensée. L'acuité de l'odorat se développe en raison inverse de l'intelligence³ ».

Baudelaire lui-même manifeste à ce sujet-là l'opinion diamétralement opposée quand il s'introduit dans son texte *Chagrins d'enfance* pour affirmer: *le goût précoce du monde féminin, mundi muliebris, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs*⁴. L'atmosphère douce et odorante qui enveloppe la femme (mère, soeur ou nourrice élevant l'enfant) a en effet le pouvoir selon lui de modeler et de perfectionner l'esprit viril. En hébreu, paraît-il, les mots « odeur » et « esprit » ont une phonétique très similaire, ce qui institue une relation étroite entre ces deux éléments.

Au XIXe siècle, les docteurs Monin et Galopin voient l'odorat comme le sens des affinités. Semblant remonter aux sources du sentiment, se distinguant des autres en ceci que, malgré sa fugacité, elle fait pénétrer le dehors profondément en nous, la sensation olfactive apparaîtra bientôt comme le sens privilégié des mouvements animiques, mais aussi de la mémoire et de la perception du temps, ou encore elle sera,

¹ « Odeurs, odorat, olfaction: une ethnographie osmologique », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 172.

² L'odorat est aussi appelé sens « chimique », car ses mécanismes sont essentiellement de cette nature.

³ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. IV.

⁴ *Les Paradis artificiels*, O. C. I., p. 499.

comme dit Corbin, « le révélateur de la coexistence du moi et du monde, le sens de l'intimité¹ ».

La psychologue Flora Davis² montre que les centres olfactifs cérébraux sont plus anciens et plus primitifs que ceux de la vue³. Pour elle, le mépris social qu'inspire l'odorat masque en réalité une crainte, car ce sens est fortement lié à la sexualité. De son côté, Edmond Roudnitska, fils du grand créateur de parfums, définit la perception des odeurs comme une synthèse de sensations, images, idées et souvenirs. C'est pourquoi il soutient cette affirmation du philosophe des arts Etienne Souriau: « L'odorat est un sens esthétique au plus haut degré (...) il présente autant et mieux qu'aucun autre sens tout ce qui peut servir à soutenir un art complet⁴ ».

Profondeur émotionnelle ou signe du génie, esthétique et sexualité, c'est dans toutes ces directions-là que nous suivrons à la trace les odeurs baudelairiennes.

1. 2. ODEURS ET PARFUMERIE À L'ÉPOQUE DE BAUDELAIRE

Afin de mieux comprendre l'exceptionnel intérêt de Baudelaire pour les odeurs, il faut connaître la situation olfactive à Paris au temps du poète. Comme l'affirme Michel Serres, aucune culture n'a autant « travaillé au raffinement des parfums⁵ » que la culture française.

Au XVIII^e siècle s'était produite, sous l'influence des médecins et des hygiénistes, un véritable bouleversement olfactif en France. Délaissant les parfums animaux en usage, on découvre alors les possibilités d'interprétation médicale ou sociale des odeurs et l'on voit s'accroître l'importance de la valeur thérapeutique de certains aromates⁶. Dans son essai sur *Le propre et le sale*, Georges Vigarello signale que le chevalier de Jaucourt, collaborateur de Diderot à l'*Encyclopédie*, exclut certaines

¹ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. VI.

² *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 172-178. Titre original: *Inside Intuition. What we Knew About Non-Verbal Communication*, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1971. Trad.: Lita Mourglia.

³ Dans l'appareil sensoriel humain, le nez est, comme les yeux et les oreilles, un récepteur à distance, par opposition aux récepteurs immédiats, qui explorent le monde par le toucher et le goût.

⁴ *Le parfum*, Que sais-je?, P.U. F., Paris, 1980, p. 90.

⁵ *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985, p. 437.

⁶ Les parfums sont à mettre en rapport non seulement avec les fabricants et les pharmaciens, mais aussi avec les prêtres et les alchimistes, qui les premiers découvrirent les pouvoirs des essences. Voir le livre de **AFTEL, Mandy**. - *Pequeña historia del perfume, La alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

fragrances florales ou fruitées de l'anathème qu'il jette sur les parfums. De même, Jacquin qui, dans son traité d'hygiène et de médecine populaire *De la santé*, en blâme l'usage pour des raisons morales, reconnaît que certaines eaux de fleurs comme l'eau de lavande par exemple, douces et agréables, sont un signe de propreté. Tout cela prépare ce que Corbin citant Dominique Laporte appelle « l'ode immense à la propreté chantée par le XIXe siècle¹ ». Les tâches d'assainissement et de désodorisation de la ville auront pour but de combattre l'insalubrité et la contagion. Quant au parfum, signe d'élégance mais aussi remède contre le manque d'hygiène, comme il est par ailleurs volatil, il symbolise la « dilapidation² », ce qui va à l'encontre de l'esprit de thésaurisation des bourgeois. Ceux-ci tendront donc à abandonner les arômes lourds d'origine animale, comme le musc, l'ambre ou la civette au point que, vers le milieu du XIXe siècle, seuls le dandy et l'homosexuel s'en parfument. À la femme, on conseille les discrètes odeurs florales: le romantisme va de pair avec les fragrances modestes. Ceci à l'occasion ne cache pas moins une savante stratégie sexuelle. Petit à petit cependant, la gamme de senteurs va se diversifier et l'on verra se dessiner une nouvelle esthétique olfactive. Parallèlement à la révolution industrielle surgissent les produits synthétiques³. On assiste alors à une floraison spectaculaire de l'industrie des parfums et des eaux de Cologne: des maisons déjà anciennes comme Piver, Houbigant ou Lubin se consolident; Guerlain, créé en 1828, s'installe rue de Rivoli, tandis que naissent les griffes Molinard et Bourgeois. Pour composer son *Histoire de la grandeur et décadence de César Birotteau* en 1837, Balzac se documentera abondamment sur l'industrie et le commerce des parfums pendant la Restauration. La narine du flâneur zélé qu'était Baudelaire n'est sans doute pas restée indifférente non plus à ce dynamisme créateur et à ce tourbillon aromatique.

1. 3. LANGAGE ET OLFACTION

« Osmologie » et « osphrésiologie » sont des technicisms d'origine grecque⁴, repris au lexique allemand, mais qui ne figurent pas dans les dictionnaires français

¹ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 71.

² *Ibid.*, p. 81.

³ Ces « matériaux » sont les substituts ou les compléments chimiques des produits naturels entrant dans la composition des parfums, dont les odeurs sont la « matière », selon la distinction de **ROUDNITSKA, Edmond.** - *Le parfum*, P. U. F. , p. 22.

⁴ « Osmê » et « osphrêsis » signifient respectivement « odeur » et « odorat ».

habituels. L'essayiste Mandy Aftel¹, créatrice d'arômes personnalisés, signale la parution à la fin du XIXe siècle d'une *Odorographia* qui fournit de précieuses données sur les ingrédients des parfums. Il existe aussi tout un jargon relatif aux divers aspects de l'odorat; par exemple, l'« anosmie » désigne sa diminution ou sa perte, tandis que la « cacosmie », la « dysosmie » et la « parosmie » sont divers troubles de ce sens; l'« olfactique » est la science de l'olfaction et l'« aromacologie », l'étude du changement des humeurs en partant des odeurs, tandis que l'« aromathérapie » est l'utilisation en médecine des huiles essentielles; on mesure et on analyse certains composés avec un « olfactomètre » et un « eudiomètre », et il existe à Versailles une « osmothèque », « mémoire vivante des parfums », qui présente 650 parfums actuels ou anciens. Ces termes savants sont nécessaires dans les textes spécialisés, et on les trouve dans les pages de Corbin ou des différents auteurs du livre *Odeurs et parfums*², par exemple. Mais, « odoriphile » et non « odoriphobe », philologue plutôt que femme de sciences, je préférerai les vocables plus littéraires.

En ce qui concerne la définition et la description des odeurs qu'on perçoit, il faut bien admettre la « disette des mots », pour employer la formule du médecin du XVIIIe siècle Bordeu³. En effet, malgré les listes aromatiques proposées par des savants de la même époque, tels que Linné ou Haller, « il apparaît vite que les sensations de l'odorat refusent de se laisser emprisonner dans les rets du langage scientifique⁴ ». Plus près de nous, Joël Candau, qui analyse avec finesse la manière dont les parfumeurs se communiquent leurs expériences, affirme qu'une des particularités de la mémoire olfactive est que « son codage verbal est médiocre⁵ ». Pour se souvenir des odeurs, les apprentis nez lient celles-ci à des images ou à des anecdotes de leur propre histoire. C'est dire combien leur formation, pourtant longue et complexe, sera aussi subjective. Candau nous l'explique ainsi:

Contrairement aux couleurs, on ne dispose pas pour les odeurs d'un lexique abstrait qui garantirait une signification partagée: les odeurs sont toujours

¹ *Pequeña historia del perfume, La alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002, p. 220. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

² Respectivement, **CORBIN, Alain.** - *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986; **PLUSIEURS AUTEURS.** - *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

³ Cité par **CORBIN, Alain.** - *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1987, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵ « Mémoire des odeurs et savoir-faire professionnels », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 182.

désignées par leurs causes (...) ou leurs effets (...). Les parfumeurs vont donc élaborer leur propre lexique, pour une bonne part fondé sur l'évocation (...). Par ailleurs, la terminologie olfactive emprunte largement aux autres sens, mettant ainsi en évidence la dimension synesthésique de toute perception (...) les parfumeurs disposent d'un lexique certes très riche, luxuriant, imagé et poétique mais par ailleurs peu précis, en ce sens qu'il semble autoriser un large éventail d'interprétations personnelles¹.

Or la parfumerie, qui est une technique -ou mieux, un art- est aussi une industrie, ayant besoin d'un langage aussi concret que possible. La terminologie scientifique étant insuffisante², force nous est de recourir au vocabulaire des métaphores. Mais comment faire pour ne pas tomber dans la fantaisie pure? Pour Candau, la transmission des connaissances olfactives sera possible si l'on utilise les mêmes adjectifs (ils sont nombreux et souvent poétiques comme « hespéridé », « oriental » ou « chypré ») face aux mêmes sensations, au cours des séances de perception d'odeurs: « L'objectif est donc de se mettre au diapason olfactif dans le cadre d'un travail d'équipe au cours duquel les parfumeurs s'efforcent de 'stabiliser' un lexique ». Pourtant, la communication ne sera jamais absolue et Candau conseille de ne pas chanter victoire car « seule une partie de la sensation est restituée dans le langage, même lorsque le codage verbal est relativement élaboré³ ».

Les concepteurs rencontrent des problèmes identiques au moment de l'attribution d'un nom à un parfum nouveau. Pour Sylvie Brunet, « la nomination est souvent l'étape la plus délicate dans l'aventure de l'engendrement d'un parfum⁴ ». C'est qu'ici on vend non seulement un arôme et un accessoire de la parure féminine, mais encore l'« essence » ou l'« esprit » d'une maison. Si les compositeurs de parfums et autres professionnels de la parfumerie éprouvent des difficultés extrêmes à faire confluer le dire et le sentir, si malgré toutes les stratégies communicationnelles les créateurs échouent parfois à poser un seul nom sur une fiole de parfum, faut-il s'étonner que tant d'écrivains aient hésité, voire renoncé à exprimer avec des mots leurs sensations olfactives?

¹ « Mémoire des odeurs et savoir-faire professionnels », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, pp. 185-186.

² Le professeur MacLeod, directeur du laboratoire de neurobiologie sensorielle de Massy, et qui a fait des recherches, entre autres, sur le « nez artificiel », va jusqu'à dire: « C'est bien le langage qui a bloqué la constitution d'une sémantique ou d'une esthétique de l'olfaction ». Ibid., p. 231.

³ Ibid., pp. 187 et 190 respectivement.

⁴ *Les mots de la fin du siècle*, Belin, 1996, p. 31.

À l'instar d'Annick Le Guérer qui en 1987 avait intitulé une conférence: « Les philosophes ont-ils un nez¹? », on pourrait se demander si les poètes français -autres que Baudelaire- ont un nez. Pour répondre à cette question, il faudrait réaliser un labeur gigantesque: réviser la poésie française de tous les temps pour y relever les images olfactives. Une recherche avec support informatique, menée par l'Institut National de la Langue Française sur le langage et les représentations de l'odeur, part humoristiquement de la constatation suivante:

Si on interroge la littérature française, on s'aperçoit que la perception des odeurs est cantonnée dans des genres littéraires spécifiques considérés comme moins nobles, roman naturaliste ou roman policier (ce qui est naturel, puisque le détective se doit d'avoir du flair surtout s'il n'est pas au parfum)².

C'est pourquoi l'attention de ces spécialistes s'est portée sur des œuvres comme celle de Zola. En poésie, la réponse est moins facile. La base textuelle Frantext³ offre, dans un intéressant article intitulé « Les parfums et les écrivains de langue française », un « Éventail de citations du XVIe au XXe siècle » qui ne comprend que très peu d'exemples de poésie odorante.

Mais le balayage historique exhaustif n'est pas le propos de ce travail. Beaucoup plus modestement, de manière artisanale, et en suivant un ordre purement chronologique, je m'attacherai seulement à quelques-unes des plus brillantes étoiles de notre firmament poétique.

Je me propose de lire en premier lieu *Les Fleurs du Mal* du point de vue des images odorantes, que j'étudierai de manière aussi approfondie que possible. Après quoi, pour mesurer là aussi le pouvoir de l'odorat, je m'approcherai de la poésie française qui a précédé ou accompagné Baudelaire.

¹ Référence bibliographique citée dans *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 141.

² « Les parfums et les écrivains de langue française », INaLF, www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfum/lcpe/intro.htm

³ www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/citations/citations-8htm

2. ANALYSE POÉTIQUE

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

Des 162 pièces du recueil, 64 sont odorantes, ce qui représente 38% du total. La plus grosse partie du contingent appartient à **Spleen et Idéal**, avec 41 poèmes. Il y a bien sûr dans l'analyse que j'entreprends un parti-pris: celui de ne considérer -le plus minutieusement possible il est vrai- que les poèmes dotés de références olfactives, et de les étudier essentiellement du point de vue de l'olfaction. Ceci, qui pourrait fragmenter l'oeuvre, permet au contraire de confirmer une fois de plus sa profonde cohérence puisque, comme on le constatera aisément, dans ces poèmes surgissent, s'entrecroisant avec les odeurs, les grands centres d'intérêt de Baudelaire. Il ne s'agit donc pas de réaliser une enquête thématique visant à ramener toute la poésie de Baudelaire à une sorte de culte olfactif, mais de partir des motifs odorants pour relire les poèmes et les éclairer. Pour me justifier, je prendrai mon bien chez Baudelaire lui-même, qui déclare dans son **Salon de 1846**:

pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons¹.

Par souci d'exhaustivité, j'ai examiné une à une toutes les pièces impliquées, et selon l'ordre de l'édition Pichois, qui suit l'« *architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire² », comme dit Barbey d'Aurevilly dans un article de 1857³.

Au risque de paraître scolaire, cette présentation rectiligne offre du moins l'avantage de respecter le choix de Baudelaire. Je l'ai préférée à d'autres assemblages possibles: une succession chronologique des poèmes serait en désaccord avec les

¹ *O. C. II*, p. 418.

² Même si **Guy MICHAUD** affirme: « on peut bien chercher dans la disposition de son recueil une unité qui sera toujours factice. C'est presque chaque pièce, à vrai dire, qui, sous un aspect ou sous un autre, contient comme en un microcosme le raccourci de cette quête de la véritable unité de son être ». (*Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 153).

³ *O. C. I*, p. 798.

souhaits de l'écrivain; un regroupement par cycles de femmes aimées, d'ailleurs toujours sujet à caution, n'apporterait rien à notre propos, et mêlerait inutilement biographie intime et production littéraire; un classement en fonction des types d'odeurs évoquées ne me semblait pas pertinent et aurait été encore plus artificiel. Quant à une structuration de mon étude des poèmes selon les grandes lignes de force de la pensée de Baudelaire, elle serait arbitraire eu égard à l'organisation du recueil, et ferait double emploi avec le chapitre où je traite les rapports entre les odeurs et les thèmes baudelairiens majeurs.

Cette approche en quelque sorte verticale permet de se situer d'emblée face au sujet « les odeurs prises comme centre de gravité du poème », et est nécessaire avant les analyses transversales lexicale et thématique, des images odorantes dans *Les Fleurs du Mal*, auxquelles sont consacrés les chapitres suivants.

Voici donc d'abord ce qu'on pourrait appeler une anthologie au second degré, et odorante, composée à partir de nombreuses pages de ce *misérable dictionnaire de mélancolie et de crime*¹ qu'était ce livre pour son auteur.

Après avoir relevé toutes les références olfactives apparaissant dans la poésie de Baudelaire, j'ai consulté divers travaux sur l'écrivain et son oeuvre ainsi que des études sur les odeurs, les parfums, la parfumerie et l'odorat, considérés des points de vue littéraire, historique, psychologique, philosophique, neurophysiologique et anthropologique, puis j'ai centré mon observation sur les 64 poèmes des *Fleurs du Mal* qui contiennent des expressions odorantes. Je m'en suis ensuite imprégnée pour transcrire tout ce que me suggéraient ces odeurs poétiques -éclairées par mes lectures-, en essayant, sans prétendre percer le mystère de la personnalité de Baudelaire ni lui faire dire ce qu'il n'a pas dit en soumettant le texte à de vaines contorsions, de montrer leur rayonnement, leur *expansion*, pour employer un mot bien baudelairien, à l'intérieur de l'oeuvre.

J'ai tout d'abord dressé une **LISTE** des 64 poèmes odorants des *Fleurs du Mal*. Ils se succèdent suivant l'ordre établi par Pichois dans son édition de La Pléiade, actuellement considérée comme « la vulgate des baudelairiens² ». J'ai respecté scrupuleusement cette version, à la différence près que, dans le titre à l'orthographe hésitante de l'oeuvre de Baudelaire, je mets la majuscule aux deux noms: la première, parce qu'elle obéit aux normes typographiques, et la seconde parce qu'elle correspond à

¹ *O. C. I.*, p. 187.

² **KOPP, Robert.** - « Bibliographie », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 64.

une habitude et une volonté du poète. Comme dit Brunel, « *Mal*, opposé à *Bien*, est conforme à l'usage philosophique¹ ». D'autre part, même si les poèmes considérés ici appartiennent aux éditions de 1857, 1861 et 1868, j'ai suivi la tradition qui consiste à évoquer la « publication des *Fleurs du Mal* en 1857 », car c'est cette année-là, la fatidique année du procès (la même d'ailleurs que pour *Madame Bovary*), qu'un groupe important de poèmes de Baudelaire apparut réuni. En **complément**, je fais un relevé des autres œuvres poétiques de Baudelaire comprenant des références olfactives.

LISTE DES POÈMES ODORANTS

Au Lecteur (1 poème)

Spleen et Idéal (41 poèmes)

Bénédiction

Élévation

Correspondances

J'aime le souvenir de ces époques nues

Les Phares

La Muse malade

La Muse vénale

Le Guignon

La Vie antérieure

Hymne à la Beauté

Parfum exotique

La Chevelure

Sed non satiata

Le serpent qui danse

Une charogne

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive

Le Chat (Viens, mon beau chat...)

Le Balcon

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre «fleurir» et «défleurir», Éd. du Temps, Paris, 1998, p. 50.

Un fantôme II: Le Parfum; Un fantôme IV: Le Portrait

Tout entière

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire

Réversibilité

Harmonie du soir

Le Flacon

Le Poison

Le Chat (Dans ma cervelle se promène...)

Le Beau Navire

L'Invitation au voyage

L'Irréparable

Causerie

À une Madone

Chanson d'après-midi

Franciscae meae laudes

À une dame créole

Moesta et errabunda

La Pipe

Une gravure fantastique

Spleen (Pluviôse, irrité contre ...)

Spleen (J'ai plus de souvenirs ...)

Le Goût du néant

L'Irrémédiable

Tableaux parisiens (6 poèmes)

Le Soleil

À une mendiante rousse

Les Petites Vieilles

Le Crépuscule du soir

Danse macabre

L'Amour du mensonge

Le Vin (2 poèmes)

Le Vin des chiffonniers

Le Vin du solitaire

Fleurs du mal (3 poèmes)

La Destruction

Une martyre

Un voyage à Cythère

Révolte (1 poème)

Abel et Caïn

La Mort (2 poèmes)

La Mort des amants

Le Voyage

« Poèmes apportés par la troisième édition » (2 poèmes)

La Prière d'un païen

Bien loin d'ici

Les Épaves

PIÈCES CONDAMNÉES (4 poèmes):

Le Coucher du soleil romantique

Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

Le Léthé

Les Métamorphoses du vampire

GALANTRIES (1 poème):

Hymne

PIÈCES DIVERSES (1 poème):

À une Malabaraise

COMPLÉMENT

Bribes

Son regard...

Poésies de jeunesse

Il est de chastes mots que nous profanons tous;
Quant à moi, si j'avais un beau parc planté d'ifs,
Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne,

Poésies écrites en collaboration

Avril

J'aime ses grands yeux bleus, sa chevelure ardente

Poésies traduites

Le Calumet de paix (imité de Longfellow)

Hiawatha, légende indienne (traduit de Longfellow)

Remarque sur le titre du recueil

Même si l'oeuvre ne contient que peu d'allusions à des parfums floraux, son titre suggère que dans les jardins du *Mal* sous ses différentes formes peuvent pousser des *Fleurs*, donc émaner des odeurs. C'est à partir de cette idée que j'essaierai de montrer comment se conjuguent dans les poèmes de Baudelaire les deux versants des *Fleurs* et du *Mal*.

ANALYSE

Au Lecteur¹

Et le riche métal de notre volonté

Est tout vaporisé (...)

(...) des ténèbres qui puent.

(...) quand nous respirons, la Mort dans nos poumons

Descend, fleuve invisible

Bien qu'il n'y ait pas d'odeur à proprement parler dans le premier vers cité, il faut souligner l'importance du phénomène physique (fréquent dans le monde olfactif) et ici moral, de la *vaporisation*: il s'agit du mal de la dispersion, de l'épanchement, le seul mal pour le moi, et dont l'opposé est la *concentration*². Baudelaire y fera allusion à plusieurs reprises dans son oeuvre en vers et en prose. En recopiant quelques extraits de *The Conduct of Life* du grand poète américain Ralph Waldo Emerson, il trouve en anglais le terme équivalent: *dissipation*.

La première odeur qui apparaisse véritablement dans le recueil est une odeur désagréable et le verbe qui transmet la sensation est très peu usité en poésie: *puer*. C'est un terme fort, comme beaucoup d'autres dans ce poème, mais Baudelaire n'épargne pas les moyens pour peindre l'Ennui et secouer la conscience de son lecteur, reflet de la sienne propre. Dès le seuil de l'anthologie aussi, on trouve des associations de sens

¹ Pour chaque poème, je transcris d'abord le titre et les vers ou strophes contenant des références olfactives.

² On pourrait rapprocher ce binôme du décret alchimique « Solve et coagula » qui sous-tend une transformation esthétique et spirituelle. Voir **AFTEL, Mandy.** - *Pequeña historia del perfume, La Alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002, p. 33. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

imprévues, comme cette caractérisation olfactive des *ténèbres* (chose impalpable mais relevant plutôt de la vue) qui évoque l'atmosphère malsaine et mortifère de Paris tout en nous plongeant dans l'*Enfer*.

Bénédiction

« (...) je tordrai si bien cet arbre misérable,
qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés! »

(...)

*L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange*

Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

(...)

« *Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De genuflexions, de viandes et de vins,*

(...)

- « *Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance*

(...) *comme la meilleure et la plus pure essence*

Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

L'image végétale des fleurs pourries avant d'éclorre, infectées et puantes, est le symbole d'un avenir tronqué et corrompu¹. Elle s'oppose à celle, lumineuse et appétissante, des boissons et des mets exquisement parfumés qui donnent le plaisir et l'ivresse.

Le poème fourmille de connotations religieuses: le titre, de nombreux vocables, le ton. Il n'est pas jusqu'à l'encens et la myrrhe qui soient des présents offerts à Jésus par les Rois mages, comme le prétend la tradition. Avec l'expression *je me soûlerai*, on passe d'une sensation à une autre, puisque les parfums enivrent comme le feraient des alcools.

¹ Dans *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 66, **Pierre BRUNEL** fait le rapprochement entre ces *boutons empestés* et les *fleurs malades* qui figurent dans la dédicace de Baudelaire à Gautier.

L'*encens*, métaphore de la louange d'une part, désigne d'autre part une substance nécessaire à la purification physique¹ et aussi morale; riche parfum brûlé en l'honneur de Dieu², c'est l'odeur des églises et de la messe.

La *myrrhe*, gomme aromatique fournie par le balsamier, cadeau royal à l'enfant Jésus, est la substance dont sont imprégnées les bandelettes qui envelopperont le corps du Christ mort. Dans *Le Cantique des Cantiques*³, on trouve cette phrase parfumée: « Il est pour moi comme un sachet de myrrhe, mon bien-aimé ». Alain Corbin⁴ signale que c'était dans l'antiquité grecque l'archétype de l'aromate solaire et imputrescible.

Dans la liste des cadeaux de l'Adoration, Baudelaire remplace un métal précieux, l'or, par un troisième parfum non moins précieux, le *nard*: il est capiteux, oriental (on l'extrait d'une plante d'origine indienne) et chargé de références bibliques comme les deux autres. Dans le Livre sacré cité plus haut, la jeune fille dit: « mon nard exhale son parfum »; saint Jean, dans *Le Nouveau Testament*⁵, décrit Marie, sœur de Lazare, répandant sur les pieds de Jésus du « parfum de nard authentique de grande valeur » qui remplit la maison de son arôme. Baudelaire n'était probablement pas insensible à ces textes religieux empreints de poésie et de sensualité. Ici, la femme du Poète en s'enivrant de ces trois parfums voudrait *Usurper (...) les hommages divins*.

La quinzième strophe (derniers vers signalés) montrent une analogie entre la sensation et le sentiment, entre la *souffrance* et l'*essence*⁶. Cette transposition se fait d'autant plus naturellement que l'on peut recourir au même verbe *sentir* pour la situation olfactive et pour la situation émotionnelle⁷. Ne dit-on pas en effet de deux personnes qui ne s'aiment pas qu'elles ne peuvent pas *se sentir*, ou même, dans le langage populaire, *se blairer* ou *se pifer*? Cette essence d'une qualité suprême qu'est la

¹ L'encens a un effet antiseptique; c'était autrefois le désinfectant par excellence. Voir dans la **DEUXIÈME PARTIE, 2. 1. FAMILLES D'ODEURS**, la référence à l'*encens*.

² Certaines autorités en matière de religions anciennes affirment que l'utilisation de l'encens pour l'adoration avait pour but de répandre l'odeur de la divinité. Voir **AFTEL, Mandy**. - *Pequeña historia del perfume, La alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002, p. 188. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

³ 1, 13.

⁴ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 276.

⁵ Jn, 12, 3.

⁶ Chez Baudelaire l'olfactif et le moral se rapprochent tellement que *respirer* prend parfois pour lui le même sens qu'« exprimer » ou encore qu'« inspirer ». Dans **Notes pour mon avocat** (*O. C. I*, p. 194), il écrit: « *Je pourrais faire une bibliothèque de livres modernes non poursuivis, et qui ne respirent pas, comme le mien, L'HORREUR DU MAL.* » (Les soulignés, majuscules et caractères gras sont voulus par l'auteur.)

⁷ Rappelons qu'en espagnol, « sentir » possède, outre la valeur psychologique, une deuxième acception auditive et signifie « entendre ». D'autre part, dans le langage populaire espagnol, la connivence entre les plans émotionnel et sensoriel passe par le goût, et non par l'odorat, puisqu'on dit qu'on ne peut pas « avaler » (*tragar*) quelqu'un quand on ne l'aime pas.

douleur purifie le pécheur et lui permettra d'atteindre la béatitude et le salut. Comme l'affirme Pierre Glaudes¹, Baudelaire révèle ici son allégeance à Joseph de Maistre. Observons que la formule où le poète rend grâce à Dieu de nous procurer ce *divin remède*, est à l'opposé de celle du Notre Père, où le croyant supplie: « Délivre-nous du mal! »

Élévation

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,*

Les *miasmes morbides* de Baudelaire ont une énorme force expressive. Le mot *miasme*, qui n'est pas précisément poétique, signifie étymologiquement « souillure » et désigne selon *Le Trésor de la Langue Française* une « émanation provenant de matières organiques en décomposition et considérée, avant la découverte des microorganismes pathogènes, comme l'agent des maladies infectieuses et épidémiques ». À propos de « miasme », Gaston Bachelard fait le fin commentaire suivant:

Il est des mots antirespiratoires, des mots qui nous suffoquent (...). Ils écrivent notre volonté de refus sur notre visage. Si le philosophe voulait bien remettre les mots dans la bouche au lieu d'en faire trop tôt des pensées, il découvrirait qu'un mot prononcé ou même simplement un mot dont on imagine la prononciation est une actualisation de tout l'être. Voyez par exemple avec quelle sincérité on prononce le mot « miasme ». N'est-ce pas une sorte d'onomatopée... de dégoût? Toute une bouchée d'air impur est rejetée et la bouche se ferme avec énergie².

Il n'est pas difficile d'imaginer le poète prononcer cette formule avec sa voix âpre « qui vous détachait chaque mot³ ».

Connaissant la fraternité littéraire qui unissait Baudelaire à Poe, et l'admiration qu'il éprouvait pour son aîné américain, on peut penser que l'auteur d'Élévation se

¹ « Le dialogue avec De Maistre », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 54.

² *La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris, 1948, p. 76.

³ Comme dit **LÉVY, Bernard-Henri** dans *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Grasset et Fasquelle, 1988, p. 20.

souvent¹ en 1857 des « miasmes putrides » du lac dans *La chute de la maison Usher*² (*The Fall of the House of Usher*), ou des « miasmes les plus fétides et les plus délétères » qui envahissent l'atmosphère dans *Le roi Peste*³ (*King Pest*). À en croire Asselineau, c'est en 1847 qu'une traduction du *Chat noir* (*The Black Cat*) par Isabelle Meunier fera naître en Baudelaire cette fascination pour Poe. Dans **Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres**, la notice précédant l'édition des *Histoires extraordinaires* de 1856, il décrira -de manière pour ainsi dire « olfactive »- ses impressions de lecteur: *Au sein de cette littérature où l'air est raréfié, l'esprit peut éprouver cette vague angoisse (...). Mais l'admiration est la plus forte, et d'ailleurs l'art est si grand*⁴!

Les miasmes baudelairiens contrastent par leur moiteur insalubre avec la pureté des espaces élevés. Ils apparaîtront plusieurs fois dans le recueil: Baudelaire, tout en assimilant le mal moral à des odeurs néfastes -ne parle-t-on pas d' « humeurs peccantes »?- , et la purification mentale à la limpidité de l'air, oppose peut-être aussi, en bourgeois qu'il était, la puanteur du misérable à l'espace aéré et lumineux dévolu au riche. Corbin⁵ montre que cette dichotomie persistera pendant une bonne partie du dix-neuvième siècle, jusqu'à ce que les innovations des hygiénistes opèrent un certain nivellement social.

Correspondances

(...)

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

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,

¹ Les deux écrivains partageaient au moins deux caractéristiques: le sens poétique de l'existence, et la précarité matérielle. Dans ses **Études sur Poe**, Baudelaire fait allusion à un moment de la vie de cet auteur: *Rentré dans la vie littéraire, le seul élément où puissent respirer certains êtres déclassés, Poe se mourait dans une misère extrême, quand un hasard heureux le releva.* (*O. C. II*, p. 302.)

² Poe utilise dans cette nouvelle des expressions telles que « the rank miasma » ou « the pestilent and mystic vapour » (www.poedecoder.com/essays/usher/)

³ « The most fetid and poisonous smells » dit **POE** (eserver.org/books/poe/king_pest.html)

⁴ *O. C. II*, p. 317.

⁵ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 174.

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

Le dodécasyllabe qui ferme le deuxième quatrain est probablement un des vers de Baudelaire qui ait fait, et fasse encore, couler le plus d'encre: on le trouve à gauche et à droite transcrit, traduit et commenté de multiples manières. Cette phrase extrêmement concise, annonçant les curieuses sensations décrites dans les deux vers suivants, est la transposition littéraire d'un phénomène bien étudié, désigné par Daniel Peraya¹ comme « la plurisensorialité de notre perception ». Pour Baudelaire, c'est l'imagination, *cette reine des facultés*, qui permet à l'artiste de découvrir *le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum*². Il met donc en mots le mécanisme décrit par Peraya de la manière suivante:

Chaque situation perceptive particulière met en jeu un grand nombre de stimulations visuelles, tactiles, auditives, olfactives (...) et nous les percevons toutes simultanément dans une perception que l'on nomme synesthésique.

Pour Merleau-Ponty, ceci n'a rien d'exceptionnel:

La perception synesthésique est la règle et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir³.

Dans son essai sur *L'air et les songes*, Bachelard décrit ainsi la correspondance baudelairienne:

La correspondance baudelairienne est faite d'un accord profond des substances matérielles; elle réalise une des plus grandes *chimies* des sensations (...). La correspondance baudelairienne est un noeud puissant de l'imagination

¹ *Des mécanismes perceptifs aux mécanismes cognitifs*, 1996. STAF13, Module 1, Document 1, La perception: Généralités, 1.2. « Mono et plurisensorialité ». Voir sur la toile: socio.ch/educ/index_educ.htm

² *Salon de 1859, O. C. II*, p. 621.

³ *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 265.

matérielle. À ce noeud, toutes les matières imaginaires, tous les « éléments poétiques » viennent échanger leurs richesses, nourrir l'un par l'autre leurs métaphores. (...) En suivant les lignes d'images baudelairiennes, on descend dans la crypte des sens pour trouver l'unité dans la profondeur et la nuit¹.

Retenons ces importants concepts de « matières imaginaires », d' « unité » et de « profondeur », qui dans ce poème prennent tous leur source dans les parfums. Signalons que la séduisante expérience poétique de Baudelaire fait place aujourd'hui à des échanges similaires. Ainsi, le succès de l'Università dell'Immagine de Milan, où les futurs parfumeurs apprennent à sentir, s'explique par son enseignement interdisciplinaire: les élèves n'étudient pas uniquement l'odorat, mais les cinq sens dans leurs rapports respectifs. Dans le septième art, il existe actuellement des tentatives, pas toujours fructueuses sans doute, de « cinéma fragrant » et même « tactile ».

Au sujet du mot le plus pertinent pour notre propos et se trouvant en tête du vers des correspondances, *Les parfums*, Pichois affirme:

Les parfums sont premiers, ce qui n'étonnera pas tous ceux qui voient en Baudelaire le plus grand poète olfactif de la littérature française. Ce sont les parfums qui dans les tercets déclenchent les comparaisons².

En effet le sonnet -et ceci est la marque d'une construction voulue autant que du génie de son auteur- s'articule de part et d'autre de la charnière formée par la célèbre phrase *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. Dans les sept premiers vers du poème se mêlent artistiquement les images visuelles et auditives; après, on bascule dans le royaume multiple des odeurs. La brève formule impersonnelle initiale *Il est* a un ton solennel et renvoie à la notion d'existence, et même d'essence, face à l'idée de présence que contiendrait un banal « Il y a » par exemple. C'est dire l'importance accordée aux parfums. Les données olfactives, auxquelles le poète laisse résolument la primauté, abondent à partir du premier tercet et sont de deux types: si les aromes des vers 9 et 10 ne portent pas de nom concret, il n'en va pas de même pour ceux des vers 12, 13 et 14, qui sont définis. Baudelaire ne nomme pas les premiers, mais leurs particularités, exprimées -par le truchement de trois comparaisons- au moyen des autres

¹ *L'air et les songes*, Librairie José Corti, 1943, pp. 67 et 69 respectivement.

² *O. C. I.*, p. 846.

sens: toucher et goût (« la caresse et la manducation » comme dit Pichois¹), ouïe, vue; ceci donne lieu à une transposition sensorielle totale. Quels sont-ils, ces parfums *frais, doux et verts*? Reprenant une phrase de Merleau-Ponty, on pourrait dire que « les mots font attendre des sensations comme le soir fait attendre la nuit² ». Le dernier adjectif associe les parfums à une couleur que Baudelaire semble affectionner puisqu'elle revient maintes fois dans le recueil, entre autres dans la célèbre formule *le vert paradis des amours enfantines*³, mais, évoqués dans leurs qualités enfantine, musicale et florale, ils restent innommés. L'imagination du poète, comme celle du lecteur, demeure libre. Ces parfums sont pour Pichois ceux de l'innocence; pour Gengoux, ils appartiennent au versant du Bien⁴; en tout cas on les appréhende au moyen des autres sens⁵, et ils sont discrets et modestes, par opposition à ceux du deuxième tercet. Le tiret que Baudelaire, scrupuleux à l'extrême dans la présentation de ses textes, place au début du vers 11, marque à mon avis la séparation entre les parfums légers, volatils, éphémères, et les *autres*, si profonds qu'ils se répandent victorieusement et traversent le temps.

Les expressions *expansion, choses infinies et transports* autorisent à penser que le mot *corrompus*⁶ renvoie moins à l'idée de pourriture physique et morale (donc de « Mal ») qu'à celle de puissance ou d'excès, de dépassement d'un certain seuil (olfactif ou autre), qui pourtant procure du plaisir. Cet adjectif est en outre uni à deux autres qualificatifs à connotation positive: *riches* et *triomphants*. Leur force est telle que peut-être, ils traversent le verre comme s'il était poreux⁷, et leur corruption même fait leur richesse. Corbin fait allusion aux « transmutations olfactives » de Bacon qui, au dix-septième siècle, avait « observé à la suite de la putréfaction l'odeur d'ambre, de musc, de civette qui en sont souvent les produits⁸ ». Une phrase de Baudelaire lui-même peut faire comprendre ce phénomène. Il dit dans **Le Poème du Hachisch**:

¹ O. C. I, p. 846.

² *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 22.

³ Voir *Moesta et errabunda*. Baudelaire fait allusion au symbolisme conventionnel de cette couleur, quand il parle du *vert sombre de l'espérance* (**Salon de 1846**, O. C. II, p. 436).

⁴ O. C. I, pp. 846-847.

⁵ Pour **RICHTER**, « la Nature garde le secret d'une unité profonde et sacrée, unité que les hommes du 'monde ennuyé' devraient vivre intensément grâce à une libre communication des perceptions, à un échange des sens ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1661.

⁶ Dans *Poésie et profondeur*, Seuil 1955, **RICHARD** dit: « Mais qu'est-ce que le corrompu sinon le suprêmement expansif ? » (p. 134).

⁷ C'est ce qui se passe dans *Le Flacon*.

⁸ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 17.

Voici la drogue sous nos yeux: un peu de confiture verte, gros comme une noix, singulièrement odorante, à ce point qu'elle soulève une certaine répulsion et des velléités de nausée, comme le ferait, du reste, toute odeur fine et même agréable, portée à son maximum de force et pour ainsi dire de densité. Qu'il me soit permis de remarquer, en passant, que cette proposition peut être inversée, 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'expansion¹.

Les parfums énumérés au vers 13 ne sont plus anonymes et humbles comme ceux du tercet précédent, et leur arrogance convient bien à la séduction (l'*ambre* et le *musc*, d'origine animale) et à la vénération religieuse (le *benjoin* et l'*encens*, d'origine végétale). D'après *Le Trésor de la Langue Française*, l'*ambre* est une « substance organique (...) au parfum musqué, provenant des excréments du cachalot », mais aussi un « parfum suave, tenace, réputé riche », et le *musc* désigne étymologiquement une « substance brune très odorante, à consistance de miel, sécrétée par les glandes abdominales d'un cervidé mâle voisin du chevrotain ». Il peut être intéressant de s'attarder sur le *musc*, cette senteur lourde, pénétrante et trouble, que Baudelaire a l'air de privilégier puisque c'est une de celles qu'il nomme le plus souvent dans *Les Fleurs du Mal*. S'il est biblique, -car il entre parfois, avec d'autres aromes et ajouté à l'huile d'olive, dans la composition du chrême ou huile consacrée-, le *musc* est surtout mondain. Engagé corps et âme dans son époque, l'écrivain n'était pas insensible à la mode de ce parfum², d'ailleurs fluctuante en France. En effet en 1855, d'après Corbin, « le parfum utilisé par la reine Victoria lors de sa visite officielle (...) comporte (...) un disqualifiant soupçon de *musc*. Les élégantes des Tuileries s'empressent de le souligner³ ». Le rejet du *musc* à la cour impériale est en effet signe de raffinement et de décence morale. Corbin émet de plus l'hypothèse selon laquelle

l'odeur excrémentielle des émonctoires placés près des organes génitaux - c'est le cas de la poche du chevrotin porte-musc- expliquerait les sentiments de honte que ces derniers suscitent et donc, en dernier ressort, la pudeur⁴.

¹ *O. C. I.*, pp. 409-410.

² Dans *Nana*, qui parut en 1880, **ZOLA** évoquera ce parfum à plusieurs reprises. Je relève par exemple « le *musc* des fards mêlé à la rudesse fauve des chevelures »; « le *musc* des poudres » ou « cette fournaise empoisonnée de *musc* » (pp. 130, 147 et 150 respectivement, de l'édition Fasquelle, Paris, 1970).

³ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 323.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

On pourrait dire que pour Baudelaire, le caractère tabou de ce parfum augmente son attrait. Le rôle des parfums dans la séduction, certains prosateurs l'ont montré. Ainsi, Guy de Maupassant déclare dans l'un de ses contes, *Sauvée*:

Le parfum est essentiel pour séduire un homme; car cela lui donne des ressouvenirs 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 plaisirs¹.

Flaubert pour sa part met en évidence dans ses lettres la fascination fétichiste qu'exerçaient sur lui les objets parfumés de sa maîtresse. Baudelaire a le mérite de placer toutes ces sensations dans le cadre contraignant des poèmes.

Les deux derniers parfums de la liste sont presque synonymes. Comme je l'ai dit à propos de *Bénédiction*, l'*encens* est un parfum à connotations religieuses; le *benjoin* est une variété d'encens, ce mot provenant d'une expression arabe qui signifie « encens de Java ». Ces aromates sacrés rappellent au lecteur qu'il se trouve dans un *temple*. La conjonction *comme* précédant au vers 13 les noms des quatre parfums prouve qu'il ne s'agit pour Baudelaire que d'un échantillonnage de parfums *riches* et mûrs, et que sans nul doute il pourrait nous en citer d'autres. Quant à ces *choses infinies*, quelles sont-elles? Dieu, le Temps, l'Univers, la Beauté, l'Idéal? Tout cela à la fois sans doute. Ce qu'on remarque clairement, c'est l'analogie entre cette infinitude et l'espace qui sépare les mots *parfums* -relayé par *d'autres*- et *infinies*: si l'on inclut ces deux termes, l'amplitude² comprend 28 éléments; il est donc bien vrai que l'*expansion* de ces aromes est extrêmement vaste.

Je voudrais clore ce petit examen d'un bouquet baudelairien par une affirmation de Piet Vroon selon laquelle souvent on se contente d'indiquer la provenance des odeurs, car les mots nous manquent pour les décrire: « The available vocabulary for describing smell is very limited. Often smells are simply related back to their supposed source³ ». Il est clair que Baudelaire ne souffrait pas de cette carence verbale. Grâce à l'avalanche d'adjectifs et de comparaisons, qui fait des parfums de ce sonnet les plus

¹ *Contes du Jour et de la Nuit*, Bookking international, 1994, p. 238.

² Oserais-je parler d'« empan », pour reprendre le terme de **VIPREY** dans sa *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal* (Champion, Paris, 1997, p. 80 entre autres) ?

³ *Smell: The Secret Seducer*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997, p. 110-111.

choyés de la littérature, grâce aussi à la disposition même du texte, il réalise la gageure de nous les rendre perceptibles tout en élevant notre âme.

Les *sens* -les cinq sens- comme les doigts de la main, forment dans ce poème un tout harmonieux, lui-même indissociable de l'*esprit*. Ceci n'est pas neuf: l'amour, humain ou mystique, s'exprime à travers la sensualité. Corps et âme sont inséparables et atteignent une *profonde unité* comme le font sans doute, dans une atmosphère supérieure, les parfums variés d'ici-bas... Mais quel poète, en unissant *esprit* et *sens*, nous *transport[e]* comme le fait Baudelaire?

J'aime le souvenir de ces époques nues

- À la sainte jeunesse (...)

(...) qui va répandant sur tout, (...)

Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!

La jeunesse, tout comme l'enfance ou la féminité, possède ses parfums, qui sont ceux de l'innocence (*la sainte jeunesse*) et de la tranquillité d'âme. Baudelaire, qui n'avait pas vingt-cinq ans quand il écrivit ces mots, jetait-il déjà, ou par avance, un regard de regret sur sa propre jeunesse? De plus, si l'on compare ce poème avec le précédent, on constate qu'ici aussi plusieurs sens s'entremêlent: *parfums*, *chansons* et *douces chaleurs* constituent la substance naturelle de la jeunesse et se répandent *sur tout* comme les parfums forts de Correspondances qui ont *l'expansion des choses infinies*.

Les Phares

Rembrandt, triste hôpital (...)

Et d'un grand crucifix décoré seulement,

Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,

Le violent contraste entre les deux éléments du titre du recueil *fleurs* et *mal* se retrouve ici entre *la prière*¹, d'ailleurs annoncée par le *crucifix*, et les *ordures*; c'est le

¹ Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 donne l'information suivante au sujet du mot « parfum »: « On dit aussi figurément: Le parfum de la prière s'élève jusqu'à Dieu, est agréable à Dieu ».

verbe *s'exhale[r]*, appartenant aux lexiques auditif (tout comme *prière en pleurs*) et olfactif (comme *ordures*) qui fait le pont entre ces mots. Face à une oeuvre plastique, en l'occurrence un tableau de Rembrandt, où figure l'emblème religieux par excellence, Baudelaire non seulement voit, mais aussi entend et sent. On peut dire qu'il met en pratique sa propre théorie de la synesthésie. On a vu dans l'examen des « gourmandises » esthétiques de Baudelaire¹ que plusieurs de ses articles de critique d'art contiennent des références de ce genre: la peinture est le support plastique d'une expression olfactive.

La Muse malade

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé

Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,

Pour ce grand observateur des maux de l'âme et du corps qu'était Baudelaire, l'*odeur* qui apparaît dans ce poème consacré à sa *Muse malade* fait partie d'une liste de symptômes médicaux au même titre que les *yeux* cernés, le *teint* ou l'insomnie. Le poète désirerait que ce fût celle *de la santé*; de même, il voudrait que le *sang* de sa muse *coulât* rythmiquement. On sait que, dès Hippocrate, « l'odeur des corps entre aussi dans la sémiologie médicale² ». L'haleine par exemple est un des « aboutissants » corporels qui permettent d'établir un diagnostic médical: ainsi, aujourd'hui encore, certains médecins détectent la présence d'acétone chez un patient, à l'odeur de pomme acide de son haleine. Ce qui est prodigieux, c'est que ce poème très physique est en même temps hautement spirituel puisque ce *sein*, chair de la Muse personnifiée, dont le poète souhaite qu'il sente bon, est aussi la partie profonde de l'être, celle où souffle l'esprit en fin de compte, et il me semble que c'est cette odeur à la fois sensuelle et mentale si l'on peut dire (ne parle-t-on pas d' « odeur de sainteté³ » ?) qui réalise l'alliance. De plus, après huit vers qui « ne sont pas parmi les meilleurs que Baudelaire ait écrits », comme

¹ Voir le paragraphe 2. 4. de l'INTRODUCTION.

² *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 47.

³ Cette locution, attestée dès 1650, évoque l'arome que produirait le cadavre de certains saints immédiatement après leur mort. Faut-il croire les témoignages prétendant que le père Pio, franciscain italien récemment canonisé, répandait un surprenant parfum de violettes, et qu'après sa mort, sa cellule resta imprégnée d'une odeur céleste?

dit Brunel, on peut apprécier dans ce tercet le premier degré de ce qu'il appelle une « montée poétique¹ ».

La Muse vénale

Ô muse de mon coeur, (...)

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,

Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir

Dispensateur de parfum et symbole de louange, l'*encensoir*² est un objet dont le poète use ici avec l'inconscience ou l'hypocrisie d'*un enfant de chœur* pour échapper à la misère. Cette expression ajoute une bonne dose de dérision aux images religieuses.

Le Guignon

Mainte fleur épanche à regret

Son parfum doux comme un secret

Une autre version du poème montre que *regret* et *secret* sont interchangeables; dans l'esprit du poète ils sont unis par un parfum floral, mélancolique et discret. Avec une finesse extrême, Jean-Pierre Richard analyse le choix final du poète:

(...) dans la version définitive, le *regret* ne se contente plus d'apporter un simple écho sentimental à la douceur proprement physique du parfum: il appartient désormais au mouvement de ce parfum, il constitue la loi de son épanchement (...). Et le secret en même temps s'intériorise (...) pour installer au coeur de la douceur elle-même le mystère d'une présence nouvelle, et sans doute impénétrable³.

¹ Baudelaire ou le « puits des magies », José Corti, Paris, 2003, p. 31.

² Voir abbaye-aux-hommes.cef.fr/services/sijel/19.htm. Eric BROINE y écrit: « Un bon thuriféraire (...) se souviendra qu'en portant l'encensoir il sera chargé de notre prière, une prière de louange qui monte vers le Seigneur, telle la fumée qui s'élève dans l'église ». L'*encensoir*, comme on le verra par sa fréquence d'emploi dans le recueil, est un des mots fétiches de Baudelaire.

³ *Poésie et profondeur*, Seuil 1955, p. 94. Richard met le mot « regret » en italique.

Dans son *Baudelaire*, Sartre dit de ces deux jolis vers:

Le parfum existe « à regret » et ce regret même nous le respirons avec lui, il fuit en même temps qu'il se donne, il pénètre dans les narines et s'évanouit, fond aussitôt. Pas tout à fait pourtant: il est là, tenace, il nous frôle¹.

Réalisant une transposition auditive, on peut dire que la fleur livre son parfum comme on chuchote une confidence. Le parfum léger mais persistant de cette belle fleur irréaliste est placé sous le signe de la tristesse, de la malchance et du désespoir. Dans *Fusées*, Baudelaire dit d'ailleurs que *Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau*².

La Vie antérieure

*Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
(...) dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Baudelaire complète par une touche olfactive le cadre voluptueux qu'il emprunte à Théophile Gautier. Adam³ donne l'extrait de *Mademoiselle de Maupin* qui inspira Baudelaire. Ce tableau exotique est d'ailleurs un cliché pour l'imagination occidentale: soleil, mer et ciel azurés, palmes, nudité; mais Baudelaire le personnalise avec, qui sait? ses propres souvenirs de voyage. De nouveau la donnée olfactive est mise en rapport avec un *secret*. Ce paradis terrestre, situé dans un temps et un espace éloignés (*J'ai longtemps habité* au vers 1; *C'est là que j'ai vécu* au vers 9), permet d'imaginer le poète comme un sphinx porteur d'un secret qui l'accable et dont les serviteurs ont du mal à le délivrer.

¹ Gallimard, 1947, p. 161.

² *O.C. I*, p. 657.

³ *Ibid.*, p. 862.

Hymne à la Beauté

Tu répands des parfums comme un soir orageux;

(...) - *fée aux yeux de velours,*

Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! -

Suggérant des passions effrénées à cause de l'atmosphère orageuse, les riches parfums répandus par la femme qui incarne la Beauté servent à sa « parure » comme le font les velours, les bijoux et les reflets brillants auxquels ils sont associés. Caroline Doudet, qui a étudié la parure féminine chez Baudelaire, déclare:

parmi tous les éléments de parure qui habitent l'imaginaire baudelairien, le parfum est celui qui a le plus d'importance, qu'il soit animal ou humain (c'est-à-dire ici féminin)¹.

Les parfums de la *Beauté* -autant que son *oeil*, ses *baisers* ou son *pied*, mais aussi que ses *jupons* ou ses *breloques*- séduisent le poète et l'aident à supporter sa vie.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, (...)

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,

Je vois se dérouler des rivages heureux

(...)

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,

(...)

Pendant que le parfum des verts tamariniers,

Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,

Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Connaissant les préférences de Baudelaire, on pourrait presque dire que l'adjectif du titre est redondant, puisque la plupart des parfums qui l'enchantent et qu'il

¹ *L'art de la parure féminine; Baudelaire, Proust, Moreau, Lacroix, Ungaro*, Université de Limoges, 2000. Voir pages.infinet.net/jade20/biblio/parure.html

chante sont soit des parfums orientaux soit des senteurs qui transportent son âme vers des contrées tropicales.

S'il revenait parmi nous, Baudelaire rirait bien de la théorie -qui paraît si révolutionnaire aujourd'hui- des phéromones expliquant les rapports entre odorat et sexualité, de celle qui base la culture du parfum sur l'instinct sexuel, ou d'une chercheuse comme Ingelore Ebberfeld¹. Dans son étude sur les messagers de l'amour, elle affirme que la reconnaissance de l'autre au moyen du nez, contrairement à celle qui se fait par la vue, n'est pas seulement externe: elle se produit de façon extrêmement intime, car la fragrance d'une personne apparaît sur son corps tout entier.

Ce merveilleux sonnet empreint de sensualité montre clairement la prééminence matérielle et poétique de l'odorat chez Baudelaire. Fermant les yeux (vers 1), il se laisse envahir (vers 2) par l'*odeur*² émanant du corps de Jeanne, la mulâtresse qu'il rencontra peu après son retour des îles et qu'il accompagnera tant bien que mal pendant toute sa vie. Aussitôt cette odeur corporelle et affective déclenche une vision (où entrent en jeu l'imagination et la mémoire) de *rivages heureux*, qui s'étale sur six vers. Au vers 9, l'odeur de la femme aimée (son odeur personnelle devient un *parfum* par son exotisme même) provoque une nouvelle série d'images, celles des bateaux qui remplissent le port (premier tercet). Enfin au douzième vers, un parfum propre aux pays tropicaux, l'odeur citronnée des *tamariniers*, prend le relais pour compléter le tableau, de manière olfactive (*parfum*), visuelle (*verts*) et sonore (*chant*) cette fois. Cette senteur végétale passe de l'*air* à la *narine* puis pénètre dans son *âme*, où se réalise l'union entre l'odeur et le *chant des mariners*. Cette fusion au plus profond de l'être du poète s'explique d'autant mieux que le parfum et la musique sont des sensations qui toutes les deux « se déroulent dans le temps » comme l'écrit Edmond Roudnitska dans le bref et lumineux essai où il revendique pour la Parfumerie la catégorie d'art. Ce spécialiste fait toutefois remarquer que la principale différence entre le parfum et la musique tient à ce que « les accords de celle-ci sont plus successifs que simultanés, alors que le parfum est essentiellement une harmonie d'accords simultanés³».

¹ *Botenstoffe der Liebe. Über das innige Verhältnis von Geruch und Sexualität*, Taschenbuch, Campus Verlag, Frankfurt, 1998. Voir www.uni-bremen.de/campus/campuspress/impulse/299/ebber.php3

² Ceci n'est pas sans rappeler l'« odoreuse haleine » sortant du sein de la femme aimée par Ronsard.

³ *Le parfum*, Que sais-je? P. U. F. , 1980, pp. 37 et 38 respectivement.

Le paysage qui se dessine ainsi (le « *locus amoenus* baudelairien... sorte de jardin de paresse » comme l'appelle Patrick Labarthe¹) est fruit d'un double déplacement: spatial -vers un ailleurs aux *charmants climats*²- et temporel, puisqu'il fait surgir chez Baudelaire le spectacle d'un monde heureux et voluptueux qui peut être à la fois l'Eden³, La Martinique -pays d'origine de sa maîtresse- et La Réunion qu'il ne fit qu'effleurer lors de son voyage forcé. Les odeurs agissent donc comme provocatrices de l'imagination et comme « signes mémoratifs » pour reprendre l'expression de Rousseau⁴. Dans sa célèbre *Notice* sur Baudelaire, Théophile Gautier donne du phénomène une explication toute simple:

À cette singularité (...) se mêlait une certaine saveur exotique et comme un parfum lointain de contrées plus aimées du soleil. On nous dit que Baudelaire avait voyagé longtemps dans l'Inde, et tout s'expliqua. (...) Il admira (...) cette magnifique et gigantesque végétation aux parfums pénétrants⁵.

Pour terminer, citons l'éloge de Charles Asselineau, dans son « Article justificatif pour Charles Baudelaire » présenté lors du procès:

La pièce vingt et unième (*Parfum exotique*) est remarquable par cette faculté d'arrêter l'insaisissable et de donner une réalité pittoresque aux sensations les plus subtiles et les plus fugaces⁶.

La Chevelure

(...) Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,

¹ « *Locus amoenus, Locus terribilis* dans l'oeuvre de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept. oct. 1999, n° 5. , p. 1027.

² À propos de l'alexandrin qui se termine par cette formule, ANTOINE parle de « l'exemple miraculeux d'un vers dont la trajectoire, au départ pleinement moderne, devient toute classique à l'arrivée », dans son article « Classicisme et modernité de l'image dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, Paris, 1968, p. 10.

³ Ici est évoquée « l'osmose olfactive d'un âge précoce », comme dit KRISTEVA dans « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », in *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 415.

⁴ Cité par CORBIN, Alain. - *La miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 97.

⁵ Édition Calmann-Lévy, texte ISO -8859-1. Texte en html livré par www.multimania.com/almasty

⁶ *O. C. I.*, p. 1204.

Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien (...) nage sur ton parfum.*

*(...) mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur;
(...) Infinis bercements du loisir embaumé!*

*(...)
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

*N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?*

Aguettant a raison de dire que chez Baudelaire, « la sensation a une intensité malade, elle est absorbante¹ », et que « Certains de ses poèmes les plus typiques sont fondés sur une sensation unique, méditée, 'dégustée' voluptueusement, les poèmes sur les parfums par exemple, tel *La Chevelure*² ». Ce poème de trente-cinq vers, dont Luc Decaunes loue « l'orageuse condensation verbale et métaphysique³ », donne raison à Tynianov quand il affirme que le mot s'incorpore au vers non pas « en sí y por sí », mais comme « miembro de una cierta serie, coloreada de un cierto modo », ou à Jakobson, qui définit la « dominante » comme le centre de perspective du poème et pour qui la « poeticidad » dépend du rôle de « un componente que transforma necesariamente los otros elementos⁴ ». La couleur et la poéticité de *La Chevelure* sont d'abord dues à ses énormes potentialités sémantiques. S'il offre un chapelet de termes renvoyant au titre (littéralement: *toison, boucles, chevelure, tresses, cheveux, mèches, crinière*, et métaphoriquement: *forêt, houle, mer, océan, pavillon*), le poème contient aussi cinq

¹ AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 25.

² Ibid. , p. 25.

³ Charles Baudelaire, Seghers, 1952, p. 75.

⁴ Tynianov et Jakobson sont cités par RICO, Francisco. - *Texto y contextos*, Ed. Crítica, Barcelone, 1990, pp. 99-100.

mots différents appartenant au lexique olfactif (*parfum* en trois occasions, *aromatique*, *embaumé*, *senteurs*, *je hume*), sans compter les odeurs spécifiquement désignées et l'image de la chevelure répandant ses fragrances *dans l'air* où il veut la secouer *comme un mouchoir*. Rappelons d'abord que le mouchoir parfumé est une vieille arme de la séduction féminine et que cette mode dura jusqu'au XIXe siècle. Ce déferlement d'aromes invite à la langueur¹ et provoque l'extase du poète (et la nôtre) car, en agitant les boucles noires de sa bien-aimée, il réveille et récupère tous les souvenirs qui y dormaient. Proust, sans citer cette pièce, fait allusion dans *Le Temps retrouvé* à cette « sensation transposée »; après avoir évoqué le retour du passé dans *Sylvie* et dans *Mémoires d'Outre-Tombe*, il dit:

Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront « l'azur du ciel immense et rond » et « un port rempli de flammes et de mâts »².

Pichois compare les procédés mnémoniques apparaissant dans ce poème avec ceux de *Parfum exotique*: si dans ce dernier « la mémoire involontaire fonctionne », (on pourrait dire qu'elle est « proustienne » avant la lettre), dans celui qui nous occupe, « c'est volontairement que le poète éveillera les souvenirs recelés par la chevelure ». Une fine analyse du vers 5 étaye son affirmation:

Cet aspect volontariste est souligné par l'antéposition du complément direct (« Je *la* veux agiter »), antéposition conforme à la stylistique de l'époque classique: on ne fera pas à Baudelaire l'injure de croire qu'une autre formulation ne s'offrit pas à lui³.

¹ Baudelaire, entre autres écrivains du XIXe siècle, réhabilite le précieux et archaïque *nonchaloir*, synonyme de « nonchalance »; dans *Poésie et profondeur* (Seuil, 1955, p. 143), le critique **Jean-Pierre RICHARD** parle quant à lui de la « vertu berçante » de ce parfum.

² Gallimard, 1990, pp. 226 et 227.

³ *O. C. I.*, p. 880.

Des images comme celles que la chevelure parfumée fait naître en Baudelaire sont qualifiées par Roudnitska¹ de « non consécutives »: elles surgissent en effet spontanément, plus ou moins longtemps après le moment de la sensation, ou bien sont recherchées volontairement, tandis que les images « consécutives » prolongent directement la sensation.

Entre le monde de la mémoire et l'opulente chevelure parfumée² (qu'on peut considérer comme un pendant au triangle olfactif formé par le nez et les épaules) s'exerce un mouvement de va-et-vient continu: celle-ci transporte le poète vers des contrées éloignées dans le temps et dans l'espace (l'Asie et l'Afrique, un monde au bord de la disparition), semblables à celles de *Parfum exotique*, aussi forestières, maritimes ou célestes que la chevelure (qui est elle-même un condensé parfumé de l'univers) et, quand il enfouit la tête dans les *mèches tordues*, il y retrouve des *senteurs* diverses comme *l'huile de coco*³, note exotique et réminiscence des paysages tropicaux, le *musc*, l'un des parfums les plus chers au nez du dandy Baudelaire, et le *goudron*⁴, produit huileux à l'odeur âcre, qui le fait songer au calfatage des bateaux. *Goudron* n'est ni un mot poétique ni une senteur agréable, mais cette audace apporte du montant à l'amalgame olfactif qui *enivre* Baudelaire⁵. Les plaisirs simultanés de l'olfaction et du souvenir sont si vifs que le poète promet à sa maîtresse monts et merveilles (*le rubis, la perle et le saphir*) pour qu'ils ne s'épuisent jamais et que toute sa vie elle soit pour lui un puits de rêve et de mémoire. *Humer*, verbe des langages olfactif et gustatif puisqu'il signifie « aspirer » ou « boire en aspirant », permet de montrer l'ivresse totale, l'état second de *féconde paresse* auquel il atteint par ces *paradis artificiels*.

Sur le plan phonétique, la multiplication dans le texte des sons nasaux, en particulier des /m/, évoque le mouvement respiratoire (qu'on transcrirait par un /m/ prolongé) d'une personne éprouvant une jouissance olfactive ou une satisfaction

¹ *Le parfum*, P. U. F., p. 15.

² **Jean-Marie VIPREY** définit curieusement la chevelure comme « intériorité extracorporelle », dans *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Champion, 1997, p. 328.

³ Dans *Poésie et profondeur* (Seuil 1955, p. 153), **RICHARD** cite l'expression *ce calme huileux des mers tropicales*, que Baudelaire dans ses **Maximes consolantes sur l'amour** (*O. C. I*, p. 549) utilise pour évoquer le regard des femmes bêtes. Le critique affirme: « Une morale, et même une esthétique de la vie huileuse, tel est bien l'exotisme baudelairien. Mais cette huile (...) reste le lieu d'une intensité rayonnante ».

⁴ **Francisco RICO** affirme à bon escient dans *Texto y contextos* (Ed. Crítica, Barcelone, 1990, p. 101) que la bonne poésie retrouve certaines dimensions du langage perdues dans l'ennuyeuse langue de tous les jours.

⁵ Pour **BRUNEL**, la chevelure apparaît comme une « nouvelle idole » célébrée rituellement, et « c'est à cette célébration culturelle que collaborent les parfums »; la magie que contient cette toison ensorcelante est « surtout fondée sur le parfum ». Voir *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, pp. 78 et 113 respectivement.

morale¹. Ces subtilités phoniques, peut-être inconscientes, s'insinuent dans le vers au même titre que les éléments sémantiques: l'entrecroisement de composantes de différents niveaux garantit une forte connexion textuelle.

Revenons un instant aux vers 9 et 10: *Comme d'autres esprits voguent sur la musique,/ Le mien (...) nage sur ton parfum*. On connaît la passion de Baudelaire pour la musique², dont il était un critique entendu et raffiné. Cependant, dans *La Chevelure*, c'est sur le parfum de son amour et non sur la musique que son *esprit* préfère *vogue[r]* et, tout en combinant une fois de plus parfum, son et couleur, l'écrivain privilégie son odorat. En ce qui concerne l'étroit rapport entre sons et odeurs, on peut rappeler que le meuble sur lequel travaillent les créateurs-parfumeurs et qui contient cinq cents essences différentes s'appelle curieusement un « orgue ».

Joël Candau affirme à propos de l'odorat qu' « historiquement on peut repérer de multiples tentatives de discréditer ce sens considéré comme proche de l'animalité, des instincts et des pulsions coupables³ », mais Baudelaire le réhabilite ici splendidement, car son approche est en même temps sensuelle et spirituelle. De plus il illustre poétiquement l'explication physiologique sensualiste du phénomène de la mémoire que nous donnent Jean-Yves et Marc Tadié, professeur de littérature française et neurochirurgien respectivement, dans *Le sens de la mémoire*⁴. Ils assurent que le corps est l'organe de perception, l'intermédiaire par excellence entre le monde qui nous entoure et notre mémoire: c'est lui qui par le biais de la vision, de l'audition, de l'olfaction, du goût et du toucher, recueille la matière première de nos souvenirs. Toutes ces perceptions, suivant l'importance affective que nous y attachons, stimulent à des degrés divers les neurones du système limbique, ce qui entraîne une décharge neuronale proportionnelle. Ceci, en agissant sur les neurones de l'hippocampe, favorisera ou inhibera la mise en mémoire.

Baudelaire spiritualise donc une action physique comme l'olfaction, et sensualise l'activité mentale de la mémoire.

¹ Avec **Pierre BRUNEL** dans *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », (Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 107), on pourrait parler ici d' « allitération gourmande ».

² Voir la section « Gourmandises » (2. 4. de l'INTRODUCTION). Dans son article « Hérésies artistiques: l'Art pour tous » publié dans l'*Artiste* du 15 septembre 1862, **MALLARMÉ** donne de la musique une définition extrêmement baudelairienne: « la musique, ce parfum qu'exhale l'encensoir du rêve, ne porte avec elle, différente en cela des aromes sensibles, aucun ravissement extatique ».

³ « Mémoire des odeurs et savoir-faire professionnels », dans *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999, p. 181.

⁴ Gallimard, Paris, 1999.

Barbara Jean Klee affirme dans sa thèse qu' « une des innovations intéressantes dans Les Fleurs du Mal est l'insistance sur le parfum de poils et de cheveux¹ ». Ce qui est clair, c'est qu'on est ici face à un texte bithématique puisque, sans le canal du parfum, cette chevelure ne réaliserait pas sa fonction de transfert d'ici vers là et d'aujourd'hui vers hier. C'est bien le parfum des cheveux, ou la chevelure parfumée, qui assure la cohérence sémantique du poème. Pour mieux mesurer la richesse de celui-ci, je recopie « Les cheveux », la pièce où un autre grand sensuel, Rémy de Gourmont, traite le même sujet en 1901²:

*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 ronce, tu sens le lierre
Qui a été lavé par la pluie;
Tu sens le jonc et la fougère
Qu'on fauche à la tombée de la nuit;
Tu sens le houx, tu sens la mousse;
Tu sens l'herbe mourante et rousse
Qui s'égrène à l'ombre des haies;
Tu sens l'ortie et le genêt,
Tu sens le trèfle, tu sens le lait;
Tu sens le fenouil et l'anis;
Tu sens la noix, tu sens les fruits
Qui sont bien mûrs et que l'on cueille;
Tu sens le saule et le tilleul*

¹ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, p. 69.

² *Simone, poème champêtre*, Éditions du Moulin Veste, 1996-1997; poème aimablement signalé par Claudine Chiocci, du Musée International de la Parfumerie à Grasse.

Quand ils ont des fleurs plein les feuilles;

Tu sens le miel, tu sens la vie

Qui se promène dans les prairies;

Tu sens la terre et la rizière

Tu sens l'amour, tu sens le feu;

Simone, il y a un grand mystère

Dans la forêt de tes cheveux.

La « forêt » gourmontienne est bien différente de la *forêt aromatique* baudelairienne. Comparons les deux vers de l'introduction et de la conclusion de *Simone...*, qui sont toute platitude, avec la triple invocation initiale de Baudelaire: *Ô toison, (...)/ Ô boucles! Ô parfum (...)*. Avec un rare bonheur, Baudelaire applique dans cette pièce -et c'est particulièrement expressif au début- deux procédés que lui-même loue chez Théodore de Banville: l'hyperbole et l'apostrophe. Il affirme dans son article sur l'auteur des *Odes funambulesques* que *ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité*¹.

Après cela, les vingt-cinq « tu sens » des vingt-six vers centraux de Gourmont apportent une litanie de vingt noms de végétaux ou d'autres éléments de la vie campagnarde, mais n'évoquent pas les sensations proprement dites. Beaucoup de plantes, mais point de spiritualité ni de réminiscences.

Sed non satiata

Bizarre déité, brune comme les nuits,

Au parfum mélangé de musc et de havane

À propos de ce dernier vers, Pichois note la « curieuse alliance d'un parfum d'origine animale avec le tabac des dandys² ». On se rappelle la prédilection de Baudelaire pour le musc (en tout cas pour le mot); quant au parfum de tabac de La

¹ **Sur mes contemporains, Théodore de Banville**, *O. C. II*, p. 165. **PICHOIS** fait allusion en note (p. 1157) à cette « vitalité qui est celle de Baudelaire en 1859-1860 et qui s'exprime (...) par des hyperboles et des apostrophes » dans des poèmes comme celui-ci.

² *O. C. I*, p. 884.

Havane, il est plausible aussi sur le corps d'une *déité* qui est en même temps une indomptable *Mégère libertine*.

Le serpent qui danse

Sur ta chevelure profonde

Aux âcres parfums,

Mer odorante

(...)

Mon âme rêveuse appareille

Pour un ciel lointain.

Voici comment Viprey sent ces parfums:

Le *parfum* est par excellence dans *Les Fleurs du Mal* le complexe de superficialité volatile, ouverte et de profondeur palpable, close. (...) *odorante* anaphorise *parfums* et par relais son paronyme *profonde*, dans un rapport de caractérisation médiée avec *chevelure*¹.

Je dirai plus simplement que Baudelaire une fois de plus met toute sa science, tout son art et tout son amour de la langue française (vocabulaire, syntaxe, musicalité), son génie en somme, au service de ces vers qui rappellent par plusieurs aspects la thématique de *La Chevelure* (probablement celle de Jeanne): densité des cheveux, âcreté de l'odeur et métaphore de la *mer* dont l'odeur suscite la rêverie exotique du poète.

Une charogne

(...) *suant les poisons,*

(...)

Son ventre plein d'exhalaisons.

(...)

¹ *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Champion, 1997, pp. 316 et 315 respectivement. Les mots en italique le sont dans le texte de **VIPREY**.

La puanteur était si forte, que sur l'herbe

Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,

(...)

On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,

(...)

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,

À cette horrible infection,

(...) *j'ai gardé la forme et l'essence divine*

De mes amours décomposés!

Le titre du poème est déjà tout un programme: Baudelaire va mettre en rimes la laideur. D'un motif réaliste, et même naturaliste, il extrait une certaine forme de beauté terrible, et ceci est valable aussi dans le domaine olfactif. De tous les aspects de cette scène atroce, le plus horrible est l'odeur car elle implique un danger pour la santé. À Estrellita Wassermann qui interviewait Alain Corbin au sujet de sa conférence sur Paris au XIXe siècle, le spécialiste des sens affirme:

Là où règnent la confusion des messages sensoriels, l'absence de lisibilité sociale, le sentiment d'une permanente menace, le côtoiement du déchet pourri ou fermenté, tous phénomènes qui invitent à la vigilance, l'odorat-sentinelle est sollicité dans la mesure où il apparaît être le sens de l'animalité, apte à lire et à déjouer les pièges tendus par cette présence de l'organique au sein d'un marais humain assimilé au péché, à la maladie, au risque mortel. Cette ville, aussi attirante que répugnante, relève aussi d'une esthétique tragique et d'une tératologie sociale qui s'accorde, on le sait, à la sensibilité romantique¹.

Quand les hygiénistes auront réalisé leur révolution et assaini les rues et les bois de Paris, les passants trouveront moins facilement de tels objets, aux exhalaisons méphitiques, et bien parlants pour le promeneur au nez attentif qu'était Baudelaire.

¹ Tokyo, 1998. Voir home.inter.net/berlol/foire/fle98co.htm

En créant ce poème, peut-être aussi a-t-il en mémoire les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*) et la fétidité insupportable que Poe y décrit. Un passage montre le protagoniste avalant avec délice un morceau de gigot en état de putréfaction: il comprend bientôt que la puanteur de l'air dans la cale du baleinier où il est enfermé provient de cette chair pourrie. Cet impressionnant récit de Poe multiplie d'ailleurs les allusions à la peste de l'air raréfié et à l'atmosphère suffocante, « létale ».

Les odeurs nauséabondes que dégage le cadavre *superbe* et pareil à *une fleur* s'opposent au parfum¹ que ne peut manquer de porter *la reine des grâces*, fatalement destinée elle aussi à être un jour *semblable à cette ordure*, à cette *infection*. Sur le point de faire défaillir sa compagne, ces effluences complètent pour l'écrivain le tableau qui provoquera sa méditation funèbre. On peut rapprocher ces expressions d'un vers qu'il écrira quelques années plus tard à l'adresse d'une demoiselle belge: *Elle puait comme une fleur moisie*². La puanteur et la moisissure s'appliquent là à la femme elle-même, et vivante! Mais on sait combien Baudelaire haïssait la Belgique et les Belges.

Les images de pourriture et d'odeurs répugnantes contenues dans l'adjectif *putride* ressurgiront à la fin du poème dans les *amours décomposés*. Toutefois la disparition de ces passions n'est pas absolue puisque le poète en a conservé la substance, la formule *essence divine* renvoyant aussi bien à l'idée de nature fondamentale et intime des choses qu'à celle d'extrait concentré odorant.

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive

Ses cheveux qui lui font un casque parfumé

On connaît les splendides images avec lesquelles Baudelaire composera *La Chevelure*. L'odeur des cheveux de la femme est un thème qui apparaît très tôt dans sa poésie. C'est qu'elle ne laissait pas indifférent non plus l'homme Baudelaire. La variante du vers 8: *Et dont le souvenir odorant me ravive*³ ne fait que confirmer l'importance pour l'écrivain des plaisirs du nez .

¹ Pour KRISTEVA, le parfum baudelairien est « sublimation du rejet (...) et de la charogne ». Voir « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk » in *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 414.

² *Amoenitates Belgicae*, O. C. II, p. 966.

³ O. C. I, p. 894. Le vers 8 de la version retenue est *Et dont le souvenir pour l'amour me ravive*.

Le Chat (XXXIV) (Viens mon beau chat...)

Un air subtil, un dangereux parfum

*Nagent autour de son corps brun*¹.

L'association entre la femme et le chat² se produit au moyen du regard, de la caresse et de l'odeur. L'*air* et le *parfum* de la mulâtresse rappellent à Baudelaire ceux de la fourrure de l'animal. *Subtil*, car il pénètre grâce à sa finesse, il est par là même *dangereux*: énorme est son pouvoir de fascination et de séduction. Celle de la robe du chat est une odeur chaude, bien différente de ce que l'on appelle communément l'odeur de chat, caractérisée par son aigreur. À propos du parfum qui imprègne le corps de sa femme, Baudelaire emploie le verbe *nagent* (une variante porte *flottent*) qu'on retrouvera entre autres dans *La Chevelure*, où *l'esprit nage sur le parfum*. Ce mot évoque des sensations agréables, d'aisance et de volupté. Gautier, dans sa *Notice*³ sur Baudelaire, écrit: « il adorait les chats, comme lui amoureux des parfums ». Il est vrai que ce félin apprécie le contact des vêtements de femmes et aime à se prélasser dans leurs garde-robes parfumées; de plus, au-delà de la valeur symbolique de cet animal beau et mystérieux, la propreté légendaire du chat est bien pour plaire au poète, dont on connaît les scrupules en ce qui concerne l'hygiène et la présentation personnelle.

Le Balcon

En me penchant vers toi, reine des adorées,

Je croyais respirer le parfum de ton sang.

(...) je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,

(...)

¹ Disposition voulue par Baudelaire.

² On la trouve également dans le célèbre *Chat noir (The Black Cat)* de **POE**: le narrateur, exaspéré par la présence du chat, veut tuer l'animal; sa femme s'interpose et c'est elle qu'il assassine d'un coup de hache dans le crâne. C'est donc la mort qui unit les deux êtres, alors que chez Baudelaire, ce sont les sensations.

³ Texte en html livré par www.multimania.com/almasty

-Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!

Ce très beau poème plein de chaleur et d'amour dédié à la *Mère des souvenirs* contient des allusions olfactives dans trois de ses six strophes. L'expression *le parfum de ton sang* est d'une grande profondeur et a un caractère beaucoup plus spirituel que charnel: ce sang, que l'on pourrait voir couler ou entendre battre, que l'on pourrait même boire ou toucher, Baudelaire l'appréhende par l'odorat. Le sang est la substance de l'être aimé, dont il voudrait se remplir, tout comme de son *souffle* vital. Cette haleine qui s'insinue en lui est un doux *poison* car elle lui apporte un plaisir intense: rappelons le *dangereux parfum* du poème *Le Chat*. L'amour s'assimile ainsi à une odeur. C'est ce qu'Ingelore Ebberfeld montre dans une étude¹ sur les rapports entre odeur et sexualité: l'amour et la fragrance allant ensemble, il n'est pas étonnant qu'ils aient beaucoup à voir l'un avec l'autre dans le langage et dans la signification des mots. Ebberfeld fait allusion à l'« osphrésiologie sexuelle » et aux recherches étymologiques de Hagen au début du XIXe siècle: elles attribuent à des représentations olfactives le sens original du mot « amour » chez les Aryens car pour eux, on n'atteignait la plus intime relation entre homme et femme qu'au moyen de l'odeur.

Dans la dernière strophe, les *parfums* sont mis sur le même plan que les *serments* et les *baisers infinis* entre lesquels ils s'insèrent. Cette triade répétée est le comble des *minutes heureuses* que son âme se plaît à se remémorer. Dans ce poème on fait l'expérience d'un « temps pur, où les circonstances s'immobilisent en essences, les qualités en substances (...) et rayonnent, par la 'propriété' des compléments, comme les rayons partis d'un centre² ».

Un fantôme II: Le Parfum

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré?

¹ *Botenstoffe der Liebe. Über das innige Verhältnis von Geruch und Sexualität*, Taschenbuch, Campus Verlag, Frankfurt, 1998. Voir uni-bremen.de/campus/campuspress/impulse/299/ebber.php3

² MATHIEU, J. C. - *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 161.

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré!
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise.*

*De ses cheveux élastiques et lourds,
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,
Une senteur montait, sauvage et fauve,*

*Et des habits, mousseline ou velours,
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,
Se dégageait un parfum de fourrure.*

La première strophe implique le *Lecteur*¹, qu'elle invite à apprécier l'ampleur spatiale et temporelle des deux parfums favoris de Baudelaire. *L'encens* est, comme on l'a vu dans *Bénédiction* entre autres, une substance aromatique qui symbolise la vénération religieuse (tout en exerçant un effet antiseptique) et dont un seul *grain* a une *expansion* grandiose puisqu'il suffit pour *remplir une église*: l'insignifiance de la substance parfumante contraste donc grandement avec les dimensions de l'espace parfumé. Quant au *sachet* de musc, il est ici réel (tandis qu'il deviendra une métaphore des *cheveux* dans le premier tercet). Employé aujourd'hui pour embaumer le linge ou le papier, le sachet parfumé était déjà connu des dames de l'ancienne Egypte, qui le pendaient à leurs colliers². Cette coutume persistera chez nous jusqu'au XIXe siècle.

Invétéré, l'arome du musc traverse le temps. Boyle, cité par Corbin, « avait remarqué que le musc, malgré les fortes senteurs qu'il dégage, ne perd rien, ou presque, de sa substance³ ». Alors que traditionnellement la fugacité d'un effluve est considérée comme sa caractéristique principale, c'est son éternité qu'on proclame ici. Ces parfums immortels nous enivrent par la capacité qu'ils nous offrent de recouvrer *Dans le présent le passé*. Pichois signale:

¹ Dans cette strophe, l'effet produit sur le *Lecteur*, -la « perlocution » pour employer la terminologie d'Austin-, est à la fois littéraire et physique: le lecteur éprouve du plaisir en lisant les mots du poète (la « locution »), et croit sentir les parfums qu'il évoque (l'« illocution »). Voir pour ces notions **AUSTIN, John L.** - *Palabras y acciones : cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelone, 1971. Titre original: *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962. Trad.: Genaro R. Carrió et Eduardo A. Rabossi.

² Voir **COLOMBANI, Marie-José** et **BOURREC, Jean-Roger**. - *El libro del amante del Perfume*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1987, p. 15. Titre original: *Le livre de l'amateur de parfum*, Daniel Briand-Robert Laffont, Paris, 1986. Trad.: Silvia Komet.

³ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, p. 273.

Ici fonctionne parfaitement la mémoire involontaire: le lecteur en est averti par l'emploi de l'adjectif *magique* que Proust utilise précisément pour marquer la soudaineté et l'étrangeté du phénomène¹.

On ne peut éviter de se demander si l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* aurait réalisé la merveilleuse expérience et l'exceptionnelle mise en mots de l'association odeur et réminiscence s'il n'avait connu *Les Fleurs du Mal*. La condensation et l'intensité de la formule baudelairienne reparaissent d'ailleurs dans « l'impérissable Parfum du Passé ». Cette expression figure dans le commentaire de Proust publié le 5 janvier 1901 dans *La chronique des arts et de la curiosité*² et résume ce qu'il sent en lisant *Pays des aromates*, pages consacrées par Robert de Montesquiou à la collection Victor Klotz pour la rétrospective de parfumerie de l'Exposition, en 1900 à Paris.

D'autre part, une fois de plus, l'odorat et le goût sont étroitement liés dans un même vers. Ces senteurs, on les boit, et on les mastique presque aussi (*Avec ivresse et lente gourmandise, grise*³). Ceci est poétique, mais ce n'est pas étrange, car telles sont les lois de la physiologie. Comme chacun sait il existe entre ces deux sens de profondes relations:

l'odorat joue (...) un rôle capital dans la dégustation de mets ou de boissons. (...) de nombreux composants odorants sont susceptibles de participer aux saveurs en leur donnant leur véritable signification⁴.

Ce premier quatrain renferme une cascade d'alliances binaires, puisqu'il met en rapport deux sens tributaires l'un de l'autre, mais aussi l'espace et le temps (*église, invétéré*), le sacré et le profane (*église, sachet*), un parfum végétal et un autre animal (*encens, musc*). Ces parfums abolissent le temps de la même manière⁵ qu'ils font renaître les souvenirs pour l'amoureux qui les respire en se penchant *sur un corps adoré*, dans le deuxième quatrain.

¹ O. C. I, p. 902. L'italique est de **PICHOIS**.

² *Lettres de Marcel Proust, Essais et Articles*, Gallimard, Paris, 1971.

³ Voir aussi la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude (**4. LE GOÛT**), consacrée aux expressions gustatives dans *Les Fleurs du Mal*.

⁴ **ROUDNITSKA, Edmond**. - *Le parfum*, P. U. F. , 1980, p. 49.

⁵ L'analogie s'effectue au moyen du connecteur *ainsi*, autour duquel s'articulent également les idées du *Flacon*.

Dans les deux tercets, le poète narre sa propre expérience olfactive: les *cheveux* de sa maîtresse sont de purs objets odorifères qui nous renvoient aux vers 3 et 4. Le petit sac de toile contenant des plantes aromatiques est ici doué de vie, puisqu'il représente la chevelure qui, comme le ferait un sachet, orne le cou de la belle. Dans le cas de l'*encensoir*, on passe du contenu au contenant et l'image est amenée par le mouvement des longs cheveux (dans *La Chevelure*, celui-ci évoquait un *mouchoir*). Cet accessoire des cérémonies religieuses, cher aussi à Poe¹, parfume maintenant un espace érotique, l'*alcôve*: on est bien dans l'idolâtrie et le fétichisme. Les « sophisticated perfumes² » du premier quatrain, que Reuven Tsur considère typiques de la poésie chrétienne médiévale, font place maintenant à une odeur féline, et dans le tercet suivant les vêtements sentent la *fourrure*. La fusion femme-chat s'accomplit donc par l'odorat, associé cette fois au toucher (*élastiques* -adjectif apparaissant aussi dans *Le Chat* , *lourds, mousseline ou velours*). L'unité du poème est donnée par le parfum, qui court d'un bout à l'autre, et son centre de gravité est *la fleur du souvenir* que l'on *cueille*. Baudelaire se situe clairement sur le versant de la souvenance, ce qui pour Sojcher devrait le mener à la folie. Ce penseur considère en effet

que l'oubli comme la mémoire sont les organes-obstacles de la vie, que grâce à eux la vie est et n'est pas possible. Pure mémoire, c'est la folie qui nous guette (...) Pur oubli, c'est le solipsisme. (...) le combat des plus dignes est de se dresser contre cette limite. (...) Et peut-être que livrer ce combat est notre seule victoire: celle de la conscience de l'oubli, qui proteste contre l'oubli en oubliant (...). Une mémoire sur fond d'oubli, (...) tel est l'homme paradoxal qui s'affronte à ce qui l'écrase, (...) qui dresse la création et l'espoir contre la résignation et le mensonge³.

Pour résoudre ce paradoxe, l'arme de Baudelaire, le meilleur instrument de sa mémoire, est la griserie olfactive.

¹ Baudelaire a peut-être aimé ces vers du poème *Le Corbeau (The Raven)* de POE, qu'il avait traduit en 1853: « (...) the air grew denser, perfumed from an unseen censer/ Swung by seraphim (...) ». Voir www.heise.de/ix/raven/Literature/Lore/the_Raven.html

² *Occasional Papers and Sounds*, « Baudelaire's Hymne, Cliché or Masterpiece ». Voir www.tau.ac.il/~tsurxx/papers.html

³ SOJCHER, Jacques. - *La démarche poétique*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1969, p. 220.

Un fantôme IV: Le Portrait

De ces baisers puissants comme un dictame

(...)

Que reste-t-il?

On a déjà vu, dans Le Balcon par exemple, l'attrait qu'exercent sur Baudelaire l'haleine parfumée, les émanations enivrantes d'une bouche aimée. La force balsamique des *baisers* (s'ajoutant aux autres manifestations d'amour) aidera le poète à résister au *Temps* et fera perdurer le souvenir de la bien-aimée.

Tout entière

(...) *en Elle tout est dictame,*

(...)

« *Ô métamorphose mystique*

De tous mes sens fondus en un!

Son haleine fait la musique,

Comme sa voix fait le parfum! »

La beauté excitante et harmonieuse du corps est un véritable baume, source de plaisir et de consolation. La femme objet des désirs charnels de l'auteur est magnifiée et déifiée par la majuscule du pronom *Elle*, par l'indéfini globalisateur *tout* et par le choix du mot poétique et biblique *dictame*, qui est comme le condensé odorant de l'être aimé. Ce vers établit donc une équation parfaite entre la femme et le parfum. De plus, encore une fois, érotisme et religiosité se confondent puisque ce poème galant est une réponse à un appel du *Démon* et que dans la dernière strophe les cinq sens *fondus en un*¹ subissent une *métamorphose mystique*. Le chiasme présent dans les deux vers de la fin met parfaitement en relief l'interchangeabilité de l'odorat (*haleine* et *parfum*) et de l'ouïe

¹ Prenant appui sur la formule *tous mes sens fondus en un* dans son examen de la métaphore baudelairienne, **KRISTEVA** affirme que « le sens infinitisé d'énigmes qu'elle produit vire à la jouissance proprement sensuelle, corporelle ». Voir « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk » dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 412. Pour sa part, **Louis AGUETTANT** dit très musicalement de ces deux vers qu'ils offrent un « échange subtil entre des sensations hétérogènes, un jeu savant et raffiné sur le clavier des nerfs ». *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 78.

(*musique* et *voix*). C'est l'odorat qui donne la clé du texte: les mots *dictame* et *parfum*, respectivement centre (fin du vers 11) et apothéose du poème (dernier mot de la dernière strophe), résument la personnalité de la femme adorée.

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,

Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,

Ici aussi joli croisement, cette fois d'éléments matériels (*chair* et *parfum*) et immatériels (*spirituelle* et *Anges*); ici comme dans le poème précédent, c'est le référent olfactif qui permet la spiritualisation du corporel.

Réversibilité

David mourant aurait demandé la santé

Aux émanations de ton corps enchanté;

Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,

Un rapprochement s'effectue par rapport à l'*Ange* qui inaugure chacune des strophes du poème car dans la dernière, le poète passe du *vous* au *tu* pour l'interpeller. Il s'établit alors un contraste entre le physique et le moral, entre les bienfaisants effluves du *corps* aimé qui rendraient vigueur à *David mourant*, et les *prières* réclamées.

Harmonie du soir

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;

(...)

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

Baudelaire reprend un mot qu'il avait utilisé ailleurs pour ironiser sur sa muse ou pour évoquer les cheveux parfumés¹; mais ici l'*encensoir* représente métaphoriquement le calice d'une fleur rempli de parfum. L'image, amenée par l'expression *vibrant sur sa tige* qui rappelle le balancement de la cassolette d'encens, est empreinte de mélancolie puisqu'il y a évaporation, donc disparition progressive. Pour Simone Bernard-Griffiths, « *Chaque fleur est spiritualisée en pur pouvoir d'exhalaison*² ». Bonneville voit dans le joli vers répété « le tremblement vertical de la lumière porteuse d'un parfum³ », et pour ce critique, « la succession *eur or oir* crée une harmonie (...) baudelairienne à jamais ». Dans *Harmonie du soir*, où s'unissent à nouveau les formules sonores et odorantes -la musique produisant la *valse*, et *les parfums le vertige-*, il est intéressant aussi d'examiner les mots avec lesquels rime *encensoir* répété: *soir* (moment où l'arome des fleurs est le plus intense); *noir* comme *le néant* exécration; *reposer* et *ostensoir*, deux mots appartenant comme *encensoir* à la panoplie liturgique. La tendresse et la langueur contenues dans le *souvenir* parfumé de l'être cher sont teintées de religiosité. D'autre part les reprises -ce poème est un pantoum- renforcent l'expressivité de la pièce. Cohen dit bien que « el lenguaje repetitivo es lenguaje de la emoción⁴ ». Ce poème a influencé Mallarmé qui dans son texte « Les Fleurs » de 1864 utilisera ce même *encensoir*.

Le Flacon

Il est de forts parfums (...)
 (...) *On dirait qu'ils pénètrent le verre.*
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Où 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.

(...)

¹ Voir *La Muse vénale* et *Un fantôme II. Le Parfum* respectivement.

² « La dialectique de l'imaginaire dans 'Spleen et Idéal' de Baudelaire, Schèmes d'expansion heureuse et de déperdition spleenétique », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

³ *Les Fleurs du Mal, Baudelaire, Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 64.

⁴ *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Gredos, Madrid, 1982, p. 210. Titre original: *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1979, Trad.: Soledad García Mouton.

*Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; (...) le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;*

*(...) Lazare odorant (...) le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci (...)*

*Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,
Je serai ton cercueil, aimable pestilence!*

(...)

*Cher poison préparé par les anges! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur!*

Voici sans doute une des créations -amoureusement mise en musique et interprétée entre autres par Léo Ferré- où Baudelaire s'est plongé le plus profondément dans le paradis artificiel qu'était pour lui le parfum; Pichois la résume et la résout joliment comme une équation de la manière suivante: « le parfum est au flacon ce que l'amour est au poète¹ ».

Le Flacon, l'un des poèmes les plus baudelairiens du recueil, est probablement aussi l'une des pièces à odeurs qui illustrent le mieux les notions de cohésion et de cohérence, centres d'attention prioritaires des linguistes de la dernière vague. Un texte est une unité de communication que l'auteur organise de manière à ce qu'elle soit perçue comme un ensemble fini, comme un tout sans fissure. La perfection du tissu ainsi constitué (on sait que « textum » signifie étymologiquement « tissé »), sans noeuds et sans fils trop longs ou trop lâches, est directement proportionnelle au génie de son auteur. Si l'on se livre à un exercice de grammaire textuelle à partir du Flacon, tout en remarquant le nombre d'images olfactives qui y prolifèrent, on verra affleurer plusieurs procédés qui assurent sa cohésion. Voici par exemple divers types de récurrences: lexicales (l'âme est présente dans les deuxième et quatrième strophes, le *vieux flacon* dans les deuxième et sixième, et le *gouffre* dans les quatrième et cinquième);

¹ O. C. I, p. 921.

sémantiques (*parfums* de la première strophe est relayé par *odeur* dans la suivante et par *pestilence*, *poison* et *liqueur* dans la septième, mais c'est dans la sixième strophe que le phénomène est le plus accentué: Baudelaire n'épargne pas les expressions atroces pour décrire le « je-flacon », c'est-à-dire lui-même: huit adjectifs en chapelet puis un substantif lugubre, *cercueil*. Il s'examine sans complaisance; comme dit Sartre¹: « Il n'y a point chez lui de conscience immédiate qui ne soit transpercée par un regard acéré »); syntaxiques (*quand je serai perdu* et *Quand on m'aura jeté* sont des constructions parallèles, de même que les oxymorons *aimable pestilence* et *cher poison*), et finalement phoniques (outre l'orchestration générale du poème en sons /f/ et /v/ et les rimes qui le ponctuent selon le schéma AA-BB, on remarque une récurrence particulière, celle de la rime en -oire, car elle associe l'*armoire*, où l'on trouve un flacon dans la deuxième strophe et où on abandonne le poète dans la sixième, respectivement avec *noire*, la couleur du temps, de la vieillesse et de la crasse, et avec *mémoire*, d'où le poète-flacon est banni, et noyau fondamental d'information du poème.) La connexion est encore favorisée par la substitution, au moyen des proformes grammaticales que sont les pronoms (*parfums* - *qui* - *ils/ coffret* - *dont* dans la première strophe; *flacon* - *qui* - *d'où/ âme* - *qui* dans la deuxième par exemple). Dans le troisième quatrain la proforme lexicale *chrysalides* (pour *pensers*) est reprise par le pronom *qui*; quant aux quatrième et cinquième quatrains, ils sont unis par le *Vertige* - *il* et *l'âme* - *la* - *la*. L'assemblage définitif du texte s'effectue grâce au connecteur *ainsi*, qui identifie les vertigineux souvenirs d'amour enfermés dans le flacon avec ceux du poète, devenu poète-flacon. Pichois dit ceci en d'autres termes: « le poème, qui est difficile, s'articule autour de l'adverbe *Ainsi*² ».

Ce poème est difficile, il est vrai, et même complexe: c'est pourquoi, après l'avoir décortiqué pour en mettre à nu quelques ficelles qui n'éclairciront jamais tout le mystère de son charme étrange, laissons-le se refermer sur ses beautés et, pour en jouir, n'« écoutons » que ses odeurs, sources authentiques de sa cohérence.

Les deux premières strophes illustrent d'une façon extrêmement minutieuse le vers liminaire, qui introduisait l'idée de la puissance irrépressible de certains parfums. On peut trouver de ces parfums-là, qui semblent transpercer le verre, dans *un vieux flacon* caché au fond d'un *coffret* ou d'une *armoire* elle-même chargée d'une senteur irritante (*âcre*). Les adjectifs du toucher (*poudreuse*) et de la vue (*noire*) s'appliquent au

¹ Baudelaire, Gallimard, 1947, p. 23.

² O. C. I, p. 921.

meuble, mais pourraient tout aussi bien qualifier l'*odeur*. L'espace et le temps se dilatent; toutefois ils sont déterminés par le parfum, de manière sensorielle pour le *flacon qui se souvient*, et émotionnelle pour l'*âme qui revient*. Le retour de l'âme se produit au fur et à mesure que le parfum s'exhale. Celui-ci s'assimile donc au souvenir, à des milliers de souvenirs qui n'étaient qu'endormis.

L'image des *chrysalides* est particulièrement heureuse car, sans doute amenée par les vieilleries de la deuxième strophe, elle permet au poète tout un développement (*Frémissant - dégagent leur aile - essor - voltige*) qui nous conduit jusqu'à l'*air troublé*.

Ce « parfum-souvenir » multiple, coloré, ressuscité, est d'une force d'évocation tellement vertigineuse qu'en *enivrant* l'âme, il lui fait retrouver un passé peuplé d'amour et d'horreur. Voilà l'âme écrasée au bord d'un abîme pestilentiel. Une variante donnait *parfums humains*, expression à laquelle Baudelaire préférera *miasmes*: comme il aimait le baroque, il aimait l'horrible; de plus, en choisissant ce mot, il évite une répétition. Pour qualifier le *cadavre* de *Lazare*, il emploie un adjectif neutre (*odorant* et non pas, par exemple « puant » ou « nauséabond », qui ne lui feraient pas peur) car, dans l'image dont il se sert pour remémorer un ancien amour, défunt et à l'odeur vieillie, mais *charmant*, l'idée à retenir est en effet celle du *réveil* et de la résurrection, à laquelle le poète ne peut s'empêcher d'ajouter une touche olfactive.

Les deux dernières strophes nous font passer de la loi générale du début (*Il est de forts parfums...*) au cas personnel du poète (*Ainsi, quand je...*). Quand lui-même aura disparu dans le souvenir des autres, il ne sera plus qu'un *flacon qui se souvient* comme celui de la deuxième strophe; oublié de tous, il deviendra la tombe d'un obsédant amour. De même que l'autre, ce détestable récipient contient une substance bien curieuse: il s'agit d'une *pestilence* pleine de *force* et de *virulence*, d'un *poison*¹ qui le *ronge*, mais en même temps ce « parfum-souvenir sentimental » est *aimable*, *cher* et angélique, car il lui donne à la fois *la vie et la mort*. On pense à l'« Amor constante más allá de la muerte », au « polvo enamorado » de Quevedo, mais ici l'immortalité de l'amour est symbolisée par la persistance du parfum, et « l'odeur humée (...) livre les subtils effluves du secret enfermé partout² », comme l'affirme Durry. « Métaphore la plus puissante de cet univers archaïque antérieur aux regards et dans lequel se joue le transport des identités indéfinies des amoureux les plus opaques et des paroles les plus

¹ Est-ce ici que Christian Dior a puisé son inspiration pour baptiser un de ses plus grands parfums?

² DURRY, Marie-Jeanne. - Préface des *Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. XXIV.

glacées¹ », comme dit Kristeva, le singulier parfum de ce poème (est-ce du musc, de l'ambre ou du benjoin?) n'a d'autre nom que mémoire. Pour conclure, donnons la parole à Dominique Rincé: il écrit que le parfum fut

aussi consubstantiel à l'auteur des *Fleurs du mal* que la couleur à Rimbaud ou la mélodie à Verlaine. Parfum qui reconstruit l'unité perdue de l'être dans la sensation olfactive en lui faisant posséder un univers vaporisé mais pourtant tout entier présent dans chaque bouffée respirée, tout entier ressuscité dans chaque parcelle inhalée².

Le Poison

Dans l'or de sa vapeur rouge

La *vapeur rouge* émanant du vin est une substance presque impalpable, du ressort à la fois de la vue, du goût et de l'odorat; son caractère entre liquide et gazeux et sa couleur font qu'on puisse la voir, la savourer et la respirer. Elle n'est qu'une des métaphores, l'autre étant l'*opium*, de la puissance vénéneuse de l'amour.

Le Chat (LI) (Dans ma cervelle se promène...)

De sa fourrure (...)

Sort un parfum si doux, qu'un soir

J'en fus embaumé

Une simple caresse dans la fourrure du félin et voilà l'ami des chats tout *embaumé*. Il y a quelque chose d'un peu magique dans cette sensualité. Cet animal-ci est un véritable chat; son homonyme (voir Le Chat, poème XXXIV) était le souvenir vivant de la femme aimée.

¹ « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, pp. 414 et 415.

² *Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F. , Paris, 1984, p. 52.

Le Beau Navire

Ta gorge triomphante est une belle armoire

(...)

Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,

De vins, de parfums, de liqueurs¹

La métaphore de la *belle armoire*, à la fois gorge et figure de proue de la femme-navire, se superpose selon Claude-Gilbert Dubois² à celle maniériste utilisée par Ronsard à propos de Marie Stuart qu'il montre se promenant à Fontainebleau: le vol de son habit évoque la voile enflée du bateau. Dans le poème de Baudelaire, des divers éléments féminins décrits, c'est la *gorge* qui permet de passer à l'image du contenant *armoire* puis au contenu *choses* qui ravissent le palais et le nez. Les fragrances qui font perdre la tête y sont enfermées comme des *secrets*. De caractère générique puisqu'elles n'ont pas de nom, elles sont mises sur un plan d'égalité avec les alcools qui les encadrent, *vins* et *liqueurs*³, et partagent avec ceux-ci la capacité d'enivrer et de transporter celui qui en goûte. Les voluptés auxquelles elles donnent accès sont physiques, tandis qu'elles étaient spirituelles dans Le Flacon par exemple.

L'Invitation au voyage

Les plus rares fleurs

Mêlant leurs odeurs

Aux vagues senteurs de l'ambre,

Le charme de tableau hollandais de ce beau poème composé dit-on à Honfleur⁴ s'enrichit de notes orientales. Une donnée extratextuelle, le petit poème en prose du même nom⁵ publié par Baudelaire quelques années après cette pièce, nous permet sans doute d'identifier *Les plus rares fleurs*: les dahlias, introduits en France au début du

¹ Disposition voulue par Baudelaire.

² *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973, p. 48.

³ Voir le paragraphe 4. de la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude, consacré aux expressions gustatives dans Les Fleurs du Mal.

⁴ *La Normandie touristique*, Beautés de la France, Collection dirigée par le professeur Brunet, Paris, Larousse, 1978, chapitre 6, p. 16.

⁵ **Le Spleen de Paris**, *O. C. I.*, p. 301.

XIXe siècle, et les tulipes, qui dès le XVIIe siècle furent cataloguées aux Pays-Bas. On exportait déjà alors ces dernières comme des marchandises précieuses et elles provoquèrent en France une véritable tulipomanie. Au XVIIIe siècle devinrent à la mode en France les « serres hollandaises ». Dans ce même texte, Baudelaire évoque *un parfum singulier, un revenez-y de Sumatra* qui pourrait désigner le benjoin de Sumatra, alors que dans le poème on trouve *l'ambre*. Quoi qu'il en soit, il s'agit de senteurs exotiques, et les parfums floraux s'entrelacent aux parfums animaux. Il y a là un équilibre qui ne peut manquer dans un cadre où *tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté*.

L'Irréparable

À cet agonisant que le loup déjà flaire

(...)

Ce pauvre agonisant que déjà le loup flaire!

L'image du loup s'approchant d'un soldat blessé sur le champ de bataille est un présage de mort et un symbole du désespoir qui cherche à éteindre l'âme du poète. Le fait que cette reconnaissance soit olfactive est curieux dans une évocation du *Remords* et de l'inéluctable. Ce détail très concret augmente l'atrocité de la scène.

Causerie

-Un parfum nage autour de votre gorge nue!...

Dans ce poème rempli de tristesse, où le poète oscille entre le *vous* et le *tu* pour évoquer l'Autre face à lui-même, la présence du parfum contraste fortement avec l'amertume et le désespoir du poète au cœur ravagé. Le tiret souligne d'ailleurs cette distance. L'expression *nage autour*, qui contient un verbe déjà rencontré¹, donne ici au parfum un caractère à la fois aquatique et aérien d'une grande force sensuelle, qui oriente pourtant Baudelaire vers un idéal, la *Beauté*. Mais pour Kristeva, « le nuage

¹ Dans *Le Chat* (XXXIV) par exemple, et plus loin dans *Le Coucher du soleil romantique*.

parfumé de l'identité amoureuse ivre est un terrain de violence, de blessures et de ravages¹ », puisque cette image olfactive est précédée de vers que durcissent les mots « flétrir », « tuer », « se prendre aux cheveux ».

À une Madone

*Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En Vapeurs montera mon Esprit orageux.*

Brunel, qui donne de ce poème une intéressante analyse dans son *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir »², emploie à propos d'À une Madone le mot-valise qu'il a lui-même créé: « fl-oraison », qui unit l'idée profane de la fleur à l'activité religieuse de la prière³. Dans les vers signalés, cette floraison dégage de puissantes odeurs: le *tout* personnel de Baudelaire, son univers entier se métamorphose en parfums, pour la gloire et la louange de sa *maîtresse* divinisée; de même, son esprit subira avec la « vaporisation » un phénomène qui détériore le *moi*, et le rend *orageux*. Ici, véritablement les parfums prennent corps: non seulement ils sont nommés mais encore ils portent une majuscule, ce qui leur donne à l'intérieur du vers un statut supérieur, au même titre que *Vapeurs* et *Esprit*.

De ces quatre odeurs bibliques, qu'on trouve dans les poèmes à caractère religieux ou, comme ici, érotico-religieux, puisqu'ils s'élancent vers sa maîtresse comme l'encens s'élève vers la divinité dans l'église, seul *Oliban* n'était pas encore apparu dans la parfumerie poétique baudelairienne. Curieusement, les trois premiers mots du groupe désignent une même substance: en effet le mot *oliban*, d'origine arabe, a la même signification qu'*encens*, d'origine latine, et le *benjoin* est un encens de Java. On peut trouver dans ces redondances une marque de préciosité de la part de Baudelaire, mais aussi de sa richesse et de sa gourmandise lexicales.

¹ « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 416. La psychanalyste cite le tercet complet: *Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;/ On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !/ - Un parfum nage autour de votre gorge nue !...*

² Éditions du Temps, Paris, 1998, pp. 106-109.

³ AGUETTANT parle ici d'un « jeu littéraire » consistant à « parer la volupté d'images liturgiques, développées complaisamment avec une sorte de 'gongorisme' dévot » dans *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 41.

Chanson d'après-midi

Le désert et la forêt

Embaument tes tresses rudes

(...)

Sur ta chair le parfum rôde

Comme autour d'un encensoir;

Dans ce poème sensuel teinté de pseudo-religiosité, on voit reparaître l'*encensoir*, l'entêtant parfum de la chevelure ainsi que la chaude odeur de la peau féminine. De cette fragrance on peut dire avec Pierre Emmanuel qu'elle n'est qu'une « fausse *aura* psychique émanant du corps féminin » et que « Cette essence quasi spirituelle n'est qu'un étirement, jusqu'à l'ubiquité, de l'insidieuse séduction animale¹ ».

Franciscae meae laudes

Dulce balneum suavibus

Unguentatum odoribus!

Même en latin, Baudelaire n'hésite pas à employer la référence olfactive, et Française, la *Deitas*, devient un « doux bain imprégné de suaves odeurs ».

À une dame créole

Au pays parfumé que le soleil caresse,

C'est par un adjectif odorant que Baudelaire qualifie d'abord le cadre poétique où se situe la femme honorée dans ce sonnet. Peut-être même est-ce le parfum de la charmante épouse de M. Autard qu'il transfère au *pays*. En tout cas l'impression que le paysage de l'île Maurice a produite sur le jeune Charles lors de son voyage forcé en

¹ Baudelaire, *la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982, p. 54. C'est l'auteur qui emploie l'italique.

1841 -ce poème est une de ses premières fleurs- est bien celle d'une odeur agréable, même si celle-ci n'est pas spécifiée. Baudelaire tient à cataloguer olfactivement les lieux qu'il visite, comme je l'ai fait remarquer dans la troisième partie de l'introduction, consacrée aux voyages de l'auteur.

Moesta et errabunda

Loin du noir océan de l'immonde cité,

(...)

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,

(...)

Comme vous êtes loin, paradis parfumé!

Baudelaire souhaite que le *coeur* d'Agathe s'éloigne de la *cité*, dont il dénonce autant la hideur que l'odeur. Pour chanter le *paradis*, avant de le déterminer par une couleur et par une époque humaine en l'introduisant dans la célèbre formule *le vert paradis des amours enfantines* où il sera immortalisé, il l'identifie olfactivement: la première approche de ce lieu de mémoire et de nostalgie, la récupération de ce « Paradise lost », s'effectue donc une fois de plus par l'odorat. Le couple formé par *paradis* et *parfumé*, qui apparaît dans les vers d'ouverture et de clôture de la quatrième strophe, est d'une musicalité parfaite: on a deux fois trois syllabes, et les trois sons /p-a-r/ reviennent en écho, ce qui situe nom et adjectif sur un plan d'équivalence, comme si ce *paradis*-là devait par essence sentir bon.

La Pipe

Et je roule un puissant dictame

Qui charme son coeur et guérit

De ses fatigues son esprit.

Les ronds de fumée produits par la pipe acquièrent la valeur d'un authentique baume aux effluves bienfaisants pour l'âme de l'auteur. C'est la troisième fois qu'on rencontre dans *Les Fleurs du Mal* le vieux mot poétique *dictame*, pris ici dans sa

signification figurée. Au sens propre il désigne une fleur voisine de la marjolaine. Dans le cas de l'écrivain Baudelaire, et sous forme de volutes aux odeurs de tabac, il agit sur *son coeur* et sur *son esprit* avec la même vigueur que celui des baisers dans *Le Portrait* ou de la personnalité de la femme aimée dans *Tout entière*. En montrant poétiquement l'effet balsamique de la fumée, Baudelaire fait en quelque sorte de l'aromathérapie avant la lettre! Mais, tandis que chez lui elles enchantent et apaisent, dans *Une Lettre volée* (*The Purloined Letter*) de Poe, que Baudelaire connaissait déjà, « the curling eddies of smoke¹ » de la pipe d'écume alourdissent l'air de la chambre.

Une gravure fantastique

un diadème affreux sentant le carnaval

Le participe présent *sentant* reçoit toute sa charge sémantique des mots avoisinants: du *diadème*, qui constitue le seul ornement du *spectre*, doit émaner une odeur infecte (puisque l'objet est *affreux*) mais aussi artificielle et bizarre (il sent *le carnaval*), qui contribue au caractère *fantastique* de l'oeuvre évoquée. Baudelaire met le nez partout, mais ici, c'est presque une odeur métaphysique qu'il respire. Ce n'est d'ailleurs pas le seul texte où Baudelaire introduit une touche olfactive dans l'évocation d'une création plastique².

Spleen (Pluviôse, irrité contre ...)

un jeu plein de sales parfums

L'adjectif qui qualifie l'odeur du jeu de cartes s'inscrit dans la longue liste des détails morbides, funèbres ou ironiques, qui peuplent ce premier *Spleen*. Ce qui est infiniment triste ou mauvais pour l'âme est perçu négativement aussi par l'odorat. Pour

¹ Voir www.bartleby.com/310/3/3.html

² Voir la dernière partie de l'**INTRODUCTION** de cette étude.

Simone Bernard-Griffiths, il y a « déperdition », et « la senteur (...) se trouve (...) liée à une féminité répulsive¹ ».

Spleen (J'ai plus de souvenirs ...)

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,

(...)

Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,

Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Quand Baudelaire parle de *Spleen*, de nostalgie du temps passé, de multiples *souvenirs*, on trouve inévitablement des parfums. D'autres épreuves présentées par l'édition Pichois² montrent que Baudelaire a plusieurs fois corrigé et modifié ce dernier vers (*Respirent le relent, Hument le vieux parfum*) mais qu'il contient toujours le *flacon*. Il s'agit d'un objet cher au poète³, un de ses talismans et déclencheur de multiples évocations et qui, au même titre que l'armoire, le *boudoir* et les tableaux, fait partie de son univers mental. Le *vieux boudoir plein de roses fanées* auquel le poète s'assimile est lui aussi un lieu parfumé⁴, même si Baudelaire ne nomme pas expressément cette fragrance florale: les roses coupées exhalent un suave arôme miellé bien longtemps après qu'elles sont flétries.

Le Goût du néant

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

De ce poème, Claude Pichois fait le commentaire suivant:

¹ « La dialectique de l'imaginaire dans 'Spleen et Idéal' de Baudelaire, Schèmes d'expansion heureuse et de déperdition spleenétique », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

² *O. C. I.*, p. 975.

³ Voir *Le Flacon*.

⁴ Mais ici, pour Bertrand-Griffiths, « le parfum s'évante (...) plus qu'il ne s'épanche ». In « La dialectique de l'imaginaire dans 'Spleen et Idéal' de Baudelaire, Schèmes d'expansion heureuse et de déperdition spleenétique », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

Une des pièces les plus désespérées de Baudelaire, rendue plus mélancolique encore par l'admirable vers 10. Espoir, amour, tout est englouti par le Temps. Et l'esprit est vaincu¹.

Ce vers incomparable, où Rincé trouve décrit un « état de privation, d'amertume et de frustration qui confine au 'Goût du Néant' dans un constat d'une terrifiante limpidité² », prend toute sa force destructrice du mot *perdu*: dans les autres poèmes de ce catalogue, les odeurs, bonnes ou mauvaises, sont toujours présentes. Qu'elles apportent leur charge de plaisir, d'émotion et de réminiscences, qu'elles soient tristes ou nauséuses, les odeurs existent. Ici par contre le parfum (comme l'inspiration et le goût de l'amour, de la musique et des plaisirs) s'est dissipé; il s'évapore complètement puis disparaît sans remède, faisant place à un abominable *néant*. Est-il quelque chose de plus douloureux que cette réification inodore de l'époque la plus excitante de l'année³?

L'Irrémédiable

*Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe,*

L'artiste a le don de transposer dans le domaine physique (odeur d'humidité, de moisi et de renfermé d'un endroit souterrain, d'*escaliers* qui ne conduisent nulle part, comme ceux des « Prisons imaginaires » de Piranèse) une sensation psychique comme l'angoisse ou le désespoir. Ce remugle -associé à cette clausturation- rappelle « l'atmosphère insupportablement lourde » et de « champignons pourris » des oubliettes d'un conte de Poe, *Le Puits et le Pendule* (*The Pit and the Pendulum*), ou celle « asphyxiante » de la cave dans un autre conte, *La Chute de la maison Usher*⁴ (*The Fall of the House of Usher*). Ce que Baudelaire dit sur le plan olfactif est d'autre part en

¹ O. C. I, p. 981.

² *Baudelaire et la modernité poétique*, P. U. F. , 1984, p. 39. **RICHTER** de son côté affirme que « le spleen (...) a conduit à cette sorte d'impasse qu'est [ce poème], le néant se révélant en effet (...) une conceptualisation dualiste (le néant s'opposant à l'être) ». Voir *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1664.

³ Ce contraste entre l'*adorable* et la perte fait penser à la citation de **Fernando SAVATER** dans *El valor de elegir* (Ariel, Barcelone, 2003, p. 185): « Baudelaire habló una vez del 'éxtasis de la vida y del horror de la vida'. Ambos se dan juntos, inseparablemente, como claves de nuestra contingencia ».

⁴ Voir www.poedecoder.com/essays/usher

consonance avec les plans tactile (viscosité des *monstres*) et visuel (noirceur impénétrable) pour évoquer l'empire du mal.

Le Soleil

*Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
(...)
Ce père nourricier, (...)
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,*

Le poète à court de rimes est semblable à un limier qui furète un peu partout pour trouver des indices. Les gestes évoqués ici confirment que les rues de Paris sont le lieu de travail du poète et que, comme dit Éric Hazan, « la longue et exigeante maturation de ses vers se fait *en marchant*¹ ». La quête intellectuelle est représentée olfactivement, de même qu'elle l'est, dans les vers voisins, par le toucher. L'image est d'une grande originalité appliquée à un thème aussi commun que la recherche de l'inspiration². Celle-ci est d'ailleurs favorisée par l'action de l'astre du jour, qui dissipe les préoccupations.

À une mendiante rousse

*Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté!*

Le *parfum* est le premier *ornement* qui vient à l'esprit de Baudelaire pour parer la jeune mendiante. Dans l'imaginaire du poète, il a le même pouvoir d'embellissement que les *perles* ou le *diamant* avec lesquels il forme une triade dans la dernière strophe.

¹ « Le sombre Paris », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 32. C'est le critique qui souligne.

² Voici ce qu'en dit AGUETTANT: « Le thème du poète cherchant sa rime est de Boileau (...). Mais le décor est autre. Boileau chasse la rime dans un vallon de l'Île-de-France, (...) Baudelaire sur le pavé parisien ». *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 110.

Le mot est ici au singulier alors qu'il apparaît au pluriel dans une version plus ancienne que nous offre Pichois¹: cette pluralité évoquait plutôt la variété, et la possibilité du choix entre plusieurs parfums qui auraient été offerts à la belle, tandis que l'unicité renvoie à l'idée du (seul) parfum que porte une femme. Caroline Doudet voit dans cette pièce une

réflexion sur le pouvoir de métamorphose de la parure: la vue d'une jeune mendicante entraîne le poète dans une rêverie sur la femme courtisée et adulée qu'elle pourrait être avec de beaux vêtements et des bijoux².

J'ajouterai: « et un bon parfum ». Deux poètes actuels, qui ont traité dans leurs chansons le sujet de la femme à qui son adorateur pourrait offrir des présents pour lui démontrer son amour ou pour mieux l'honorer, et qui ne sont peut-être pas restés indifférents au charme du présent poème, Brassens dans « Les sabots d'Hélène » et Brel dans « Ne me quitte pas », ne pensent aucunement au parfum: il y a des vêtements, des chaussures et des bijoux, mais l'hommage olfactif est absent. Plus proche de Baudelaire et très sensuel lui aussi, son contemporain Flaubert, qui rêvait d'amour pour Emma Bovary, ne songe nullement au parfum pour la rendre plus séduisante: il lui donne des écharpes de soie, et même lui met des bouquets de roses au corsage, mais ne lui fait pas porter de « parfum » au sens presque conceptuel où l'entend notre poète. Une fois de plus, la singularité sensorielle de Baudelaire nous surprend. Mario Richter considère que la jeune fille, à la « beauté fondée sur la réalité effective, dépourvue d'ornements trompeurs », est en quelque sorte la propre poésie de l'auteur:

Le poète traite la mendicante comme si celle-ci dépendait de lui, exactement comme si elle était une chose qui lui appartenait, comme si elle était une de ses créatures, plus précisément sa muse, sa poésie elle-même (...) (« Va donc, sans autre ornement... »). En agissant ainsi, il donne l'impression de vouloir (...) se séparer (...) de sa poésie, qui se sert certainement d'*ornements* littéraires³.

¹ *O. C. I.*, p. 1000.

² *L'art de la parure féminine; Baudelaire, Proust, Moreau, Lacroix, Ungaro*, Université de Limoges, 2000. Voir pages.infinet.net/jade20/biblio/parure.html

³ *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 917.

Les Petites Vieilles¹

*Celle-là (...) sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier;*

Le verbe *hum*[er] transpose dans le domaine olfactif-gustatif une sensation auditive. C'est un *chant* que respire, d'une façon presque goulue, cette vieille dame dont l'aspect austère et rigide fait dire au poète qu'elle sent *la règle*. L'imprégnation², parallèle à l'inondation musicale causée par la fanfare, est plus forte et plus profonde grâce au verbe choisi.

Observation à propos du poème À une passante

Cette pièce ne fait pas partie de la liste des poèmes à images olfactives que j'ai établie au début de ce chapitre. Toutefois il me semble pertinent d'y faire brièvement allusion ici. Dans ce poème parfait consacré à la beauté de l'éphémère et de l'insaisissable, Baudelaire a omis de signaler le parfum: cet élément de parure qui contribue à l'enchantement et est généralement considéré comme un exemple typique de ce qui est passager, Baudelaire n'a pas voulu en envelopper sa vision précisément parce que chez lui les odeurs ont un tel pouvoir d'évocation et une telle capacité mnémonique, que cela aurait contredit l'idée de fuite irrémédiable contenue dans le sonnet. Cette impossible histoire d'amour, cette relation tronquée se dénoue littéralement en un clin d'oeil.

Le Crépuscule du soir

*Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement (...)*

¹ Pour **Pierre LAFORGUE**, « ces petites vieilles sont de nouveaux et inattendus sujets de poésie, ceux que la ville moderne, la ville dans sa modernité, peut faire advenir en poésie ». («Étude littéraire des *Petites Vieilles* », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

² **RICHTER** parle à ce propos de la « grande passion [de la vieille femme] pour la musique et pour la discipline militaire (je me réfère au verbe *humer* et au double sens potentiel de l'expression 'sentant la règle') ». Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1005.

La Prostitution (...)

Elle remue au sein de la cité de fange

(...) Plus d'un

Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,

Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Le *soir* chanté par Baudelaire a un double visage: *charmant, aimable* et *désiré*, il est aussi le moment de toutes les hideurs physiques et morales. C'est l'adverbe *Cependant* qui marque la volte-face. Les premiers vers notés concernent *l'atmosphère*: le vice et le mal appesantissent l'air, la ville est pourrie physiquement et spirituellement. Les derniers s'appliquent aux mourants: la vie qui s'achève est représentée par la *soupe* que ces *malades* condamnés cesseront de prendre. L'adjectif *parfumée* qui la qualifie rend plus positif ce tableau déprimant: cette soupe des pauvres n'est pas ici un plat populaire sans grâce puisqu'elle sent bon; d'autre part elle est associée à la chaleur matérielle (*feu*) et par la rime, à la chaleur humaine (*parfumée – aimée*).

Danse macabre

Le gouffre de tes yeux (...)

Exhale le vertige,

(...)

Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette? [vers 43]

(...)

« Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge [vers 48]

Vous sentez tous la mort! Ô squelettes musqués,

(...), la Mort t'admire

En tes contorsions, risible Humanité,

Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe, [vers 59]

Mêle son ironie à ton insanité! »

Dans le mot *Exhale* se rejoignent les sensations physiques de l'exhalation suggérées par *le gouffre* et celles, psychologiques, de l'exhalaison, c'est-à-dire du corps répandu à l'extérieur, en l'occurrence le *vertige*¹, ou l'angoisse métaphysique.

Les éléments de l'ornement féminin du vers 43: *parfum*, *habit* et *toilette* sont interchangeable puisque, contrairement à ce qu'on lit dans la version RC², le verbe de l'expression initiale *Qu'importe* est ici resté au singulier. C'est d'ailleurs cette formule qui anéantit toute possibilité d'embellissement: aucun de ces trois outils de la coquetterie féminine ne parviendra à déguiser la funèbre danseuse. Les vers 48 (« *Fiers mignons...* ») et 59 (*Et souvent...* ») mêlent attraction et répulsion: le fard ne peut dissimuler l'odeur de *la mort*; quant à ces délicieuses parures parfumées si chères au poète que sont le musc et la myrrhe, ce ne sont que des façades: la réalité cachée, c'est *la Mort* et les *squelettes* (« malodorants, camouflés avec du parfum, avec le musc sensuel », comme dit Richter³) qui se démènent. En outre, en *se parfumant*, *la Mort* ne fait que singer la folle *Humanité*: la *myrrhe* dont elle se couvre est pour Richter encore

un parfum intimement lié non seulement à la mort, mais aussi à la religion chrétienne. Grâce à ce baume, la Mort devrait paraître moins amèrement nauséabonde, moins repoussante pour les « Fiers mignons » dégoûtés, eux aussi -comme les cadavres- parfumés avec la myrrhe chrétienne⁴.

Ces vers aux curieux arômes révèlent à quel point Baudelaire se délectait d'odeurs et de mots.

¹ Pour **RICHTER**, les mots *exhaler* et *vertige* qui apparaissent ici sont à mettre en rapport, dans un « contexte chrétien », avec la quatrième strophe du *Flacon*. (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1107.)

² *O. C. I.*, p. 1031.

³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1115. Je rapporte aussi la note concernant l'adjectif *musqués*: « Au sens figuré, cela signifie 'couvert d'ornements futiles' (cf. Bescherelle, 1852) ».

⁴ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1121. Partant de la constatation que Baudelaire « objective » la Mort « avec la troisième personne, alors que (...) il devrait parler à la première personne », le critique propose l'hypothèse suivante: « on pourrait peut-être penser qu'avec cette objectivation, le poète entend distinguer la femme-squelette de la Mort, suggérant presque un dédoublement de la figure et confirmant de cette façon la présence (...) d'une vraie jeune fille présente au bal – une jeune fille maigre comme un squelette ». Ibid., p. 1122.

L'Amour du mensonge

Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines

On retrouve ici le parfum exotique déjà célébré ailleurs (par exemple dans *Parfum exotique*) par Baudelaire. Dans son article intitulé « Parfum et littérature », F. Klein-Rebour affirme que « le Romantisme, sous les noms significatifs de ‘Larmes d’amour’, d’ ‘Eau des Belles’, de ‘Baume Atala’, fit connaître les essences des pays exotiques, les notes orientales¹ ». Ses amours avec une mulâtresse et ses voyages lointains étaient pour Baudelaire des raisons supplémentaires d’apprécier ces arômes. Pour Richter, la « figure féminine » évoquée pourrait être « la mère commune Cybèle »².

Le Vin des chiffonniers

Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux

Où l'humanité grouille en ferments orageux

(...)

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,(...)

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,

On retrouve l'immondice physique et morale de la ville comme cadre de ce poème. Le fait que la dernière expression signalée, *parfumés d'une odeur de futailles*, soit présente dans toutes les versions offertes par Pichois³ démontre que Baudelaire tenait à introduire des termes du domaine olfactif dans la description de ses *chiffonniers* souls. L'adjectif *parfumés* est plus poétique et plus flatteur que la situation elle-même, car *ces gens*, imprégnés, imbibés de vin, ne sentent probablement pas très bon; il crée un effet de contraste entre le parfum (du vin) et les mauvaises odeurs des *débris* que ces hommes recueillent et dont ils vivent; enfin il permet, grâce à la syllabe « fu », la formation d'un écho à l'intérieur du vers où l'on parle de fûts.

¹ Article de *La France et ses parfums* (n° 62), que Mme Claudine Chiocci, du Musée international de la Parfumerie à Grasse, m'a aimablement signalé.

² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Slatkine, 2001, p. 1135.

³ O. C. I, pp. 1050 et 1051.

Le Vin du solitaire

*Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au coeur altéré du poète pieux;*

Baudelaire affectionne les mots de caractère religieux: on rencontre en effet dans la Bible des allusions au *baume*, substance à la fois odorante et curative, qui est la résine d'un arbre, le « balsamier » ou « baumier ». Ce mot désigne dans le poème un liquide capiteux (odeur et goût s'entremêlant) aux vertus extraordinaires puisqu'il apporte *l'espoir, la jeunesse et la vie, - Et l'orgueil*, face aux faibles enrichissements matériels (*sac d'écus*) ou aux plaisirs que procurent la vue (*Le regard*), le toucher (*baiser libertin*) ou l'ouïe (*Les sons d'une musique*)¹. C'est pour un poète le comble de la fortune. On peut voir également ici une coïncidence avec l'inspiration poésque: dans *Le Corbeau*² (*The Raven*), poème publié en Amérique en 1845 et traduit par Baudelaire dans les années 50, Poe demandait: « Y a-t-il du baume à Gilead? », en référence à l'expression « baume de Gilead », tirée du nom d'une colline biblique fameuse pour ses balsamiers.

La Destruction

*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*

Ce poème rappelle la thématique d'*Au Lecteur*, avec lequel il présente des coïncidences lexicales. Déjà le titre est odorant si l'on veut puisque, selon l'anecdote signalée par Pichois³, Baudelaire, à propos de l'atmosphère d'une brasserie, avait dit et répété: *Ça sent la destruction*. Le péché, *le Démon*, est assimilé ici à une émanation toxique qui l'envahit, l'embrase et le mène à l'anéantissement total. La morbidité de cet *air* est corroborée par toutes les images de saleté physique et morale qui parsèment le

¹ Voir la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude.

² Voir www.heise.de/ix/raven/Literature/Lore/theRaven.html

³ *O. C. I.*, p. 1058.

texte (*cafard, philtres infâmes, vêtements souillés, blessures ouvertes, appareil sanglant*).

Une martyre

Au milieu des flacons, des étoffes lamées

Et des meubles voluptueux,

Des marbres, des tableaux, des robes parfumées

(...)

Dans une chambre tiède où, comme en une serre,

L'air est dangereux et fatal,

Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre

Exhalent leur soupir final,

Le premier quatrain du poème nous offre une fois encore une panoplie du luxe et des jouissances sensuelles où les parfums occupent une place privilégiée: c'est le vers initial en effet qui contient les *flacons* chers au poète, et c'est *au milieu* de ces *flacons* et autres objets *voluptueux* qu'il va situer le cadavre. Les *robes*, qui ne sont ici qu'un élément du décor, on les sent¹ (*parfumées*) avant de les voir (*plis somptueux*).

Mais qu'on ne s'y trompe pas! Dans ce cadre charmant qui annonçait le plaisir, *l'air* est vicié et la mort rôde (*mourants, cercueils, final*): tout est tiédeur malsaine et souffles empoisonnés dans le deuxième quatrain. L'image assez décadente des fleurs coupées se fanant sous leur cloche et répandant leurs ultimes senteurs est aussi très plastique. L'expression qui clôt la strophe met sur un plan d'égalité odeur et son puisque la dernière exhalaison des *bouquets* est qualifiée de *soupir*: ce mot humanise les fleurs et nous prépare pour le macabre spectacle qui s'ouvre au vers 9: *Un cadavre sans tête...*

¹ Comme dit **RICHTER**, « le poète réussit à aller au-delà de la pure donnée visible, parce qu'il lui est possible de percevoir le *parfum* des robes ». Voir *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1311. Dans la même analyse (p. 1323), le critique soutient qu' « il y a des éléments textuels (internes au texte) assez convaincants pour penser que l'époux de la martyre décapitée est le poète en personne, c'est-à-dire le protagoniste du livre que nous sommes en train de lire ». S'appuyant sur une « hypothèse biographique » d'Antoine Fongaro, il se demande: « Serait-il alors vrai (...) que Baudelaire (...) à un certain moment de sa vie, se serait rendu coupable d'un horrible crime, resté impuni ? »

Un voyage à Cythère

De l'antique Vénus le superbe fantôme

Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,

(...)

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,

(...)

Où les soupirs des coeurs en adoration

Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Le thème du « Voyage à Cythère » a été éternellement traité en littérature et en peinture. La démarche baudelairienne, recréant comme l'indique Pichois une expérience de Nerval, s'inscrit dans une direction toute différente de celle de « Gérard ».

Après le voyage heureux du premier quatrain, le poète nomme et décrit à partir du deuxième *cette île* universellement connue. Les troisième et quatrième strophes sont les plus parfumées: à ce lieu de délices, plus rêvé que réel, si célébré mais si décevant au fond, Baudelaire octroie un parfum, celui de l'amour, de Vénus et des amants. Comme dans d'autres textes Paris ou Bruxelles, Cythère est identifiable par son odeur: le souvenir et l'influence de la déesse qui y demeura se manifestent sous la forme d'effluves envoûtants. Cet *arôme* « capable de remplir les esprits de langoureux sentiments d'amour », comme dit Richter, permet aussi au poète « de rêver les yeux ouverts et de chanter une imaginaire *Belle île* (...) ¹ ».

Les vers suivants montrent une terre couverte d'une végétation que Baudelaire décrit: *myrtes verts, fleurs écloses* et *roses*, mais dont les parfums ne sont pas évoqués. Curieusement d'ailleurs, chez Baudelaire, la rose, fleur parfumée par excellence, reste inodore. La seule odeur présente est moins réelle que métaphorique: c'est celle des *soupirs* d'amour qui s'assimilent à de l'*encens*². L'éditeur³ signale à propos de ces vers une autre version plus lourde et plus statique: *Où tous les coeurs mortels en adoration/ Font l'effet de l'encens*. Dans la version retenue, le verbe *roulent* dynamise la phrase par le mouvement en volutes qu'il suggère. Le poète crée un tableau charmant et fait de

¹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1401.

² Mentionnant Bescherelle, « notre informateur habituel de l'époque de Baudelaire », RICHTER signale que « pendant la procession de la Fête-Dieu, on unissait le parfum de l'encens et celui des roses ». Il ajoute que, « si l'on pense au parfum simple et enivrant (...) qui émane des cheveux de la femme exotique (...), on peut comprendre qu'ici tout est exagéré, artificiel ». (Ibid. , p. 1402.)

³ O. C. I, p. 1072.

cette *pauvre terre* une *Belle île*. C'est ici qu'il est le plus près de l'atmosphère agréable de nature idéalisée qui baigne le rivage peint par Antoine Watteau dans « L'Embarquement pour Cythère », ou de la mise en scène, pleine de douceur et de sensualité, des oeuvres classiques latines ou grecques¹ dont Baudelaire était friand. En 1878, Félicien Rops, que l'auteur des *Fleurs du Mal* avait beaucoup admiré, dessinera une surprenante « Toilette à Cythère », Cythère étant ici une prostituée nue et décoiffée que des légions d'angelots aident à se peigner, se farder et se parfumer.

Ces merveilleuses impressions, olfactives et autres, s'ébranlent malheureusement avec violence quand surgit l'*objet singulier*, la potence qui rappelle au voyageur l'atrocité de la destinée humaine, et en particulier de la sienne; parlant du « paysage » dans ce poème de Baudelaire, Patrick Labarthe écrit: « Ici tout n'est encore que parfums, sacralité, effusion des 'cœurs en adoration' (...) le radieux paysage de fond aggrave l'horreur accaparant le premier plan² ».

Abel et Caïn

Race d'Abel, ton sacrifice

Flatte le nez du Séraphin!

Même si elle n'est qu'une formule, cette référence à la *Race d'Abel* est olfactive: l'odeur de son *sacrifice* est agréable à l'ange. Mario Richter affirme assez sévèrement que

l'effet tout à fait risible d'un tel « sacrifice » est de chatouiller le nez du Séraphin (remarquons, en plus de l'expression plutôt vulgaire « flatte le nez... », le point d'exclamation)³.

¹ Dans son mémoire de maîtrise consacré à *La littérature de l'antiquité dans Les Fleurs du Mal*, Université de Paris IV, 1996-1997 (directeur de recherche: André Guyaux), Benoît de Baecque montre que dans sa poésie, que les réminiscences soient conscientes ou non, qu'il y ait ou non rapport d'intertextualité, Baudelaire est imprégné de la pensée, de la sensibilité et de l'univers de la littérature classique.

² « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 5, p. 1044.

³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, pp. 1468-1469.

En tout cas on peut dire que les poèmes où Baudelaire exprime ses préoccupations métaphysiques ne sont pas dépourvus d'images sensorielles, et parmi celles-ci les images odorantes occupent une place de choix.

La Mort des amants

*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des ciels plus beaux.*

Ce très beau poème, rempli à la fois de ferveur érotique et d'une mortelle mélancolie, s'ouvre¹ sur un vers audacieux dans sa sensualité: des *lits* des amants, Baudelaire évoque non pas le froissement ou la moiteur des draps, mais les *odeurs* qui en émanent; et si elles sont *légères*, c'est sans doute parce que la vie en est absente. La première impression (nous sommes au vers 1) que produisent sur Baudelaire ces lits d'amour et de mort est donc une fois de plus olfactive; elle va de pair avec celle que suscitent les *étranges fleurs* des vers 3 et 4. Leur fragrance n'est pas décrite, mais on peut l'imaginer: exotique, pareille au parfum des *plus rares fleurs* présentes dans L'Invitation au voyage. Pour Richter,

Les amants imaginent (...) leur propre mort dans un intérieur caractérisé par quelque chose d'*artificiel* et d'ambigu, un intérieur de luxe, de plaisir et de mort (...) les amants projettent un intérieur d'amour-mort ostensiblement *imaginaire*².

¹ Voici l'opinion d'AGUETTANT, moins élogieuse, sur ce premier quatrain: « Ce décor de boudoir pour amoureux (...) nous paraît remarquablement banal – et même d'un romantisme fort bourgeois ». Plus loin il ajoute: « Il faut accepter ce quatrain comme une ligne de base, le point de départ de cet essor vers un paradis des amants, très musical, et, par là, très incantatoire ». *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 186.

² RICHTER, Mario. - *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1525.

Le Voyage

La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

(...)

La fête qu'assaisonne et parfume le sang; [vers 94]

(...)

« *Le Lotus parfumé!* (...)

L'enchanteresse que veut *fuir* le voyageur¹ est pourvue de *dangereux parfums* qui sont autant de poisons, de philtres maléfiques. Alors que souvent, on l'a vu, les parfums baudelairiens sont les déclencheurs de réminiscences ou la source de plaisirs, ici ils s'assimilent à des potions magiques aux effets néfastes. Baudelaire remplace par des parfums la boisson vénéneuse que la Circé d'Homère utilise pour métamorphoser en porceaux les compagnons d'Ulysse:

dans leur coupe elle mêlait de funestes drogues, pour leur faire perdre tout souvenir de la terre paternelle. Quand elle leur eut donné le breuvage et qu'ils eurent tout bu, elle les frappe de sa baguette et va les enfermer aux stalles de ses porcs².

Le vers 94 est un échelon particulièrement atroce de *l'échelle fatale* que contemple le poète: pour donner saveur et odeur à la *fête*, Baudelaire ajoute du *sang*; il en parle comme d'un condiment ou d'un composant chimique qui apporte plus de piquant à la situation. Le contraste est grand, et l'association inattendue, entre les trois termes à connotation positive *fête*, *assaisonne*, *parfume* et le mot *sang* qui suscite des images cruelles et violentes. Il s'agit enfin d'un vers dur, dont l'âpreté est renforcée par la répétition couplée des sons /f/ et /s/.

Le Lotus parfumé qui surgit au cours de ce voyage maritime renvoie aux Lotophages de *L'Odyssée* (peuplade de Libye se nourrissant de lotus, la plante qui fait tout oublier) par le biais du poème de Lord Alfred Tennyson *The Lotus-Eaters*, comme

¹ Ce voyageur appartient au groupe des « partants (...) qui tentent d'échapper à la femme quand elle veut faire d'eux leur proie », pour BRUNEL, Pierre. - *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 120.

² HOMÈRE. - *L'Odyssée*, traduction de Médéric Dufour et Jeanne Raison, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 149.

l'indique Pichois¹. Baudelaire puise l'image dans la culture classique et la littérature anglaise, dont il était nourri, mais il ne peut s'empêcher de mettre sa goutte de parfum personnelle: ni Homère² ni Tennyson ne font la moindre allusion à la fragrance du lotus. Cette fleur d'une rare beauté jaillit dans des étangs aux eaux fangeuses et possède, selon les scientifiques qui l'ont étudiée en profondeur, une odeur douce et légèrement médicinale qui lui donne un caractère mystique et semble accroître la ferveur sacrée.

La Prière d'un païen

Volupté, (...)

Déesse dans l'air répandue,

La *Volupté* divinisée s'assimile à une essence, un parfum, qui monte et s'exhale dans l'air. Cette vaporisation de la déesse rappelle les métamorphoses orientales, où un dieu se dissipe dans l'air comme un esprit mais continue d'exercer ses effets.

Bien loin d'ici

Sa peau délicate est frottée

D'huile odorante et de benjoin.

-Des fleurs se pâment dans un coin.

Pour dépeindre la friction dont est l'objet La Belle Dorothée -détail absent du poème en prose de ce nom-, Baudelaire emploie la voix passive sans agent, ce qui permet de séparer gestes et personnes et met en évidence et sur un pied d'égalité la *peau* et les produits parfumés dont on l'enduit. Ces gestes font partie de la *par[ure]* et de la

¹ *O.C. I*, p. 1102.

² Dans *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 114, **Pierre BRUNEL**, explorant les magies baudelairiennes, parle de « substitutions », car le breuvage maléfique était suffisant pour la métamorphose; p. 55, il montre par ailleurs qu'il y a ici « un étonnant raccourci », et que « Baudelaire réunit, par une manière de collusion, deux épisodes qui étaient nettement disjoints dans *L'Odyssée* », à savoir l'arrivée chez les Lotophages et la tentation des Sirènes. Pour **Mario RICHTER**, qui parle du *Lotus* comme d'un « fruit mythique et littéraire », « nous assistons en outre au paradoxe (terme éminemment dualiste) d'un chant *commémoratif* (le souvenir littéraire de *L'Odyssée*) qui a toutefois pour objet -puisqu'il s'agit du Lotus- l'oubli de la patrie. (*Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1635.)

prépar[ation] auxquelles le poète fait allusion dans le premier tercet de ce sonnet à l'envers. Quoique les préparatifs ne laissent aucun doute sur les activités de Dorothée (ce « cadeau des dieux », étymologiquement), le caractère *sacré* de l'espace où ils se déroulent établit, comme dans *À une Madone* par exemple, une confusion volontaire entre le sensuel (massage prolongé et parfumé) et le religieux (onction d'huile curative et purificatrice). Le *benjoin*, présent également dans le poème que je viens de citer, était là sous la forme d'une substance à brûler pareille à l'encens, tandis qu'il apparaît ici comme un baume résineux capable, disent les spécialistes en aromathérapie, d'éveiller la jovialité et l'enthousiasme. Baudelaire ignorait probablement ces particularités mais elles semblent dignes d'être signalées car elles conviennent bien à la situation.

Le Coucher du soleil romantique

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,

Odorat, vue, sensation liquide: tout cela s'entremêle dans cet alexandrin pour provoquer une impression extrêmement lugubre et nocturne, au physique comme au moral. Cette image et ce verbe ne sont pas neufs chez Baudelaire, puisqu'on trouve par exemple des *ténèbres qui puent* dans *Au Lecteur* et, dans *Causerie*, le bel alexandrin - *Un parfum nage autour de votre gorge nue!*... Cette odeur et cette angoisse règnent également dans plusieurs des histoires de Poe que Baudelaire avait traduites.

Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

Sur de profonds coussins tout imprégnés d'odeur,

(...) *elle humait voluptueusement* [vers 18]

Le vin de son triomphe, [vers 19]

(...)

Pour un de ces regards charmants, baume divin, [vers 39]

Par les fentes des murs des miasmes fiévreux

Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes

Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.

(...)

Et fuyez l'infini que vous portez en vous!

Ce poème qui débouche sur *l'infini* est d'une chaude sensualité. À cette représentation très picturale des deux femmes, où le chatolement de la lumière sur les étoffes, les jeux d'ombre et de *clarté* estompée et surtout les *yeux* (sept occurrences sous une forme ou l'autre tout au long du poème) occupent une place importante, Baudelaire ajoute nombre d'images tactiles (brûlure et fraîcheur, *caresses*, *baisers*, coups et morsures¹), des cris et des soupirs, mais aussi des senteurs diverses. Le deuxième vers du poème crée une atmosphère de mollesse et de volupté semblable à celle de *La Mort des amants*. Dans les vers 18 et 19, les registres gustatif et olfactif se rejoignent pour évoquer ce *vin* métaphorique que Delphine reçoit. Le vers 39 (*Pour un de ces regards...*) montre une fois de plus la confusion entre l'érotisme (*charmants*) et la religiosité (*divin*). Tout le poème balance entre l'attrait du péché et la crainte du châtement, entre la lumière et les ténèbres, entre l'amour et la mort.

Au milieu de la deuxième partie du poème, vaine tentative de salut que Baudelaire clôt par le superbe vers de *l'infini*, la strophe 24 (*Par les fentes...*) sent le soufre: après s'être infiltrés dans les crevasses des *cavernes* où ces pécheresses non repentantes s'abandonnent à leur passion, les corpuscules du mal s'embrasent comme *des lanternes* et imprègnent les deux corps d'horribles odeurs: indifférentes à l'infini qui se cache en elles, ces femmes se précipitent dans *l'enfer éternel*. L'abondance des fricatives, en particulier dans ces trois mots: *fiévreux*, *parfums* et *affreux*, que l'on détectait déjà dans la strophe 22 ou strophe de l'enfer (*Plongez au plus profond du gouffre...*), produit un effet d'aspérité qui contraste avec l'onctuosité du début de ce tableau. Et revoici les *miasmes*, vecteurs d'infection corporelle et morale, qui remplissent cet air alourdi et opaque, et mot qu'on finit par apprécier à force de le trouver sous la plume de Baudelaire. Les *parfums* de la volupté et de l'amour sont devenus des poisons *dangereux*; c'est d'ailleurs au moyen de cet adjectif que Baudelaire qualifie les *miasmes* dans une autre version, comme l'indique Pichois². Tout était paresse, langueur et plaisir mais ces malheureuses créatures ne peuvent échapper à leur *destin*.

¹ Voir la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude.

² *O. C. I.*, p. 1130.

Le Léthé

*Dans tes jupons remplis de ton parfum,
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.*

Sans relever toutes les implications fortement érotiques de ces images, on perçoit sur le corps de la femme aimée l'entremêlement -favorisé par le jeu des quatre possessifs- des odeurs du poète et de sa maîtresse. Qu'on se rappelle les *lits pleins d'odeurs légères* de *La Mort des amants* ou les *parfums corrompus*, si appréciés de Baudelaire, et auxquels renvoient, au-delà de l'interprétation sexuelle, cette *fleur flétrie* et ce *relent*. Caresses et odeurs d'amour lui apportent l'apaisement et l'oubli et le conduiront jusqu'aux rives de la mort, comme l'annonçait d'ailleurs le titre. Je fais miennes les paroles de Kristeva, qui dit: « cet univers jubilatoire est au bord de l'extinction, car sa volupté comporte aussi une menace de mort¹ ».

Les Métamorphoses du vampire

*Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laiissait couler ces mots tout imprégnés de musc:*

Dans cette pièce condamnée tirée des **Fleurs du mal**², Baudelaire associe les deux éléments qui sans nul doute lui tiennent le plus à coeur: les mots et les parfums. Quels sont ces *mots*? Ceux de l'invitation à l'amour. Et quel est ce *musc*? Outre qu'il fournit la rime nécessaire pour s'accorder au rare *busc*, c'est ce parfum oriental, intense et pénétrant, qu'on a déjà rencontré maintes fois dans la poésie baudelairienne. Parfum animal, il enrobe les paroles de la femme fatale, qui fait l'article de ses charmes et de sa *science*. Cette femme-vampire est parfumée à l'excès, mais ce ne sont ni sa robe, ni sa peau, ni sa chevelure, ni même son haleine qui sont chargées de musc: c'est quelque chose d'aussi impalpable que la parole. Le poète emploie une formule audacieuse qui rend concret l'immatériel; imbibés de ce parfum, les mots acquièrent une consistance

¹ « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 416.

² Voir la notice de **PICHOIS** sur l'établissement du texte, *O. C. I.*, pp. 815 sqq.

molle et fluide, et peuvent *couler*, comme un miel ou une gelée. Hélas, après les délices de l'amour viendra l'horreur: du corps langoureux de la femme il ne restera plus qu'un *squelette* et les coulées merveilleusement odorantes feront place à des traînées de *pus*.

Hymne

Elle se répand dans ma vie
Comme un air imprégné de sel,
(...)
Sachet toujours frais qui parfume
L'atmosphère d'un cher réduit,
Encensoir oublié qui fume
En secret à travers la nuit,
(...)
Grain de musc qui gis, invisible,
Au fond de mon éternité!

Dès le titre et tout au long du poème (comme c'était déjà le cas dans À une Madone par exemple), Baudelaire déguise l'élan amoureux en ferveur religieuse. On se rappelle dans *La Celestina* de l'Espagnol Rojas l'amour idolâtre que Calisto professe pour sa Melibea: « Yo melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo », mais ici, c'est l'image olfactive qui opère la fusion.

Dans la deuxième strophe, l'*air* marin (donc le couple ciel-océan), auquel s'assimile la présence de la bien-aimée, l'entraîne vers une sensation d'éternité. Dans la troisième, où se mêlent le mystère, le secret et l'oubli, le parfum renvoie à un contexte plus explicitement érotique, ce qui ne gêne nullement Baudelaire pour parler une fois de plus d'*encensoir*. Dans la quatrième enfin, revoilà le *Grain de musc*, qui lui aussi débouche sur l'*éternité*: le parfum est une substance éphémère; pourtant, comme il poursuit et obsède l'écrivain, il dure bien plus que les instants où la personne aimée le porta, et il inspire au poète la pensée d'un amour immortel.

À une Malabaraise

Ta tâche est (...)

De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs,

(...) glaner ton souper dans nos fanges

Et vendre le parfum de tes charmes étranges, [vers 26]

Les parfums ne pouvaient pas manquer dans un poème de l'exotisme (lui aussi chanté par Ferré) écrit par un tout jeune Baudelaire. Dans ces régions tropicales qu'il a connues, rêvées ou imaginées, s'asperger d'eaux odorantes est un des plaisirs de la vie: la *Malabaraise* se charge de leur préparation. Quant au *parfum* du vers 26, il est à la fois concret, puisque cette femme parfume réellement son corps, et abstrait car il symbolise sa beauté et son attrait. Il est en quelque sorte l'essence de cette femme, par opposition avec la saleté de la ville. Pichois¹ signale une autre version de la pièce contenant une conclusion de six vers dont le dernier est *parfumé* par le souvenir des ancêtres: le poète affirme que c'est la *curiosité* qui pousse hommes et femmes à abandonner *le toit qu'ont parfumé les cercueils de leurs pères*. À une Malabaraise est en tout cas un poème d'une fraîcheur juvénile, offrant déjà des senteurs qui parfumeront toute l'oeuvre baudelairienne.

¹ O. C. I, p. 1161.

COMPLÉMENT : RÉFÉRENCES OLFACTIVES DANS LES AUTRES OEUVRES POÉTIQUES DE BAUDELAIRE

Voici maintenant, pour offrir un panorama olfactif complet de l'oeuvre de Baudelaire, les références que j'ai relevées dans **Bribes** ainsi que dans diverses poésies (**de jeunesse, écrites en collaboration ou traduites**) et que je ne signale qu'à titre indicatif. Outre des parfums romantiques, on y trouve déjà le lexique et certains centres d'intérêt des *Fleurs du Mal*.

Bribes

Son regard (...)

(...) exhalait plutôt quelque chose d'avidé,

Et, comme sa narine, exprimait les émois

Des artistes devant les oeuvres de leurs doigts.

(...) cette canicule

(...) soufflant dans la nuit ses haleines fiévreuses,

(...)

L'air était imprégné d'une amoureuse rage;

Ce groupe de vers mêle les sensations visuelles, olfactives et tactiles, procédé baudelairien particulièrement fécond.

Poésies de jeunesse

Il est de chastes mots que nous profanons tous;

Les amoureux d'encens font un abus étrange.

Baudelaire, qui écrit ceci à l'âge de dix-neuf ans, se moque de l'excès de louange dans le domaine amoureux et du lexique religieux appliqué à une situation sentimentale.

Quant à moi, si j'avais un beau parc planté d'ifs.

Je sais (...)

Avec qui respirer les odeurs des rivières,

Il s'agit, dans ce poème romantique du jeune Baudelaire, des *odeurs* saines et fraîches qu'il percevrait s'il pouvait se promener dans la nature avec sa *Belle*. Des senteurs comme celles-ci disparaîtront dans les oeuvres de la maturité.

Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne,

Quand la sombre Vénus, du haut des balcons noirs,

Verse des flots de musc de ses frais encensoirs.

(...)

J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums,

On trouve déjà ici des mots, et même des rimes, qui reviendront plus tard, dans Harmonie du soir, par exemple.

Poésies écrites en collaboration

Avril

La nature s'éveille et le bois se parfume.

J'aime ses grands yeux bleus, sa chevelure ardente

J'aime ses grands yeux bleus, sa chevelure ardente

Aux étranges senteurs,

Les senteurs végétales alternent avec celles, fréquentes dans l'oeuvre postérieure, des cheveux de la femme.

Poésies traduites

Le Calumet de paix (imité de Longfellow)

*Et lentement montait la divine fumée
Dans l'air doux du matin, onduleuse, embaumée.*

(...) *Tuscaloosa, la forêt parfumée,*
(...)
*Par les quatre côtés d'où soufflent les haleines
Du vent,*
(...)
*-À travers la vapeur splendide du nuage
Le Tout-Puissant montait, content de son ouvrage,
Immense, parfumé,*

Hiawatha, légende indienne (traduit de Longfellow)

l'air était plein de senteurs

Les senteurs qui apparaissent ici évoquent les vastes paysages américains. Tous ces exemples, antérieurs ou parallèles aux *Fleurs du Mal*, montrent que la vie, l'oeuvre entière de Charles Baudelaire, sont animées d'un long frisson parfumé.

DEUXIÈME PARTIE: ODEURS, MOTS ET THÈMES

1. LES ODEURS ET LES MOTS

Après cette approche textuelle où vers, strophes ou poèmes renfermant des expressions olfactives sont analysés d'une manière « verticale », on recourra aux arguments quantitatifs pour amorcer l'étude des mots qui servent à dire les odeurs baudelairiennes.

Les spécialistes s'accordent pour signaler combien il est difficile d'exprimer verbalement une sensation aussi « anárquica, confusa y superpuesta¹ » que la sensation olfactive. Sophie David et Danièle Dubois, chercheuses au CNRS, affirment qu'en français comme dans la plupart des langues d'Europe, il n'existe pas de termes spécifiques pour décrire des perceptions aussi éthérées. Seule apparaît la dénomination de la source odorante, ou les propriétés génériques de l'odeur (agréable, gênante, troublante, désagréable). Pour elles par exemple,

l'obligation d'avoir la préposition *de* (pour désigner des odeurs particulières ou des types d'odeurs) montre que le français conçoit l'odeur à travers l'utilisation du terme *odeur*, comme une caractéristique indissociable de l' « objet » qui sent. (...) Les odeurs sont perçues comme des effets, c'est-à-dire comme des manifestations indissociables de la personne qui les perçoit².

Mais il en va autrement pour un poète doué d'une puissance magique comme Baudelaire. Dans son **Poème du hachisch**, il évoque le langage littéraire en des termes inoubliables:

La grammaire (...) devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glaciais, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase³.

¹ Voir **AFTEL, Mandy**. - *Pequeña historia del perfume, La alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002, p. 220. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

² Voir « Les parfums et les écrivains de langue française », INaLF.
www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfum/lcpe/intro.htm

³ *O. C. I*, p. 431.

Consciente qu'un logiciel de lexicométrie m'aurait aidée à déterminer rapidement le nombre d'occurrences dans *Les Fleurs du Mal* de certains mots choisis au préalable dans le domaine de l'odorat, j'ai préféré suivre la méthode classique et faire ce relevé à la main, en artisanne. Cette technique, plus lente bien sûr, a du moins l'avantage de multiplier les rapports du lecteur avec le texte, et a permis l'inclusion dans cet inventaire lexical de termes aussi éloignés de *parfum* que *nager* ou *goudron*.

Pour savourer la richesse du langage baudelairien tout en restant dans le monde des parfums et des odeurs, j'ai fait le recensement des vocables à connotations olfactives des *Fleurs du Mal*. J'ai ensuite établi des listes alphabétiques en indiquant chaque fois entre parenthèses la fréquence du mot, puis le titre des poèmes qui le contiennent; après chacune de ces listes, j'ai ordonné les mots par ordre de fréquence décroissante. Je n'ai dressé ces trois inventaires séparés -noms, verbes et adjectifs- que pour la commodité de la consultation, car je réaliserai l'étude lexicale toutes catégories confondues¹. Jean-Pierre Richard affirme en effet que chez Baudelaire, « Verbe, adjectif, substantif composent (...) une trinité parfaite; ils réalisent un équilibre et une plénitude du langage qui ne se retrouveront jamais sans doute après lui² ».

1. 1. NOMENCLATURE OLFACTIVE DES FLEURS DU MAL

Les noms

Le catalogue des noms inclut non seulement les synonymes d' « odeur » ou les substantifs désignant des parfums, mais encore les noms d'objets et de phénomènes étroitement associés à des impressions olfactives. Chez Baudelaire, le substantif *flacon* par exemple est un terme indispensable.

¹ J'insisterai toutefois sur l'adjectif dans les troisième et quatrième paragraphes de ce chapitre (1.2.3. et 1.2.4.)

² *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, p. 11.

A

air (11): Élévation, Parfum exotique, La Chevelure, Le Chat (XXXIV), Harmonie du soir, Le Flacon, Le Chat (LI), La Destruction, Une martyre, La Prière d'un païen, Hymne

ambre (2): Correspondances, L'Invitation au voyage

ambrosie (1): Bénédiction

arome (1): Un voyage à Cythère

atmosphère (2): Le Crépuscule du soir, Hymne

B

balneum (1): Franciscae meae laudes

baume (2): Le Vin du solitaire, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

benjoin (3): Correspondances, À une Madone, Bien loin d'ici

bouquet (1): Une martyre

bouton (1): Bénédiction

C

coco (1): La Chevelure

coffret (1): Le Flacon

D

dictame (3): Un fantôme IV: Le Portrait, Tout entière, La Pipe

E

émanation (1): Réversibilité

encens (5): Bénédiction, Correspondances, Un fantôme II: Le Parfum, À une Madone, Un voyage à Cythère

encensoir (6): La Muse vénale, Un fantôme II: Le Parfum, Harmonie du soir (2 fois), Chanson d'après-midi, Hymne

essence (1): Bénédiction

exhalaison (1): Une charogne

expansion (1): Correspondances

F

flacon (5): Le Flacon (2 fois), Spleen (J'ai plus de souvenirs...), Une martyre, À une Malabaraise

fleur (8): Le Guignon, Un fantôme II: Le Parfum, Harmonie du soir (2 fois), L'Invitation au voyage, Un voyage à Cythère, La Mort des amants, Le Léthé

G

goudron (1): La Chevelure

H

havane (1): Sed non satiata

huile (2): La Chevelure, Bien loin d'ici

J

jardin (1): Un voyage à Cythère

L

liqueur (1): Le Flacon

lotus (1): Le Voyage

M

miasme (3): Élévation, Le Flacon, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

mouchoir (1): La Chevelure

musc (6): Correspondances, La Chevelure, Sed non satiata, Un fantôme II: Le Parfum, Les Métamorphoses du vampire, Hymne

myrrhe (3): Bénédiction, À une Madone, Danse macabre

N

nard (1): Bénédiction

nez (1): Abel et Caïn

O

odeur (14): La Muse malade, La Vie antérieure, Parfum exotique (2 fois), Le Flacon, L'Invitation au voyage, Spleen (J'ai plus de souvenirs...), Le Goût du néant, L'Irrémédiable, Le Vin des chiffonniers, La Mort des amants, Le Coucher du soleil romantique, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), À une Malabaraise

odor (1): Franciscae meae laudes

oliban (1): À une Madone

P

parfum (35): Correspondances (2 fois), J'aime le souvenir de ces époques nues, Le Guignon, Hymne à la Beauté (2 fois), Parfum exotique (2 fois), La Chevelure (3 fois), Sed non satiata, Le serpent qui danse, Le Chat, Le Balcon (3 fois), Un fantôme II: Le Parfum (2 fois), Tout entière, Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, Harmonie du soir, Le Flacon, Le Chat(LI), Le Beau Navire, Causerie, Chanson d'après-midi, Spleen (Pluviôse, irrité contre...), À une mendiante rousse, Danse macabre, L'Amour du mensonge, Le Voyage, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), Le Léthé, À une Malabaraise

pestilence (1): Le Flacon

poison (3): Une charogne, Le Balcon, Le Flacon

poumon (2): Au Lecteur, La Destruction

puanteur (1): Une charogne

R

relent (1): Le Léthé

rose (2): Spleen (J'ai plus de souvenirs...), Un voyage à Cythère

S

sachet (3): Un fantôme II: Le Parfum (2 fois), Hymne

sel (1): Hymne

sens (2): Correspondances, Tout entière

senteur (3): La Chevelure, Un fantôme II: Le Parfum, L'Invitation au voyage

souffle (2): Une charogne, Le Balcon

T

tamarinier (1): Parfum exotique

V

vapeur (2): Le Poison, À une Madone

vin (2): La Chevelure, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

Classement des noms par ordre de fréquence décroissante

Voici un petit tableau des noms les plus fréquents dans le lexique parfumé de Baudelaire:

parfum (35)

odeur (14) et son équivalent latin *odor* (total: 15)

air (11)

encens (5) et *encensoir* (6)

fleur (8)

musc (6)

flacon (5)

benjoin, dictame, miasme, myrrhe, poison, sachet, senteur (3)

ambre, atmosphère, baume, huile, poumon, rose, sens, souffle, vapeur, vin (2)

tous les autres noms: une seule fois.

Les verbes

Cette liste alphabétique reprend à l'infinitif les verbes évoquant les différentes modalités de l'émission ou de l'absorption d'odeurs, ainsi que les actions exercées par celles-ci. Dans les 64 poèmes impliqués des *Fleurs du Mal*, on les trouvera aussi bien à la voix passive, au gérondif ou au participe présent, qu'aux temps et modes habituels de la description ou de la narration.

A

avaler (1): *La Destruction*

avoir (1): *Correspondances*

B

boire (2): *La Chevelure*, *Le Balcon*

brûler (1): *La Destruction*

C

chanter (1): *Correspondances*

charmer (1): *La Pipe*

circuler (1): *Parfum exotique*

D

(se) dégager (1): *Un fantôme II: Le Parfum*

descendre (1): Au Lecteur

E

embaumer (2): Le chat (LI) , Chanson d'après-midi

emplir (1): La Destruction

(s') *enflammer* (1): Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

enfler (la narine) (1): Parfum exotique

(s') *enivrer* (1): La Chevelure

ensevelir (ma tête) (1): Le Léthé

épancher (1): Le Guignon

(s') *évanouir* (1): Une charogne

(s') *évaporer* (3): Harmonie du soir (2 fois), Le Soleil

(s') *exhaler* (4): Les Phares, La Muse malade, Danse macabre, Une martyre

F

faire rêver (1): L'amour du mensonge

filtrer (1): Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

flairer (3): L'Irréparable (2 fois), Le Soleil

flatter (1): Abel et Caïn

frotter (1): Bien loin d'ici

fumer (1): Hymne

G

garder (1): Le Vin du solitaire

guérir (1): La Pipe

guider (1): Parfum exotique

H

humer (3): La Chevelure, Les Petites Vieilles, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

M

(se) mêler (2): Parfum exotique, L'Invitation au voyage

monter (2): Un fantôme II: Le Parfum, À une Madone

N

nager (5): La Chevelure, Le Chat (XXXIV), Causerie, La Destruction, Le Coucher du soleil romantique

P

(se) parfumer (3): Danse macabre, Le Voyage, Hymne

pénétrer (2): Le Flacon, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

perdre (1): Le Goût du néant

peupler (1): La Chevelure

planer (1): Un voyage à Cythère

pourvoir (1): À une Malabaraise

puer (1): Au Lecteur

(se) purifier (1): Élévation

R

remplir (1): Un fantôme II: Le Parfum

(se) répandre (3): J'aime le souvenir de ces époques nues... , Hymne à la Beauté, Hymne

respirer (6): Au Lecteur, Parfum exotique, Le Balcon, Un fantôme II: Le Parfum, Spleen (J'ai plus de souvenirs...) , Le Léthé

retrouver (1): Bénédiction

rôder (1): Chanson d'après-midi

ronger (1): Le Flacon

rouler (1): Un voyage à Cythère

S

sentir (4): Une gravure fantastique, Les Petites Vieilles, Danse macabre, La Destruction

sortir (1): Le Chat (LI)

(*se*) *soûler* (1): Bénédiction

suer (1): Une charogne

T

tourner (1): Harmonie du soir

trahir (1): L'Irrémédiable

V

vaporiser (1): Au Lecteur

vendre (1): À une Malabaraise

voltiger (1): Le Flacon

Classement des verbes par ordre de fréquence décroissante

Voici les verbes le plus fréquemment employés par le poète dans la création de son univers olfactif:

respirer (6)

nager (5)

(*s'*) *exhaler*, *sentir* (4)

(*s'*) *évaporer*, *flairer*, *humer*, (*se*) *parfumer*, (*se*) *répandre* (3)

boire, *embaumer*, *se mêler*, *monter*, *pénétrer* (2)

tous les autres verbes: une seule fois.

Les adjectifs

Bachelard affirme que Baudelaire « pense avec soin ses adjectifs en évitant de les prendre comme une séquelle du substantif¹ ». Pour ma part, reprenant à mon compte une note du poète lui-même dans sa liste de titres de romans, je dirai qu'à la lecture des *Fleurs du Mal*, la voix de l'adjectif me pénétra jusqu'aux os², en tout cas celle des adjectifs qui créent une atmosphère odorante ou qui qualifient les odeurs, car la liste en est elle aussi très riche et procure d'heureuses découvertes. On trouvera parmi ces espèces adjointes au nom quelques participes passés, formes exprimant simultanément une caractérisation et un procès.

A

âtre (2): *Le serpent qui danse*, *Le Flacon*

affreux (1): *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*

aimable (1): *Le Flacon*

aromatique (1): *La Chevelure*

C

chargé de nonchaloir (1): *La Chevelure*

confondu (1): *La Chevelure*

corrompu (1): *Correspondances*

D

dangereux (3): *Le Chat (XXXIV)*, *Une martyre*, *Le Voyage*

décomposé (1): *Une charogne*

divin (2): *Une charogne*, *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*

doux (4): *Correspondances*, *Le Guignon*, *Le Chat (LI)*, *Le Léthé*

dulcis (1): *Franciscae meae laudes*

¹ *La poétique de l'espace*, Quadrige/ P. U. F. , 1957, p. 174.

² *O. C. I.*, p. 594.

E

embaumé (1): La Chevelure

empesté (1): Bénédiction

enflé (1): Une charogne

enivrant (1): Le Flacon

F

fatal (1): Une martyre

fauve (1): Un fantôme II: Le Parfum

fiévreux (1): Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

flétri (1): Le Léthé

fort (2): Une charogne, Le Flacon

frais (2): Correspondances, Hymne

H

humain (1): Le Flacon

I

impalpable (1): La Destruction

imprégné (5): La Vie antérieure, Un fantôme II: Le Parfum, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), Les Métamorphoses du vampire, Hymne

invétéré (1): Un fantôme II: Le Parfum

L

léger (1): La Mort des amants

M

malsain (1): Le Crépuscule du soir

meilleur (1): Bénédiction

mélangé (1): Sed non satiata

morbide (1): Élévation

musqué (1): Danse macabre

O

obscurci (1): Le Flacon

odorant (3): Le serpent qui danse, Le Flacon, Bien loin d'ici

P

parfumé (8): Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, À une dame créole, Moesta et errabunda (2 fois), Le Crépuscule du soir, Le Vin des chiffonniers, Une martyre, Le Voyage

pénétrant (1): Le Vin du solitaire

préparé par les anges (1): Le Flacon

puissant (2): Un fantôme IV: Le Portrait, La Pipe

pur (2): Bénédiction, Un fantôme II: Le Parfum

putride (1): Une charogne

R

ranci (1): Le Flacon

rempli (1): Le Léthé

répandu (1): La Prière d'un païen

riche (1): Correspondances

rouge (1): Le Poison

S

sale (1): Spleen (Pluviôse irrité contre...)

sauvage (1): Un fantôme II: Le Parfum

suavis (1): Franciscae meae laudes

subtil (1): Le Chat(XXXIV)

T

trionphant (1): Correspondances

troublé (1): Le Flacon

U

unguentatus (1): Franciscae meae laudes

V

vague (2): Une charogne, L'Invitation au voyage

vert (1): Correspondances

vivant (1): Un fantôme II: Le parfum

Classement des adjectifs par ordre de fréquence décroissante

Les adjectifs les plus fréquents du monde odorant de Baudelaire sont les suivants:

parfumé (8)

doux (4) et ses équivalents latins *dulcis* et *suavis* (total 6)

imprégné (5)

dangereux, odorant (3)

âcre, divin, fort, frais, puissant, pur, vague (2)

tous les autres adjectifs: une seule fois.

1. 2. ÉTUDE LEXICOSÉMANTIQUE

1. 2. 1. L'odeur dans tous ses états

162 vocables (51 noms, 56 verbes, 55 adjectifs): voilà une belle récolte. Pour établir une liste générale de fréquence, j'ai considéré les différentes formes (radical et dérivés) d'un même mot. On constate immédiatement que, dans ce catalogue lexical de l'olfaction, c'est *parfum* qui l'emporte de loin. Le lexème apparaît à 46 occasions (35 formes nominales, 8 participes passés et 3 formes verbales conjuguées) dans 27 poèmes différents dont 2 contiennent le vocable dans leur titre (*Parfum exotique* et *Un fantôme II. Le Parfum*). Il occupe d'ailleurs une place privilégiée dans le lexique général de Baudelaire puisque, selon Pierre Guiraud, qui a réalisé une étude statistique du vocabulaire du recueil¹, il est au 44ème rang chez le poète, alors qu'il se trouve au rang 1810 dans la liste Van der Beke, établie pour la seconde moitié du XIXe siècle à partir de textes en prose non littéraire. Guiraud octroie ainsi à *parfum* la catégorie de mot-clé. Quel que soit le corpus de référence, censé représenter les constantes du lexique français, l'abondance de ce terme dans *Les Fleurs du Mal* est incontestable.

Après *parfum* vient le tour des mots de la famille d'*odeur*, qu'on trouve à 18 endroits: 14 fois le nom, sans compter la forme latine *odor*, et 3 fois l'adjectif *odorant*.

On relève ensuite 11 occurrences d'*air*. Le mot n'évoque pas directement une odeur, car l'*air* est transparent et inodore, mais il est le véhicule des parfums, surtout pour un poète comme Baudelaire, doué d'une « imagination matérielle », pour reprendre un terme de Bachelard:

D'habitude, pour les imaginations matérielles, quelles sont les qualités les plus fortement *substantielles* de l'air? Ce sont les *odeurs*. Pour certaines imaginations matérielles, l'air est avant tout le *support* des odeurs. Une odeur a, dans l'air, un infini².

Les radicaux de *sentir* et d'*embaumer* reviennent 5 fois chacun: *sent-* 3 fois dans les noms et 2 dans les formes verbales; *baum-* 2 fois dans le nom, 2 fois dans

¹ Voir GENOUVRIER, É. et PEYTARD, J. - *Linguistique et enseignement du français*, Larousse, 1970, p. 205.

² *L'air et les songes*, pp. 67 et 176. Les mots mis en relief par BACHELARD sont ici en italique.

l'adjectif *embaumé* et 1 fois dans le verbe. **Baume**, ou « basme », signifiant « substance odorante », était le mot utilisé au Moyen Âge pour désigner un « parfum », ce terme n'apparaissant qu'en 1528. Baudelaire, on l'a vu dans l'étude des poèmes, emploie ce nom à référence biblique dans sa valeur de matière apaisante pour le corps et surtout pour l'âme.

Dictame, *exhal-* (*exhalaisons*: 1; *exhalent*: 1; *s'exhale*: 1) et **vapeur** (*vapeur*: 1; *Vapeurs*, au pluriel et avec majuscule, 1 et *vaporisé*, participe passé à la voix passive, 1) apparaissent 3 fois.

Arome est présent 2 fois (1 fois sous la forme du nom et 1 fois à l'intérieur de l'adjectif *aromatique*), de même qu'*atmosphère* et **huile** (non spécifiée: 1 fois, et *de coco*: 1 fois).

On trouve 1 fois **essence**, **émanation** (mais point *émaner*) et **liqueur**. Le nom **essence**, dont on n'a qu'une seule occurrence, est digne pourtant d'être commenté. Dans leur brève étude d' « ethnographie osmologique », Manuela Ivone Cunha et Jean-Yves Durand parlent de l'équivalence possible, dans le langage actuel, entre « odeur » et « essence »:

tout en se gardant d'excès interprétatifs fondés sur des remarques étymologiques n'ayant d'autre valeur que de dessillement, on relève que dans l'usage contemporain une odeur peut être une « essence »: l'odorat ouvrirait donc aussi l'accès à la nature profonde de l'être et des choses, à leur intériorité, tandis que la vue s'arrête à la surface, aux apparences¹.

Leur observation me semble valable rétrospectivement pour l'**essence** baudelairienne (celle de *Bénédiction*) car elle est à la fois dotée de qualités applicables aux fragrances, comme la bonté et la pureté, et située à une très grande profondeur spirituelle.

Par ailleurs, Baudelaire n'hésite pas à faire figurer dans son anthologie cinq termes qui sentent mauvais: **miasme** et **poison**, 3 fois chacun; **puer**, 1 fois, et son dérivé *puanteur*, 2 fois; **pestilence** et **relent** 1 fois chacun: c'est qu'il y a les *Fleurs* mais aussi le *Mal*. Ces mots faiblement « littéraires » (dans le même ordre que *charogne*, *ver* ou *pus*) ont une grande portée dans le poème où ils surgissent: tout en heurtant le lecteur et en secouant sa conscience, ils produisent une sorte d'explosion fétide ou vénéneuse à

¹ *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999, p. 172-173.

l'intérieur du texte. Ces odeurs répugnantes, maudites et par trop réelles¹ renvoient à des phrases qu'écrivit Baudelaire à Alphonse Toussenel, partisan du système fouriériste de l' « Unité universelle » et de l' « analogie », et auteur de *L'Esprit des bêtes. Le Monde des oiseaux. Ornithologie passionnelle*. Après lecture de ce livre, Baudelaire dit dans une lettre du 21 janvier 1856 à son créateur:

j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des mauvaises pensées de l'homme. – Aussi la nature entière participe du péché originel².

En « poétisant » ces mots proscrits du langage poétique, Baudelaire opère une transgression qui ouvre la voie à d'autres poètes: presque un siècle plus tard, l'Espagnol Dámaso Alonso par exemple -dans *Hijos de la Ira* en 1944- place dans ses vers des « pestilencia », « muladar », « excremento del can sarnoso », « pus » ou « estiércol » qui, tout en réagissant contre le sentimentalisme moderniste, reflètent le malaise existentiel et l'angoisse du « desarraigo »: dans le chaos postérieur à la terrible guerre civile, l'homme reconnaît son abjecte condition. César González-Ruano, dans sa *Balada de Cherche-midi*, écrit de même avec rage et avec un désespoir funèbre: « Yo sé,/ yo sé ahora paisajes, sombras,/ entre humedad de olvidos, excrementos y llantos ».

L'éventail des lexèmes comportant l'idée d' « odeur » bonne ou mauvaise est donc très large (16 variantes). Ils proviennent tous du latin ou du grec. On peut s'interroger sur l'absence de « fragrance ». Viprey constate que, dans *Les Fleurs du Mal*, « les lexèmes commençant par la lettre F, c'est-à-dire par le phonème /f/, sont suremployés de façon significative³ ». Le vieux vocable d'origine latine « fragrance », que Brillat-Savarin remet en honneur en 1825, ne plaisait-il donc pas au scrupuleux Baudelaire? Il faut avouer que, bien qu'il sente bon, ce mot-là grince avec la répétition du son /r/ après consonne: sans doute *les parfums* et *les sons* ne s'y répondent-ils pas avec toute l'harmonie souhaitée. « Effluve », un autre mot qui contient le phonème /f/, et « remugle », n'entrent pas non plus dans le recueil.

¹ Pour Éric Hazan, « *Les Fleurs du Mal* sont le premier livre à avoir utilisé des mots de provenance non seulement prosaïque mais urbaine dans la poésie lyrique ». Voir « Le sombre Paris », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 30.

² C. I, p. 337.

³ *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Paris, Champion, 1997, p. 335.

1. 2. 2. Parfums ou parfums littéraires?

En ce qui concerne les parfums qui portent un nom déterminé, renvoyant à une odeur concrète, on trouve en tête de liste le *musc*¹ (*musc*: 6 fois; *musqué*: 1 fois). C'est sans doute ce qui fait dire que Baudelaire est un amateur de parfums animaux.

Toutefois, si l'odeur végétale appelée *encens* n'apparaît que 5 fois, il est présent 6 fois aussi dans *encensoir*. C'est dire s'il est important dans la parfumerie baudelairienne.

Le *benjoin* et la *myrrhe* reviennent 3 fois chacun; l'*ambre* apparaît 2 fois; l'*huile de coco*, le *nard* et l'*oliban* apparaissent 1 fois chacun.

À cette liste de parfums élaborés, on peut ajouter ceux naturels du *lotus* et du *tamarinier*, qu'il emploie tous les deux 1 fois.

Baudelaire, qui a démontré combien il aimait et connaissait les langues et les lettres classiques², se tourne maintenant vers l'orient, lieu d'origine des essences les plus appréciées. Si *encens* vient d'un mot latin qui indique plutôt une technique, puisqu'*incensum* signifie « ce qui est brûlé », et si *lotus* vient du grec ainsi que *myrrhe* qui, associé étymologiquement à la ville de Smyrne veut dire « amer », *ambre*, *benjoin*, *oliban* et même *tamarinier* sont originaires de l'arabe, *musc* du persan et *nard* de l'hébreu; quant à *coco*, il est parvenu du portugais jusqu'à nous en passant par l'espagnol et l'italien. Toutes les odeurs vers lesquelles ces mots nous transportent ont en commun leur note exotique; les unes et les autres viennent de loin et nous emmènent loin. Il ne s'agit point d'odeurs données, immédiates, à portée de la main comme celle stimulante du foin fraîchement coupé ou celles si charmantes du lilas ou du muguet printanier (elles font défaut dans *Les Fleurs du Mal*), mais de parfums plus recherchés et plus sophistiqués. L'*encens* et la *myrrhe* sont connus de tout temps pour leurs connotations religieuses; le *musc* et l'*ambre* étaient utilisés à Paris à l'époque de Baudelaire et celui-ci considérait le parfum comme un signe de distinction que le peuple abruti ignore. On peut donc dire que l'introduction de ces quatre parfums (et de ces quatre mots) en poésie est le reflet d'un état de civilisation et de culture. Toutefois quand on découvre le *nard*, le *benjoin* et l'*oliban* et que l'on sait que ces deux derniers

¹ Ce nom de parfum est à l'origine du mot «Muscadin» qui, à la fin du XVIIIe siècle, désignait les coquets ridicules, sans doute trop parfumés de musc, et sous la Révolution, les royalistes à l'élégance raffinée.

² Charles D. HÉRISSON fait d'ailleurs remarquer que le vocabulaire baudelairien à résonance antique apparaît « la plupart du temps dans des poèmes d'où l'Antiquité est complètement absente ». (« L'imagerie antique dans *Les Fleurs du Mal* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 107)

désignent des variétés d'encens, on ne peut s'empêcher de penser que l'auteur a choisi tous ces termes non seulement pour les parfums auxquels ils réfèrent, mais aussi pour eux-mêmes, pour leur beauté visuelle et leur harmonie sonore. Charles Baudelaire maniait parfois les dictionnaires de rimes; quand sa verve ou sa mémoire lexicale étaient à court, il puisait là les solutions à ses problèmes de fins de vers: mots convenables et bien placés, jolies rimes, vers parfaits. À l'instar de Boileau, « vingt fois sur le métier [il] remett[ait] [son] ouvrage¹ », comme en témoignent les multiples corrections des manuscrits et des épreuves². Yves Florenne observe:

les variantes mêmes, les surcharges, les choix, permettent de mesurer son exigence, en quête d'une perfection serrée de plus en plus près et souvent atteinte. (...) Et toute la correspondance avec les éditeurs témoigne, elle, de recherches, de scrupules, d'interrogations, de « repentirs » incessants, jusque sur la syntaxe, le bon usage et la ponctuation³.

À l'intérieur du vers aussi cet orfèvre, ce « Sisyphe auteur », selon le critique Pascal Pia⁴, recherchait le mot idéal⁵. Gaston Bachelard déclare dans *La Poétique de l'espace* que notre poète éprouvait beaucoup « d'éloignement pour les mots dictés par l'habitude ». Du *benjoin* de Baudelaire, il affirme par exemple: « le benjoin, en dehors de la joie d'oreille qu'il offre à tout lecteur, n'est pas donné à tout le monde⁶ ».

Mots inhabituels aussi, ces *nard*, *lotus* ou *oliban*⁷ ont un velouté qui ne pouvait manquer de satisfaire cet amoureux de la Beauté sous toutes ses formes. Dans l'esprit de l'auteur et du lecteur s'établit une confusion, une coïncidence heureuse entre les résonances du mot et le parfum évoqué. C'est pourquoi l'on pourrait qualifier le nard,

¹ *L'Art poétique*, Chant I, vers 172. Larousse, 1933, p. 72.

² Dans son *Baudelaire* (Paris, Seuil, pp. 110 et 146), **Pascal PIA** montre des reproductions de pages de Baudelaire très éloquents sur ces tâches d'artisan-poète.

³ Dans les commentaires et notes de son édition des *Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

⁴ *Baudelaire*, Seuil, 1952, p. 111.

⁵ **Jean POMMIER**, dans sa fine analyse du *Tombeau de Charles Baudelaire* de Mallarmé (« 'Le Tombeau de Charles Baudelaire' par Stéphane Mallarmé », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 176), affirme que « certains poètes, et Mallarmé particulièrement, sont menés moins par les idées que par les mots ». Ceci est sans doute vrai occasionnellement pour Baudelaire aussi, comme d'ailleurs pour la plupart des « écrivains ».

⁶ Quadrigue/ P.U.F. , Paris, 1975, p. 174.

⁷ Mot absent du *Petit Robert*, qu'on trouve parfois sous la forme « olibanum » dans les revues de parfumerie. Le *Trésor de la Langue Française* le donne comme « synonyme peu usité de *encens* » et indique qu'il « se tire d'une espèce particulière de genévrier qui croît dans l'Arabie et dans quelques contrées de l'Afrique ».

l'oliban ou le benjoin des *Fleurs du Mal* d'odeurs verbales, ou de parfums littéraires. La dimension hédonique est présente dans le mot autant que dans la chose.

1. 2. 3. Odeurs, émission et réception

Dans le lexique de la langue française susceptible de rendre l'impression d'une odeur qui se répand, qu'on sent et qui agit sur le récepteur, ou d'évoquer les objets que cette senteur imprègne, Baudelaire sélectionne comme on l'a vu plusieurs dizaines de vocables. Des verbes, par exemple, il en emploie 55 différents, dont 40 n'apparaissent qu'une seule fois et 15 reviennent de 2 à 6 fois. Parmi ceux-ci, très important est bien sûr *sentir*, qui renvoie aux diverses sensations (ici on n'a retenu que l'olfactive). Ce verbe serait appelé « bidireccional » par Coseriu¹ et « énantionyme » par Loïc Depecker², puisqu'il veut dire aussi bien « émettre une odeur » que « recueillir une odeur ».

Dans la série des vocables qui expriment l'idée de « donner une odeur », les adjectifs signifiant proprement « portant une odeur » comme *parfumé*, *embaumé*, *odorant* ou *aromatique* ne spécifient pas de quel parfum l'objet est chargé. La série de verbes compte les inévitables *embaumer*, *s'exhaler* (on a par ailleurs *exhalaison*) mais point *émaner* (alors qu'on trouve le substantif correspondant *émanation*), ainsi que le poétique *s'évaporer*, les curieux vocables dynamiques *monter* et *descendre*, *planer*, *circular*, *voltiger* et *tourner*, et les très « impertinents » -comme dirait Jean Cohen³- donc très expressifs *nager* et *rôder*.

De la même famille que *sentir* et polyvalents eux aussi, les *sens* s'opposent ou s'ajoutent à l'*esprit*. Quant à l'ambigu *souffle* et à *poumon*, ils relèvent comme *respirer*, *enfler la narine*, *humer* ou le plus animal *flairer*, du domaine de la physiologie. Il n'y a qu'une seule occurrence de *nez*, sans doute parce que la perception

¹ « Entre léxico y gramática », conférence prononcée à Aguadulce, Almería, le 25 octobre 1997. Cours organisé par l'Université d'Almería.

² « Tu parles !? *Le français dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 2000, p. 190.

³ Voir COHEN, Jean. - *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Gredos, Madrid, 1982. Titre original: *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1979. Trad.: Soledad García Mouton. Il dit pp. 70-71: « Se llama 'no-pertinente' el epíteto que no concuerda semánticamente con el nombre. (...) La no-pertinencia es sólo una especificación de la 'anomalía semántica' ».

olfactive est moins « nasale » qu'intellectuelle¹. Mais tout fait farine au moulin de l'expressivité. Ces termes nous rappellent le début de *La légende des parfums*, où Michel Tournier affirme plaisamment que Dieu, en soufflant de l'air dans les narines d'Adam, « le vouait (...) à une existence dominée par des émotions olfactives² ».

Pour la réception des odeurs, on trouve de plus des vocables qui se situent à la frontière entre l'olfaction et le goût comme *liqueur*, *poison* ou *vin* et comme *avaler*, *boire*, *s'enivrer* ou le plus fort *se souler*³. Le poète va jusqu'à *ensevelir la tête* dans la robe de sa maîtresse dans le but de recueillir des parfums.

L'imbibition est marquée par des termes comme *imprégné* (qui ne revient pas moins de 5 fois, comme si Baudelaire voulait que l'odeur s'imprimât dans la peau, dans les habits et jusque dans les mots), *pénétrant*, *emplir* ou *remplir* et même le sensuel *frotter*.

Les odeurs exercent des actions variées: elles peuvent *charmer*, *chanter les transports de l'esprit et des sens* ou même *guérir*, inviter au rêve et *purifier*, mais encore *ronger*, provoquer l'évanouissement et la brûlure. Les effets de l'odorat rejoignent donc ceux des autres sens, comme on le constate aussi avec des adjectifs comme *enivrant*, *fiévreux*, *frais*, *impalpable* ou *vivant*. Le transvasement adjectival de la sensation olfactive dans celle de la vue est remarquable surtout avec les couleurs: *rouge*, *vert*, *obscurci*. Ceci n'a rien de surprenant chez un poète qui était en même temps critique d'art et qui, à l'occasion, recourait au lexique de l'odorat pour décrire un tableau: j'en ai parlé dans la section intitulée « Gourmandises », du premier chapitre de cette étude. Ailleurs, il évoque au moyen d'un parfum coloré la sensation que lui produit la lecture d'un passage autobiographique de Poe dans le conte *William Wilson: Pour moi, je sens s'exhaler de ce tableau de collège un parfum noir*⁴.

C'est probablement dans le chapitre de l'adjectif que le poète montre le mieux sa maîtrise du trésor lexical. Chez Baudelaire, comme le dit Jean-Pierre Richard avec une exquise sensibilité,

¹ Citons le curieux article du docteur **Alfons GREGORICH i SERVAT** sur l'importance du nez. Centre de configuration du visage, le nez, outre son importance esthétique, donne quand il est bien développé une impression de force et de dignité. C'est probablement pourquoi la mutilation nasale était autrefois un supplice déshonorant, qu'on infligeait aux assassins, aux voleurs ou aux prostituées; ce châtement provoque une laideur répugnante, car il laisse à découvert les anfractuosités du crâne. Voir « Importancia de la nariz », in *Compartir*, revue de la Fondation Espriu, mai-juin 1997, n° 26, pp. 8-9.

² Dans *Le médianoche amoureux*, Gallimard, Paris, 1989, p. 287.

³ Voir le dernier paragraphe de la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude, consacré aux expressions du goût dans *Les Fleurs du Mal*.

⁴ *Études sur Poe, O. C. II*, p. 257.

l'adjectif (...) dispose tout autour du nom un halo de vibrations immobiles. Il humanise encore la transcendance et la concentration substantives en les diluant en *qualités* idéales¹.

Mathieu reconnaît également le prix des adjectifs baudelairiens quand il parle d'une « poétique de l'adjectif comme liant, 'vernis' d'une atmosphère unique où fusionnent le passé et le présent² ». Sans doute aussi que ses *épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie*, pour reprendre les termes de Baudelaire lui-même à propos des *excellents poètes*, dans un article sur Victor Hugo³. Peut-être est-ce en vertu de cette analogie qu'il dote certains parfums d'une qualité humaine: **chargé de nonchaloir, humain**, ou divine: **préparé par les anges**.

C'est la formule: **ayant l'expansion des choses infinies**, verbale mais apportant une caractérisation (des **parfums riches** dans *Correspondances*), qui m'a fait inclure **avoir** dans la liste des verbes à odeur. Couvrant à elle seule un alexandrin entier, elle est d'une extraordinaire richesse morale, par le contenu, et esthétique, par la forme: la multiplication des fricatives et leur combinaison avec les quatre voyelles nasales produisent un effet très musical; de plus, la répétition des sons /i/, sons aigus, s'ajuste étroitement à la sensation d'acuité, de subtilité, avec laquelle s'effectue cette propagation illimitée des substances odorantes. Ces impressions sont éminemment subjectives, mais tel est le pouvoir évocateur de la parole baudelairienne.

Les différents types d'odeurs (humaine, animale, végétale et minérale) se fondent en un mélange imprécis: **confondu, mélangé, vague**. Ces adjectifs nous rappellent une caractéristique des parfums que Michel Serres décrit très poétiquement:

Fine pointe d'un apex rare, composition très complexe, mélange à mille voisinages, noeud instable de courants capricieux, un parfum se dessine comme une intersection, ou une confusion; nous ne sentons pas d'odeurs simples ni pures⁴.

En ce qui concerne le mot **vague**, qui chez Baudelaire accompagne **souffle** et **senteur**, on pourrait peut-être y déceler un inconscient jeu de mots, avec glissement de l'adjectif au substantif homonyme, étant donné que le poète associe fréquemment les

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil 1955, p. 161. C'est le critique qui souligne.

² *Histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 162.

³ **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**, *O. C. II*, p. 133. C'est Baudelaire qui souligne.

⁴ *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985, p. 223.

parfums aux flots de la mer. Par contre Baudelaire n'utilise pas pour qualifier une odeur de l'adjectif « profond », même si, comme l'observe Viprey, « *parfum* est l'équivalent sur le plan de la matrice consonantique de *profond*¹ »; il l'applique en revanche à l'océan, à la chevelure ou aux yeux.

Un parfum vigoureux peut être *fort*, *pénétrant*, *puissant* ou *triomphant*: le poète aime à faire persister un produit par excellence évanescent.

Mauvais, le parfum est *affreux*, *dangereux*, *sale* ou même *fatal*. Ces adjectifs à connotation péjorative (matérielle et spirituelle) nous amènent à commenter les deux expressions *aimable pestilence* et *cher poison*, qui allient en un contraste étrange un adjectif positif et un nom de senteur négative. Ce n'est pas l'adjectif en soi qui est choquant, mais son union avec le nom qu'il qualifie. Il conviendrait ici d'employer les notions de « basse prévisibilité » ou d' « attente frustrée » sur lesquelles Riffaterre² se base pour définir l' « effet stylistique ». Le lecteur attendrait en effet dans le voisinage de *pestilence* et de *poison* des adjectifs comme « horrible » ou « affreux »; la frustration verbale, ou la surprise, est d'autant plus forte que c'est sur l'adjectif que s'ouvrent ces oxymores. Luc Decaunes parle dans son *Charles Baudelaire* d' « adjectifs grinçants ou assourdis », de « formules détonnantes qui ont moins pour ambition de scandaliser ou de heurter, que de créer un type de beauté imprévu³ ». Ces audaces pleines d'efficacité sont la marque du génie. Kristeva voit ainsi les antithèses baudelairiennes:

L'abondance de métaphores antithétiques (...) met en évidence le penchant baudelairien à construire de nombreux textes sur le principe de la logique binaire qui a fait les délices du structuralisme.

Baudelaire revendique souvent cette dichotomie de son univers comme l'équivalent d'un amour impossible (...). Cette logique contradictoire de la métaphore baudelairienne annonce le surréalisme et s'enracine dans une tradition fantastique ou baroque (...) ⁴.

Le langage amoureux, courtois ou baroque, contient certes de ces formules à

¹ *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Champion, 1997, p. 162. Les mots sont en italique dans le texte.

² Cité par VIPREY dans *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Champion, Paris, 1997, p. 69.

³ Seghers, Paris, 1952, p. 72.

⁴ « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, pp. 410-411.

contraste violent dont « neige brûlante » n'est qu'un échantillon¹. Baudelaire revitalise ce vieux procédé, que Claude-Gilbert Dubois appelle « souci baroque de joindre les contraires en couples inattendus² », et qui associe fréquemment la mort et l'amour. L'oxymore baudelairien tire sa force particulière et son originalité de la sensation sur laquelle il repose. Il convient peut-être de rapporter ici le témoignage de Catulle Mendès, chez qui Baudelaire avait passé une nuit en juillet 1865: l'auteur des *Fleurs du Mal*, évoquant avec une tristesse infinie le suicide par pendaison de Gérard de Nerval, se demandait en sanglotant pourquoi celui-ci avait choisi pour mourir la corde et non le poison: *Il y a des poisons subtils, caressants, ingénieux, grâce à quoi la mort commence par de la joie, du moins par du rêve*³...

D'autres assemblages d'une intense expressivité sont ces redondants *miasmes morbides* et, en sens inverse, *la meilleure et la plus pure essence*. Le premier suggère l'idée de remugle, d'odeur de maladie, de moisi et de renfermé; pour le second, Baudelaire, dont le répertoire n'inclut ni « beau » ni « bon », adjectifs d'usage général, a recours à la forme superlative de ce dernier et de *pur* pour désigner l'*essence*, et atteindre ainsi à la quintessence. Signalons à ce propos que, curieusement, dans le monde de la parfumerie, l'essence la plus pure, l'extrait qui servira à produire le parfum, s'appelle « l'absolue ». Des épithètes « superflues » comme celles-ci ont pour but de rehausser la poéticité du texte. Jean Cohen⁴ a établi que chez Baudelaire, sur 100 épithètes prises au hasard, 29 sont redondantes.

À l'exception des mots latins *suavibus* et *unguentatum*, dont la longueur s'explique par les désinences, les adjectifs baudelairiens de l'odeur sont courts. Le seul adjectif de 4 syllabes, *invétéré*, est un bien joli mot savant, à structure sonore répétitive (3 de ses 4 syllabes ont un /e/), et qui signifie « fortifié et enraciné avec le temps ». C'est un hapax dans le recueil et Baudelaire lui concède un statut privilégié en l'unissant à un parfum et en le situant en fin de vers -où il rime avec le primordial *respiré-* et en fin de strophe. Ainsi mis en relief, le mot ne risque pas d'être oublié par le

¹ **SHAKESPEARE** utilise abondamment le procédé des formules paradoxales. Dans *Romeo and Juliet* (Penguin Books, London, 1996), on trouve entre autres ces définitions de l'amour: « Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health » (I, 1, 180), que l'éditeur Spencer commente en ces termes (p. 176): Romeo speaks in the commonplace antithetical language of contemporary love poetry. This gives a feeling of artificiality to his passion ».

² *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, 1973, p. 71.

³ Anecdote citée par **BUTOR** dans *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1961, p. 239.

⁴ *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1974, p. 142. Titre original: *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966. Trad.: Martín Blanco Álvarez.

Lecteur que le poète interpelle; la longueur de l'adjectif et de la durée qu'il évoque tranche avec la brièveté formelle de *musc*, mais, tout comme ce parfum persistera dans notre mémoire sensorielle, l'adjectif restera ancré dans notre souvenir poétique¹. Toutefois, Baudelaire n'a pas besoin d'une trop grande recherche pour être expressif:

L'adjectif le plus baudelairien, ce sera (...) l'adjectif le plus lisse et le plus vide de déterminations, le plus transparent aussi, le plus apte à créer tout autour du nom une zone neutre d'expansion, une aire de communication et de gloire²

affirme Richard. Comme je l'ai dit, Baudelaire prise particulièrement les adjectifs courts, ce qui ne veut pas dire de pauvre apport sémantique: *doux*, *fauve*, *frais* et *vert* sont aussi éloquents qu'ils sont brefs. S'il a oublié ici « haut » -quoiqu'il existe un *haut parfum* dans son oeuvre de critique picturale³ -, on trouve en revanche le petit adjectif *doux* bien représenté dans le recueil poétique. C'est un de ces mots que Baudelaire affectionnait sans doute parce qu'il convient aux cinq sens (il s'accorde autant à une odeur qu'à une musique, un tissu, un mets ou une couleur); cette épithète polysémique est valable également sur le plan moral, où elle signifie innocence et mansuétude. On pourrait en dire autant de *fort* ou de *pur*, qui réfèrent à des qualités aussi bien spirituelles que physiques. Quant au monosyllabique *riche*, il s'allonge du fait du pluriel et de la liaison avec la conjonction *et* qui l'enchaîne à l'imposant *trionphant* dans le célèbre alexandrin de *Correspondances*: *Et d'autres, corrompus, riches et triomphants*.

Subtil et *âcre* ont un contenu sémantique plus concret, sans compter que l'art de Baudelaire enrichit souvent celui-ci de connotations spirituelles. *Léger* peut renvoyer à l'idée de fugacité ou de douceur, et *fauve* lui rappelle sans doute la pétulance méridionale puisqu'il décrit dans le poème en prose *Un cheval de race* une

*abondante crinière d'où s'exhale en fauves parfums toute la vitalité endiablée
du Midi français: Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, villes bénies
du soleil, amoureuses et charmantes*⁴!

¹ À l'instar du WITTGENSTEIN du *Tractatus*, on pourrait parler ici d'isomorphisme entre le langage et le monde.

² RICHARD, Jean-Pierre. - *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, p. 161.

³ Dans son *Salon de 1846*, *O. C. II*, p. 440, Baudelaire parle d'un *haut parfum de mauvais lieu* à propos des *Femmes d'Alger* de Delacroix.

⁴ *O. C. I*, p. 343.

L'inquiétant *dangereux*, dont il décore le parfum du chat ou d'une énigmatique Circé, entre dans des images où « le support mythique est présent¹ », même implicitement. L'inhabituel *ranci* également mérite qu'on s'y attarde. Dans le petit poème en prose *La Chambre double*, où ce qualificatif reparaît, Baudelaire se lamente:

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation².

La désagréable et malodorante fin de ce paragraphe contrebalance le *parfum d'un autre monde* du début. Le rancissement est le résultat d'une transformation chimique mais aussi un phénomène moral. Dans l'un et l'autre cas, et en poésie comme en prose, il est provoqué par l'action du temps. On rejoint ici un des thèmes majeurs de la pensée baudelairienne, le Temps, qui dégrade toute chose et qui aiguise le désir d'un retour aux sources, à un *là-bas* et un *alors* virginaux et heureux.

Si par curiosité on compare les adjectifs baudelairiens des odeurs avec ceux utilisés par les parfumeurs ou les publicitaires, on constate que ces derniers sont eux aussi peu définitoires. Les spécialistes ont un langage impressionniste plutôt que descriptif. Voici par exemple ce qu'une page des *Cahiers de la Beauté*³ dit du célèbre parfum « Allure » de Chanel: « Les différents accords du parfum -frais, fruité, boisé, oriental- s'équilibrent dans une composition lumineuse », ou bien, à propos des quatre facettes olfactives du parfum « Allure Homme »: « fraîche et naturelle, sensuelle et mystérieuse, boisée mais aérienne, épicée et séductrice ». Quant à lui, l'artiste parfumeur Roudnitska affirme:

À telle essence de rose, nous allons trouver fraîcheur, fleuri, capiteux, des à-côtés fruités (ou acides), du montant, une douceur suave, ou une âpreté verte et poivrée, elle sera éthérée ou lourde, etc.

¹ BRUNEL, Pierre. - Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 177. AGUETTANT pour sa part cite l'exemple de *La Circé tyrannique aux dangereux parfums* pour illustrer son opinion: « Quand l'adjectif est nuancé et singulier, c'est le plus souvent pour rendre une nuance psychologique ». *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 60.

² O. C. I, p. 281.

³ Process Blue, n° 16, 2000, p. 6.

pour déclarer ensuite:

Des divergences sur la qualité de l'odeur peuvent se rencontrer mais elles sont le plus souvent verbales. Elles portent plus sur l'*appréciation* de la qualité, c'est-à-dire sur l'interprétation intellectuelle de la sensation, que sur la sensation elle-même¹.

Avouons-le: traduire une odeur en mots objectifs, communiquer à autrui une expérience olfactive, cela relève de l'utopie. Les exemples qui précèdent montrent pourtant que le vocabulaire baudelairien n'a rien à envier en expressivité et en acuité à la littérature spécialisée. Au contraire le poète, bien équipé de mots, va plus loin, s'élève plus haut, et à sa suite le lecteur, dans la sphère olfactive.

1. 2. 4. Les adjectifs dans la prose baudelairienne

Dans la section précédente, j'ai montré que c'est sans doute dans l'usage de l'adjectif que Baudelaire manifeste le mieux son extraordinaire souplesse lexicale. Pour illustrer la force des adjectifs *fauve* et *ranci*, j'ai d'autre part cité à l'appui quelques fragments des **Petits poèmes en prose**. C'est pourquoi, bien que mon analyse des références olfactives se confine à la poésie, je voudrais ouvrir ici une parenthèse sur l'emploi de l'adjectif dans quatre textes en prose de Baudelaire: **Le Spleen de Paris**, **Les Paradis artificiels**, **Le Jeune Enchanteur** et **La Fanfarlo**. Cet ajout ne me semble pas rompre l'unité de la question; au contraire il renforce l'idée de la prodigieuse agilité verbale de l'auteur quand un sujet lui tient à coeur. J'ai été surprise par la pléthore d'adjectifs odorants, souvent « poétiques », qui ornent cette prose, mais je me limiterai aux adjectifs qui ne figurent pas dans *Les Fleurs du Mal*. Si dans cette anthologie je relevais 55 épithètes se rapportant à une odeur, j'en découvre maintenant 35 autres dans les oeuvres citées. On obtient ainsi, poésie et prose réunies, 90 épithètes relatives à l'odeur.

Le Spleen de Paris, qui selon le mot de Baudelaire lui-même fait *pendant* aux *Fleurs du Mal*, est une suite de 50 petits poèmes en prose inséparables de l'immortel recueil. Beaucoup d'entre eux sont le germe ou l'amplification d'un poème: la pièce *Un*

¹ *Le parfum*, P. U. F. , Paris, 1980, pp. 22 et 35 respectivement.

hémisphère dans une chevelure par exemple, est proche parente de *La Chevelure*, et *L'Invitation au voyage* est le titre commun à un poème et un poème en prose: il s'agit en définitive de facettes différentes d'un même ensemble. Pour des critiques comme Alison Fairlie¹, ces pièces représentent la partie la plus mûre de l'oeuvre de Baudelaire, ou en tout cas celle qui a été le plus influencée par une pensée maîtrisant toutes ses possibilités. Un de leurs traducteurs en espagnol, Verjat, partage cette opinion, et ajoute qu'en aucune manière on ne doit considérer les poèmes en prose comme des créations de seconde catégorie. Alain Trouvé va plus loin qui déclare: « Baudelaire contribue (...) à affranchir la poésie du cadre de la versification, donnant ses lettres de noblesse au poème en prose² », et dans cette prose magique, Martine Bercot voit « une poétique particulière, progressive mais intentionnelle, fondée sur l'adéquation de la vision d'un monde insolite et contingent par nature aux moyens verbaux appropriés à sa représentation esthétique³ ».

Un bref survol de l'oeuvre permet de constater qu'ici aussi, Baudelaire a laissé parler son nez: 27 des 50 petits textes dédiés à Arsène Houssaye, c'est-à-dire 54%, sont émaillés d'expressions odorantes. **Le Spleen de Paris** contient à lui seul 20 adjectifs de ce genre, sans compter ceux qui font double emploi avec les épithètes des ***Fleurs du Mal***. Avec entre parenthèses l'objet ou la notion auxquels ils s'unissent dans le texte, puis le titre du petit poème en prose d'où ils proviennent, en voici la **liste alphabétique**:

ardent (parfums de la Mort, *Le Tir et le cimetière*)

aromatisé (bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir, *La Chambre double*)

bon (odeur d'une parfumerie, *Les Tentations, ou Éros, Plutus et la gloire*)

capiteux (fleurs, *Les Projets*; atmosphère de la demeure du Diable, *Le Joueur généreux*)

corrupteur (vapeurs du monde, *À une heure du matin*)

délicat (parfum, *Le Chien et le flacon*)

délicieux (odeur de fleurs et de fruits, *Déjà!*)

excellent (parfum, *Le Chien et le flacon*)

excitant (parfum de la marmite de fer où cuit un ragoût, *La Belle Dorothée*)

¹ Citée par **VERJAT, Alain**. - *Pequeños poemas en prosa*, Erasmo, Textos bilingües, Bosch, Barcelone, 1975, pp. 36-37. Traduction d'A. Verjat. Celui-ci dit que le poème en prose baudelairien n'est pas un « product of resignada mediocridad ».

² **TROUVÉ, Alain**. - « Aragon lecteur de Baudelaire » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n° 5, p. 1435.

³ « Miroirs baudelairiens », dans *Dix études sur Baudelaire*, réunies par **Martine BERCOT** et **André GUYAUX**, Champion, Paris, 1993, p. 114.

exquis (atmosphère de la demeure du Diable, Le Joueur généreux)
fétide (odeur de tabac, La Chambre double)
incomparable (saveur et parfum de cigares, Le Joueur généreux)
indéfinissable (odeur d'une case en bois, Les Projets)
infinitésimal (senteur qui nage dans l'atmosphère d'une chambre, La Chambre double)
lourd (atmosphère parisienne, Le Mauvais Vitrier)
mystérieux (parfum de rose et de musc, Déjà!)
nauséabond (moisissure, La Chambre double)
puant (ténèbres, Le Vieux Saltimbanque)
singulier (parfum qui est comme l'âme de l'appartement, L'Invitation au voyage)
visible (parfum rendu visible par la chaleur, Le Fou et la Vénus)

Il est facile de deviner pourquoi certains vocables présents ici font défaut dans Les Fleurs du Mal, comme par exemple les trois adjectifs à préfixe négatif *incomparable*, *indéfinissable* et *infinitésimal*. Baudelaire proscrie sans doute en poésie ces mots excessivement longs (de 4, 5 et 6 syllabes respectivement), qui alourdiraient le vers; de surcroît, au point de vue sémantique, les deux premiers avouent un échec dans la tentative de description, et le troisième, assez prosaïque, est un terme de mathématiques ou de pharmacie: un dictionnaire courant comme *Le Petit Robert* cite justement la formule baudelairienne *Une Senteur infinitésimale* pour illustrer le sens d'« infime, microscopique ». On se rappelle que dans Les Fleurs du Mal Baudelaire apprécie en général les adjectifs courts, et que l'unique tétrasyllabe est *invétéré*, extrêmement évocateur, et dont il a besoin pour insister sur la durée d'un parfum et d'un souvenir.

Quelques adjectifs comme *aromatisé*, *bon*, *puant* nous renvoient directement à leurs parents morphologiques: dans Les Fleurs du Mal circulent les mots *arome* et *aromatique* (pour qualifier la forêt de cheveux), le superlatif de *bon* (*la meilleure essence*), et le verbe *puer* (en rapport avec les mêmes *ténèbres* qu'ici dans un vers d'Au Lecteur). D'autres présentent avec les épithètes de l'anthologie poétique une forte similitude formelle ou sémantique: *fétide* est voisin de *putride*; *excitant* (que Baudelaire emploie pour caractériser des arômes de cuisson au pouvoir aphrodisiaque dans La Belle Dorothée) est assez semblable à *enivrant* (qui évoque les effets d'une drogue ou d'un alcool); *capiteux*, *délicat*, *délicieux* ou *exquis*, adjectifs du goût autant que de l'odorat, appliqués à d'agréables parfums, à des fleurs et des fruits tropicaux ou à l'étrange

atmosphère de la retraite du diable, sont aussi élégants que *divin*, *pénétrant* et *pur* par exemple. **Lowrd** est l'épithète que choisit le poète de Paris pour définir le climat de sa ville dans *Le Mauvais Vitrier*: la **lourde** et **sale** atmosphère parisienne nous investit, physiquement et moralement, au même titre que les *démons malsains* qui peuplent le poème *Le Crépuscule du soir*. Un autre qualificatif négatif, **corrupteur**, charrie des connotations matérielles et spirituelles: dans *À une heure du matin*, le poète voudrait éloigner de son âme *les vapeurs corruptrices du monde*, afin de pouvoir *produire quelques beaux vers*; ceci nous fait songer aux odeurs *corrompues* et *empestées* qui circulent entre **Les Fleurs du Mal**. La moisissure **nauséabonde** qui se mélange à l'odeur du tabac de *La Chambre double* est aussi *morbide* que les *miasmes* du recueil poétique. Remarquons en passant que, pour suggérer saleté et puanteur, Baudelaire ne recule pas non plus devant les substantifs forts: je relève ainsi, dans *Le Chien et le flacon*, *un paquet d'excréments et des ordures soigneusement choisies* qui contrastent violemment avec un **excellent** parfum de parfumeur. Ce sont les premiers produits qu'il conseille d'offrir au chien ou au public, car ces êtres manquent totalement de discernement. Dans le même ordre d'images olfactives choquantes, l'auteur nous fait sentir, au milieu d'un *jubilé populaire*, *une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête*¹.

Quant à l'insolite et au bizarre, ils accompagnent aussi bien le **mystérieux** parfum de rose et de musc symbolisant l'attrait d'une terre *pleine de promesses* pour le voyageur qui débarque², ou le **singulier** parfum de l'appartement hollandais dans le petit poème en prose intitulé *L'Invitation au voyage*, que *les rares fleurs* ou *les vagues senteurs* du poème homonyme. Les parfums de la prose ont la même chaleur et la même épaisseur que ceux de la poésie, et ici ou là, le créateur manie les mots de la passion et de l'horreur. La formule **ardents parfums**³ apporte une touche particulière à une abstraction comme la Mort, et évoque l'étrange atmosphère qui règne à proximité des tombes: Baudelaire nous dit cela avec des *cadavres musqués* dans son poème *Danse macabre*. En revanche, la synesthésie qui apparaît dans une phrase de la pièce *Le Fou et la Vénus*: *On dirait (...) que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées*, est plus explicite, et beaucoup moins poétique, que celles de ses vers.

¹ *Le Vieux Saltimbanque*, O. C. I, p. 296.

² *Déjà*, ibid. , p. 337.

³ *Le Tir et le cimetière*, ibid. , p. 351.

Dans **Les Paradis artificiels**, dont la lecture est indispensable également si l'on veut participer aux tourments et aux jouissances de Charles Baudelaire, et dont Alison Fairlie a rapproché la structure de celle des *Fleurs du Mal*¹, Baudelaire documente abondamment le lecteur sur cette formidable drogue qu'est le hachisch. 11 nouveaux adjectifs servent son dessein. Si la moisson de chanvre exhale un *esprit vertigineux*² qui trouble les sens et provoque des états de volupté ou d'absence mentale, la préparation qu'on extrait de cette plante a une *odeur caractéristique*: elle est *désagréable* et *répugnante*, et *va croissant avec le temps*. Pour nous convaincre de la vigueur inusitée de cet arôme, il se sert d'un principe qu'il répète (dans **Le Hachisch** et dans la troisième partie du **Poème du hachisch**, intitulée *Le Théâtre de Séraphin*) et qu'ensuite il inverse: si une odeur *fine*, voire *agréable*, est *portée à son maximum de force et pour ainsi dire de densité*³, elle finit par devenir nauséabonde et par soulever le cœur. Dans le même paragraphe, Baudelaire suppose que le phénomène contraire est vrai aussi. Il accole d'abord au nom *parfum* deux épithètes négatives: *répugnant* et *révoltant*, musicalement semblables et disposées en progression ascendante; son hypothèse est que ce parfum désagréable, *une fois réduit à son minimum de quantité et d'expansion*, devient aimable à sentir. Outre ces traits matériels, Baudelaire décrit dans sa *monographie abrégée de l'ivresse* les conséquences spirituelles de l'usage de ce poison: la plus grave est la destruction de la pensée, qui incite le consommateur de hachisch à porter *un intérêt exagéré*⁴ aux moindres choses. Parmi celles-ci, je relève *les vagues odeurs échappées de la forêt*. Baudelaire, citant Auguste Bedloe, a préféré cette jolie formule à la variante RC⁵ *qui venaient de la forêt; échappées* évoque mieux le caractère évanescent des parfums. Voilà donc 11 nouvelles expressions adjectives à mettre à l'actif de Baudelaire.

Le Jeune Enchanteur, traduction assez libre de Croly, porte un sceau incontestablement baudelairien. Pour preuves, la curieuse formule l'*amoureuse et pestilentielle étoile* à laquelle fait allusion Callias au début du conte et qui recèle en filigrane la future *aimable pestilence* du poème *Le Flacon*, et les *miasmes mortels*⁶ exhalés par les bois d'Ostie, qui causent la fièvre, puis la mort de la belle cousine de

¹ Cité par PICHOS, *O. C. I*, p. 1358.

² **Du vin et du hachisch**, *ibid.*, p. 388.

³ **Le Poème du hachisch**, *ibid.*, pp. 406 et 410 respectivement.

⁴ *Ibid.*, pp. 426 et 428 respectivement.

⁵ Signalée par PICHOS, *ibid.*, p. 1379.

⁶ *Ibid.*, pp. 524 et 534.

Sempronius: ces gaz méphitiques surgissent également dans *Les Fleurs du Mal* pour décrire un état d'âme ou une atmosphère.

Composée par un Baudelaire encore dans la vingtaine, fortement autobiographique mais aussi baignée d'influences littéraires, **La Fanfarlo** est une nouvelle d'adultère et de coquetterie. 7 de ses 28 pages comportent des expressions parfumées; je ne relève ici que celles où l'auteur a employé un adjectif ne figurant pas dans la liste qui correspond à son anthologie poétique: *mystique* et *bizarre*. La jeune Madame de Cosmelly, à qui Samuel Cramer a donné à lire son recueil de poèmes *Les Orfraies*, fait ce reproche au poète: *vous réservez votre encens le plus mystique à des créatures bizarres qui lisent encore moins que les dames*. Toute l'ironie et l'ambivalence baudelairiennes transparaissent dans ces parfums religieux brûlés en l'honneur de curieuses idoles. Plus loin, quand il a fait la conquête de la belle Fanfarlo, Cramer découvre avec un plaisir intense la chambre de la danseuse: *L'air, chargé de miasmes bizarres, donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude*¹. Bizarrerie, atmosphères étranges, sensation d'étouffement, on a vu qu'il y a tout cela aussi dans plus d'un sonnet de Baudelaire.

¹ O. C. I, pp. 559 et 576.

2. ANALYSE THÉMATIQUE

Voici à présent une nouvelle analyse, où les odeurs baudelairiennes sont regroupées d'après les thèmes qu'elles évoquent: elles appartiennent à diverses familles, parlent du corps humain, éloignent ou rapprochent dans le temps et dans l'espace, ou sont chargées de qualités propres au monde religieux ou à d'autres éléments abstraits. Ce classement a une pure valeur d'orientation et est forcément arbitraire, puisqu'une odeur peut figurer dans plusieurs champs. Ainsi par exemple, le *musc*, d'origine animale, est associé aux manifestations amoureuses, entre en rapport avec les notions d'espace, de temps et de mort, et prend souvent des connotations religieuses ou pseudo-religieuses.

2. 1. FAMILLES D'ODEURS

Sous cette rubrique on trouvera les odeurs classées en fonction de leur origine végétale, animale¹ ou minérale. Elles apparaissent par ordre alphabétique et sont suivies des titres des poèmes d'où elles sont extraites. Dans les listes d'odeurs végétales et animales, je fais la distinction entre les parfums proprement dits et les autres odeurs.

2. 1. 1. Origine végétale

Parfums spécifiques

benjoin: Correspondances, À une Madone, Bien loin d'ici

coco: La Chevelure

encens: Bénédiction, Correspondances, Un fantôme II: Le Parfum, À une Madone, Un voyage à Cythère

myrrhe: Bénédiction, À une Madone, Danse macabre

nard: Bénédiction

tamarinier : Parfum exotique

¹ Les odeurs humaines seront étudiées dans la section suivante: **Les messages du corps**.

Autres odeurs végétales

ambroisie: Bénédiction

bouquet: Une martyre

bouton: Bénédiction

fleur: Le Guignon, Un fantôme II: Le Parfum, Harmonie du soir, L'Invitation au voyage, Un voyage à Cythère, La Mort des amants, Le Léthé

forêt: La Chevelure, Chanson d'après-midi

futailles: Le Vin des chiffonniers

havane: Sed non satiata

huile: La Chevelure, Bien loin d'ici

lotus: Le Voyage

rose: Spleen: J'ai plus de souvenirs... , Un voyage à Cythère

vin: La Chevelure, Le Vin des chiffonniers, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

Voilà un assez beau choix d'aromes ayant une source végétale. On est loin pourtant du chiffre apporté par Jean-Pierre Cauvin pour le romancier Bosco: dans un seul roman de cet écrivain, *Un Rameau de la nuit*, le critique relève « 130 odeurs végétales ou minérales¹ ». Mais il s'agit ici de prose, et en outre les odeurs botaniques que Bosco fait saisir au lecteur sont plutôt la « signification » des plantes qu'il décrit. De Baudelaire, Cauvin dit au même endroit qu'il « s'adonne aux parfums par sensualité, pour les voluptés qu'ils lui procurent », exception faite de poèmes comme *Le Flacon*. Je crois pour ma part qu'aux plaisirs des sens -Baudelaire n'était certainement pas un pur esprit, loin s'en faut- se superposent ceux plus éthérés des mots et des analogies plus ou moins cachées.

L'*encens* est le parfum dont Baudelaire use le plus fréquemment. Il s'agit d'une substance résineuse aromatique qui brûle en répandant une odeur pénétrante. Le meilleur encens du monde provient d'un arbre au nom prédestiné, le « *Boswellia sacra* », qui pousse dans une région d'Oman douée d'un climat exceptionnel et d'un nom fabuleux lui aussi: l'« *Arabia Felix* ». Depuis trois mille ans les Bédouins recueillent la sève de cet arbuste selon une technique où se mêlent le savoir-faire et les gestes rituels: seule la sève qui s'écoule après la troisième incision est le précieux encens. Utilisé dans les tentes pour purifier l'air et les vêtements, il est employé

¹ *Henri Bosco et la poésie du sacré*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 145.

également dans les temples (autrefois il servait à désodoriser les églises où s'entassaient les fidèles: qu'on pense à l'énorme « Botafumeiro » de la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle remplie de pèlerins), lors des cérémonies funéraires et en médecine. Dans l'antiquité c'était le parfum des dieux. Aujourd'hui encore, en Afghanistan par exemple, on peut voir des enfants pauvres gagner une obole en parfumant la boutique des artisans: la fumée d'encens qu'ils y répandent à l'aide de leur petit brûle-parfum apporte, dit-on, la chance et la prospérité. On peut établir une surprenante relation entre cette essence noble et le passage du temps si l'on contemple, ou plutôt l'on respire, un étrange objet, ancien et raffiné, d'origine chinoise, l'horloge d'odeurs¹: il s'agit d'une plaquette métallique où l'on a creusé une entaille en forme de serpent qui porte des marques à intervalles réguliers. On remplit les parties de ce sillon de différentes variétés d'encens en poudre qu'on fait alors brûler et dont les arômes successifs mesurent le temps. Toujours à propos de l'encens, il est curieux de constater que, dans les conseils de beauté qu'Ovide donne aux femmes, cette substance est qualifiée de « virile² ». Dans son petit traité, le poète fait allusion à l'encens non seulement comme matière à brûler sur les autels pour plaire aux dieux, mais surtout comme composant d'une mixture qui contient aussi du fenouil, de la myrrhe, des roses et du miel et qui sert à confectionner un masque pour les soins du visage.

Une des variétés de l'encens s'appelle le *benjoin*: il s'agit d'une gomme obtenue par incision et battage de l'écorce d'un arbre des Indes Orientales et aussi de La Réunion, le styrax, à l'odeur légèrement vanillée.

Le *nard* est une valérianacée originaire de l'Inde, qu'on trouve dans les pays de la Méditerranée; le mot désigne également le parfum capiteux extrait de cette plante: c'était paraît-il l'arôme préféré de Louis XIV.

Quant à la *myrrhe*, c'est la résine brun foncé d'un arbuste qui pousse en Arabie méridionale et en Somalie, à l'odeur balsamique et voluptueuse, qu'on utilisait pour les embaumements ou qu'on brûlait pour assainir l'atmosphère.

J'ai déjà montré au cours de l'analyse des poèmes l'importance qu'ont dans la production baudelairienne les parfums proprement dits, et dans l'étude lexicale³, j'ai déjà parlé de *baume*, *oliban* et *dictame*, substances d'origine végétale. Les autres

¹ Luis RACIONERO en donne une description dans son livre intitulé *El arte de vivir a través de los cinco sentidos*, Ed. Temas de hoy, Barcelone, 1984, p. 93.

² *Medicamina faciei femineae*, Oxford University Press, 1991. Au vers 94, OVIDE évoque le « mascula tura ».

³ Voir 1. 2. 1. L'odeur dans tous ses états et 1. 2. 2. Parfums ou parfums littéraires?

senteurs de la même provenance sont assez imprécises. La mythique *ambrosie* peut être comprise à la fois comme la succulente nourriture des dieux de l'Olympe et comme la plante aromatique à l'odeur de citronnelle. Il s'agit en tout cas d'une matière agréable aux sens.

Les *fleurs*, qui constituent l'un des versants du titre du recueil, méritent une réflexion prolongée, même si, en tant que telles, elles n'occupent pas dans l'oeuvre une place importante. Dans le « Dossier » accompagnant son édition de **Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée**, André Guyaux cite en annexe un « Article de V[ictor] F[ournel] » du 17 avril 1866 où l'on peut lire la phrase suivante:

Les Fleurs du mal sont un grand jardin où un botaniste toxicologue s'est amusé à réunir toutes les plantes empoisonnées: on y respire un air lourd, mêlé de parfums âcres, plein de vertiges malsains¹.

Qu'on ne prenne pas ces mots au pied de la lettre! Les fleurs génératrices d'aromes ne sont pas identifiées, et l'auteur ajoute même à leur anonymat en leur accolant des mots indéfinis comme *chaque*, *mainte* ou un simple article. Baudelaire, qui n'aimait pas la nature (dans une lettre à Fernand Desnoyers, il déclare: *vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux*²), ne parsème pas ses vers de narcisses, de violettes ou de jasmins, - « la nature pacifique », comme l'appelle Édouard Thierry dans son article³ -, ni non plus de ces « bougainvillées aux fleurs rouges » qui, d'après Pierre Brunel⁴, parfument l'île Maurice et l'île Bourbon. Il lui suffit qu'elles soient fleurs car ce n'est pas leur « sueur » pour employer une expression de Maupassant⁵, qu'il va chanter, et ce n'est pas de fleurs concrètes qu'il va extraire ses parfums *frais, doux et verts*, mais plutôt de l'idée de fleur, de celle que Mallarmé appellera dans *Divagations* « l'absente de tous bouquets⁶ ». Encore fermées ou fraîchement ouvertes, disposées en bouquets qui se fanent mélancoliquement ou déjà

¹ Gallimard, Paris, 1975, p. 536. J'ai respecté la graphie de l'auteur.

² *C. I.*, p. 248.

³ *O. C. I.*, p. 1187.

⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, pp. 16-17. Ce commentateur affirme d'autre part que « La présence de la fleur est signalée, sans nomination, et d'une façon qu'on peut dire métonymique, par ce qui en est une composante, ou par l'équivalent de cette composante, le parfum, et toute ses variantes, avec des origines diverses, dans le recueil » (p. 168).

⁵ Dans « Le père » (*Contes du jour et de la nuit*, Bookking International, 1994, p. 33), Maupassant dit: « le soleil (...) faisait sortir de ce bois de bouquets un arôme puissant, un immense souffle de parfums, cette sueur des fleurs ».

⁶ « Crise de vers », *Oeuvres complètes II*, NRF Gallimard, Paris, 2003.

fripées, les fameuses fleurs baudelairiennes, ces *fleurs maldives*¹, exhalent un parfum qui peut être exquis, mais est souvent triste et volatil. Les fleurs ou les senteurs florales sont parfois elles-mêmes la métaphore du souvenir, du mal et du péché. Les contemporains de Baudelaire furent sensibles à cet aspect de l'oeuvre et l'utilisèrent abondamment pour la défense ou pour l'attaque morale du livre. On le remarque en lisant les *Articles justificatifs* apportés par le poète lors de son procès. Barbey d'Aurevilly par exemple, dans l'espoir de défendre son ami, dira de ces fleurs métaphoriques:

M. Baudelaire, qui les a cueillies et recueillies, n'a pas dit que ces Fleurs du mal étaient belles, qu'elles sentaient bon, qu'il fallait en orner son front, en emplir ses mains, et que c'était là la sagesse. Au contraire, en les nommant, il les a flétries. (...) Le poète, terrible et terrifié, a voulu nous faire respirer l'abomination de cette épouvantable corbeille qu'il porte, pâle canéphore, sur sa tête, hérissée d'horreur².

Seuls sont nommés le *lotus* -référence de la culture grecque classique puisque c'est celui des Lotophages de l'*Odyssée*, et pour Baudelaire nouveau prétexte à l'incorporation d'un parfum- et les *roses*, mais leur *jardin* n'est que la surface sur laquelle flottent *comme l'encens* les plaintes des amoureux; elles-mêmes n'embaument pas. Mais, si elle est dépourvue de parfum, la rose de Baudelaire n'a sans doute pas perdu totalement sa valeur ronsardienne de symbole de la beauté et de la perfection. Dans une lettre à son ami Nadar, Baudelaire écrit en 1859: *Tu n'as sans doute pas lu une foule de choses de moi, qui ne sont que musc et que roses*³. Recherche de la Beauté, même éphémère, et de l'Idéal: telle était en effet une des lignes conductrices de sa vie et de son oeuvre.

Les *tamariniers* sont de grands arbres des régions tropicales, aux fleurs jaunâtres disposées en grappes; la chair de leurs gousses est utilisée comme condiment. Pour Pierre Brunel, le poète « avait d'abord respiré [leur] odeur dans les livres (...), dans les *Chansons madécasses* d'Évariste Parny, en particulier⁴ ».

¹ Dans la dédicace du recueil à Théophile Gautier.

² *O. C. I.*, p. 1192.

³ *C. I.*, p. 574.

⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 17.

Métaphore de l'enivrante chevelure de la bien-aimée, la *forêt aromatique* transporte le poète bien loin de Paris; on sait qu'elle est tropicale, et que dans les pays où elle s'étend règnent la chaleur et la paresse, mais on n'a aucun détail botanique ni olfactif concret.

Le *havane* renvoie à l'exotique ville de La Havane et réfère non pas à l'arôme de la fleur de tabac (qui entre dans la composition de certains parfums) mais à celui, très masculin, du cigare. Baudelaire le flaire, mêlé à celui du musc, sur le corps d'une déesse de l'amour.

Quant à l'*huile*, c'est une substance non définie (peut-être est-ce l'*huile de coco* qu'il cite ailleurs) servant à masser et parfumer la peau. On sait que dans l'Évangile l'huile mélangée d'aromates est un symbole de joie. Les Grecs frottaient avec des huiles aromatisées ou huiles aux fleurs les membres de leurs athlètes. À Rome, même l'huile des lampes était parfumée au cours des orgies.

Et pour terminer, le *vin*¹ est l'image du souvenir (dans l'amour) ou de l'oubli et de la consolation.

Support et renforcement de sentiments souvent mélancoliques, les odeurs végétales sont chez Baudelaire des figures de la mémoire ou de l'amnésie, de la sensualité ou de l'aspiration à l'Idéal et de l'exaltation religieuse.

2. 1. 2. Origine animale

Outre l'*ambre* et le *musc*, qui sont des parfums spécifiques dont j'ai parlé dans l'étude lexicosémantique², on trouve ces autres odeurs animales:

charogne: *Une charogne*

fouurrure: *Un fantôme II: Le Parfum, Le Chat (LI)*

Malgré l'éloquence des chiffres qui nous rappellent la préférence verbale du poète pour les arômes végétaux, on a parfois dit que Baudelaire était le poète des parfums animaux. Il est bon en tout cas de signaler la distinction que Corbin, après Bachelard, marque entre les odeurs végétales et animales: « Retenons cette association

¹ Voir le quatrième paragraphe de la **QUATRIÈME PARTIE** de cette étude, consacré au goût.

² Voir **1. 2. 2. Parfums ou parfums littéraires?**

établie entre l'ordre et la senteur végétale; comme si le refus des parfums animaux était avant tout celui du désordre¹ ». On peut méditer sur la haine ou l'amour de l'ordre chez notre auteur: sa vie indécise, sa procrastination et ses remords seraient des signes de désordre, mais l'extrême méticulosité avec laquelle il s'occupait de ses livres ou de ses gravures prouve plutôt le contraire. Quoi qu'il en soit, les capiteuses senteurs animales sont aussi chères à la narine gourmande du poète et dandy Baudelaire que les odeurs végétales capables d'adoucir les peines. Belles comme leur nom, toutes plaisent aussi à sa plume délicate. En revanche, l'effluve nauséabond se dégageant des viscères de la *charogne* (sujet très peu « poétique ») est un détail choquant destiné à montrer aux témoins l'horrible fragilité de la condition humaine. La mort et la décomposition attendent tous les êtres humains, quelle que soit leur beauté. Le parfum de la *fourrure* évoque le chat, totem de Baudelaire, mais on le retrouvera, très semblable -au point qu'une confusion s'établit entre l'animal et la femme- , enfoui dans cette parure féminine.

2. 1. 3. Origine minérale

goudron: *La Chevelure*

sel: *Hymne*

Le *sel*, poudre d'origine marine, et l'étrange substance visqueuse provenant de la houille et à l'odeur forte et désagréable qu'est le *goudron*² évoquent tous les deux la mer, les ports, les bateaux. Ils font penser à Honfleur, à Bordeaux et surtout au long voyage forcé aux Îles, référence de poids dans la biographie de Baudelaire. En ce qui concerne l'odeur du *sel*, une étude de Laurence Hérault signale: « Les différents auteurs s'accordent sur la qualification de cette odeur: le sel fraîchement récolté sentirait la violette, ou du moins un parfum floral, car certains évoquent également les senteurs de l'iris de Provence³ ». On pourrait élucubrer sur l'acuité olfactive du poète rivalisant avec celle des artisans sauniers.

¹ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 315.

² Ce mot dérive de l'arabe.

³ *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 191.

Souvent, on l'a vu au cours de l'analyse des poèmes, les senteurs des différentes espèces se combinent harmonieusement, comme il sied à un artiste parfumeur et à un poète épris d'équilibre classique.

2. 2. LES MESSAGES DU CORPS

J'ai classé sous cette rubrique tous les éléments humains en rapport avec l'idée d'odeur. Les trois paragraphes qui suivent, intitulés « Blasons parfumés » (où sont évoquées les différentes parties du corps, surtout féminin), « La parure féminine » et « Personnes et personnages mythologiques », contiennent, après une liste de noms, une analyse du rôle que ceux-ci jouent dans les images odorales.

2. 2. 1. Blasons parfumés

baiser: Un fantôme IV: Le Portrait

boucles: La Chevelure

casque: Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive

chair: Correspondances, Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, Chanson d'après-midi

charmes: À une Malabaraise

chevelure: La Chevelure, Le serpent qui danse

cheveux: Le Chat XXXIV, Un fantôme II: Le Parfum

corps: Réversibilité, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

crinière: La Chevelure

gorge: Le Beau Navire, Causerie

haleine: Tout entière

mèches: La Chevelure

peau: Bien loin d'ici

réduit: Hymne

regard: Hymne à la Beauté, Danse macabre

sang: Le Balcon

sein: La Muse malade, Parfum exotique

sens: Correspondances

souffle: Le Balcon

toison: La Chevelure

tout: Tout entière

tresses: Chanson d'après-midi

voix: Tout entière

« Le corps est éminemment un espace expressif » dit Merleau-Ponty¹. Dans la poésie baudelairienne, ce corps-là est celui de la femme et est plein d'aromes. Comme l'affirme Simone Bernard-Griffiths, « à travers l'alchimie de l'amour, le corps entier de la femme se fait expansion magique² ». En rassemblant les parties de l'anatomie féminine dont Baudelaire évoque les odeurs, on compose une succession de petits « blasons » parfumés. Pierre Emmanuel affirme:

De tous les symboles ambivalents dans le monde érotique baudelairien (...) le plus puissant est l'odeur. Elle enveloppe, elle imprègne, elle entête: c'est le substrat de la « spiritualité » démoniaque, chair saturante et diffuse, fausse aura psychique émanant du corps féminin. Cette essence quasi spirituelle émanant du corps féminin n'est qu'un étirement, jusqu'à l'ubiquité, de l'insidieuse séduction animale³.

Voyons donc la « Carte de Tendre » corporelle d'après Baudelaire.

C'est assurément la **chevelure** féminine qui a le plus de potentiel odorant: elle est présente dans quatre poèmes. Son odeur, même si parfois elle est âcre, est capable de transporter le poète vers des contrées éloignées dans le temps et dans l'espace, et à toutes les époques de la vie il est possible d'en savourer les propriétés hédoniques. Dans sa pièce en prose intitulée Les Vocations, Baudelaire évoque de même la *prodigieuse révélation* d'un jeune garçon qui a passé une nuit dans le lit de sa bonne. Après avoir évoqué le contact du cou et des bras si doux, il explique: *j'ai fourré ma tête dans ses cheveux qui pendaient dans son dos, épais comme une crinière, et ils sentaient aussi*

¹ *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 171.

² « La dialectique de l'imaginaire dans 'Spleen et Idéal' de Baudelaire, Schèmes d'expansion heureuse et de déperdition spleenétique », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

³ *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p. 54.

*bon, je vous assure, que les fleurs d'un jardin*¹. La sensualité trop directe du petit poème fit prononcer à Édouard Le Barbier, directeur de la *Revue libérale* qui d'ailleurs le refusa, des phrases de condamnation: pour lui, des remarques comme celles-là ne sont pas plausibles chez un enfant et appartiennent à Baudelaire lui-même, « qui monte le bourrichon du bourgeois² ». Le plaisir du garçonnet, dont la tignasse s'illumine d'une *auréole sulfureuse de passion*, n'est sans doute en effet que la transposition d'une expérience de l'auteur, mais que nous importe? On a vu dans l'analyse poétique³ tout le parti littéraire que tire Baudelaire de ces sensations.

Ainsi donc les *cheveux*, mais aussi la *gorge* (fût-elle semblable à une *armoire* remplie de trésors à boire ou à sentir), la *peau* brune, le *sang* -vie qui bat dans les veines de la bien-aimée et « dont il parvient à saisir la vapeur⁴ »- ou la *chair* imprégnée de douces senteurs, quand ce n'est pas le *corps* entier, *tout* s'offre au plaisir du poète. À propos de ce corps aux bonnes odeurs, que Baudelaire montre parfois rayonnant dans sa nudité, Corbin affirme:

Avec Baudelaire, (...) la silhouette olfactive de la femme se transforme; (...) le parfum de la chair nue, exacerbé par la chaleur et la moiteur du lit, remplace, dans la stimulation sexuelle, les senteurs voilées du corps pudique⁵.

Les relations entre la peau nue et odorante et le désir amoureux inspirent à Michel Serres ces mots suggestifs, qu'on peut sans doute appliquer aussi à la situation de Baudelaire: « On n'aime pas sans l'improbable accord des odorats, miracle de reconnaissance entre les traces invisibles volant sur la nudité⁶ ».

Si tous les sens sont sollicités, ils sont orchestrés par l'odorat. Le *baiser*, qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler « ce baiser tout plein/ D'ambre et de musc » qui orne les poèmes d'amour de Ronsard⁷, l'*haleine*, le *souffle* (ou la *voix*, moyen de communication et en même temps matière odorante rapprochant les amants) ainsi que le *regard* (à moins qu'il ne soit celui, sentant l'angoisse, du *squelette* symbole de la Mort), ont eux aussi un pouvoir balsamique. Quant au *cher réduit*, endroit exigü et sombre

¹ *O. C. I*, p. 333.

² *Ibid.*, p. 1340.

³ Voir la **PREMIÈRE PARTIE** de cette étude.

⁴ **RICHARD, Jean-Pierre**. - *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 12.

⁵ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 240.

⁶ *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985, p. 436.

⁷ *Oeuvres poétiques*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 82.

dont Pichois affirme qu'il « a une signification érotique précise¹ », Baudelaire lui trouve également une *atmosphère* parfumée. C'est tout le contraire de ce qui se passe dans la littérature arabo-musulmane par exemple, où, comme l'explique Françoise Aubaille-Sallenave², l'haleine et les parties sexuelles féminines sont considérées comme puantes; ces odeurs-là, chose remarquable dans les cultures arabo-musulmanes, fournissent d'ailleurs un grand nombre de métaphores dans de nombreux ordres de la vie. Il ne s'agit donc pas ici de parfums de flacon ou d'aromes de fleurs: ce sont des odeurs biologiques qui inspirent Baudelaire. Luc Decaunes, parlant dans son *Charles Baudelaire* de l'érotisme du poète, affirme: « C'est dans un décor insolite, sous certains éclairages, enveloppé de certains parfums, qu'il lui est possible de posséder une femme³ ».

Nous ne nous permettrons pas de privautés avec la biographie de l'auteur, et nous dirons seulement que cette louange et cette poétisation des odeurs charnelles de la femme sont comme une contrepartie de l'aversion de l'écrivain pour la nature.

Dans le livre qu'elle consacre à la communication non verbale, Flora Davis cite une affirmation de Groddeck, l'un des premiers collaborateurs de Freud: « el hombre es primariamente un 'animal nasal'⁴ ». Sans aller jusqu'à prétendre que Baudelaire était un « homme nasal », je crois qu'on peut affirmer sans se tromper qu'il était très attentif à ses sens et qu'il aimait faire usage de son nez. Sa correspondance est claire à ce sujet⁵. Baudelaire n'était pas devenu cette personne de l'époque moderne déformée sous l'influence du puritanisme américain et débusquant pour les éliminer les moindres odeurs corporelles. Les vers où Baudelaire montre si poétiquement la peau parfumée de la femme suggèrent à Sartre le commentaire suivant: « bien souvent on a l'impression qu'il 'respire' les femmes⁶ plutôt qu'il ne fait l'amour avec elles⁷ ». En allant plus loin sur cette voie, et en paraphrasant Proust⁸, dont le personnage M. de Cambremer « vous regardait avec son nez », on pourrait même dire que Baudelaire « aimait avec son nez ».

¹ *O. C. I.*, p. 1142.

² « Le souffle des parfums: un essai de classification des odeurs chez les arabo-musulmans » dans *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, pp. 93 à 115.

³ Seghers, Paris, 1952, p. 47.

⁴ *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 173. Titre original: *Inside Intuition – What we Knew About Non-Verbal Communication*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1971. Trad.: Lita Mourglia.

⁵ Voir la deuxième partie de l'**INTRODUCTION** de cette étude.

⁶ Curieusement, on retrouvera cette image de la femme-parfum chez **Victor HUGO**: « Cosette était pour lui un parfum et non une femme. Il la respirait ». (*Les Misérables*, Garnier, Paris, 1957, p. 215.)

⁷ *Baudelaire*, Gallimard, 1947, p. 161.

⁸ *Sodome et Gomorrhe II*, Gallimard, 1988, p. 304.

Ces propos relatifs à l'espace particulier -et odorant- entre les corps des êtres m'amènent à ouvrir ici une parenthèse sur la proxémie. Cette discipline, qui occupe actuellement psychologues et anthropologues, étudie la perception, la signification symbolique et la gestion par l'être humain, de l'espace et des distances¹. Ainsi par exemple, les défenseurs de la « Gestalt » (forme externe), qui basent leur thérapie sur le contact, affirment que la qualité de celui-ci sera conditionnée par la distance corporelle optimale entre deux personnes. Le corps à corps thérapeutique qu'ils préconisent remet à flot des sentiments estompés et aussi des sensations très anciennes, ancrées dans la biographie du sujet, et qui peuvent renvoyer à l'étape préverbale, voire prénatale, comme le toucher ou l'odorat. Nul doute qu'en ce qui concerne Baudelaire, cette appropriation de l'espace, cette approche de l'autre, ne s'effectue autant, sinon plus, par l'odorat que par la voix ou par la caresse². On peut considérer ce sens comme un des multiples canaux de la communication à un niveau inconscient.

Le poète va d'ailleurs bien au-delà des impressions sensorielles car ces senteurs physiques, qui lui plaisent évidemment, ont aussi une profonde signification spirituelle: en respirant ces odeurs de femme, Baudelaire semble cueillir leur âme. Dans son étude sur les odeurs bosquiennes, Jean-Pierre Cauvin dit du parfum de la femme chez Bosco des mots qu'on peut appliquer également à celui que décrit l'auteur des *Fleurs du Mal*: « parfum qui ne provient pas bien entendu d'un produit de toilette, mais de l'être même de la femme. Il est son essence vitale³ ».

Baudelaire célèbre la femme pour le parfum qu'elle a, et qui excite ses sens tout en *assaisonn*[ant] le Beau, comme il l'affirme dans ses *Portraits de maîtresses*⁴, mais aussi pour le parfum qu'elle est. Il lui élève l'esprit et lui donne à méditer sur l'éternité et l'oubli, sur l'immortalité, et sur la tragédie de la condition humaine. Corbin dit à ce sujet que « la réminiscence olfactive du corps de l'autre entretient la passion et nourrit les regrets⁵ ». Une valeur psychique importante de l'odeur de la femme, c'est en effet sa capacité mnémonique. Grâce à elle, le poète remonte vers son passé: jeunesse enfuie, amours, pays perdus de vue, Mère. À propos de cette odeur de Mère, on trouve dans **Pauvre Belgique!** une correction significative. En effet, dans son petit portrait du

¹ En d'autres termes, la proxémie, ou langage proxémique (néologisme de Hall dans son livre *La dimension cachée*), désigne les codes d'utilisation du corps dans les situations de communication.

² Cette approche n'est pas nécessairement synonyme de fusion car, comme dit **Guy MICHAUD** dans « Baudelaire devant la nouvelle critique » (*Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 151): « les contacts heureux, chez Baudelaire, sont 'les contacts à distance' ».

³ *Henri Bosco et la Poétique du sacré*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 170.

⁴ *O. C. I.*, p. 345.

⁵ *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 269.

gandin bruxellois, Baudelaire écrit: *Si, près de lui se trouve une femme qui sente bon, ne reconnaissant pas l'odeur de la famille, il s'écriera: Ça schlingue rudement ici*¹! Dans la version définitive, *de la famille* remplace l'adjectif *maternelle* qu'il a biffé. On pourrait qualifier de « *felix culpa* » cette erreur de plume que Baudelaire a rectifiée et qui montrait combien l'odeur de la mère est fondamentale pour lui dans la construction de la personnalité. Parfois aussi la femme-parfum lui apporte l'apaisement spirituel, comme l'indiquent les *dictames* et les *baumes* répétés. Il jouit d'une capacité olfactive si intense et si intime à la fois que c'est son coeur ou son esprit qui capte les effets d'un arôme. La relation sensuelle « corps à corps » se double chez lui d'un rapport d' « âme à âme ».

2. 2. 2. La parure féminine

coussins: *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*

diadème: *Une gravure fantastique*

fouurrure: *Un fantôme II: Le Parfum, Le Chat(LI)*

habits: *Un fantôme II: Le Parfum*

jupons: *Le Léthé*

mouchoir: *La Chevelure*

robe: *Une martyre*

sachet: *Un fantôme II: Le Parfum, Hymne*

À l'exception du *diadème* qui n'est qu'un élément ridicule de l'accoutrement du squelette, les objets qui revêtent et embellissent cette chair parfumée sont des accessoires de séduction ou des nids de tendresse; *coussins*, *fouurrure*, *habits*, *jupons* et *robe* appartiennent à ce *mundus muliebris* commençant à la chemise et s'exprimant même par le mobilier où la femme met l'empreinte de son sexe², auquel le poète fait allusion plusieurs fois dans ses écrits. Deux colifichets féminins, le *sachet* et le *mouchoir*³, sont particulièrement importants dans le monde de l'olfaction: décoratifs et émetteurs de parfums, ils participent à une mise en scène érotique exploitée avec

¹ *O. C. II*, p. 847. J'ai souligné ce que Baudelaire a mis en relief.

² *C. II*, p. 30. J'ai souligné les mots que Baudelaire a mis en relief.

³ Comme le rappelle **BRUNEL** dans *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 79, « le mouchoir agité » est un signe d'adieu.

beaucoup d'habileté par Baudelaire dans sa poésie. Cette sensibilité exacerbée aux odeurs du corps et de ce qui l'entoure me semble une caractéristique « féminine » de la psychologie de Baudelaire.

2. 2. 3. Personnes et personnages mythologiques

Les figures humaines parfumées sont de deux sortes: les unes sont des êtres réels, les autres appartiennent au monde mythologique. Quant aux personnes et personnages du monde chrétien, je les examinerai dans la section « Odeurs, religion et idolâtrie ».

agonisant: *L'Irréparable*

enfants: *Correspondances*

esclaves: *La Vie antérieure*

humains: *Le Flacon*

squelettes: *Danse macabre*

Circé: *Le Voyage*

Muse: *La Muse malade*

Vénus: *Un voyage à Cythère*

Si la peau des *enfants* permet à Baudelaire de décrire synesthésiquement la fraîcheur¹ de certains parfums et si celle, nue et odorante, des *esclaves* renvoie à un cadre tropical et voluptueux, l'odeur des autres personnages nous invite à une réflexion plus ou moins métaphysique sur la destinée humaine. D'une manière ou d'une autre elle nous fait déboucher sur l'idée de la mort: *Vénus*, qu'ailleurs Baudelaire assimile à Satan², est métamorphosée en *fantôme* aromatique; pour la magicienne *Circé*, image de la femme attirante et dangereuse et dont l'amant veut fuir les regards envoûtants, le

¹ Dans l'expression *des chairs d'enfants* (*Correspondances*), l'emploi du pluriel suggère que les enfants sont une sorte de produit en soi et indifférencié: sans prendre en compte le parallélisme phonique des /è/ répétés dans le vers *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants*, on peut penser que Baudelaire n'a pas voulu doter d'une individualité concrète ces petites personnes, comme l'aurait fait la formule « la chair d'un enfant ».

² Dans **Mon coeur mis à nu**, Baudelaire écrit: *L'éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable.* (*O. C. I*, p. 693.)

parfum est une arme létale; l'*agonisant* sur le champ de bataille attire déjà, hélas, le flair du loup; quant aux *squelettes*, même *musqués*, ils symbolisent la Mort. De leur côté, les êtres *humains* du *Flacon* n'émettent qu'odeurs pestilentielles et la *Muse* elle-même, incarnation de la Poésie ou de l'inspiration, n'a pas l'arome que le poète souhaiterait, celui de la *santé*: en effet, la *pauvre* est bien *malade*!

2. 3. ODEURS, TEMPS ET ESPACE

Avant d'analyser ces notions, j'ai dressé trois listes de vocables: pour les temps, pour les lieux, et pour les objets qui, entre les mains de Baudelaire, deviennent des espaces odorants.

Temps

jeunesse: *J'aime le souvenir de ces époques nues*

passé: *Un fantôme II: Le Parfum*

présent: *Un fantôme II: Le Parfum*

printemps: *Le Goût du néant*

soir: *Hymne à la Beauté, Harmonie du soir*

temps: *Harmonie du soir, Le Flacon*

Lieux

air: *Élévation, Parfum exotique, Le Chat (XXXIV), Harmonie du soir, Le Flacon, Une martyre, La Prière d'un païen, Hymne*

Afrique: *La Chevelure*

alcôve: *Un Fantôme II: Le Parfum*

Asie: *La Chevelure*

atmosphère: *Le Crépuscule du soir, Hymne*

boudoir: *Spleen: J'ai plus de souvenirs...*

chambre: *Une martyre*

choses infinies: *Correspondances*

climats: Parfum exotique
désert: Chanson d'après-midi
église: Un fantôme II: Le Parfum
forêt: La Chevelure, Chanson d'après-midi
gouffre: L'Irrémédiable
mer: Le serpent qui danse, Un voyage à Cythère
monde: La Chevelure
oasis: L'Amour du mensonge
paradis: Moesta et errabunda
pays: À une dame créole
prairies: Correspondances
serre: Une martyre
ténèbres: Au Lecteur
tombeau: Le Coucher du soleil romantique

Objets

armoire: Le Flacon, Le Beau Navire
cercueil: Le Flacon, Une martyre
coffret: Le Flacon
encensoir: Un fantôme II: Le Parfum, Harmonie du soir
flacon: Le Flacon, Spleen: J'ai plus de souvenirs... , Une martyre
lit: La Mort des amants

Le *temps* inspire à Claudel, dans son *Art poétique*, les curieux mots suivants: « Le temps est le *sens* de la vie (sens: comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat)¹ ». Pour Baudelaire, c'est ce dernier sens qui est particulièrement représenté chez cet *ennemi vigilant et funeste*, comme il l'appelle dans *Le Voyage (VII)*. Le *temps* baudelairien, ce fardeau qui lui fait dire encore: *À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps*², est *âcre* dans son déroulement, mais, quand il suit le mouvement oscillatoire d'une cassolette d'encens, qu'il va et vient, et provoque le retour du *passé* dans le *présent*, il

¹ Cité par MERLEAU-PONTY. - *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 469.

² Hygiène, O. C. I, p. 669.

est chargé de l'agréable parfum des souvenirs. C'est que, comme dit de façon optimiste Bachelard: « Quand c'est la mémoire qui respire, toutes les odeurs sont bonnes¹ ». Pour un être comme Baudelaire douloureusement hanté par la conscience de cette course irrémédiable que nul ne peut arrêter ni rattraper, et que ses indécisions, ses remords et ses nostalgies empêchaient de jouir du présent dans toute son intensité, les parfums, fugaces et insaisissables eux aussi, marques d'une mode ou d'un moment, mais pourtant aptes à réveiller les souvenirs assoupis, sont une manière d'habiller cette fuite inéluctable. L'odeur, matière impalpable et éphémère, mais aussi vecteur du souvenir, devient ainsi une espèce de mesure du Temps. Michel Serres affirme poétiquement qu'« Il y a dans le sensoriel fugitif l'évanouissement infinitésimal du temps² ».

La partie du jour pour laquelle l'auteur montre sa prédilection c'est le *soir*, moment propice aux « déflagrations³ » olfactives; alors les plaisirs se déchaînent, mais c'est alors aussi que l'âme commence à aspirer au repos. La saison de l'année la plus *adorable*, le *printemps*, est par ailleurs la plus navrante: dans *Les Fleurs du Mal*, elle a *perdu* son arôme⁴. Luigi de Nardis cite cet exemple pour montrer « une diminution des capacités d'impact sur la réalité⁵ » due à l'expérience aliénante de la civilisation moderne. C'est aussi un symbole de l'enfance qui nous a quittés et qu'on regrette. Pour Klee, cette image traduit le désespoir du poète dont « la grande plaie morale (...) était la fuite lente de sa jeunesse et le tarissement de sa verve poétique⁶ ». En effet, la période de la vie qui répand les senteurs les plus exquises, c'est la *jeunesse*, époque de l'innocence primitive: ses odeurs sont fraîches et même parfois *saintes*.

Le temps et l'espace se superposent facilement⁷, comme c'est le cas pour le *paradis*⁸, à la fois lieu rêvé ou remémoré et étape mythique et bienheureuse de

¹ *La Poétique de la Rêverie*, Quadrige/ P. U. F. , p. 119.

² *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1945, p. 440.

³ Terme utilisé par le savant Godart au cours d'une expérience présentée au concours de Dijon sur les antiseptiques, en 1763, et cité par **CORBIN, Alain**.- *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 21.

⁴ Dans *L'Exposition coloniale*, c'est un printemps plutôt incolore que décrit **ORSENNA**: « Ce printemps sans couleur verte serrait le cœur » des personnages qui visitent les villages détruits, les campagnes dénudées et les forêts anéanties par la guerre de 1914. (*L'Exposition coloniale*, Seuil, Paris, 1988, p. 294.)

⁵ « En marge d'une étude de Walter Benjamin sur *Baudelaire et Paris* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 162.

⁶ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, Thèse, University of Southern California, 1955, p. 86.

⁷ Comme dit **BRUNEL**, « la distance est doublée, redoublée, par l'espace du temps, par les souvenirs explicites ou implicites du voyage de 1841 se terminant à l'île Maurice et à l'île Bourbon » ainsi que par les souvenirs d'amour. (*Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 50.)

⁸ Dans *Moesta et errabunda*, le mot *paradis* revient 6 fois: dans les premier et dernier vers des 3 quintils finals; il est *parfumé* dans les deux premières formules. **Guy MICHAUD** affirme que le psychanalyste verrait dans le paradis une représentation du « sein maternel ». Évoquant l'étude de Georges Poulet sur

l'humanité, et de l'homme Baudelaire qui l'assimile à l'enfance. L'enfance, nous dit Sojcher, est un des « refuges de l'imaginaire », elle est « l'unité, le paradis perdu, elle s'inscrit dans une sorte de 'durée pure', où l'enfant joue à attraper la terre, la terre heureuse, la terre joyeuse¹ ». Pour notre écrivain, cet espace-temps est *parfumé*. Au pôle inverse, les *ténèbres*, qui évoquent un lieu sombre et un moment sombre de la journée, sont accompagnées chez Baudelaire d'une odeur (associée à une couleur) atroce; cette obscurité et cette puanteur, attirantes et repoussantes à la fois, sont physiques autant que morales puisqu'elles mènent à l'Enfer.

Endroits lugubres également sont le *gouffre*² et le *tombeau*: leur profondeur noire et leur atmosphère carcérale, nauséabonde et angoissante reflètent la puissance du Mal. On y étouffe à force de respirer des odeurs d'humidité et de désespoir.

D'autres espaces de parfum sont la *chambre* ou l'*alcôve*, dont « l'atmosphère, engendre le désir, déclenche les orages³ ». Le *boudoir* et l'*église* sont unis dans l'imagination olfactive du poète car ils mettent en valeur la divinité de Dieu ou celle de la femme, ces deux cultes étant souvent interchangeable. Les odeurs d'encens et de richesse qui circulent dans les églises le ramènent d'autre part à ses jeunes années, puisqu'un texte en prose de **Pauvre Belgique**, écrit à propos du poème *Sur les débuts d'Amina Boschetti au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles*, présente ces analogies: *Un pauvre qui voit des objets de luxe, un homme triste qui respire son enfance dans les odeurs de l'Église, ainsi je fus devant Amina*⁴. Dans la *serre*, l'ambiance est surchauffée et malsaine; pour Vizoso, c'est celle du livre tout entier, puisqu'il trouve intéressant d'observer « la atmósfera de invernadero en que se incubaron los tropicales y abigarrados especímenes de *Las flores del mal*⁵ ». De cette serre métaphorique, Édouard Thierry tira parti dans un article où il défendit Baudelaire lors du procès des *Fleurs du Mal*:

La serre est un autre palais. Le maître (...) n'a pas voulu y réunir les plantes précieuses, les fleurs qui réjouissent les sens par l'odorat (...). Il a voulu

Baudelaire, le critique oppose d'autre part la « durée paradisiaque », sur le plan de l'extase, au « temps infernal », sur le plan de l'horreur. (*Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 152.)

¹ SOJCHER, Jacques. - *La démarche poétique*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1969, p. 54.

² Dans *Mon coeur mis à nu* (O. C. I, p. 696), il a une autre valeur métaphorique pour Baudelaire: *Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi*.

³ CORBIN, Alain. - *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 241.

⁴ O. C. II, p. 820.

⁵ *Las flores del mal*, traducción analógica de Ignacio Caparrós, Alhulia, Granada, 2001. Préface, p. 38.

développer les plantes funestes et qui portent le signe du mal dans leurs formes inquiétantes¹.

La sensualité littéraire parfois trop libre du poète est accompagnée d'un profond malaise moral.

À ces endroits fermés et humains et à l'odeur souvent chargée s'opposent des espaces naturels ouverts, vastes et peu définis comme l'*Afrique* et l'*Asie*², la *forêt*, l'*oasis*, ou la *mer*. Plus vagues encore sont ce *pays* et ces *charmants climats*. Brunel parle à propos de ces territoires désirés de « non-lieu » et d'« utopie³ ». On peut rappeler ici le passage de la lettre que Baudelaire écrit à Ancelle, le 13 octobre 1864:

*moi qui ai fait connaissance avec l'eau et le ciel à Bordeaux, à Bourbon, à Maurice, à Calcutta, jugez ce que j'endure dans un pays où les arbres sont noirs et où les fleurs n'ont aucun parfum*⁴!

C'est Baudelaire qui souligne l'absence d'arome des fleurs belges. Le poète, à Bruxelles à cette date, ne se prive d'ailleurs pas d'un petit mensonge, puisqu'il est démontré qu'il ne mit jamais les pieds aux Indes. Mais, lieux d'évasion où se donnent libre cours l'imagination et la mémoire, ce sont les pays exotiques qui attirent son esprit et ses sens; les odeurs y sont délicieuses et invitent à une voluptueuse apathie. Pour Baudelaire, le dépaysement, fût-il exclusivement littéraire, (« exotisme qui se passe de voyage », « exotisme de l'intérieur », dit Brunel⁵) apporte un regain de dynamisme personnel. C'est ce qu'il explique dans son texte sur l'Exposition universelle de 1855; parlant du cosmopolitisme en art, il énumère les expériences auxquelles est soumis le voyageur qui aborde des contrées inconnues. Je cite celles qui offrent le plus de parfums:

¹ O. C. I, p. 1187.

² DECAUNES signale dans *Charles Baudelaire*, Seghers, Paris, 1952, p. 98, « le peu d'intérêt manifesté par Baudelaire pour les nouveautés » révélées par son voyage lointain. PROUST ira jusqu'à dire: « Baudelaire se souvenait bien de cette nature tropicale. (...) Mais cette nature, on dirait qu'il ne l'a vue que du bateau », dans *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*, www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, p. 28.

⁴ C. II, p. 408-409.

⁵ BRUNEL, Pierre. - *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 80. Malgré les invitations au voyage qu'elle renferme, « la poésie de Baudelaire s'élabora dans une sédentarité presque permanente », ajoute le grand baudelairien (p. 228).

ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir maternel, (...), ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles (...) le pénétrera patiemment, comme la vapeur d'une étuve aromatisée; toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel¹.

Ces mots reflètent, outre une espèce de bonheur sensoriel, l'enrichissement du *dictionnaire* personnel de Baudelaire à partir de son voyage à La Réunion en 1841-1842, si peu raconté, et si bien poétisé. Comme dit Victor Brombert,

Voyager au-delà du possible, au-delà du connu, tel est son programme, même, et peut-être surtout, si ce voyage doit s'accomplir par le rêve ou par les transports des parfums et des sons².

Le *monde* que Baudelaire découvre dans l'extraordinaire chevelure de sa bien-aimée s'estompe quasiment jusqu'à la disparition (*lointain, absent, presque défunt*, est-il écrit dans *La Chevelure*), mais il est miraculeusement récupéré grâce à l'odorat (*Vit dans tes profondeurs*). En effet les odeurs constituent, selon Bachelard, le « premier témoignage de notre fusion au monde³ ». Outre le transfert spatial s'opère une appréhension temporelle: en songeant à ces espaces énormes, Baudelaire remonte dans le temps de l'Histoire, passé de nudité et de nonchalance⁴, mais aussi dans celui de sa propre histoire, car il hume tous les parfums du souvenir. L'impression olfactive agit donc comme un catalyseur sensuel tout en déplaçant l'esprit dans l'espace et dans le temps. Quant à l'*air* ou l'*atmosphère* qui règnent dans ses textes, tantôt ils sont irrespirables, tantôt ils oxygènent l'âme du poète. Parfois ils évoquent purement et simplement un volume parfumé.

On trouve dans *Les Fleurs du Mal* un espace singulier, qui d'ailleurs n'apparaît qu'une seule fois dans les poèmes à odeur: les *prairies*; mais c'est la verdure plutôt que l'étendue leur caractéristique intéressante, car dans l'esprit baudelairien doué pour les correspondances, c'est à cette couleur que certains arômes ressemblent.

¹ *O. C. II*, 577.

² « Clausturation et infini chez Baudelaire », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 49.

³ *La Poétique de la Rêverie*, Quadrige/ P. U. F. , p. 118.

⁴ On peut employer ici l'expression « traces d'un primitivisme nostalgique », dont **GLAUDES** parle dans « Le dialogue avec De Maistre », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 54.

Les *choses infinies* évoquent une amplitude spatiale et temporelle illimitée pour qualifier le pouvoir de dilatation d'un parfum.

Un des espaces baudelairiens par excellence, la ville (la *Ville* avec majuscule, *Paris* et ses *faubourgs*, la *capitale* ou la *cité*), souvent présente comme toile de fond des poèmes des *Fleurs du Mal*, en est curieusement absente d'un point de vue olfactif¹. Une ville, dit Sartre, c'est « une création perpétuelle: ses immeubles, ses odeurs, ses bruits, son va-et-vient appartiennent au règne humain² ». Pourtant, si l'on a de petites allusions urbaines comme ce *fleuve invisible*³ et mortifère qui ne peut être que la Seine, les *miasmes morbides*⁴ diffus de la vie terrestre, *l'immonde cité*⁵, les faubourgs à l'atmosphère putride⁶, la cité chaotique et fangeuse qui sert de cadre à des pièces comme *Les Petites Vieilles*, *Le Crépuscule du soir*, *Le Vin des chiffonniers* ou *  une Malabaraise*⁷, c'est plutôt à une saleté visible (réelle ou métaphorique) que ces images renvoient. Baudelaire qui fut capable de « voir, comme personne, de quelle substance prodigieusement féconde sont faites les grandes villes et leurs habitants mis rables⁸ », « ne décrit ni la population ni la ville⁹ ». Et, si dans ses écrits en prose il a évoqué certaines odeurs citadines, dans ses poèmes il n'a pas jugé bon de s'étendre sur l'image odorante de la capitale de l'amour. Cela tient sans doute à ce que, comme le prétend Richard, la ville de Baudelaire n'a pas de « palpitation profonde » et que « le geste urbain (...) n'exprime aucune biologie; sa valeur n'est qu'épidermique, ou sociale¹⁰ ». Les lieux que cet homme si parisien parfume ne sont pas ceux de sa géographie personnelle la plus proche, mais ceux de l'amour et du désir, ceux mythiques de la distance, du rêve ou des nostalgies, ou encore ceux métaphysiques de la profondeur angoissante et de la mort. Quant aux odeurs de l'espace très particulier des distances interpersonnelles, elles ont été examinées dans la première partie de la section précédente, « Blasons parfumés ».

¹ Dans « Le sombre Paris » (ibid. , p. 30), **Éric HAZAN** affirme qu'il n'y a dans cette œuvre « qu'un seul lieu parisien qui soit précisément nommé et décrit: le Carrousel ». On le trouve dans *Le Cygne*, mais il n'est le support d'aucune expression olfactive.

² Baudelaire, Gallimard, Paris, 1947, p. 43.

³ *Au Lecteur*.

⁴ * l vation*.

⁵ *Moesta et errabunda*.

⁶ *Spleen (Pluviôse, irrité contre...)* et *Le Soleil*.

⁷ Pour ne citer que des poèmes où l'on perçoit une odeur quelconque.

⁸ **DECAUNES, Luc**. - *Charles Baudelaire*, Seghers, Paris, 1952, p. 13.

⁹ **DE NARDIS, Luigi**. - « En marge d'une étude de Walter Benjamin sur *Baudelaire et Paris* », *Actes du Colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 164.

¹⁰ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, pp. 154-155.

Pour terminer, on peut considérer comme des lieux de parfum aussi quelques objets qui cachent et livrent tour à tour leurs trésors aromatiques. Meubles (*armoire, lit*), cloche de verre (*cercueil*), *coffret, encensoir* (on songe à un temple, mais on est dans une chambre) et *flacon*: tous ces récipients font partie du cadre sensuel et oriental, quelque peu décadent, de certains poèmes; ils recèlent de la magie et du rêve. Le plus important d'entre eux, le *flacon*, constitue pour Baudelaire une sorte de talisman: il procure l'extase des sens tout en déclenchant une myriade de souvenirs.

2. 4. ODEURS, RELIGION ET IDOLÂTRIE

Des 64 poèmes où j'ai recensé des images olfactives, 45 contiennent l'une ou l'autre connotation religieuse. Ceci n'est pas surprenant quand on connaît la conscience tourmentée du poète. L'alliance entre éléments religieux et références odorantes s'effectue à des degrés divers. D'un côté on a des personnages, choses, abstractions et lieux directement associés à une odeur, et de l'autre des êtres, notions et objets de caractère religieux, eux-mêmes dépourvus d'odeurs, mais figurant dans des poèmes à images olfactives. En voici les listes respectives.

Personnages directement associés à une odeur

ange: *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, Réversibilité*

déesse: *La Prière d'un païen*

déité: *Sed non satiata*

Démon: *Tout entière, Le Crépuscule du soir, La Destruction, Les Petites Vieilles*

enfant de choeur: *La Muse vénale*

Lazare: *Le Flacon*

race d'Abel: *Abel et Caïn*

Séraphin: *Abel et Caïn*

Objets, lieux et abstractions directement associés à une odeur

benjoin: *À une Madone*

divin: *Bénédiction, Élévation, Une charogne, Les Petites Vieilles*

église: Un fantôme II: Le Parfum
encens: Bénédiction, Un fantôme II: Le Parfum, À une Madone
encensoir: La Muse vénale, Harmonie du soir, Chanson d'après-midi, Hymne
généflexion: Bénédiction
myrrhe: Bénédiction, À une Madone
mystique: Tout entière
nard: Bénédiction
oliban: À une Madone
paradis: Moesta et errabunda
prière: Bénédiction, Les Phares, Réversibilité, La Prière d'un païen
souffrance: Bénédiction

Personnages religieux figurant dans des poèmes à odeurs

Abel: Abel et Caïn
(I') Abhorré: Tout entière
apôtres: Le Voyage
Caïn: Abel et Caïn
Christ: Les Phares
damné: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)
Diable: Au Lecteur
Dieu: Bénédiction, Le Vin des chiffonniers, Les Petites Vieilles
Èves: Les Petites Vieilles
idole: Hymne
Madone: Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, À une Madone, Les Petites Vieilles
martyr: Au Lecteur, Une martyre, Le Léthé
païen: Prière d'un païen
prêtre: Chanson d'après-midi
Saintes Légions: Bénédiction
Satan: Au Lecteur, Hymne à la Beauté
Seigneur: Un voyage à Cythère

Éléments religieux figurant dans des poèmes à odeurs

autel: À une Madone

cantique: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

cierges: À une Madone

couronne: Bénédictio, À une Madone

(sept) couteaux: À une Madone

croix: L'Irréparable

crucifix: Les Phares

ex-voto: À une Madone

hymne: Hymne à la Beauté, Hymne

ostensoir: Harmonie du soir

reliques: Les Petites Vieilles

reposer: Harmonie du soir

sacrements: Une charogne

Serpent: À une Madone

Te deum: Les Phares, La Muse vénale

vin: La Prière d'un païen

Abstractions religieuses figurant dans des poèmes à odeurs

Bénédictio: Bénédictio

blasphème: Bénédictio, Les Phares

Ciel: Hymne à la Beauté, L'Irréparable, Le Voyage

concupiscence: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

conscience dans le Mal: L'Irrémédiable

dévotion: Chanson d'après-midi

Élévation: Élévation

Enfer: Hymne à la Beauté, Danse macabre, Le Voyage, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

Espérance: L'Irréparable, Le Voyage

Espoir: Le Goût du néant, Le Vin du solitaire

expiation: Un voyage à Cythère

(la) Géhenne: Bénédictio

grâce: L'Irrémédiable, Les Petites Vieilles

immortalité: Spleen (J'ai plus de souvenirs...), Hymne

Irrémédiable: L'Irrémédiable

néant: Danse macabre, Le Goût du néant

mensonge: L'Amour du mensonge

miraculeux: Le Poison

péché: À une Madone, Un voyage à Cythère, Le Voyage

perdition: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

prière: Bénédiction, Les Phares, Réversibilité, La Prière d'un païen

religion: Le Voyage

remords: L'Irréparable, À une Madone, Le Vin des chiffonniers, Le Léthé

réversibilité: Réversibilité

sainteté: Le Voyage

stigmatisé: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

vertus: Bénédiction, Les Petites Vieilles

vices: Les Petites Vieilles

J'ai intitulé ce paragraphe « Odeurs, religion et idolâtrie » parce que chez Baudelaire on constate à ce sujet une mise en pratique du principe des vases communicants¹: il manipule des composants du monde chrétien pour exprimer des situations aussi profanes que les joies du corps, et inversement, il dit ses angoisses, ses croyances et ses sentiments religieux profonds en faisant appel à des ingrédients païens et en s'aidant, entre autres, des données olfactives les plus variées. Jean-Pierre Albert tente une explication:

Si l'on peut dire, en pastichant Pascal, que Dieu est sensible au nez plus qu'à la raison, c'est justement parce que l'expérience olfactive évoque à sa manière la fusion avec le divin que vise la mystique: le parfum est présence plus que

¹ AGUETTANT affirme: « Au fond de sa pensée demeure un élément théologique, altéré parfois, mais très reconnaissable, sa conception du Mal. On exagérerait à peine en le représentant comme un catholique qui aurait tout oublié de la religion, sauf le péché originel, le Diable et l'Enfer, et qui s'attacherait d'autant plus obstinément à ces trois dogmes; pourtant, comme ces dogmes, isolés du reste, perdent tout leur sens (...), le côté lumineux, divin, de la religion n'est pas entièrement étranger à la pensée de Baudelaire ». *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 46.

représentation; il est en moi quand je le respire, et je suis en lui, dans l'invisible atmosphère dont il m'entoure¹.

Élisabeth Motte-Florac pense de son côté que le caractère insaisissable des odeurs les rend aptes à nouer le lien entre l'homme et la divinité:

Invisibles, les odeurs sont parfaitement adaptées à un rôle de médiation entre l'homme et un surnaturel aussi immatériel qu'elles. Difficiles à intégrer dans l'espace-temps, elles évoquent le divin, l'intemporel, l'incréé².

Le poète reste volontairement obscur au sujet de ses croyances profondes³. Dans son **Salon de 1859**, il dit de la religion qu'elle est *la plus haute fiction de l'esprit humain*, pour ajouter immédiatement: *je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux-arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi*⁴. En 1866 encore il parlera à Ancelle de sa *religion (travestie)*⁵. Pichois affirme que « Baudelaire voit dans le christianisme une magie blanche, et une mythologie poétique dont le Christ rédempteur est exclu⁶ ». Quoi qu'il en soit, comme l'écrit Adelaïde M. Russo,

Les éléments hérités des représentations chrétiennes ont une telle force que, soit qu'il [Baudelaire] les nie soit qu'il les profane, ils restent présents. Il semble inévitable d'utiliser ce répertoire de références culturelles⁷.

Plusieurs des personnages accompagnés de qualifications olfactives et qui surgissent dans différents poèmes des *Fleurs du Mal*, quoique légèrement teintés de religiosité, sont souvent moins des évocations que des prétextes au service des vers et de la pensée de Baudelaire.

¹ Voir l'introduction de *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 16.

² « Le rôle des odeurs dans l'histoire de la thérapeutique au Mexique », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 157.

³ Il est aussi contradictoire, ce que l'on acceptera au nom de la littérature, car, selon Benjamín Prado, « si, como dice Jorge Guillén, 'la literatura es el reflejo total de la vida humana', entonces tiene que estar sujeta a las contradicciones que afectan a las personas, tiene que ser cambiante y múltiple, tan clara y tan oscura como las mentes de quienes la escriben y de quienes la leen ». (*Siete maneras de decir manzana*, Anaya, Madrid, 2000, pp. 23-24.)

⁴ *O. C. II*, p. 628.

⁵ *C. II*, p. 610. Dans les deux cas, c'est Baudelaire qui souligne.

⁶ *O. C. I*, p. 801.

⁷ « Profanations/ Revelations: Baudelaire According to Yves Bonnefoy and Michel Deguy », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2000, p. 103.

Il y a d'abord *Dieu* un Dieu dont Baudelaire se représente l'existence d'une manière « pneumatique », pourrait-on dire en utilisant le mot dans son sens étymologique de « relatif au souffle »:

*La matière et le mouvement ne seraient-ils que la respiration et l'aspiration
d'un Dieu¹ qui, tour à tour, profère des mondes à la vie et les rappelle dans
son sein²?*

Recevant les malédictions comme les supplications du poète, ce Dieu a le pouvoir d'accabler celui-ci de *souffrance*, lui versant ainsi l'essence suprême (dans le texte le mot est orné de deux superlatifs), grâce à laquelle il accédera à la gloire.

La *Madone* a un statut ambivalent. Dans *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*, elle est le fantôme de la *très belle* que l'écrivain aimait et, malgré la multiplication des termes religieux dans le sonnet, il s'agit bien d'un être de chair. Le seul rapport avec le monde spirituel est l'amour prétendument platonique qui caractérisait les relations du poète avec la dame. Rappelons ces mots d'Aguettant: « Tout ce que Baudelaire fait entrer dans sa conception de l'amour (...) forme une combinaison paradoxale, éminemment singulière, en équilibre instable entre une sensualité morbide et des survivances de l'hérédité catholique³ ». Quant à la femme célébrée dans l'*ex-voto* *À une Madone*, elle me semble très peu sainte. Baudelaire, qui assaisonne ses louanges dans le goût espagnol sanglant et plein de dolorisme, joue tout au long du texte sur les deux tableaux. Déjà *Marie* est ambigu, puisque ce prénom désigne à la fois la sainte Vierge et l'actrice Marie Daubrun. À l'époque du Christ on le faisait dériver étymologiquement de « mara » (« seigneur »), avec le sens de « maîtresse », et chacun connaît la signification moderne d'« amante » de ce mot. Baudelaire met aux pieds de sa belle tout l'arsenal de la dévotion mariale: les souliers, le manteau, la couronne, les poignards des sept douleurs et, bien sûr, les somptueux parfums; l'art du poète et la convoitise charnelle de l'homme assureront la métamorphose des offrandes d'église en cadeaux à l'idole. Pour reprendre l'expression

¹ Soulignant la dualité de Baudelaire, Christian Milat affirme que pour le poète, « Dieu représente (...) l'élément actif, positif, le pôle lumineux, masculin, l'esprit, le bien, etc. , et Satan l'élément passif, négatif, le pôle ténébreux, féminin, le corps, le mal, etc. » MILAT, Christian. - « Baudelaire ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'unité primordiale » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997, n° 5, p. 574.

² Sur mes contemporains: Victor Hugo, O. C. II, p. 138.

³ AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 40.

de Marcel Proust, « la débauche fait le signe de la croix¹ ». C'est dans le cadre de l'olfaction que ce glissement se manifeste de la manière la plus remarquable: l'âme de l'idolâtre se transforme en aromes sacrés, encore magnifiés par la présence des majuscules: *Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe*.

À propos d'*encensoir, reposoir* et *ostensoir*, que le poète place ensemble dans un autre poème (*Harmonie du soir*), outre qu'ils riment joliment, ils sont les instruments d'une espèce de messe païenne que les parfums eux-mêmes célèbrent en voltigeant et en s'évaporant au son des violons, dans une atmosphère de soleil couchant et de remémoration.

À côté des substances aromatiques employées au cours des cérémonies religieuses et destinées à éveiller la piété (le *benjoin*, l'*encens*, l'*oliban* et la *myrrhe* qui forment quatuor dans *À une Madone*, et auxquelles il faut ajouter le *nard*), on trouve diverses activités liées à la liturgie chrétienne: s'agenouiller, encenser, oindre, prier et honorer. Dans le chapitre qu'ils consacrent au symbolisme de l'onction et des parfums dans l'Évangile, Mateos et Camacho² montrent que le thème du parfum comme symbole de l'amour de l'épouse pour l'époux remonte au *Cantique des Cantiques*. Chez saint Jean, la métaphore nuptiale est présente sous une autre forme: le parfum que Marie répand sur les pieds de Jésus symbolise l'amour de la communauté pour le Christ. L'Esprit, qui est un parfum parce qu'il est la vie et l'immortalité, assure l'union entre les disciples grâce à sa fragrance. Dans l'Évangile selon saint Marc, la femme brisant un flacon pour parfumer la tête de Jésus montre également par ce geste le don total de l'amour. Baudelaire, qui connaissait sans doute, au moins superficiellement, ces textes sacrés, reprend ces activités et ces aromes en vue d'autres usages plus terrestres: il y a d'un côté la louange humaine parfois ironique (*jouer de l'encensoir* -de la part de la Muse- , et le faire à la manière d'un *enfant de chœur* qui ne pense pas à l'importance de son geste, n'est que « flatter avec excès ») et de l'autre la glorification érotique, où l'encensement de la maîtresse -à qui il consacre ses *hymnes* au même titre qu'à Dieu ou à la sainte Vierge- aboutit comme on l'a vu à une confusion entre l'ivresse mystique et l'envoûtement physique. On rencontre encore ce que j'appellerai « l'onction profane »: la friction du corps féminin avec des huiles aromatiques fait partie d'un rituel de préparation aux voluptés charnelles, alors que l'onction sacrée avait pour but d'attirer la grâce.

¹ *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*. Voir www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

² *Evangelio, figuras y símbolos*, Ed. El Almendro, Córdoba, 1992, pp. 72 – 73.

Le *mensonge* (ainsi que le *masque* ou le *décor*), que Baudelaire avoue *adorer*, nous renvoie indirectement à une « notion biblique étroitement liée à celle de la Parole et de la Vérité », et qui fait comprendre « son équivalence avec l'illusion, l'absurde, la vanité, le néant, le mal par excellence (c'est-à-dire le non-être), le péché¹ ». Le péché, voilà un des maîtres-mots dans *Les Fleurs du Mal*. Henri Lemaître affirme que l'expérience baudelairienne

de l'angoisse, de l'instabilité, de la mort lente, de l'universelle déperdition, l'expérience aussi du rêve, de la nostalgie, et du paradis perdu (...) gravite autour de l'image du *péché*: que Baudelaire l'ait véritablement interprétée dans son sens chrétien orthodoxe, ou qu'il n'y ait vu qu'un symbole, il reste que cette image le hante, que le péché est partout présent dans son oeuvre².

Honorer l'idole au lieu du Créateur, c'est donc se soumettre au péché. Ce qui est propre aux *Fleurs du Mal*, c'est que cette belle femme adorée dont le poète sait parfaitement qu'elle n'est qu'*apparence*, Baudelaire l'assimile aussi à un parfum.

Si les *Anges* de *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...* possèdent un *parfum* servant de point d'appui à la *chair spirituelle* de la femme que le poète dit aimer d'un amour idéal, l'ange de *Réversibilité*, que Baudelaire interpelle abondamment (onze fois dans ce poème-litanie) est bon, heureux et imprégné de senteurs bienfaisantes, et fait contrepoids aux tourments existentiels de l'auteur. Le passage du *vous* (dans les quatre premières strophes) au *tu* (dans la dernière) et l'allusion aux bonnes odeurs que cet ange exhale montrent clairement que, même si on ne lui demande que des *prières*, on a affaire à une personne. Pichois signale l'origine biblique de cette image de David mourant face à l'ange vigoureux: on trouve en effet dans les versets initiaux du *Premier livre des Rois* une scène où le vieux roi David est soigné par Abisag, la Sunamite, une belle adolescente. Mais ce n'est dans le poème qu'un motif: le mot *ange*, tout chargé qu'il soit de connotations chrétiennes, est ici un hypocoristique. Baudelaire lui-même évoque dans **Fusées** *les errantes, les déclassées, celles qui ont eu quelques amants, et qu'on appelle parfois des Anges (...)*³.

¹ Telle est l'explication des moines de Maredsous, dans le *Lexique* accompagnant leur édition de la *Bible*, Brepols, Paris-Turnhout, 1968, p. 1641.

² Dans la *Préface* de son édition des *Fleurs du mal et autres poèmes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 12.

³ *O. C. I.*, p. 666.

De même, ces *déeses* et *déités*, *reines* de religions éteintes, aux belles enveloppes de chair et submergées par des vagues odoriférantes, sont des allégories païennes de la volupté. Pour Luc Decaunes,

[Baudelaire] ne conçoit l'amour sentiment que comme une adoration pétrie de chasteté et d'humiliation. (...) lointaine, inaccessible, la femme a tous les pouvoirs. Elle est à la fois la déesse et l'inspiratrice, elle respandit comme l'Idéal avec lequel elle se confond alors¹.

Damnées, vouées par leur *action étrange* à l'*enfer*, les lesbiennes préfèrent le plaisir au *remords*; leur passion (associée à d'enivrants parfums) l'emporte sur la crainte de la condamnation éternelle. Le brûlant poème de *Delphine et Hippolyte* contient donc une sorte de leçon de morale chrétienne à l'envers: ne rejetons pas l'*infini* qui malgré le mal brille dans nos coeurs. La *martyre* du poème homonyme n'est pas celle qui va jusqu'au don de sa vie par fidélité à Dieu, mais la femme décapitée après *des fêtes étranges*, dans un cadre sensuel, tragique, et chargé de lourdes senteurs.

Il y a donc une ambivalence totale: la femme corporelle est devenue objet de culte; elle est *ange* ou *madone* au regard *divin*, ou bien *démon* ou *idole* infernale et sacrée. Ce dernier nom a d'ailleurs des valeurs multiples puisqu'il fait penser non seulement à l'objet d'un culte ou d'une ferveur passionnelle (Baudelaire dit de la femme que *C'est plutôt une divinité, (...) une espèce d'idole*²) mais encore aux tendresses familiales et à l'admiration du poète qui écrivit à sa mère: *Tu étais à la fois une idole et une camarade*³. Ces transferts verbaux correspondent sur le plan psychologique à l'esprit profondément contradictoire de Baudelaire; ils mettent en lumière aussi l'ambiguïté de ses croyances. Celle-ci est encore présente dans le mot *mystique* par exemple, qui pour l'auteur est plus proche du mystère et de l'irrationalité que de la recherche de l'intimité avec Dieu, et persiste jusque dans les titres -suggérant une réflexion religieuse- de certains poèmes odorants. Il faut voir en effet ce que cachent ces *Bénédiction*, *Élévation*, *Réversibilité*, *L'Irréparable*, *Le Goût du néant* (avec cet avant-goût de nausée existentialiste), *L'Irrémédiable* (où brillent *La conscience du Mal* et la fatalité) et cette antinomique *Prière d'un païen*: Baudelaire y passe aisément de la pensée théologique la plus sérieuse à l'ironie ou à la complaisance sensuelle.

¹ Charles Baudelaire, Seghers, Paris, 1952, p. 40.

² *Le Peintre de la vie moderne*, O. C. II, p. 713.

³ C. II, p. 153.

Les *démons* (Baudelaire écrit le mot avec ou sans majuscule, tantôt au singulier, tantôt au pluriel) désignent dans le monde biblique les « esprits du mal » envoyés par Dieu pour faire des hommes des possédés ou des malades, et aussi pour les tromper ou les tenter. Dans le monde olfactif de la poésie de Baudelaire et de sa mystique noire, ils équivalent à des miasmes moraux (ils sont *malsains*) qui pullulent surtout la nuit, à l'heure où tous les vices se déchaînent; ils éprouvent l'homme, puisqu'ils incarnent la volupté tentatrice.

Quant au *paradis* baudelairien¹, il est rien moins que chrétien: il ne désigne pas « le royaume de Dieu », l'enclos où les justes connaissent le bonheur éternel, mais une époque révolue et un lieu édénique au climat merveilleux, l'une comme l'autre comblés de délices et de parfums exotiques. L'*église* elle-même, temple chrétien, maison de Dieu et de son peuple, est pour Baudelaire l'enceinte qu'envahit un parfum pénétrant, et l'ampleur de la sensation est à la mesure de cet espace sacré.

C'est encore par son odeur que se manifeste le *sacrifice* de la *race d'Abel*, et les effluves émanant du corps de *Lazare* évoquent, au-delà de la mort et de la décomposition, la résurrection: non point celle des justes, mais celle du souvenir et de l'amour.

On rencontre dans les poèmes signalés non seulement *Dieu*, mais aussi *Satan*; le *Paradis* et l'*Enfer*. Ces couples antithétiques, qui dans le sens poétique illustrent le caractère duel de la beauté, renvoient au binôme théologique Bien-Mal. Pour Baudelaire, nourri de catholicisme par la tradition familiale, par son éducation et par ses lectures, le conflit est grand car, s'il éprouve de la répulsion envers le mal, il est subjugué aussi par son attrait; c'est ainsi que l'*Enfer*, qui est un âpre obstacle, est aussi une métaphore du plaisir et de la luxure puisqu'il désigne le lit (qu'on a vu peuplé d'odeurs), les baisers ou le cœur embrasé de passion de la femme. Luc Decaunes affirme:

l'homme qui fréquente les prostituées dans son adolescence est marqué pour la vie. (...). Lorsque cela se double d'une éducation chrétienne (...) le sentiment de honte et de péché qui accompagne le premier accouplement fait de cet acte une espèce d'accomplissement *religieux*; c'est une véritable initiation à un culte *secret* et *maudit*. Cet homme-là s'enferme désormais dans l'acte sexuel comme dans un temple nocturne où se déroulent des rites incommunicables aux

¹ Voir 2. 3. Odeurs, temps et espace.

profanes et que la société réproue. Il y aura toujours un peu de messe noire dans ses amours¹.

En note, il émet cette hypothèse: « Voilà peut-être une des sources du *satanisme* de Baudelaire ». Baudelaire en tout cas ne craint pas le paradoxe, puisque, parlant de son propre recueil, il déclare dans une lettre à Victor de Laprade: *en supposant que l'ouvrage soit diabolique, existe-t-il, pourrait-on dire, quelqu'un de plus catholique que le Diable*²? Il accommode à son propre goût des concepts fondamentaux dans le christianisme comme l'*expiation*, l'*Espérance*, la *dévotion* et l'*immortalité*. Mains emblèmes chrétiens comme la *croix* et la *couronne*, les *cierges*, les *sept couteaux* et le *Serpent* par exemple, sont plutôt des motifs décoratifs au sein du poème que des objets symboliques invitant à la méditation.

Et pourtant, même si Baudelaire n'était, selon ses propres mots, qu'*un catholique bien suspect*³ ou, comme l'écrit Jules Vallès dans le journal *La situation* quelques jours après la mort du poète, un « religiosâtre⁴ », c'est à l'aide de toutes ces données appartenant au substrat spirituel et culturel chrétien qu'il extériorise ses angoisses: l'attraction et l'horreur du mal, la chute, la possibilité du rachat par la douleur. Reprenant un terme de Deguy, Adelaide Russo⁵ constate dans l'oeuvre de Baudelaire le réemploi de *théologèmes*, c'est-à-dire d'unités de signification basées sur des références théologiques. Dans les poèmes que j'ai indiqués, cette exploitation a lieu au moyen des odeurs: la souffrance a un arôme exquis tandis que le gouffre infernal pue et la concupiscence est nauséabonde. Pierre Emmanuel tient à souligner « la nature maléfique de l'odeur, instrument des visitations de Satan⁶ ».

En somme, Baudelaire est plus « chrétien », ce qui ne veut pas dire plus sincère, quand il reconnaît l'emprise du mal, la tentation du péché et sa propre contrition (tout cela agrémenté à l'occasion de senteurs diverses) que quand il prétend glorifier Dieu ou célébrer la sainteté de la vierge. Son mysticisme est plus extérieur qu'intime. Peut-être cela s'explique-t-il, comme le souligne Jean-Pierre Albert, parce qu' « à travers sa

¹ Charles Baudelaire, Seghers, Paris, 1952, p. 44. C'est le critique qui souligne.

² C. II, p. 198.

³ Ibid., p. 221.

⁴ *La situation*, 5 septembre 1867, cité par Georges Bonneville dans *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 68.

⁵ « Profanations/Revelations: Baudelaire According to Yves Bonnefoy and Michel Deguy », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2000, p. 103.

⁶ *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982, p. 54.

spécificité neurobiologique, l'odorat nourrit et oriente des constructions symboliques » et qu'il devient « l'instrument des présentifications les plus expressives du divin¹ ».

2. 5. AUTRES ABSTRACTIONS ODORANTES

On relève dans le recueil plusieurs notions ou idées abstraites, que le talent du poète a embelli d'odeurs:

amour: Le Flacon, Le Léthé

jeu: Spleen (Pluviôse, irrité contre...)

loisir: La Chevelure

Mort: Au Lecteur, Danse macabre

mots: Les Métamorphoses du vampire

Muse: La Muse malade

rime: Le Soleil

soupirs des coeurs: Un voyage à Cythère

souvenir: La Chevelure

triomphe: Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)

volonté: Au Lecteur

Si l'on jette un coup d'oeil d'ensemble sur cette liste, on voit se dessiner trois grands axes d'ailleurs interdépendants: Éros, Thanatos et les mots pour le dire.

L'*amour* est là et les *mots* servent à le chanter; l'amour vieillit ou meurt et on le pleure en poésie, mais c'est avec des mots aussi que se construit l'échafaudage de la pensée et donc de la mémoire: grâce au *souvenir*, les amours mortes remontent à la surface. Dans les poèmes signalés, tous ces phénomènes se déroulent sous les auspices de l'odeur et en termes d'olfaction. Tantôt la passion victorieuse épouse l'odeur du vin, tantôt elle s'égrène en *soupirs* qui s'élèvent comme la fumée de l'encens. Comme dit Aguezzani, « Baudelaire a réussi à faire de l'amour quelque chose de tout à fait étranger

¹ *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 17.

à la vie normale, une sorte de philtre, un 'paradis artificiel', au même titre que l'opium, le hachisch ou le vin¹ ».

La chasse aux mots et aux rimes se fait elle aussi par la respiration: la quête spirituelle va de pair avec une recherche osmologique. On pourrait parler ici de la « sagacité » de Baudelaire: étymologiquement, ce terme désigne l'odorat subtil (du chien par exemple); de là il a évolué dans le sens de la finesse, de la perspicacité intellectuelle. Chez notre poète, l'inspiration est aussi bien pulmonaire que mentale. Dans **Notes pour mon avocat**², Baudelaire utilise pour le domaine moral une expression propre au monde respiratoire: *Je pourrais faire une bibliothèque de livres modernes non poursuivis, et qui ne respirent pas, comme le mien*, L'HORREUR DU MAL. Dans cette phrase, le verbe « inspirer » ou « exprimer » aurait fait l'affaire tout aussi bien que *respirer*.

L'arome musqué des mots baudelairiens rappelle que, selon certain poète arabe très raffiné du XIIe siècle, « le livre est comme le musc » et « la lettre d'un ami répand des effluves de musc et d'ambre ». Si l'on en croit l'ethnologue auteur d'une étude sur les parfums chez les Arabo-musulmans, Baudelaire « connaissait bien la poésie arabe³ ». Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois que Baudelaire a recours à la métaphore du *musc* à propos des mots. Dans **Pauvre Belgique!**, pour dénoncer le manque d'esprit des Belges et le côté inusable des bons mots qui circulent chez eux, il dit: *Ici, le bon mot (...) a la vie très dure. (...). Tel le grain de musc qui garde son parfum sans rien perdre de son poids*⁴. L'image du parfum immarcescible est presque trop belle pour cette pointe décochée aux Belges.

La *Muse*, on l'a déjà vu dans la section « Personnes et personnages mythologiques⁵ », est une allégorie très charnelle qui, malade, perd ses bonnes odeurs.

Quant à la *Mort*, qu'elle se parfume de *myrrhe* ou de *musc* ou qu'elle émette d'infâmes odeurs de putréfaction, qu'elle s'infilte dans notre respiration quand la *volonté* défaille et se dissipe ou bien qu'elle nous empoisonne par l'envahissant regard de l'autre, c'est olfactivement qu'elle se manifeste.

¹ AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 41.

² O. C. I, p. 194. Les différents caractères respectent la volonté de l'auteur.

³ AUBAILE-SALLENAVE, Françoise. - « Le souffle des parfums: un essai de classification des odeurs chez les Arabo-musulmans », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 108.

⁴ O. C. II, p. 850-851.

⁵ Voir 2. 2. 3. Les messages du corps.

Le joli mot *loisir*, qui sous la plume de Baudelaire est *embaumé*, et ce n'est pas étrange si l'on pense qu'il rime très bien avec « désir » ou « plaisir », conserve ici son sens ancien d'oisiveté et de liberté; l'esprit qui s'est évadé dans les régions tropicales jouit pour se livrer au *nonchaloir* et à la *paresse* d'une disponibilité complète, aussi vaste et sentant aussi bon que les pays lointains évoqués.

Dans l'image du *jeu* aux miasmes délétères, on peut voir une représentation de la saleté morale et du vice, dans un cadre où tout est sordide et désespéré; Barbara Klee pour sa part y décèle « l'odeur des mains crasseuses d'une vieille diseuse de bonne aventure¹ ».

L'analyse qui prend fin ici témoigne de la part de Baudelaire d'une tendance à l'odorisation de thèmes vitaux pour lui comme l'amour, la mort, la poursuite de l'Idéal, la création poétique, la religion -avec toutes ses composantes morales et matérielles- et le déplacement dans le temps et dans l'espace. La richesse de l'expression odorale dans sa poésie nous permet d'assurer qu'il n'est point un « infirme olfactif ». Lointaine mémoire des parfums de sa mère, avidité olfactive assouvie sur la peau des femmes aimées et appliquée à tous les domaines de la vie, souvenirs, plus littéraires que réels, d'un bref voyage sous des cieux tropicaux, tout cela peut expliquer en partie l'abondance des images qui sentent dans *Les Fleurs du Mal*.

Mais, si l'expérience vécue et le tempérament personnel lui ont apporté ces « nourritures terrestres », l'auteur a-t-il en outre bu à des sources intellectuelles? Son amour gourmand pour les beaux mots de la langue française qui servent à évoquer des odeurs autorise à le croire. On perçoit dans quelques-unes de ses pièces une certaine influence de l'américain Edgar Allan Poe², dont il traduisit de nombreux textes, et dont il se sentait si proche. La mythologie peuple beaucoup de ses vers. Connaissant sa culture et son éducation, on est en droit de se demander si les poètes français qui l'ont précédé ont déposé eux aussi sur l'oeuvre de Baudelaire l'une ou l'autre trace odorante. C'est la question à laquelle on essaiera de répondre dans le prochain chapitre.

¹ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, Thèse, University of Southern California, 1955, p. 87.

² Voir dans la **PREMIÈRE PARTIE** de cette étude: **Analyse poétique**.

**TROISIÈME PARTIE: LES EXPRESSIONS
OLFACTIVES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE
JUSQU'À BAUDELAIRE**

Observation préliminaire

Dans l'impossibilité de parcourir jusque dans ses moindres recoins le vaste univers qu'est la poésie française, et aussi de consulter les œuvres intégrales de tous les écrivains considérés, j'ai surtout examiné les poèmes que nous offrent les anthologies littéraires classiques, ainsi que les textes numérisés, disponibles pour nous sur la toile, des poètes les plus importants. Pour faciliter la consultation, j'ai suivi un ordre strictement chronologique.

1. 1. LE MOYEN ÂGE

Le moyen âge semble n'avoir pas fait grand cas du potentiel poétique de l'odorat: ainsi, on ne trouve aucune référence olfactive dans ces deux textes classiques du XIIIe siècle que sont la chanson de toile *Gaiete et Oriour* et la création courtoise de **Jaufré Rudel** *Amour lointain*. Il en va de même du *Laustic* de **Marie de France**, de *Guingamor*, qu'on a parfois attribué à cette poétesse, ou de la *Chanson: Grande peine m'est advenue...* de **Béatrice de Die**.

Au XIIIe, la pastourelle¹ *Garinet* de **Jean de Brienne** et les célèbres poèmes de **Rutebeuf** *La Complainte*, *Le Mariage* et *La Pauvreté* ou ses dits des *Ribauds de Grève* et des *Béguines* sont totalement dépourvus d'odeurs, en dépit de leur cadre bucolique ou sentimental ou de leurs images réalistes. C'est pourquoi le long poème du *Roman de la Rose* de **Guillaume de Lorris** et **Jean de Meung** est singulier: il recèle des senteurs diverses qu'il convient d'examiner.

Le Roman de la Rose est une encyclopédie du moyen âge sensible et savant, une cathédrale de la littérature d'oïl, cathédrale fourmillante et sans unité d'esprit ni de style. (...) Vers 1240, Guillaume de Lorris tente une synthèse de l'amour courtois: en un style aisé, précieux, mais sans véritable puissance de verbe, avec une poésie parfois subtile et lumineuse, mais sans véritable imagination créatrice, il se met à enseigner l'art d'amour, en recourant aux personnifications

¹ Chanson de toile et pastourelle sont deux des genres de la poésie lyrique troubadouresque que **P. BEC** appelle « popularisants » ou « objectifs ». (*Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, t. 1, p. 33.)

de sentiments et en plongeant son lecteur dans un monde d'allégories. Cette tâche interrompue, probablement par la mort, Jean de Meung la reprit, aux alentours de 1280. (...) il mit dans ses 18000 vers (...) toute son érudition, sa prolixité, sa verve sarcastique, son culte de la nature, de la raison, de la science et de l'antiquité, son amour de la tolérance et de la liberté.

Je me suis permis cette longue citation d'Albert Henry¹ pour présenter l'oeuvre énorme et bicéphale qu'est *Le Roman de la Rose*. Les différences de ton évidentes entre les 4058 vers du premier créateur et les 17723 du second n'empêchent pas, à mon avis, l'unité du sujet: la quête de la Rose extraordinaire. C'est pourquoi j'ai examiné en bloc tout ce qui dans ce « poème² » intéresse mon propos.

On découvre dans cette « cathédrale » -qui néanmoins n'a pas l'air d'emporter toute l'adhésion de l'éditeur de la chrestomathie- une série de trésors sous forme de 50 expressions odorantes. Elles se distribuent en 44 vocables différents (10 noms, 15 adjectifs et 19 verbes), dont je donnerai la graphie moderne quand le mot est parvenu jusqu'à nous; pour les mots qui se sont perdus en chemin, je conserverai la graphie originale, et je donnerai la signification.

Il y a 10 noms évoquant soit l'idée d'odeur en général (bonne ou mauvaise) soit de parfum: *baume*, *odeur*, *oignemenz* (c'est-à-dire crème pour les onctions) et *soatume* (ou parfum) pour les synonymes d'odeur; *ordure* et *pestilence* pour les odeurs néfastes, et *aloès*, *ambre*, *encens* et *myrrhe* pour les parfums proprement dits.

15 expressions adjectivales qualifient des odeurs agréables: *bien flerable* (qui sent bon), *bien olant* (sentant bon), *bon*, *doucereux*, *doux*, *embaumé*, *encensé*, *odorant*, *savore* (doux), *soef* (suave) ou insupportables: *écumant de puanteur*, *mauvais*, *plein de malfaisance*, *puant*, *punais* (qui sent mauvais).

Quant aux 19 verbes, je les ai classés en 3 groupes selon qu'ils renvoient à l'idée de « percevoir une odeur » comme *flairer* et *sentir*; « exhaler une odeur » dans: *departir* (donner en partage), *fleurer*, *issir* (sortir), *oloir* (sentir), *remplir*, *rendre*, *se répandre*, ou enfin « exercer une action, avoir un effet » dans les expressions: *adoucir les maux d'amour*, *alléger de sa douleur*, *éviter de s'approcher du nez des gens*, *faire sortir la douleur*, *ôter de la douleur*, *ôter sa bonne odeur*, *remuer sa nature*, *se pâmer*. Quant à *entrer dans le corps* et *mettre une odeur dans le corps*, on peut les considérer comme

¹ *Chrestomathie*, Éditions Francke Verlag Bern, 1965, I, pp. 211-212.

² Pour que le lecteur se fasse une idée de sa longueur et si l'on ne craignait l'anachronisme, ces 21781 octosyllabes équivaldraient à 1555 sonnets.

des tours à double direction: d'une part l'odeur pénètre dans le corps, et de l'autre celui-ci perçoit l'odeur.

Les porteurs d'aromes sont humains (qu'il s'agisse de personnes comme la *vieille* et le *débauché*, ou d'éléments relatifs aux humains comme le *baiser*, l'*haleine*, le *sanctuaire* ou le *tombeau* de Guillaume) ou bien naturels (comme les *fleurs*, la *rose*, le *parc*, les *épices*, le *cierge*, le *fleuve* et le *fumier*). À cette liste il faut ajouter quelques abstractions comme le *feu de l'enfer*, les allégories *Doux Regard*, *Malebouche* (et sa langue) et *Jalousie*.

Le parfum qui revient le plus fréquemment est celui des *fleurs* et des *fleurettes*, mais surtout de la reine des fleurs, la *rose* ou son *bouton*. Son arôme doux et agréable l'emporte sur celui de la *violette* et sur le *baume*. Cette donnée est à sa place dans la peinture détaillée d'un jardin à la végétation luxuriante, aux fleurs multicolores et aux arbres splendides, et représente en outre une des qualités de cette rose allégorique: le parfum de ses vertus, symbole de son excellence et en même temps du plaisir qu'elle procure.

L'*haleine* et le *baiser* de l'Aimée émettent des effluves d'une grande douceur. Pour Jean de Meung, plus réaliste, l'haleine féminine peut être *mauvaise* aussi. Dans ce cas, au lieu de lui proposer un remède d'hygiène buccale, il donne à celle qui souffrirait de ce mal le conseil suivant, mélange de bon sens et d'ironie: *éviter que sa bouche ne s'approche du nez des gens*, qui semble traduit d'un vers de l'*Ars amatoria*¹ d'Ovide.

C'est encore Jean de Meung qui mentionne le *sanctuaire* parfumé et *couvert d'un précieux suaire*, c'est-à-dire le sexe de la femme. Cet endroit intime et quelque peu sacré (mais on est loin de la « fin'amor » de la poésie courtoise) répand un arôme qui, au vers 20806, surpasse celui d'une *pomme d'ambre*. Cette dernière expression, qui

¹ Société d'édition « *Les Belles Lettres* », Paris, 1967. Ovide recommande à la jeune femme « Cui grauis oris odor (...) semper spatio distet ab ore uiri », et, dans le même ordre d'idées, « ne trux caper iret in alas » (livre III, vers 277-278 et 193, respectivement), c'est-à-dire, dans la traduction d'Henri Bornecque: « Celle qui a une forte haleine doit ne jamais parler à jeun, et se tenir à distance de l'homme auquel elle s'adresse », et « la forte odeur du bouc ne devait pas siéger sous vos aisselles ». L'*Ars amatoria* ne regorge pas d'images odorantes; à peine trouve-t-on quelques anecdotes réalistes ou des détails culturels: les « pâturages odoriférants » où vont butiner les abeilles (I, 95); la légende de Myrrha, métamorphosée en myrrhe (I, 287); une allusion à « l'haleine désagréable » et à « l'odeur du mâle, père du troupeau », que l'homme doit éviter lui aussi pour plaire aux femmes (I, 519); l'odeur, insupportable au début, du « cuir de taureau » (II, 655); la « chevelure parfumée » d'Ovide lui-même (II, 734); les cheveux « tout brillants d'essence de nard » des hommes trop entreprenants (III, 443), ou encore le paysage embaumé de romarin, laurier et myrte où se situe la tragique histoire de Céphale et Procris (III, 690). Le poète latin, dont les textes et en particulier ce « roman » ont si bien nourri la littérature médiévale, fait encore allusion dans *Ars amatoria* (III, 205) à son propre traité *Medicamina faciei femineae*, où il offre avec une exactitude de pharmacien des recettes de pommades odorantes indiquées pour la blancheur du teint ou l'élimination des rides.

semble si poétique, signifie ailleurs (au vers 19032) « objet de peu de valeur », d'après le glossaire d'Albert Henry. Cela vient peut-être du fait que l'ambre gris est, comme l'indique le *Trésor de la Langue Française*, « une substance organique (...) au parfum musqué, provenant des excréments du cachalot et que l'on rencontre flottant sur les mers ou rejetée sur les côtes de certaines régions tropicales ». Au moyen âge, une « pomme d'ambre » portée à la ceinture ou pendant à une corde autour du cou protégeait de la peste: il s'agissait d'une sphère en métal contenant de l'ambre gris, des épices, du vin et du miel. Actuellement, on en confectionne avec des oranges ou des boules de mousse dans lesquelles on pique des clous de girofle ou des fleurs séchées pour décorer une pièce ou pour parfumer les armoires.

L'approche de l'autre se réalise donc partiellement par l'odorat. Ces effluves émanant de la femme aimée pénètrent dans le corps et l'âme du soupirant à une profondeur telle qu'ils transforment la douleur en plaisir: leur pouvoir lénifiant est marqué par les expressions *alléger de ma douleur* (vers 1735), *faire sortir la douleur* (vers 3482), *adoucir les maux d'amour* (vers 3483) et *ôter de ma douleur* (vers 10421), et leur force enivrante par la formule du vers 3777 *il s'en faut de peu que je ne me pâme*.

Il ne s'agit nullement de prétendre que *Le Roman de la Rose* est une des sources de Baudelaire en ce qui concerne son parcours olfactif, mais on ne peut éviter de noter d'heureuses coïncidences pour certains éléments parfumés: l'*haleine* de sa bien-aimée sent délicieusement bon, et le *réduit* évoqué dans *Les Fleurs du Mal* a une *atmosphère* parfumée¹. De plus, Baudelaire aussi montrera l'action balsamique et l'exaltation voluptueuse que produisent certaines fragrances.

Le détail des *épices* aux arômes capiteux (vers 18385) évoque un fait de civilisation, les Croisades, qui se déroulent à l'époque de la composition de cette longue pièce, et qui introduiront en France ces précieuses denrées. Mais la possibilité de les *flairer* relève du monde du rêve et de l'inatteignable pour celui qui succombe à l'excès de *dévotion* et de *contemplation*; des phénomènes semblables ont lieu dans les mondes visuel, auditif, gustatif ou tactile, car la personne dans cette situation *voit enfer et paradis*, entend *vieles et citoles*, goûte des mets exquis et étreint son amie (vers 18368, 18384, 18386 et 18387 respectivement).

¹ Voir l'analyse thématique des images olfactives de Baudelaire, dans la **DEUXIÈME PARTIE** de cette étude, **2. 2. Les messages du corps**.

L'unique mauvaise odeur de la première partie provient de la *langue de Malebouche*, allégorie de la médisance, qui empeste autant que l'Aimée embaume (vers 3518-3519). Cette odeur est morale: c'est la peste de la calomnie, qui équivaut sur le plan olfactif à l'horreur visuelle et tactile des « sapos y culebras » qui s'échappent des bouches scélérates dans l'expression espagnole. On peut lui trouver également une parenté avec notre verbe actuel « pester », qui signifie « manifester sa colère verbalement » et, selon l'étymologie, en traitant quelqu'un de « peste ».

Cette puanteur, on va la retrouver maintes fois dans la deuxième partie, car son auteur est plus hardi et plus directement en contact avec les tristes réalités de son temps. Il nous fait sentir ainsi la puanteur d'une *vieillard*e (vers 4110): vieillesse, saleté, laideur et mauvaise odeur, appliquées à la femme qui tient Bel-Accueil en prison, sont quatre caractéristiques indissociables, et presque équivalentes dans l'esprit du poète. Quant au mythe de Fortune, l'auteur nous l'explique au moyen de valeurs (et de senteurs) contraires: de même qu'il existe des arbres feuillus et ployant sous l'abondance de leurs fruits, et d'autres rabougris et stériles, on peut voir aussi un fleuve doux, aux flots cadencés, et à l'opposé une rivière redoutable, *hideuse* et *écumante de puanteur* (vers 6028), capable en se déversant dans le fleuve de *remuer sa nature* (vers 6070 sqq.), de l'empoisonner et de lui transmettre sa *pestilence*. Tout ceci, qui s'inspire de l'observation du réel, est bien sûr métaphorique aussi: *pestilence* par exemple, qui au XIIIe siècle avait déjà son sens actuel d'odeur infecte, évoquait au XIIe l'occasion de pécher; le *Trésor de la Langue Française* fait allusion à la « chaire de pestilence » qui, au XIIIe siècle, désignait « la chaire où l'on enseigne une doctrine pernicieuse ». N'oublions pas que *Le Roman de la Rose* est une oeuvre didactique. C'est pourquoi le *feu de l'enfer* pue également (vers 14598), comme il se doit dans le lieu où s'anéantissent les méchants à tout jamais. En revanche, quand il songe au *tombeau* de Guillaume, son continuateur souhaite le trouver *plein de baume, / D'encens, de myrrhe et d'aloès*, dans les vers 10564-10565. Il exprime gratitude, louange et honneurs envers celui qui l'a servi; il évoque aussi, de façon plus réaliste, l'embaumement des cadavres, ce qui confère peut-être au poète enterré une sorte de sainteté burlesque.

Jean de Meung, malgré ses vergers et ses *parcs* claisemés de *roses* et de *violettes* odorantes, montre encore son goût pour les odeurs physiquement et moralement putrides quand au vers 11246 il peint de manière naturaliste les mendiants (*truans*): tout nus, ils tremblent de froid et gémissent de faim sur le *fumier puant*. Mais leur misère n'émeut pas l'écrivain: il avoue qu'il ne s'occupera pas de leurs affaires et qu'il n'ira

pas les reconforter à l'*Hôtel-Dieu*. Il décrit encore comme un *ribaud matin puant* (vers 9227) le débauché, jongleur ou amuseur coquin, intervenant dans les « intrigues féminines » et faisant perdre leur bonne réputation aux femmes qu'il prend dans ses bras. En revanche, celles qui perçoivent l'odeur du *cierge* lancé par Genius à la fin de son sermon sont *encensées* (vers 20680): *leur coeur, leur corps et leurs pensées* sont imprégnés et enflammés par ce parfum. L'amour triomphera et l'Amant pourra cueillir la Rose.

Le XIVe siècle ne semble pas du tout fécond en senteurs. Dans les textes de **Guillaume de Machaut**: *Ballade de ceux qui ont perdu leur temps en amour, Je maudis l'heure et le temps et le jour*, ou dans le rondeau: *Ma fin est mon commencement* par exemple, je n'en ai pas trouvé. On peut en dire presque autant de son disciple **Eustache Deschamps**: à peine découvre-t-on des *harengs puants*, comme repas de Carême dans la ballade 350: *Sus! Alarme! Ce dist le Mardi Gras!* et, dans *Or n'est-il fleur*, quelques *fleurs* de mai dont l'*odeur délecte*. Le poète nous invite au « Carpe diem » car ces arômes, instables et éphémères comme la jeunesse et comme la vie, sont emportés par le vent. Les autres poèmes consultés en sont exempts: *Plaintes d'amoureux, Ballade amoureuse, Vous qui vivez à présent dans ce monde, Sui je, sui je, sui je belle, Quand j'ai la terre et mer avironnée, O Socrate plein de philosophie*, la ballade 802: *Poux, puces, lantes et vermine*, la ballade 806: *Du mal saint Fremin d'Amiens*, et la ballade 451: *Il vous fault pour votre mesnage*.

Au croisement des XIVe et XVe siècles, les *Ballades* et les *Rondeaux* de **Christine de Pisan**, son *Plaidoyer pour les femmes* et sa *Chanson de la Pastoure, La grande douleur que je porte, Voici venu le très aimable mois de mai*, sont également vides de senteurs.

Il en va de même au XVe siècle: la grâce, la délicatesse et l'émotion d'un **Charles d'Orléans** par exemple, ne s'accommodent nullement de sensations olfactives si l'on en croit les pièces suivantes: *Dieu qu'il fait bon regarder, En faites-vous doute, En la forêt d'Ennuyeuse Tristesse, En la forêt de Longue Attente, En verrai-je jamais la fin, En hiver, du feu, du feu, Escollier de Merencolie, Fiés vous y!, France, jadis on te soulait nommer, J'ayme qui m'ayme, Je meurs de soif auprès de la fontaine, Je n'ay plus soif, tarie est la fontaine, Las! Mort, qui t'a fait si hardie, Le temps a laissé son manteau, Les fourriers d'Eté sont venus, Ma seule amour, Maistre Estienne Le Gout,*

Ou puis parfont de ma merencolie, Puis ça, puis la, Que me conseillez-vous, mon coeur, Votre bouche dit, Dedans mon livre de pensée, Que nous en faisons, Fermez-lui l'huis au visage, Jeunes amoureux nouveaux, Jeune, gente, plaisante et debonnaire, En regardant vers le pays de France, Encore est vive la souris, Hiver, vous n'êtes qu'un vilain, L'hôtellerie de Pensée ou Petit mercier, petit panier! Les rondels de **Marie de Clèves** *L'habit le moine ne fait pas* et *En la forêt de Longue Attente* (homonyme d'un rondel de Charles d'Orléans) sont dans la même ligne. Le grand **Villon** lui-même, poète de la tragédie existentielle, de l'amour, de la vie et de la mort, sensuel et pieux, ne laisse à l'odorat qu'une place extrêmement ténue: en parcourant les 40 huitains d'octosyllabes du *Lais*, les 186 du *Testament*, où coule un texte savoureux, ironique, truffé de références culturelles et d'images de la table et du lit, ainsi que les *Ballades* qui les accompagnent, les *Poésies diverses* et les *Ballades en jargon*, on ne découvre qu'un seul détail olfactif, peu original et d'un réalisme très direct (vers 1485 du *Testament*): *D'oignons, civotz, qui causent forte **alaine***. Pour ce poète qui fut une des sources de Baudelaire, l'halitose est le seul phénomène qui éveille l'odorat!

1. 2. LE XVI^e SIÈCLE

Un bref survol du XVI^e siècle, époque d'un nouveau regard sur l'antiquité et de multiples poèmes amoureux, offre de maigres résultats.

Une écrivaine inaugure ce siècle où, comme l'écrit Louis Pauwels, « le monde change de visage et l'esprit de climat¹ » : c'est **Marguerite de Navarre**. Surtout connue pour ses contes, elle est aussi l'auteur de poèmes mystiques et lyriques. Ceux que j'ai examinés : *Oraison de l'âme fidèle à son seigneur Dieu*, du *Miroir de l'âme pécheresse*, l'*Épître de la Reine à Madame la Princesse* et *Les Adieux*, de *Dernières poésies*, n'ont rien apporté à mon catalogue d'odeurs.

La poésie savante de **Clément Marot**, ses acrobaties avec les rimes, son ingéniosité verbale, sa bonne humeur, les habiles allusions à sa situation personnelle, judiciaire ou religieuse, ne laissent eux non plus aucun espace à l'odeur, du moins dans ses pièces les plus connues : épîtres (*En m'esbatant je fais rondeaulx en rithme*, *Épître à son ami Lion* « *Je te veux dire une belle fable...* », *Épître au Roi* « *pour le délivrer de prison* » : *Roi des Français, plein de toutes bontés...* , *Épître au Roi* « *pour avoir été dérobé* » : *J'avais un jour un valet de Gascogne...* , *Épître au Roi du temps de son exil à Ferrare: Eux et leur cour, en absence et en face*, *Épître à une Damoiselle malade*); églogue (*Au Roi: Sur le printemps de ma jeunesse folle...*); psaume (*Réveillez-vous, chacun fidèle...*); ballades (*Princesse au coeur noble et rassis* et *Chant de Mai et de Vertu*); rondeaux (*Au bon vieux temps* ou *Dedans Paris, ville jolie*) ou épigrammes (*Lorsque Maillart, juge d'Enfer...* , *Mon second roi, j'ai une haquenée...* , *Le dizain de neige*, *Du partement d'Anne*, *Du Beau Tétin*).

C'est le cas également de l'« École lyonnaise », imprégnée de poésie italienne et de platonisme. **Maurice Scève**, traducteur et poète qui suivra les traces de Pétrarque et de Clément Marot et sera un précurseur de la Pléiade, domine ces lettres lyonnaises. Avec lui, dit A. Stegmann, « fulgure un instant le sens profond du Verbe poétique² ». Il publie en 1544 *Délie, Objet de plus haute vertu*, un ensemble assez hermétique de 449 dizains et 50 emblèmes qui versent, au moyen du symbole et de l'abstraction, sur le thème de l'amour. Dans ces pièces, affirme Jean-Roch Masson : « l'amant se résigne à la chasteté, quitte à tirer de ses souffrances le plaisir exquis de la création poétique³ ». Ce

¹ « D'une renaissance à l'autre ou l'esprit des contemporains du futur » dans *Pierre de Ronsard, Oeuvres poétiques*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 5.

² *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, t. I, p. 213.

³ *La littérature française au XVI^e siècle*, home.nordnet.fr/jrmasson/litt16.htm

sont les images visuelles qu'il privilégie quand il contemple et célèbre les excellences de sa bien-aimée¹, dont la brillance physique et morale rivalise avec celle des astres. L'odorat n'occupe guère de place dans une poésie aussi platonique. En parcourant cette longue anthologie je n'ai rencontré que cinq termes du langage olfactif. Dans le dizain XV, l'*odeur infecte* de l'*Univers* contraste avec la perfection sur tous les plans de sa maîtresse. Dans le dizain CCXXI: *Sur le printemps, que les aloses montent...* , l'expression *sentant l'air nouveau*, qui se rapporte à une *alose* attrapée par un pêcheur et se débattant pour retourner dans la rivière, évoque plutôt une sensation tactile, même si les ichtyologistes nous assurent que ces poissons migrateurs ont un odorat très subtil, qui joue d'ailleurs un rôle capital dans le processus de la montaison printanière. Le deuxième vers du dizain CCXLVI: *L'Aure, ou le Vent, en l'air me répandrait* fait penser au phénomène de la volatilisation. Quant à l'onction dont Scève parle dans le dizain CCCLVI: *deuil (...)/ Qui ne peut guérir par oignement/ De patience en sa perfection (...)*, elle est la métaphore d'un baume spirituel, d'une consolation impossible. Enfin, la comparaison utilisée dans le dizain CCCLXXII *trop plus suave haleine/ Que n'est Zéphyr en l'Arabie heureuse*² rappelle une formule typique de louange de l'haleine déjà employée par les auteurs du *Roman de la Rose*.

D'autre part, et toujours dans cette école de Lyon, les chansons *Quand vous voyez que l'étincelle...* , *O vraie amour dont je suis prise...* et *Qui dira ma robe fourrée...* , les épigrammes *Pour contenter celui qui me tourmente...* , *Je puis avoir failli par ignorance...* et *Non que je veuille ôter la liberté...* ou l'élégie *Combien de fois ai-je en moi souhaité...* de **Pernette du Guillet**, et les sonnets *O beaux yeux bruns...* , *O longs désirs...* , *Je vis, je meurs...* , *Oh! si j'étais en ce beau sein ravie...* , *Tant que mes yeux pourront larmes épandre...* , *Depuis qu'amour cruel empoisonna...* , *On voit mourir toute chose animée...* , *Baise m'encor, rebaise moi et baise...* , *Amour est donc pure inclination...* ou *Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé...* ou l'élégie *D'un tel vouloir le serf point ne désire...* de **Louise Labé** montrent que ces dames ne font pas intervenir l'odorat non plus quand elles chantent leurs amours, que ce soit sur le mode discret ou sur celui de la frénésie.

¹ « Le regard, dont l'exercice est lié à une conscience disponible, se révélera l'instrument le plus imparable de l'asservissement de l'amant », dit **BERGEZ, Daniel**. - « Sur un poème de Maurice Scève » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988, n° 4, p. 639.

² Chose curieuse, la région autrefois appelée « Arabia felix » est traditionnellement celle qui produisait, entre autres parfums, le meilleur encens. Mais Maurice Scève fait ici allusion au vent.

Imitateur de Pindare, Anacréon, Horace et Pétrarque mais encore ami du renouvellement littéraire, auteur d'une oeuvre abondante allant du sublime à l'inspiration un peu leste, créateur splendide dans les genres les plus divers, **Ronsard** mérite réellement son nom de « Prince des Poètes » et, avec Gustave Charlier, on peut bien l'appeler aussi « le premier grand poète de la France moderne¹ ». Si je n'ai pas examiné, de manière exhaustive, ce « journal poétique parfait² », comme Maurice Toesca qualifie l'énorme production de Ronsard, je l'ai fait pour de très nombreuses pièces de tous genres: une dizaine d'*Odes* (dans le style de Pindare, Horace, Anacréon, Pétrarque ou Marot); quelque 80 sonnets des *Amours de Cassandre*; les *Fôlastries*; les sonnets, chansons et stances des *Amours de Marie* ainsi que les *Pièces retranchées des Amours*; 58 *Sonnets pour Hélène*, une chanson et un madrigal; les hymnes des *Daimons, aux Étoiles, de la Mort et de l'Automne*; les élégies sur la Misère de l'homme (*Si j'étais à renaître...*) et contre les Bûcherons de la forêt de Gastine (*Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras!*); les discours *Les Grues, Institution pour l'adolescence du roi Charles IX, Continuation du discours des misères de ce temps, Remontrance au peuple de France et Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicantereaux et ministreaux de Genève*; les derniers vers de l'épopée inachevée de *La Franciade*; plusieurs des *Derniers vers* (stances et 4 sonnets) et plus de mille vers des *Amours de Genève*. L'inspection de ce respectable volume de vers m'a permis de confirmer mes intuitions: chez Ronsard, l'un des inspirateurs de Baudelaire, les images olfactives sont peu abondantes. J'en ai pourtant relevé dans 15 poèmes appartenant aux oeuvres consacrées à quatre femmes qu'il aima (Cassandre, Marie, Genève et Hélène) et aux *Fôlastries*, « reflet d'un siècle où la pudibonderie n'avait pas encore opéré ses excessifs ravages³ ». On peut donc affirmer que, tout en faisant partie du décor charmant de ses amours et en obéissant dans une certaine mesure aux règles du jeu courtois héritées par exemple du *Roman de la Rose*, elles sont généralement le fruit de son imagination sensuelle.

Dans le livret des *Fôlastries*, le bouquet du *vin* semble avoir la vertu d'éveiller l'esprit et d'aiguiser la compréhension; grâce à cela le poète voudrait percer le mystère du vieil Homère:

La seule odeur de cette coupe

¹ Notice aux *Poèmes choisis* de **RONsARD**, Bruxelles, p. X.

² Dans *Pierre de Ronsard, Oeuvres poétiques*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 241.

³ **Maurice TOESCA**. - Ibid. , p. 108.

*M'a fait un rhapsode gaillard
Pour bien entendre ce vieillard.*

Mais à l'exception de ce petit détail aussi gustatif qu'olfactif, les vers ronsardiens odorants gravitent autour de deux centres thématiques, d'ailleurs fort proches dans l'esprit de l'auteur: la nature et la femme.

Pour parler de la nature printanière et fleurie, si chère au poète, je commencerai par le long poème des *Amours de Genève* (*Genève, je te prie, écoute ce discours...*), assurément l'un des plus érotiques de Ronsard. On sait qu'il était sourd; peut-être était-il anosmique aussi; en tout cas sa sensualité olfactive n'est pas très développée ici, car dans ce festival d'*extrêmes plaisirs*, où tout n'est que baisers, caresses, pincements, morsures et chatouilles, on ne trouve que deux petites odeurs: celles des fleurs du jardin et la puanteur des *Géants* (d'ailleurs la seule odeur désagréable que j'aie rencontrée). Comme l'action se passe au printemps, le poète mentionne brièvement *la douceur des fleurettes/ Qui embaumaient les jardins d'environ*. Tout invite à *s'aimer d'une amour mutuelle*. Laissons-nous aller au « Carpe diem! » sans oublier toutefois les *Géants noirs* et *puants* qui furent assez téméraires pour *trahir* les lois de la nature et finirent par mordre la poussière.

Les mêmes senteurs naturelles de la saison préférée du poète sont évoquées au vers 9 de l'*Ode XXXVII* du Livre IV: *Quand la terre le printemps sent (...)* ou dans le quatorzième sizain d'une *chanson* du Second Livre des *Amours de Marie*:

*Quand je sens parmi les prés
Diaprés
Les fleurs dont la terre est pleine,
Lors je fais croire à mes sens
Que je sens
La douceur de son haleine.*

Mais de toutes les fleurs, la favorite de Ronsard est la *rose*, qu'il chanta mieux que nul autre¹, et qui est toujours à mi-chemin entre le symbole (de la femme, de la

¹ Maurice TOESCA, mettant en parallèle l'*Idylle des Roses*, où la fleur est décrite dans les différentes phases de sa trop brève floraison par le poète latin AUSONE, et l'*Ode à Cassandre*, de RONSARD, qui s'en inspire, oppose la « simplicité géniale » du second au « fatras verbeux » du premier. (*Pierre de Ronsard, Oeuvres poétiques*, Albin Michel, Paris, 1963, pp. 64 et 65: *Présentation*).

jeunesse et de la beauté) et la réalité. Voici donc un bouquet de roses dont le parfum superbe enivre le poète, mais aussi son lecteur:

*La **rose** est le parfum des dieux*
(Ode XXXVIII du Livre IV: *La rose*)

*Prends cette **rose** (...)*
Dont la senteur me ravit tout de moi,
(Sonnet des Amours de Cassandra: *Prends cette rose aimable comme toi...*)

*Douce, belle, amoureuse et bien-fleurante **Rose**,*
(...)
Ta délicate odeur hommes et Dieux récréé,
(...)
Toujours cette Angevine (...)
Du parfum de ton eau sa jeune face arrose.
(Sonnet des Amours de Marie: *Douce, belle, amoureuse...*)

(...) *la **rose**,*
(...)
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur;
(Sonnet du même recueil: *Comme on voit sur la branche...*)

Le deuxième noyau thématique des odeurs ronsardiennes est constitué par la femme. Les femmes aimées sentent bon: l'amour que Ronsard leur porte, la fraîcheur et la séduction, confèrent à leur bouche et à leur être tout entier des parfums capiteux, dont l'auteur expliquera le caractère à la fois sensuel et spirituel.

Dans Les Amours de Cassandra, je trouve un **baiser** dont les senteurs orientales, ambrées et musquées, annoncent Baudelaire. L'amant déclare (Sonnet: *Je veux mourir pour tes beautés...*) qu'il souhaite *mourir*

(...) *pour ce **baiser** tout plein*
D'ambre et de musc,

De Cassandre, ce n'est pas avec son organe olfactif mais avec ses sentiments et sa pensée que Ronsard affirme percevoir l'arôme. Mais la senteur pénètre en lui et de proche en proche l'envahit si complètement que *tous* [ses] *sens* sont concernés:

*Non pas du nez, mais du coeur je te sens
Et de l'esprit, que ton odeur surmonte,
Et tellement de veine en veine monte,
Que ta senteur embaume tous mes sens.
(Sonnet: Honneur de mai, ...)*

Le sonnet intitulé *Ce ris plus doux...* décrit avec une série de topiques le merveilleux visage de la bien-aimée Cassandre: son rire, ses dents, ses lèvres de corail, le son de ses paroles, ses yeux, sa jeunesse entière, d'où émanent des effluves capables de parfumer le ciel, et finalement une voix qui bouleverserait l'univers¹. Les *haleines* auxquelles le poète fait allusion ici désignent les exhalaisons provenant de la jeune fille:

*Du beau jardin de son jeune printemps
Naît un parfum, qui le ciel en tous temps
Embaumerait de ses douces haleines,*

Dans un autre sonnet à la même, *Il faisait chaud...*, Ronsard évoque la bouche féminine, dont les effluves excellent dans le domaine olfactif comme le font les pierres précieuses dans le visuel:

*Mon Dieu, mon Dieu, de quelle douce haleine,
De quelle odeur était sa bouche pleine,
De quels rubis, et de quels diamants?*

Et si dans le joli onzain du *Baiser*, l'*haleine* de Cassandre sent la *rose*: *Je sens ton haleine de roses*, celle de Marie, son *flair*, a l'exquisité de fleurs et de fruits aux arômes intenses et très caractéristiques. Son odeur personnelle, l'*haleine* exhalée par son *sein* (une autre version moins sage donne pour ce vers *Il sort de vos tétins*), est à la

¹ « L'amour chez Ronsard fait moins référence au sentiment amoureux qu'à la quête de la Beauté », affirme RIEU, Josiane. - « La 'beauté qui tue' dans les *Amours* de Ronsard », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, n° 4, p. 694.

fois un parfum et une aura susceptible comme chez Cassandre d'aromatiser les divinités célestes:

*Il sort de votre bouche un doux **flair**, qui le thym,*

Le jasmin et l'oeillet, la framboise et la fraise

Surpasse de douceur, (...)

*Il sort de votre sein une odoreuse **haleine***

(Je meurs en y pensant) de parfum toute pleine,

Digne d'aller au ciel embaumer Jupiter.

(Sonnet du second livre des Amours de Marie: Marie, que je sers en trop cruel destin...)

Se souvenant peut-être de ces formules de louange, sensuelles et courtoises, Baudelaire fera des vers sublimes, comme le célèbre alexandrin de Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, où le parfum est une matière qui renvoie à l'Idéal: *Sa chair spirituelle a le parfum des Anges*.

Enfin, en une image précieuse, le souffle d'Hélène transmet son arôme à son bouquet de fleurs: *De votre douce **haleine** il a pris son odeur* (Sonnets à Hélène: *Vous êtes le bouquet de votre bouquet même...*)

Voilà donc tout ce que nous apporte sur le plan des images odorantes « le cercle enchanté¹ » de l'oeuvre de Ronsard. Les quelques vers cités montrent un odorat peu épanoui poétiquement, car ces images se répètent et semblent assez figées. Il est possible pourtant que certaines aient inspiré le poète des Fleurs du Mal.

Pour constituer la « Pléiade », Pierre de Ronsard s'entourera de six de ses meilleurs compagnons littéraires, dont le plus important est **Joachim du Bellay**. Dans ma sélection de poèmes, on retrouvera la misère olfactive chez un riche écrivain. Rien à découvrir en effet dans les sonnets *Ces cheveux d'or...* , *Déjà la nuit en son parc...* ou *Si notre vie est moins qu'une journée...* (L'Olive), *Telle que dans son char...* , *Comme on passe en été...* , *Pâles Esprits...* , *Qui a vu quelquefois un grand chêne asséché...* , *Comme le champ semé...* (Les Antiquités de Rome), la « Vision » *Une louve je vis sous l'ancre d'un rocher...* ou la satire publiée en 1553 *J'ai oublié l'art de pétrarquiser*. Dans les vers 13-14 de la gracieuse *Chanson du vanneur de blé aux vents* (Jeux Rustiques) en revanche, voici une image déjà habituelle:

¹ **TOESCA, Maurice**. - *Pierre de Ronsard, Oeuvres poétiques*, Albin Michel, Paris, 1963, p. 34.

De votre douce *haleine*
Eventez cette plaine.

Le vanneur invoque la brise, à qui il offre *violettes, lis, fleurettes, roses et oeillets*, pour que de son souffle elle rafraîchisse le champ écrasé de soleil où il secoue son blé. Du célèbre recueil des *Regrets*, empreint de mélancolie mais aussi de sarcasme, je n'ai retenu que les neuf sonnets suivants: *Las! Où est maintenant...* , *France, mère des arts...* , *Cependant que Magny...* , *Je me ferai savant...* , *Marcher d'un grave pas...* , *Quand je vois ces Messieurs...* , *Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse...* , *Seigneur, je ne saurais regarder d'un bon oeil...* et le très connu *Heureux qui comme Ulysse...* Seul le vers final de ce dernier sonnet comporte une légère référence olfactive: *l'air marin* désigne l'atmosphère de la région de Rome, à laquelle le poète en exil préfère celle de sa patrie regrettée: *la douceur angevine*.

Claude-Gilbert Dubois résume ainsi le contenu des *Stances* et des *Sonnets de la Mort* de **Jean de Sponde**, un grand poète longtemps oublié: « Une destinée spirituelle est écrite là, dépouillée de l'écume des jours, réduite à ses lignes essentielles¹ ». C'est la destinée de l'homme tenté par le monde et la chair mais désirant la paix éternelle. Cet état d'âme, proche de celui qui inspirera Baudelaire, n'est pas assorti comme *Les Fleurs du Mal* d'images sensorielles. Comme dit Dubois, « la chair perd son épaisseur charnelle et devient pure énergie destructrice² ». C'est sans doute pourquoi l'on ne rencontre dans ces pièces que deux expressions, d'ailleurs métaphoriques, en rapport avec l'olfaction: le *nectar de ses pleurs* qui *embaumait les champs* dans le sonnet *Hélas! Comptez vos jours...* , et l'inhalation à laquelle on assiste dans le vers-titre du sonnet *Tandis que dedans l'air un autre air je respire...* , qui revient sous la forme: *Cet air toujours m'anime*.

Dans l'ensemble donc, et à l'exception peut-être de Ronsard, la poésie du XVI^e n'a pas fait grand honneur au sens de l'odorat. Baudelaire, qui fit plusieurs emprunts à la Pléiade, n'y glana sans doute pas beaucoup d'images olfactives. D'autre part, ce que j'ai trouvé de plus explicite dans la littérature de l'époque appartient au domaine de la prose. Dans les années 1572-1573, le grand sage du siècle, **Montaigne**, consacra un chapitre de ses *Essais* (I, 55) aux « Senteurs ». Lui qu'aucun aspect de l'homme ne laissait indifférent, affirme à propos des *corps* et des *haleines*:

¹ *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973, p. 86.

² *Ibid.* , p. 95.

la meilleure condition qu'ils aient, c'est d'être exempts de senteur. La douceur même des haleines plus pures n'a rien de plus excellent que d'être sans aucune odeur qui nous offense¹.

Parlant des femmes, il ajoute même à la suite de Plaute: *la plus parfaite senteur d'une femme, c'est ne sentir à rien*². L'auteur des *Essais* avoue cependant être doté d'un flair de chien de chasse. Il apprécie les senteurs agréables et se souvient qu'autrefois, l'arome des *étroits baisers de la jeunesse, savoureux, gloutons et gluants* imprégnait longtemps ses épaisses moustaches. Quant aux atmosphères nauséabondes, elles lui répugnent outre mesure, et les odeurs de fange régnant à Venise ou à Paris blessent sa narine sensible et lui font aimer moins *ces belles villes*. Signalons en passant que de leur côté, les *Vingt-neuf sonnets* d'**Étienne de La Boétie** (I, 29) que Montaigne inclut dans son livre, ne contiennent pas la moindre image olfactive.

¹ MONTAIGNE. - *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 1967, p. 137.

² Un autre grand penseur français, plus proche de nous, Paul Valéry, se situe aux antipodes de Montaigne, puisqu'il déclare quelque part qu'*une femme qui ne se parfume pas n'a pas d'avenir*.

1. 3. LE XVII^e SIÈCLE

Un poète important marque la transition entre les XVI^e et XVII^e siècles: **Agrippa d'Aubigné**. Mystique et violent, généreux et féroce, auteur d'une oeuvre variée en vers et en prose où vibrent un amour pour son pays et une foi qu'il chante avec outrance mais aussi, parfois, avec des accents sublimes, il est considéré comme le représentant typique de la littérature française baroque. Son recueil le plus célèbre est constitué par *Les Tragiques*, qui ne paraîtra qu'en 1616. J'en ai lu plusieurs centaines de vers, où j'ai trouvé quelques images odorantes très négatives:

La fange est l'oreiller parfumé pour sa joue;
(...)
Ses vaisseaux d'or ouverts furent les ordes¹ fentes
Des rochers serpenteux, son vin les eaux puantes.
(vers 398 sqq. du Livre VI)

Les vocables suggérant la fétidité matérielle et aussi la souillure morale sont introduits dans des antithèses métaphoriques, un des procédés cultivés par l'esthétique baroque pour « déréaliser le monde » et ici pour montrer, selon Céard, « la puissance de Dieu habile à dénoncer les apparences, à humilier l'orgueil ou à exalter la bassesse. Ainsi Dieu punit l'arrogance du roi de Babylone² ». Le vers 1004 du Livre VII par exemple, *L'air corrompteur n'a plus sa corrompante haleine*, repose sur une construction symétrique un peu recherchée: sémantiquement, il montre la négation d'une cause par un effet (*air* et *haleine*), l'une et l'autre étant caractérisés par des adjectifs en écho et redondants (*corrupteur* et *corrompante*).

La présence de ces images, plus importante qu'au XVI^e siècle, est cependant sporadique. Celles qui apparaissent dans les vers que je viens de citer semblent annoncer certaines formules des *Fleurs du Mal*: elles font penser à la puanteur du mal dans ce recueil. On connaît l'énorme intérêt de Baudelaire pour les diverses manifestations de l'art baroque et en particulier pour l'auteur des *Tragiques*: en publiant 18 des *Fleurs du Mal* en 1855, il met en exergue six vers de cette anthologie d'Agrippa

¹ Selon le glossaire de la *Chrestomathie* d'Albert HENRY (Éditions Francke Verlag Bern, 1965, p. 140), « ord » signifiait aux XII^e et XIII^e siècles « sale, impur ». Il nous en est resté « ordure ».

² Toutes ces expressions sont dues à CÉARD, J. - *Histoire de la littérature française*, t. 1, Armand Colin, Paris, 1969, p. 283.

d'Aubigné¹. Pichois² signale que Baudelaire avait peut-être lu une critique de l'époque situant ce poète au même niveau que Victor Hugo.

Malherbe, dont les meilleurs vers offrent un heureux équilibre entre la richesse verbale de la Renaissance et la rectitude du nouveau siècle, est la figure poétique dominante au début du XVIIe siècle. De la lecture de nombreux sizains d'une pièce chrétienne comme *Les Larmes de saint Pierre*, imitée de l'Italien Tansillo, de la très longue *Consolation à M. Du Périer*, plus remplie de rhétorique que d'émotion³, de quelques strophes de la *Prière pour le Roi Henri le Grand* ou de l'*Ode à la Reine mère du Roi sur les heureux succès de sa régence*, du sonnet *Beaux et grands bâtiments...*, de la *Paraphrase du Psaume CXLV* ou du sonnet sur la mort de son fils *Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle...*, où malgré sa réserve il montre plus de sensibilité, je n'ai rien pu retirer pour mon propos. Aucune des images illustrant les idées malherbiennes n'est olfactive. L'essentiel est pour ce poète dans la raison, la logique et la grammaire, et ce sont ses exigences qui engageront la poésie française sur la voie de la rigueur classique. Baudelaire, classique du XIXe siècle, est un de ses fervents admirateurs puisque, parlant de lui-même sans se nommer, il déclare dans un article de critique d'art consacré à Delacroix: *Je connais un poète, d'une nature toujours orageuse et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases*⁴.

Du disciple de Malherbe **François Mainard**, j'ai lu sans résultat le sonnet *Mon âme, il faut partir* et le long poème de *Cloris*. Mais je découvre dans l'amusante épigramme dédiée au parvenu *Pierre, qui durant sa jeunesse...* un très curieux **ambre**. Au vers 17 en effet, il montre le nouveau riche qui *ronfle sur des sachets d'ambre*. Par l'exagération et le contraste, le poète se moque du savetier enrichi, si peu doué de finesse olfactive qu'il dort à poings fermés sur des objets dégageant un parfum pénétrant et de grande valeur.

Dans ses *Stances sur la retraite*, l'autre disciple de Malherbe, **Racan**, exprime son amour des bois, des champs et des jardins sans qu'aucune image aromatique agrmente cette pièce aux sentiments sincères et d'une grande beauté formelle.

¹ Comme dit **BONNEVILLE** dans *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 62, « on découvre d'un bout à l'autre des *Fleurs du mal* tout un vocabulaire, toute une gamme d'images (...) qui, dans leur contexte de brusquerie, sont très exactement baroques ». À partir du lexique et de certains des procédés de Charles Baudelaire, ce critique nous invitera même à une « lecture baroque » de l'oeuvre.

² *O. C. I*, p. 807.

³ **Daniel COSTE** affirme dans le *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1600-1715*, Éditions sociales, Paris, 1966, p. 36: «À en croire l'anecdote, il sacrifierait volontiers Ronsard à son goût de la perfection ».

⁴ *O. C. II*, p. 754.

Apparemment ce n'est pas non plus à **Mathurin Régnier**, dont il était « grand lecteur¹ », que Baudelaire a emprunté des expressions olfactives, puisqu'on n'en trouve pas, du moins dans les extraits que j'ai étudiés de ses *Satires: Sur les Courtisans, Sur un fâcheux, Sur les Poètes ridicules* ou *Contre Malherbe*. Cette dernière pièce montre que l'auteur se dégage du carcan poétique de Malherbe, par respect pour la nature et pour le naturel².

Proclamé « Prince des Libertins », indépendant, anticonformiste et libre penseur, **Théophile de Viau** fait preuve dans ses vers d'un lyrisme aimable et musical, parfois légèrement affecté. C'est peut-être à son naturalisme épicurien qu'on doit l'existence dans ses oeuvres de quelques formules odorantes, à la fois précieuses et remplies de volupté. Ainsi dans l'ode *À la Solitude (Dans ce val solitaire...)*, cette *Belle bouche d'ambre et de rose* ronsardienne, ou ces quatre vers adressés à sa bien-aimée et annonçant déjà la sensualité de Baudelaire³:

*Prête-moi ton sein pour y boire
Des odeurs qui m'embaumeront,
Ainsi mes sens se pâmeront
Dans les lacs de tes bras d'ivoire.*

De l'ode *Au Matin (L'Aurore sur le front du jour...)*, voici un quatrain à la fois odorant et gustatif dont on pourrait comparer le charme bucolique à celui du *Paysage*⁴ de Leconte de Lisle:

*Déjà la diligente avette
Boit la marjolaine et le thym
Et revient riche du butin
Qu'elle a pris sur le mont Hymette.*

Par contre, il n'y a aucune référence olfactive dans les odes *À l'Hiver (Tous nos arbres sont dépouillés...)*, *Un fier démon qui me menace...*, *Sur une tempête qui s'éleva*

¹ O. C. I, p. 832.

² **Jean-Claude ABRAMOVICI** (*Manuel d'histoire littéraire de la France, 1600-1715*, Éditions sociales, 1966, p. 101) affirme que « Par la richesse de son vocabulaire et sa verve satirique, il rappelle Rabelais et annonce Molière ».

³ **ABRAMOVICI** (ibid., p. 106) prétend que « Les poètes du XIXe siècle, Baudelaire, Verlaine, ont certainement lu Théophile plus qu'on ne le croit habituellement ».

⁴ *Poèmes antiques*, Gallimard, p. 228.

comme il était prêt de s'embarquer pour aller en Angleterre, À Philis, À Cloris, Heureux tandis qu'il est vivant ni dans les Stances À Philis, Quand j'aurai ce contentement ou Que mon espoir est faible.

Avec **Marc-Antoine de Saint-Amant**, le ton change. Le savoureux poème du *Melon* contient plusieurs vers dignes d'être retenus. Ils montrent que les intenses désirs de vivre et de sentir de cet auteur passent par l'odorat. Celui qui fait rimer les mots *goût charmant* et *bon gros Saint-Amant* décrit avec profusion dans cette pièce l'envahissant arôme d'un melon bien mûr:

Quelle odeur sens-je en cette chambre?

*Quel doux parfum de **musc** et d'**ambre***

Me vient le cerveau réjouir

Et tout le coeur épanouir?

(...)

*Ces belles **fleurs** (...)*

Feraient-elles bien cet effet?

*A-t-on brûlé de la **pastille**?*

*N'est-ce point ce **vin** qui pétille*

Dans le cristal (...)

(...) d'où sort (...)

*Un air de **framboise***

(...)

Oh! Quelle odeur!

(...)

Et mes sens par le goût séduits,

Au nombre d'un sont tous réduits.

Pour que le lecteur perçoive mieux l'enivrante odeur du melon et en soit imprégné, il la compare avec d'autres senteurs végétales (*fleurs, framboise, vin*) et animales (*ambre, musc*), ou encore avec un produit habituel à cette époque-là: la *pastille*, pâte odorante d'encens, de benjoin ou de santal, qu'on brûlait pour embaumer les maisons¹. Saint-Amant témoigne d'un odorat bien développé; toutefois, même si la gourmandise du nez renforce celle de la bouche, c'est par le *goût* que les *sens* sont

¹ Cette pratique s'est prolongée jusqu'à nos jours, mais actuellement on utilise cette matière parfumée sous forme de bâtonnets ou de cônes, et la gamme des senteurs s'est diversifiée: il en existe par exemple aussi à la citronnelle, à la rose, au jasmin ou, avec une note orientale, à l'ilang-ilang.

orchestrés, comme le poète le reconnaît dans les vers finals. Stimulé par cet alléchant tableau, le lecteur voudrait bien déguster avec l'auteur ce fruit délicieux! Un poème comme celui-ci contribue certainement à la formation de la « légende d'un Saint-Amant bon vivant, pilier de cabaret », comme dit Abramovici¹. Dans l'ode *À la Solitude (Oh! que j'aime la solitude ...)*, le parfum est un produit de luxe, l'un des trésors que les flots apportent sur le rivage:

*Des diamants, de l'ambre gris,
Et mille autres choses de prix.*

Est-ce un poème comme ce dernier qui fait dire à Bonneville: « Il n'est pas douteux que le contact avec un poète comme Saint-Amant ait aidé Baudelaire à prendre conscience de certaines tendances de son art² »? Ce n'est qu'un détail, et sans doute qu'une coïncidence, mais les bijoux et les parfums précieux plaisent également aux deux poètes. S'il n'y a aucune occurrence olfactive dans l'ode *À la pluie* ni dans les sonnets *L'été de Rome (Quelle étrange chaleur...)*, *L'automne des Canaries (Voici les seuls coteaux...)* ou le réaliste *Les goinfres (Coucher trois dans un drap...)*, j'en trouve dans l'ode *Au Soleil Levant* (vers 63 sqq.):

*La Terre, à ce divin aspect,
N'est qu'un autel qui fume,
Et qui pousse en haut comme encens
Ses sacrifices innocents.*

et dans le sonnet *L'hiver des Alpes (Ces atomes de feu ...)* aux vers 7 et 8:

*Ce pavé (...)
Et cet air net et sain, propre à l'esprit vital,
Sont si doux à mes yeux que d'aise ils en pétillent.*

Mais ces images impliquent davantage la vue que l'odorat: l'expression *pousse en haut* du premier fragment cité évoque le mouvement ascendant des vapeurs terrestres dans le crépuscule du matin; dans le deuxième extrait, la pureté, la transparence et la

¹ *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1600-1715*, Éditions sociales, 1966, p. 108.

² *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 62.

luminosité de l'atmosphère alpine sont agréables aux *yeux* de Saint-Amant et non à ses poumons. De même son fameux sonnet *La Pipe* (*Assis sur un fagot, une pipe à la main...*) sollicite le visuel et le tactile plutôt que l'olfactif: là où Baudelaire parlera de *dictame* dans son poème homonyme¹, Saint-Amant établit une équivalence, en ce qu'ils ont d'intangible, entre le tabac et l'espérance, puisque *l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent*.

La seule ode que j'aie lue de **Tristan l'Hermite**, *Le Promenoir des deux amants* (du recueil des *Amours*) est un charmant poème très mélodieux, décrivant un paysage naturel où tout parle d'amour. Elle présente pour nous l'intérêt d'évoquer à plusieurs reprises des sensations olfactives bien plaisantes. Dès le début de la première strophe, le lecteur réalise une ample inspiration:

*Auprès de cette grotte sombre
Où l'on respire un air si doux,*

Dans la strophe XVI, Tristan fond ensemble les parfums du *zéphyr* (*jasmin*) et de l'*haleine* de sa bien-aimée Climène (*ambre*). Pour accorder les souffles du vent et de la femme, il a choisi des fragrances orientales et, quoique ces métaphores soient communes, l'effet obtenu est très poétique:

*Sa bouche d'odeur toute pleine,
A soufflé sur notre chemin,
Mêlant un esprit de jasmin
À l'ambre de ta douce haleine.*

Par contre, le quatorzain de *La belle Gueuse* (figurant dans *Les Vers héroïques* de 1648) « que Baudelaire a certainement lu² » et dont il s'inspira pour écrire *À une médiane rousse*, ne contient pas le moindre parfum.

Je terminerai cette brève anthologie de la préciosité par **Vincent Voiture**, qui reste olfactivement muet dans les sonnets de *La belle Matineuse* et d'*Uranie* et dans son *Épître au prince de Condé*.

¹ *O. C. I.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 999.

Le dernier tiers du siècle est marqué par la figure, aimable à grands et petits, de **Jean de La Fontaine**. De son oeuvre vaste et intéressante, je n'ai examiné que les célèbres *Fables*. Pour J. Lafond,

La fable devient avec La Fontaine un genre poétique, aussi noble par ses origines que par sa fonction morale, qui est de « présenter un tableau où chacun de nous se trouve peint¹ ».

L'auteur, influencé par le sensualisme de Lucrèce, étudie et admire Homère et Platon, Horace, Virgile et Ovide, et a pour maîtres Malherbe et Racan. Pour composer ces petits contes en vers que sont les fables, il s'inspire de Phèdre, des fables attribuées à Esope, de Rabelais et du *Roman de Renart*, mais aussi d'histoires orientales²: en effet dans le salon de sa protectrice Madame de La Sablière, le poète de Château-Thierry avait pris connaissance du *Livre des lumières*, traduction en français des fables du sage Pilpay, que d'aucuns surnomment « l'Esope indien », ainsi que du livre de contes transcrits par le père Poussines et qui en 1666 s'appellera *Le Modèle de la Sagesse des anciens Indiens*³. Riche de multiples emprunts, polymorphe dans son style, son inspiration et son langage, le recueil de fables de La Fontaine fait donc acquérir à ce genre ses lettres de noblesse. Passant de la sagesse paysanne à l'ironie et alliant l'humour et la tendresse, respectant l'idéal classique et maniant une langue riche et savoureuse où l'on décèlera parfois quelques détails baroques, le fécond poète nous lègue une collection de petits chefs-d'oeuvre qui sont le « fruit d'un long travail amoureux et lucide⁴ », et qui d'emblée auront un succès considérable. Mme de Sévigné jugea même les fables « divines ».

Les images olfactives, que j'ai repérées dans 18 d'entre elles, seront classées en deux catégories: d'une part l'encens, métaphore de la louange ou de la flatterie, et d'autre part les odeurs, surtout animales, perçues par les acteurs de ces petites pièces.

L'*encens* embaume au début de *L'Âne portant des reliques* (V, 14), où cet animal se figure que c'est lui qu'on honore:

¹ *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, t. I, p. 384.

² À propos de ces sources, on peut parler à bon escient de « migration des fables ».

³ Il ne semble pas toutefois que cette influence orientale ait eu de conséquences sur le plan des images sensorielles.

⁴ **CLARAC, Pierre**. - Préface et commentaires des *Fables*, Librairie Générale Française, 1972, p. 380.

*Un Baudet chargé de reliques
S'imagina qu'on l'adorait.
Dans ce penser il se carrait,
Recevant comme siens l'**encens** et les cantiques.*

À la fin d'*Un animal dans la Lune* (VII, 18), cette substance odorante serait la récompense de Charles dans le cas d'une paix éventuelle:

*(...) s'il pouvait apaiser la querelle,
Que d'**encens**!*

Pour lui présenter ses hommages, l'auteur du *Pouvoir des Fables* (VIII, 4) demande à l'ambassadeur:

*(...) faites-moi la grâce
De prendre en don ce peu d'**encens**,*

Dans *Le Renard anglais* (XII, 23), le groupe lexical *un encens flatteur* est presque tautologique:

*Peu de nos chants, peu de nos vers,
Par un **encens** flatteur amusent l'univers,*

Il rayonne encore dans toute la strophe finale, émaillée de synonymes comme *éloge*, *louanges* et *hommage*. Le poème est dédié à Madame Harvey, soeur du duc Ralph Montagu, aussi connue pour son esprit, son courage et la liberté de ses moeurs que pour ses excellentes relations avec le groupe de Français exilés à Londres par ordre de Louis XIV.

Le même phénomène verbal se produisait déjà dans le *Discours à Madame de la Sablière*, la dernière pièce du Livre IX. La flatterie, qui d'ailleurs déplaît à sa destinataire, puisqu'elle a *cent fois notre **encens** refusé*, est encore exprimée dans un chapelet de signifiants: *louerais*, *louanges*, *flatteur*, *breuvage*, *nectar* et de nouveau *louange*. Dans une lettre à Monsieur de Bonrepaux du 31 août 1687, et avec le même procédé, La Fontaine fera allusion à *des ingrates à qui nous présentions plus d'**encens** qu'elles ne voulaient*. Il ajoute: *Par ma foi, Monsieur, je crains que l'**encens** ne se*

moisisse au temple, avant d'inclure des vers dont je cite ceux que l'auteur consacre à son amie:

*J'ai vu, vous dis-je, le temps qu'Iris goûtait encore,
Non cet **encens** commun dont le Parnasse abonde:
Il fut toujours, au sentiment d'Iris,
D'une odeur importune ou plate,
Mais la louange délicate
Avait auprès d'elle son prix.*

Iris, c'est-à-dire Madame de la Sablière, est donc différente des autres femmes. Malgré sa richesse et sa curiosité intellectuelle, elle se retirera discrètement du monde et se convertira au jansénisme. Dans le préambule de la fable *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (XII, 15), La Fontaine rend encore un vibrant hommage à la *déesse Iris*, si remplie de charme et de grâces de toutes sortes que

*(...) ce que le monde adore
Vient quelquefois **parfumer** ses autels*

On devine que ce parfum s'élevant en l'honneur d'une divinité est, une fois de plus, celui de l'encens, digne aussi de Monseigneur le Duc de Bourgogne, le *vainqueur du Rhin* et l'homme aux *qualités si belles* dédicataire des *Compagnons d'Ulysse* (XII, 1):

*Prince, l'unique objet du soin des Immortels,
Souffrez que mon **encens** parfume vos autels.*

À cette litanie d'encensements¹ il faut joindre l'arome des victimes de propitiation, sacrifiées aux pieds des divinités antiques. Dans *Jupiter et le Passager* (IX, 13), un homme réchappé d'un grave danger promet une hécatombe à Jupiter. En réalité,

Il brûla quelques os quand il fut au rivage:

¹ On peut dire que l'encensement verbal est un fait de civilisation. Pour **Hélène HENRY** (*Manuel d'histoire littéraire de la France, 1600-1715*, Éditions sociales, 1966, p. 324), « tout le siècle pratique ce style, dès qu'il s'agit de la cour et du souverain. Les fumées de l'encens, à la rigueur, forment écran et maintiennent les distances ».

*Au nez de Jupiter la fumée en monta.
« Sire Jupin, dit-il, prends mon voeu; le voilà:
C'est un parfum de boeuf que ta grandeur respire.
La fumée est ta part: je ne te dois plus rien. »*

Sa malice et sa tromperie vaudront les Enfers au *Passager* qui était sorti indemne du naufrage.

L'autre versant olfactif du fablier est occupé par les différentes odeurs excitant le museau des bêtes qui le peuplent. Si le Renard lui-même se distingue par un relent tenace:

*Un vieux Renard, (...)
Sentant son renard d'une lieue,
(Le Renard ayant la queue coupée, V, 5)*

il est vivement attiré par les forts arômes du *fromage* et de la *viande*, respectivement dans *Le Corbeau et le Renard* (I, 2):

*Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,*

et dans *Le Renard et la Cigogne* (I, 18), où *Il se réjouissait à l'odeur de la viande*.

Dans *Le Chat et un vieux Rat* (III, 18), l'expérience donne à ce dernier un conseil prudent: se tenir éloigné du *bloc enfariné* en quoi s'est déguisé le vilain Chat pour exterminer *le peuple des Souris*:

*Un Rat, sans plus, s'abstient d'aller flairer autour:
(...)
« Ce bloc enfariné ne met dit rien qui vaille,
S'écria-t-il de loin au général des Chats:*

C'est le chasseur qui est reniflé par sa proie dans l'amusante fable ayant pour titre *L'Ours et les deux Compagnons* (V, 20)! Deux chasseurs, s'étant mis en tête de vendre *la peau d'un Ours* avant même de l'avoir tué, sont pris de terreur en voyant

arriver l'animal. L'un d'eux *grimpe au faite d'un arbre* tandis que l'autre *fait le mort* dans l'espoir de passer inaperçu. L'Ours en effet sent le corps sans lui faire de mal:

Seigneur Ours (...)
(...) approche son museau,
Flaire aux passages de l'haleine.
*« C'est, dit-il, un **cadavre**; ôtons-nous, car **il sent**. »*

Ensuite il disparaît dans les bois. Les deux chasseurs sont saufs, mais le butin leur échappe!

Le meilleur chasseur est le chien. Son flair en fait un fin limier, et même un détective avisé: dans *Le Lièvre et la Perdrix* (V, 17), La Fontaine décrit avec humour et élégance le raisonnement auquel se livre la bête à partir des fluides (sueur ou autres émissions physiologiques) du malheureux Lièvre poursuivi:

Le Lièvre (...)
Enfin il se trahit lui-même
Par les esprits sortant de son corps échauffé.
*Miraut, sur leur **odeur** ayant philosophé,*
Conclut que c'est son Lièvre, (...)

Les Lapins n'ont pas toujours la malchance de leur compagnon. Le *thym*, une des rares senteurs végétales du recueil, apporte à la fois une note poétique à la description et un assaisonnement au repas de ces mammifères dans le joli tableau des *Lapins* (X, 14), où sont impliqués l'un après l'autre le toucher, la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût:

Des lapins, qui sur la bruyère,
L'oeil éveillé, l'oreille au guet,
*S'égayaient, et de **thym** parfumaient leur banquet.*

Peintre animalier doué d'un sens de l'observation bien aiguisé, La Fontaine n'a cure de la vérité zoologique et ne craint pas de placer dans un unique biotope quatre animaux bien différents. Dans ce microcosme fantastique qu'est *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (XII, 15), ces personnages *vivaient ensemble unis*. Mais leur

paisible bonheur est brisé par un Chien qui découvre la cachette de la Gazelle. À cause de sa complicité trop étroite avec l'homme, cet animal ne jouit d'ailleurs pas de toute la sympathie de notre auteur. Un jour en effet, la tendre Gazelle se promenait tranquillement

*Quand un Chien, maudit instrument
Du plaisir barbare des hommes,
Vint sur l'herbe éventer les traces de ses pas.*

Elle est prise au piège, mais ses amis déploieront toute leur solidarité pour la secourir.

Pour l'acuité du flair, ce sont décidément les chiens de chasse anglais qui l'emportent:

*Même les chiens de leur séjour
Ont meilleur nez que les nôtres.*

est-il écrit dans *Le Renard anglais* (XII, 23). La Fontaine veut être agréable à Madame Harvey en célébrant l'esprit de ses compatriotes ainsi que l'excellence des chiens et des renards anglais. Il décrit même un de ces derniers qui, tel Annibal acculé par les Romains et presque mis à bout par ces chiens au **bon nez**, se comporte en vieux renard et se cache entre d'autres animaux pendus. Malheureusement, à force de répéter son stratagème, il finira par y laisser ses houseaux.

Par ailleurs, c'est l'avarice qui multiplie la capacité olfactive du loup de la fable *Le Loup et le Chasseur* (VIII, 27). Le carnivore détecte l'origine animale d'une corde d'arc et a l'intention de la manger pour préserver d'autres morceaux, qui ainsi dureront plus longtemps:

*(...) mangeons cependant
La corde de cet arc: il faut que l'on l'ait faite
De vrai boyau; l'odeur me le témoigne assez.*

Hélas! -ironie du sort- l'arc maintenant détendu propulse la flèche, qui traverse le loup: c'est son vice qui l'a perdu.

Il n'y a pas beaucoup d'odeurs désagréables dans le fablier, et l'auteur ne les emploie que pour étayer ses idées, critiquer ou amuser. L'Âne fait la fine bouche et, dira-t-on, le fin nez, car il rejette l'une après l'autre les besognes dont ses maîtres successifs le chargent. C'est ce qui arrive quand le baudet de *L'Âne et ses Maîtres* (VI, 11)

*Passe du Jardinier aux mains du Corroyeur.
La pesanteur des peaux et leur **mauvaise odeur**
Eurent bientôt choqué l'impertinente bête.*

L'odeur de la peau fraîchement tannée, il est vrai, est extrêmement âcre et prenante. Mais chez son troisième employeur, le Charbonnier, l'âne ne s'adaptera pas au travail non plus.

Quant à la cour du roi, *son Louvre* (*La Cour du Lion*, VII, 7), elle dégage une puanteur que La Fontaine évoque très expressivement:

*Quel Louvre! un vrai charnier, dont l'**odeur** se porta
D'abord au nez des gens.*

Après une somptueuse fête au palais agrémentée des *tours de Fagotin*¹, les vassaux du roi, priés de donner leur opinion *sans déguiser* sur ce qu'ils sentent, réagissent diversement:

(...) *L'Ours **boucha sa narine.***
(...)
*Le Singe (...) loua (...) cette **odeur:***
*Il n'était **ambre**, il n'était **fleur***
*Qui n'était **ail** au prix.*
(...)
Le Renard (...)
Alléguant un grand rhume: il ne pouvait que dire
Sans odorat.

¹ Ce singe savant, dressé par le marionnettiste Brioché, était montré sur les foires.

La *réponse de Normand* est la bonne car elle permet au Renard de sauver sa peau. Ni la critique de l'Ours ni la louange exagérée du Singe ne plaisent au Prince, qui les fait périr tous les deux. Pour nous, c'est évidemment la réaction de l'Ours la plus vraisemblable. Sur le plan de la description objective, on sait qu'il émane de l'antre des fauves une odeur puissante, particulièrement désagréable. D'autre part, le Louvre, dont la période dorée allait se terminer, vers 1680, par le déménagement au château de Versailles de la cour de Louis XIV, ne devait pas être un parterre de roses: à une époque où l'hygiène personnelle et publique brillait par son absence, ni la demeure royale ni Paris tout entier ne sentaient bon. Patrick Süskind, qui fait naître en 1738 Jean-Baptiste Grenouille, héros de son roman *Le Parfum*, et qui s'est bien documenté sur l'époque, montre encore une ville remplie d'ordures et d'excréments, et la Seine charriant des cadavres. Il faudra attendre la fin du XVIIIe siècle pour voir affleurer les premières préoccupations en matière de propreté sociale et urbaine. Qu'elle s'applique au Louvre réel ou à un *Louvre* métaphorique, la flatterie du Singe est donc d'un effet très burlesque. Cet *ambre* et cette *fleur* sont des touches précieuses qui rappellent Ronsard et certains poètes baroques; mais ici, leurs délicieux parfums contrastent vivement avec les effluves plébéiens de l'*ail*, qui marquent longtemps l'haleine.

Voici bouclé le tour des odeurs dans les *Fables* de La Fontaine. Mis à part le répétitif *encens*, qui désigne figurément la louange, et l'*ambre*, symbole de fragrance merveilleuse, les senteurs lafontainiennes ne portent pas de noms de parfums; elles ont une valeur descriptive, pittoresque ou humoristique, et complètent la caractérisation des scènes de repas et de chasse.

Ce ne fut pas non plus **Boileau**, véritable modèle à suivre pour Baudelaire, qui éveilla en lui le goût des images odorantes, puisque la seule qu'on trouve dans les six chants du *Lutrin* et dans les quatre chants de *L'Art poétique* est de nouveau celle de l'*encens*, métaphore de la louange¹. C'est plutôt dans ses conseils de polissage du texte et ses exhortations au perfectionnisme (Chant premier de *L'Art poétique*, vers 171 à 174) qu'il faut chercher l'influence de Boileau sur Baudelaire:

*Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
Polissez-le sans cesse et le repolissez;*

¹ Dans *Le Lutrin*, chant premier, vers 52: *encenser*; vers 132: *encensé*; chant IV, vers 21 et 24: *douce fumée, encens*; dans *L'Art poétique*, chant IV, vers 164: *encens*.

Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Ces préceptes, qui avaient été empruntés à Horace et à Quintilien, d'excellentes plumes du XVII^e siècle comme La Bruyère, La Rochefoucauld ou Pascal, les appliquèrent déjà dans leurs ouvrages. De même l'auteur des ***Fleurs du Mal*** partagea certainement l'opinion selon laquelle *Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème* (*L'Art poétique*, Chant II, vers 94).

Enfin, dans les extraits de textes du XVII^e siècle offerts par Jeanine Moulin dans son anthologie *Huit siècles de poésie féminine*, et que signent **Madeleine de Scudéry, Henriette de la Suze, Marie-Catherine-Hortense de Villedieu, Antoinette Deshoulières, Élisabeth-Sophie Chéron, Jeanne-Marie Guyon et Louise-Geneviève de Saintonge**, il n'y a aucun parfum. Bien que les femmes soient traditionnellement de plus grandes consommatrices de ce produit que les hommes, les poétesses sont aussi peu accoutumées que leurs collègues masculins à introduire des odeurs dans leurs vers.

1. 4. LE XVIII^e SIÈCLE

Qu'on la considère en situation critique et même agonisante ou au contraire riche d'une multitude de créateurs comparables aux plus grands génies de l'antiquité grecque et latine, la poésie du siècle des lumières, comme dit E. Guittou, « demeure la grande méconnue des lettres françaises¹ ». Pour ma part, je ne suivrai pas la suggestion faite par Gustave Lanson au début du siècle passé de tenir pour nulle et non avenue cette partie de la littérature française, et je poursuivrai mes fouilles olfactives.

Excellent artisan comme Malherbe dont il est le disciple et à qui il dédie une très longue pièce, « premier des lyriques français » pour certains, **Jean-Baptiste Rousseau** est l'auteur d'épigrammes, mais surtout d'odes et de cantates (d'ailleurs mises en musique), sans grande spontanéité, mais où il copie Ovide et Virgile avec beaucoup de maîtrise technique. L'anthologie d'*Odes, cantates, épîtres et poésies diverses*² élaborée récemment par l'Institut national de la langue française, et datée de 1723, n'offre qu'une série de formules réitérées: une douzaine d'*encens* employés dans le sens figuré, les *haleines* ou les *parfums* de Flore, les *parfums* de la terre ou ses *voûtes parfumées*, le *souffle empoisonné* des soucis, la *vapeur fatale des venins empestés*, une *haleine empoisonnée*, une *vapeur qui enivre* et une *vapeur infâme*. Ceci n'est pas énorme pour un volume de près de 6000 vers, d'autant plus qu'il s'agit à chaque fois de « topoi ».

Le dramaturge et académicien **Nivelle de la Chaussée** nous donne de sympathiques poèmes sur *L'origine de la fossette du menton* et sur *L'origine de la barbe* (où apparaissent quelques *huile* et *baume* sans parfum et censément destinés à faire pousser la barbe), mais il est surtout connu pour son *Épître à Clio* (à Monsieur de B...), de 1731 et qui en vérité est un art poétique. J'y ai découvert des expressions très « baudelairiennes » comme cet oxymore de l'*aimable poison* exhalé par la bouche du Fanatisme, ou encore la synesthésie *doux sonnet bien musqué*: on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec l'*aimable pestilence* du *Flacon* de Baudelaire et les *mots tout imprégnés de musc*, de ses *Métamorphoses d'un vampire*.

¹ *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 569. Quant à **NAVARRI** (*Manuel d'histoire littéraire de la France, 1715-1789*, Éditions sociales, 1975, p. 435), qui intitule son chapitre sur la poésie du XVIII^e siècle « Un siècle sans poètes ? », il affirme: « le 'Siècle des Lumières' fut plus fécond qu'il n'y paraît à première vue et rares sont les genres qui furent dédaignés. Poésie épique, satirique, élégiaque, didactique et descriptive, lyrisme personnel, lyrisme religieux -pour ne parler que de l'essentiel- rien qui n'ait été cultivé avec plus ou moins de constance et bien entendu de bonheur ».

² Document électronique, extrait de la base de données textuelles Frantext, Centre national de la recherche scientifique.

En 1734, le jésuite, professeur de rhétorique et académicien **Gresset**¹ donne un long poème héroïcomique considéré par Jean-Baptiste Rousseau comme un phénomène littéraire: *Ver-Vert*. Cette histoire, qui fut illustrée par Marini, et dont Napoléon appréciait le ton satirique et galant, acquit une certaine notoriété, et est restée « à sa façon, un chef d'oeuvre, qu'on relit sans ennui² », comme dit E. Guitton. Gresset, qui s'inscrit sur un axe allant de Jean de La Fontaine à Georges Brassens, raconte dans une langue savoureuse les aventures d'un perroquet qui habite chez les Visitandines. L'animal est éduqué et choyé par les nonnes au point qu'il est

*Beau comme un coeur, savant comme un abbé,
Civilisé, musqué, pincé, rangé.*

Mais il doit embarquer pour Nevers, où les consœurs de ces religieuses sont impatientes de connaître le prodige. Pendant son voyage sur la Loire, les mariniers s'amuse à lui apprendre les plus vilains mots. D'abord timide à cause de

*Son coeur fier et qui, jusqu'à ce temps,
Avait été nourri d'un doux encens,*

cet oiseau, extrêmement raffiné comme le montre l'adjectif *musqué*³, oublie bientôt les gâteries qu'il recevait au couvent (et qui sont représentées par l'*encens*), et devient un *parleur scandaleux*. Sa grossièreté effraiera les soeurs de Nevers chez qui il débarque. De retour au couvent de Nantes, le perroquet est puni pour les injures et les obscénités qu'il profère, mais il finira par redevenir *plus dévot qu'un chanoine*.

L'oeuvre la plus connue de **Louis Racine**, septième et dernier enfant de Jean Racine, et inspirateur du fameux alexandrin de Verlaine: *Sagesse d'un Louis Racine, je t'envie!*⁴, s'appelle *La Religion* et date de 1742. Il s'agit d'un très long poème en six chants, aux vers d'une facture splendide, et dont E. Guitton affirme qu'il « voudrait être

¹ Dans son *Épigramme sur Gresset*, Voltaire l'appelle: *Certain cafard, jadis jésuite*. Voir sur la toile: perso.wanadoo.fr/dboudin/VOLTAIRE/3Vers.htm

² *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 572.

³ François Ier avait importé en France des coutumes de la renaissance italienne, comme celle de tout imprégner d'eaux de senteur, par plaisir et pour cacher les mauvaises odeurs, à une époque où l'hygiène n'existait guère. C'est pourquoi même les oiseaux exotiques enfermés dans leurs cages finirent par être aspergés de parfums.

⁴ *Sagesse*, IX.

un *De Natura Rerum* chrétien, s'appuyant sur Pascal et Bossuet¹ ». On y trouve un *encens* et un *encenser* pour louer Dieu, l'*haleine* des zéphyr, une *Tendre fleur que flétrit une indiscrete haleine* évoquant la pudeur, mais surtout, dans le chant II, ces vers dont le lexique, le thème et les rimes riches coïncident étrangement avec ceux de la troisième strophe du poème *Au Lecteur* de Baudelaire. Si Louis Racine écrit:

*Toi qui, riche en fumée, ô sublime alchimiste,
Dans ton laboratoire invoques trismégiste,*

Baudelaire dira:

*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.*

Les quelques *Odes* que j'ai consultées de **Jean-Jacques Le Franc de Pompignan**, en général de caractère religieux et même paraphrases de psaumes, et écrites dans les années cinquante et soixante comme *La Résurrection des morts*, n'apportent rien à notre catalogue d'odeurs. Et si les vers descriptifs du philosophe matérialiste **Jean-François de Saint-Lambert** dans *Les Saisons* de 1769 n'offrent qu'un insignifiant *parfum*, *cette odeur végétale (L'Été)*, l'*Ode sur le vaisseau Le Vengeur* d'**Écouchard-Lebrun** ne nous fournit aucun matériel, pas plus que l'ode intitulée *Le Jugement dernier*², de **Nicolas Gilbert**, datée de 1776, ou que l'*Ode imitée de plusieurs psaumes*, qu'il composa quelques jours avant sa mort en 1780.

En revanche l'abbé **Delille**, surnommé le « Virgile » français, chef dans la dernière partie du siècle d'une école poétique qui préparera la venue du lyrisme lamartinien, parle dans ses *Jardins*³ (de 1782), en termes banals il est vrai, des *parfums de la rose*, et du *charme de l'odorat*. Dans *Au coin du feu* et *Le café*, il vante l'arome

¹ *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 572.

² Document extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF).

³ Cette œuvre essuiera de la part de Rivarol un camouflet qu'**Edouard GUITTON** (*Manuel d'histoire littéraire de la France, 1715-1789*, Éditions sociales, 1975, p. 537) appelle une « prophétie succulente »: « Sa gloire passera, les navets resteront. »

des *grains de Levant* et savoure la *vapeur odorante* du moka, et dans *Christophe Colomb* il sent les *prophétiques fleurs qui parfument la rive* des pays révélés.

Un cas intéressant est celui d'**Antoine de Bertin**, né à l'île Bourbon en 1752. Ce poète créole raconte sensuellement ses *Amours*¹ avec Eucharis, qui le trahira après « sept ans de bonheur et d'ivresse », puis avec Catilie, qui se mariera avec « un riche époux ». Le « Properce » français chante les « molles voluptés » de sa trop courte vie dans des élégies fluides annonçant Chénier et comportant plusieurs signes avant-coureurs de la volupté olfactive baudelairienne. Alternant dans ses descriptions le boudoir, Paris, la Provence et les rivages de l'Océan Indien, et prenant pour cadres de ses aventures galantes la ville aussi bien que les merveilleux paysages tropicaux, il parsème ces quelque 3000 vers d'aromes enivrants, qui jusqu'ici n'avaient pas encore manifesté cette vigueur en poésie. À côté d'une demi-douzaine d'*encens* et d'*encenser* employés figurément, il y a chez Bertin deux types importants de parfums: ceux de la nature et ceux de la femme aimée. Au cours d'une promenade dans les bois au printemps, il demande: *Prodiguez-moi vos fruits, vos parfums et vos fleurs!* et veut

*De la campagne renaissante
Respirer les douces odeurs.*

Il contemple

*(...) la diligente abeille
De leurs plus doux parfums dépouiller les jardins*

et en Provence, il aime *Ces vallons odorants, tout peuplés d'orangers*. Outre les *herbes* et *bosquets odorants*, on sent que *L'ambre le plus pur s'exhale dans les airs*. Le *vin* est *ce mets odorant qui parfume les cieux* et, pour peindre son île natale, il parle de l'exotique *manguier parfumé*. Mais les images les plus suggestives font allusion au parfum de la femme, à l'atmosphère qui se crée autour d'elle. Au temps de ses amours avec Eucharis, il avoue:

*(...) l'aile des zéphyr
Au milieu des parfums m'apportait les désirs.*

¹ Version numérisée en mode texte par la Bibliothèque nationale de France.

Il aspire *l'air au loin embaumé* par les pas de sa bien-aimée, et ses baisers lui font s'exclamer: *Que ta bouche est parfumée!* Hélas, quand il n'est plus aimé, *l'air est moins parfumé*. C'est dans l'élégie 15 du livre III, où il célèbre la longue chevelure sombre et odorante de Catilie:

*Laisse une fois à l'aventure
Flotter tes superbes cheveux,
Et de cette conque azurée,
(...)
Parmi cent parfums précieux,
Tirons ce nard délicieux
Dont l'odeur seule fait qu'on aime!*

qu'il prélude le mieux à l'élan olfactif de Baudelaire dans *La Chevelure*¹. Mais on voit qu'en dépit des ressemblances, pour le poète colonial ces parfums incitent à l'amour, alors que chez Baudelaire ils produisent surtout une intense commotion mnémonique.

Originaire comme Bertin de l'île Bourbon, **Evariste de Parny** écrit entre 1778 et 1784 de petits poèmes d'amour et des chansons « madécasses » (ou malgaches) dont certaines seront mises en musique plus tard par Ravel et où, d'après Pierre Brunel, Baudelaire a trouvé cette « odeur des tamariniers² » qui embaume dans *Parfum exotique*. Ce « Tibulle » français, tour à tour sensuel et plein de mélancolie, ouvre la voie aux romantiques. J'ai trouvé en lisant ses textes deux vers parfumés: dans *Le lendemain*, dédié à Éléonore, l'amour est

*Le seul baume pour nos douleurs,
Ce plaisir pur*

et dans la chanson *Nahandove*,

*Le lit de feuilles est préparé:
Je l'ai parsemé de fleurs et de feuilles odoriférantes.*

¹ O. C. I, p. 26.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 17.

Jean-Pierre Claris de Florian, auteur de l'immortelle romance *Plaisir d'amour*, publie en 1792 des *Fables* qui pour Navarri, « méritent mieux que l'oubli dans lequel elles sont tombées¹ ». Elles sont très peu aromatisées, car à peine ai-je rencontré, en lisant plus d'une centaine de fables, un *bûcher de cèdre aromatique* dans *Le phénix*; un *tilleul odorant* dans *Le berger et le rossignol*; *Les fleurs, les diamants, les parfums, la verdure* dans le palais du *Calife*; l'habituel *encens* de la flatterie dans *La coquette et l'abeille* et celui de l'astre Soleil vénéré dans *Les deux Persans*; un jeune animal trop gâté qui, dans *Le cheval et le poulain*, affirme: *L'air qu'on respire ici m'attaque les poumons* et, dans *Le vacher et le garde-chasse*, ce vers plus remarquable pour son rythme que pour ses fragrances: *Le chien bat les buissons: il va, vient, sent, arrête*. Dans son poème initial *De la fable*, Florian s'excuse d'oser écrire des fables puis, pour exprimer son admiration passionnée envers La Fontaine, il dit qu'il ressemble autant au poète de Château-Thierry qu'une ilote paysanne à Hélène reine de Sparte. En ce qui concerne notre inventaire olfactif, la pénurie d'images de cette sorte dans ses fables l'éloigne aussi beaucoup de son illustre prédécesseur.

Disciple de Voltaire, **Roucher** est l'auteur du très long *Poème des mois*, qui n'est pour certains qu'un interminable catalogue, descriptif et philosophique, des travaux de la campagne. Roucher exprime son amour pour la nature et pour la mythologie classique dans des centaines de vers, sensibles mais parfois abscons, qu'il publie en 1779. Si Roucher partagea le sort d'André Chénier (il fut guillotiné en même temps que lui), il n'en va pas de même de sa gloire littéraire. Pourtant, cette promenade à travers les douze mois de l'année est pour nous l'occasion de respirer des senteurs diverses. L'*encens*, parfum des jardins dans le poème *Juin*, exhale sa fumée odorante dans six autres pièces (*Janvier, Février, Mars, Avril, Septembre et Octobre*), où il est associé à l'adoration du peuple, aux bûchers allumés, aux offrandes déposées sur les autels et brûlées pour les dieux. Les fragrances les plus nombreuses proviennent des fleurs, des jardins et des champs. En janvier, on regrette les *parfums ravissants* des lilas, des jasmains et de l'immense famille des rosiers, mais en mars, un fluide (...) du plus doux parfum nourrit la violette. Si en avril, *Avec leurs doux parfums les fleurs croissent en foule*, et que le poète s'imprègne de l'odeur des vins de Montpellier mûris dans le gravier, la tulipe est pour lui sans odeur malgré sa somptuosité:

(...) *Un port majestueux,*

¹ *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1715-1789*, Éditions sociales, 1975, p. 442.

Un éclat (...)

*(...) lui font pardonner son calice **inodore**.*

On peut rapprocher cette observation (d'ailleurs inexacte puisque la tulipe, si on lui prête... le nez, a une odeur amère qui n'est pas déplaisante), de quelques vers de *L'Invitation au voyage*, où Baudelaire fait allusion à des fleurs mystérieuses, probablement des dahlias et des tulipes¹ *Mêlant leurs odeurs/ Aux vagues senteurs de l'ambre.*

Au mois de mai, la rose de Roucher *ne rouvre point sa feuille parfumée*; en revanche, on trouve *un panier parfumé de mélisse*, et les parfums des prés *inspirent aux amants de douces rêveries*. En juin, les parfums se multiplient et l'on jouit des *jardins parés de fleurs* qui embaument, des *suaves parfums qu'exhale chaque tige*, de la *framboise* et des *fleurs odorantes*. L'été est propice aux épanchements odorants: en juillet, les parfums se répandent à *longs flots* et dans *la ruche odorante*, les abeilles sont habituées aux douces odeurs; en août, *Respirer des jardins le baume salulaire* est un vrai bonheur, et de l'*oranger* émane *un parfum plus suave*. Des effluves enivrants de la *tubéreuse*, Roucher dit ces jolies choses dans le poème *Septembre*:

(...) tes parfums ravissants

Des beaux lieux que je cherche avertissent mes sens.

*Que ton **baume** est flatteur, mais qu'il est dangereux!*

Octobre est d'abord un mois d'allégresse olfactive dont le poète nous invite à profiter:

Le plaisir est une heureuse fleur:

(...)

De ses parfums en paix respirons les douceurs!

En novembre, il consacre quelques mots à l'*olive*, qui dans le moulin à huile en *baume pur ruisselle*. Enfin, c'est le *cèdre* qui livre ses senteurs en décembre.

¹ À en croire le poème en prose du même nom.

On trouve une unique odeur animale, celle du *cerf* que l'on chasse en novembre, et qui nous fait penser, mais avec une rhétorique plus astreignante, aux tableaux cynégétiques de La Fontaine:

*La brûlante odeur des esprits qu'il envoie,
Conductrice des chiens les ramène à sa voie.*

Dans cet éventail de la nature odorante, tout n'est pas agréable cependant: si les *parfums du matin*, les *fontaines*, la *plaine* et l'*air pur des jardins* portent les signes indiscutables d'une atmosphère limpide et purifiante, les vents peuvent charrier aussi des odeurs pestilentielles et mortifères. Dans *Juillet*, le poète sent l'*air* du Pérou et du Mexique *de soufre infecté*. En octobre, la peste guette: on respire *les atomes d'un air corrompu*; le vent a un *souffle impur*, lui qui *de la peste en cent lieux souffla le noir poison*; la mort règne dans un paysage désolé, ce ne sont que *vapeurs meurtrières*, et *Partout un air infect s'apprête à t'investir*. C'est encore ce qui arrive dans le *marécage* en décembre.

Encens sacrificiel, senteurs douces et aimables au nez qui prennent leur source dans la végétation, souffles méphitiques messagers de la peste, telles sont les odeurs roucheriennes: sans grande portée symbolique, elles ont néanmoins leur importance car elles surgissent dans chacun des mois évoqués, et donnent vie et pittoresque aux scènes décrites.

Son compagnon d'infortune **André Chénier**, dont les « poèmes, par bien des aspects, ressemblent à ceux d'un Lebrun, d'un Delille ou d'un Parny », est sans conteste le plus grand poète du XVIIIe siècle, « le seul poète du XVIIIe siècle à mériter dans la plupart des histoires de la littérature un chapitre à part¹ ». Pourtant, il occupe une place beaucoup plus exigüe que Roucher dans mon anthologie odorante. Le lyrique par excellence de ce siècle, d'abord hanté par la beauté grecque, puise aux sources antiques pour revivifier les vers rabougris des pseudo-classiques. Il suivra donc le modèle des Anciens². Les oeuvres qui illustrent cette doctrine de l'imitation sont les *Idylles* ou *Bucoliques*, dont les premières paraissent en 1785, et qui comprennent entre autres *La Jeune Tarentine* (ses blonds *cheveux* devraient recevoir les *parfums préparés* pour ses

¹ NAVARRI, R. - *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1715-1789*, Éditions sociales, 1975, p. 444.

² Ce poète « ne cessa jamais de réfléchir sur les chefs d'œuvre de l'antiquité grecque et latine, de les annoter, de discuter au besoin les commentaires érudits de leurs présentateurs, de suivre avec attention les progrès des recherches de tous ordres concernant le monde antique », dit NAVARRI. - *Ibid.*, p. 446.

noces, mais hélas *les doux parfums n'ont point coulé* sur sa tête car la jeune fille est prématurément arrachée à la vie); *Néaere* (cette pièce aussi est une épigramme funéraire, dédiée à la belle Néaere, qui voue à Clitias un amour au-delà de la mort); *Le Mendiant* (où Chénier narre le festin donné par Lycus en l'honneur d'un mendiant qui lui révèle finalement son identité: il s'agit de Clitias, l'homme qui tira autrefois Lycus de la misère, et auquel celui-ci montre une reconnaissance perpétuelle; au cours de la fête, les convives sont parfumés d'*essences*, la demeure *rit de mille odeurs divines*, et *l'encens vole en longs flots vaporeux*), et *L'Aveugle* (qui évoque les mésaventures d'un poète aveugle et errant, l'immortel Homère). D'autres *Bucoliques*, comme *Bacchus* ou *L'Enlèvement d'Europe*, sont gracieusement écrites quoiqu'un peu fades, et dépourvues d'odeurs.

La même année voient le jour les premières *Élégies*, poèmes sentimentaux pleins de tendresse, de mélancolie et d'aspiration à la vie champêtre. Le balayage olfactif de quelques-unes des pièces comme *Aujourd'hui qu'au tombeau...*, *Sur la mort d'un enfant* ou *Les Souhais*, n'a pas été fructueux. À Londres, d'où il avait suivi les débuts de la révolution, Chénier conçoit après cette oeuvre le projet de vastes poèmes didactiques, où il prendrait les Grecs et les Latins pour guides, mais qui seraient chargés de la science et de la philosophie de son temps. Restés à l'état d'ébauches, les textes les plus importants de ce Chénier moderne sont *L'Invention* et *L'Hermès*. Le premier, sorte de long chant cosmogonique en trois parties, offre le fameux vers 184: *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques* et, pour nous, cette unique note parfumée du vers 238: *Tombe odorante où vit l'insecte volatile*, où le poète, parlant de l'ambre jaune, confond cette résine fossilisée, inodore et qui parfois emprisonne le corps d'un insecte, avec l'ambre gris, substance aromatique d'origine animale. Ni le *Prologue* de *L'Hermès* ni l'*Épître sur ses ouvrages*, où il fait allusion à cet *Hermès* inachevé, ne contiennent de références olfactives.

La production de la période finale (1789-1794) est très variée: s'inspirant de ses vicissitudes personnelles, Chénier chante tristement ses amours ou clame farouchement sa révolte. Si l'ode *Le Jeu de Paume* (où l'on trouve au vers 369 le métaphorique *encens* du *fanatisme* comme chez Nivelle de la Chaussée on sentait l'*aimable poison* exhalé par ce vice) est assez négligeable car l'auteur imite de trop près le style de Lebrun et de Pindare, dans la célèbre *Jeune Captive* ou dans *Ô Versailles, ô Bois, ô Portiques* (qui d'ailleurs n'ont point d'odeurs), Chénier écrit de très beaux vers où la tendresse est teintée de mélancolie. De *Comme un dernier rayon, comme un dernier*

zéphyr (du recueil des *Iambes*), émane un *encens* flatteur que Chénier abhorre: celui des *hideux scélérats*, c'est-à-dire des prétendus révolutionnaires, qui chantent la justice et la vérité sans l'exercer. Ce détestable parfum figuré s'oppose au *libre encens/ D'une lyre au coeur chaste* dans l'*Hymne à la justice (France, ô belle contrée, ô terre généreuse)* qui, d'une manière désintéressée, rend hommage aux lois. Dans cette même composition, inachevée comme beaucoup des travaux de Chénier¹, le poète utilise une pure formule rhétorique pour chanter la province française méridionale par excellence: *La Provence odorante² et de Zéphire aimée/ Respire sur les mers une haleine embaumée*. Cet auteur, dont « la gamme (...) recouvre tous les domaines connus du jeu poétique³ », n'a donc pas été prodigue d'odeurs: à peine quelques atomes d'encens, des parfums pour les cheveux, ou l'air qui sent bon, circulent-ils entre ses vers.

Les seuls échantillons de la poésie de **Voltaire** que j'aie eus sous le nez ne m'ont apporté que de maigres résultats. Même si Sainte-Beuve considère qu' « au XVIII^e siècle, il n'y a de tout à fait poète que Voltaire dans la poésie railleuse et légère⁴ », Baudelaire ne ménage pas l'écrivain dans ses journaux intimes, et lui décerne, entre autres compliments, les titres d'*anti-poète*, *prince des superficiels*, *anti-artiste* ou *prédicateur des concierges*⁵. Pour Roger, « cette pensée qui s'habille de vers ne peut être poésie⁶ ». Avec *La Henriade*, publiée en 1728, et qui « suit désespérément le modèle virgilien », la « grande poésie » a fait place à la « pure combinaison de formules vides et d'images desséchées⁷ ». Cette dessiccation littéraire s'étend aux métaphores de l'odorat. L'épître satirique *Le Mondain*, de 1736, les stances sentimentales consacrées à l'amitié (en 1741) *Si vous voulez que j'aime encore*, et à l'amour (en 1773) *Hé quoi! vous êtes étonnée*, les vers dédiés *À Mademoiselle de Guise*, *À Monsieur le Chevalier de Boufflers*, *À Monsieur le Comte Algarotti*, l'*Épigramme sur Gresset*, *Les Fréron*, *Les Souhais*, sont totalement vides d'images olfactives. Même pour honorer la belle Philis dans le charmant poème *Les Vous et les Tu*, l'auteur n'a trouvé aucune galanterie parfumée. Seule l'épître *À Horace*, créée par un Voltaire de près de quatre-vingts ans, contient deux *encens* de louange (aux vers 14 et 16).

¹ Comme dit **GUITTON**, « la boulimie du jeune poète n'a eu d'égale que son incapacité à terminer », dans *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 631.

² Ceci rappelle les *vallons odorants* de la Provence, chantés par **Antoine de Bertin** dans ses *Amours*.

³ **GUITTON, E.** - *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 631.

⁴ *Ibid.*, p. 569.

⁵ *O. C. I.*, p. 687.

⁶ *Histoire de la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1970, t. 2, p. 565.

⁷ *Ibid.*, p. 564.

En ce qui concerne les poétesses du XVIIIe siècle, on aboutit aux mêmes conclusions que pour celles du XVIIe: elles ne font pas mieux, si l'on en juge par les pièces que j'ai examinées de **Jeanne de Montégut-Ségla**, **Élizabeth Guibert** et **Constance-Marie de Salm-Dyck**. Seule **Marie-Émilie de Montanclos** anime le tableau champêtre de *Chanson d'une bergère de Savoie* d'une *aubépine parfumée* et d'un *lilas précoce* offrant *l'espoir de ses fleurs odorantes*.

1. 5. QUELQUES POÈTES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE: LAMARTINE, DESBORDES-VALMORE, VIGNY, MUSSET

Observation préliminaire

Pour terminer cette prospection dans la poésie française jusqu'à Baudelaire, je me limiterai à quelques grandes figures du XIX^e siècle dont les principaux poèmes sont antérieurs aux *Fleurs du Mal*: Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), Lamartine (1790-1869), Vigny (1797-1863) et Musset (1810-1857). On remarque une absence éclatante dans ce spicilège olfactif: j'ai délibérément omis les oeuvres antérieures à Baudelaire d'un romantique immense, Victor Hugo, pour me centrer sur ses *Contemplations* dans le chapitre suivant, où elles seront accompagnées de trois autres ensembles appartenant à la même décennie que le recueil de Baudelaire: *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, *Émaux et Camées* de Théophile Gautier, et *Odes funambulesques* de Théodore de Banville.

1. 5. 1. Alphonse de Lamartine

Les lamentations mélodieuses de cet être au coeur brisé, les soupirs de cette âme endolorie, éperdue d'amour et d'une foi qui passe par la communion avec la nature, prennent forme dans de nombreux et longs poèmes où, très souvent, le sentiment intime s'épanche sur les vastes espaces extérieurs jusqu'à les recouvrir. Guillemin trouve des envolées lyriques pour décrire la poésie lamartinienne:

Accords de timbres, combinaisons de syllabes, fluidité d'une musique intérieure aussitôt détruite quand on la veut transcrire; beaucoup moins un discours qu'une simple modulation. Un long bercement pareil à celui de la mer, et en même temps une montée; et des images qui se dissolvent dans la lumière¹.

¹ *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 697.

Pour sa part, le Baudelaire critique et journaliste parle plus du Lamartine homme politique sans *idée d'avenir*¹ que du poète, à qui il reconnaît néanmoins d'*étonnantes qualités*, mais *pas assez de volonté*². En dépit de ces opinions, l'oeuvre de Lamartine eut un énorme succès, en particulier les *Méditations* de 1820, car « livre d'un âge de la vie, [elles] sont aussi le livre d'un âge de la sensibilité française³ ».

Les sentiments religieux, humanistes ou amoureux de Lamartine choisissent parfois l'image des parfums pour se manifester. Une simple consultation informatique révèle une présence relativement importante du nom *parfum* dans les grands recueils lamartiniens. Ainsi par exemple, on en relève 10 occurrences dans les *Méditations poétiques*, 12 dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, 7 dans les *Harmonies poétiques et religieuses*, et 3 dans les *Odes politiques*. Pourtant, sur les milliers de vers que j'ai révisés, je n'ai glané que quelques dizaines d'expressions odorantes, qu'on peut classer en quatre catégories: la louange divine, la nature, les abstractions et la femme aimée.

L'encens et la louange

L'emploi d'images parfumées, en particulier celle de l'*encens* pour exprimer la louange, est très commun en littérature. Comme La Fontaine, Florian, Chénier ou Voltaire le firent pour évoquer d'autres éloges, Lamartine y aura recours dans les poèmes où il rend gloire à Dieu tout-puissant. Au sein des merveilleux paysages que l'écrivain contemple avec les yeux du coeur, le *parfum* n'est qu'une pièce d'un vaste ensemble où tout se tient. Ainsi, dans *La prière (Méditations poétiques)*, les *nuages*

*Sont les flots de l'encens qui monte et s'évapore
Jusqu'au trône du Dieu que la nature adore.*

et dans *Hymne du matin (Harmonies poétiques et religieuses)*, c'est cette même nature, tout entière et sous ses multiples formes, que le poète exhorte à s'élancer vers Dieu: *Oiseaux, vagues, rayons, vapeurs, parfums et voix!! (...)/ Montez, volez à Dieu!*

¹ *O. C. II*, p. 1051.

² *Ibid.*, p. 274.

³ ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER, CITRON. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, 1968, p. 41.

La religion de Lamartine est particulière: ce n'est pas un catholicisme d'église, mais plutôt un humanisme chrétien et quelque peu panthéiste, une religiosité où la communion de tous les éléments prêts à célébrer la grandeur divine est aussi une forme d'animisme poétique. Ceci annonce les vers où Victor Hugo ambitionnera d'élucider le mystère universel. On verra par exemple dans *Ce que dit la bouche d'ombre: Tout était chant, encens, flamme, éblouissement*, ou le fameux vers: *Non, tout est une voix et tout est un parfum*. L'encens lamartinien monte donc en l'honneur de Dieu à qui il est agréable: *Montez, encens qu'il aime*. (*Le désespoir, Méditations poétiques*). L'**encens** et d'autres **parfums** s'élèvent encore au ciel dans *La semaine sainte à La Roche-Guyon (Méditations poétiques)*. De même, l'intelligence s'élève à Dieu comme un **parfum vivant** (*La prière, Méditations poétiques*), et l'âme, brillante, subtile et parfumée,

(...) s'exhale

Avec la lumière et l'**encens**.

(*L'idée de Dieu, Harmonies poétiques et religieuses*)

L'âme est d'ailleurs une essence légère et purifiante qui vient de Dieu et qui retourne à lui. Dans *Le crucifix (Nouvelles méditations poétiques)*,

Son âme avait fui (...)

Comme un léger **parfum** que la flamme dévore

et dans *Dieu (Méditations poétiques)*, elle brûle comme l'**encens**. La triade âme – feu – parfum reparaît encore dans une des *Odes politiques*:

Mon âme est un feu qui brûle et qui **parfume**

Ce qu'on jette pour la ternir.

(À Némésis)

Ceci rappelle au lecteur que le parfum est d'abord le résultat aromatique de la combustion de certaines substances. Parfois, la prière elle-même est un parfum:

La prière du juste est l'**encens** des mortels.

(À la grande chartreuse, *Nouvelles méditations poétiques*)

Lamartine évoque aussi le geste du prêtre ou de l'enfant de chœur faisant osciller l'encensoir, dans ces vers des *Harmonies poétiques et religieuses* qui inspirèrent peut-être Baudelaire:

*Élevez-vous dans le silence
À l'heure où dans l'ombre du soir
La lampe des nuits se balance
Quand le prêtre éteint l'encensoir.
(Invocation¹)*

*(...) cette douce fumée
Que balance l'urne embaumée
(Hymne de l'enfant à son réveil)*

Le poème du même recueil *Aux chrétiens dans les temps d'épreuve* offre un *encens* aux valeurs multiples, car à côté de *l'encens des nations*, il est ambivalent dans les usages religieux, où il peut être *pur* ou *impur*:

*La voix qui crie Allah! la voix qui dit mon Père,
Lui portent l'encens pur et l'encens adultère.*

En effet, d'autres divinités que le Dieu des chrétiens ont droit à l'encensement: Vénus reçoit *l'encens des sacrifices* dans *Sapho (Nouvelles méditations poétiques)*, et à la *prêtresse de la terre* de l'ode *Peuple! Des crimes de tes pères (Méditations poétiques)*, le poète déclare:

*Sans toi, l'univers est un temple
Qui n'a plus ni parfums ni chants!*

Certaines de ces déités sont même néfastes puisque dans *Contre la peine de mort, (Odes politiques)*,

¹ BRUNEL (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 115) affirme que Baudelaire avait peut-être « dans l'oreille les rimes, d'ailleurs plutôt banales » de ce poème quand il écrivit son *Harmonie du soir*.

*Des divinités infernales
Reçurent l'**encens** des humains!*

La nature

Diverses senteurs naturelles se sont imprimées dans la mémoire du poète. Les parages où il vécut et où il aima (le sud de la France, le lac du Bourget, le golfe de Naples, Florence¹, le Proche Orient entre autres) sont fertiles en odeurs végétales et en fragrances charriées par la mer ou la rivière. Le serein, l'air et le vent aussi, avec leurs souples gestes, sont de bons véhicules d'aromes:

*Et l'haleine de l'onde, à l'oranger mêlée,
De ses fleurs qu'elle effeuille **embaume** mes cheveux.
(Ischia, Nouvelles méditations poétiques)*

*L'air est si **parfumé**! La lumière est si pure!
(...)
La fleur tombe en livrant ses **parfums** au zéphire.
(L'automne, Méditations poétiques)*

*Le sein des fleurs demi-fermées
S'ouvre, et de vapeurs **embaumées**
En ce moment remplit les airs,*

*Et du soir la brise légère
Des plus doux **parfums** de la terre
À son tour **embaume** les mers.
(Le golfe de Baya, Méditations poétiques)*

À Sorrente, quelle nostalgie et quelle puissance à la fois dans l'évocation d'une jeune fille qui trouva la mort à seize ans! Il se souvient de cet être gracieux qui

¹ Voir ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER, CITRON. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, 1968, p. 41. Pour ces critiques, « le voyage d'Italie (1811-1812) donne une seconde patrie non seulement sentimentale, mais artistique, à ce jeune homme qui pratique assidûment l'art des vers ».

(...) sous la haie *odorante*,
De la brise *embaumée* aspirait la fraîcheur.
(Le premier regret, Harmonies poétiques et religieuses)

En retournant vers *Le passé* (Nouvelles méditations poétiques), on a tout loisir de se promener sous *le voile parfumé des nuits* et de s'abandonner

Aux *parfums* des roses mourantes,
Aux *vapeurs* des coupes fumantes.

Ruisselante d'odeurs, la nature permet encore au *Papillon* (Nouvelles méditations poétiques) de *s'enivrer de parfums*, et à l'enfant de se vautrer sur des tapis aromatiques, comme il le raconte dans *Enfant, j'ai quelquefois passé des jours entiers...* (Jocelyn):

(...) couché dans le pré, dont les gramens en fleurs
Me noyaient dans un lit de mystères et d'odeurs,

De la *vigne* et du vin émanent de forts effluves qui charment la narine. Dans *Milly ou la terre natale* (Harmonies poétiques et religieuses), il admire *La grappe distillant son breuvage embaumé*. Enfin, *La Vigne et la Maison* (Cours familier de littérature), sorte de long dialogue psalmodié entre *Moi* et *l'Âme*, et sans doute le chef-d'oeuvre lyrique de Lamartine, contient cet unique vers parfumé:

Les nocturnes parfums de nos vignes en fleur.

Les abstractions

Une des notions abstraites que Lamartine associe fréquemment aux parfums est le temps, qui nous emporte irrémédiablement:

Par une pente *parfumée*
Le temps nous entraîne en son cours;
(Les préludes, Nouvelles méditations poétiques)

Les beaux vers qui suivent montrent des roses transportées par les flots, images de la fugacité de la vie et des moments heureux:

*Ainsi que le torrent emporte dans son onde
Les roses de Saron qui **parfument** son cours!
(Consolation, Nouvelles méditations poétiques)*

Profondément tristes, et d'une grande joliesse, sont les vers du *Premier regret* (Harmonies poétiques et religieuses), où le poète évoque ce qui est désespérément éphémère. Le temps passe tellement vite que la fleur, sur la tombe de la jeune morte, est fanée avant d'avoir pu dégager tout son arôme:

*Une fleur, au printemps, comme un flocon de neige
Y flotte un jour ou deux, mais le vent qui l'assiège
L'effeuille avant qu'elle ait répandu son **odeur**.*

Dans le célèbre poème du *Lac* (Méditations poétiques), le parfum, en compagnie d'autres éléments naturels, est porteur d'un message. Ces lieux enchanteurs furent témoins des amours d'Elvire et du poète. Hélas! ces temps-là ne sont plus:

*Que les parfums légers de ton air **embaumé**
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: « Ils ont aimé! »*

La plainte de Lamartine va de pair avec une appropriation sentimentale de ce coin de Savoie. Mais tout s'envole et tout fuit; le temps, les parfums et les fleurs durent si peu! Hâtons-nous de les goûter, nous conseille-t-il à la mode des épicuriens:

*Des rapides printemps **respire** au moins les fleurs
(Élégies, Nouvelles méditations poétiques)*

*Épuisons les riants calices
De ces **parfums** qui vont mourir.
(La branche d'amandier, Nouvelles méditations poétiques)*

L'intérêt que Lamartine porte au binôme temps-odeur est donc centré sur l'éternel thème du « Tempus fugit ». Dans un certain sens, ses images olfacto-temporelles, malgré leur brièveté, annoncent le symbolisme. Les plus abstraits des parfums de Baudelaire semblent s'alimenter parfois de ces métaphores lamartiniennes. Confluence ou inspiration romantique? Mais chez Baudelaire, la métaphore temporelle odorante peut former un profond réseau ou une cascade qui colore la pièce entière; son exploration du sujet couvre toutes les potentialités mnémoniques offertes par l'odeur. En respirant la chevelure parfumée de sa maîtresse par exemple, il retourne loin dans le temps et dans l'espace, et revit chaleureusement des expériences anciennes. Lamartine, en revanche, reste sur les rives de la sensation qu'il décrit.

L'*encens*, qu'on a vu fumer abondamment en l'honneur de Dieu, symbolise aussi la pureté et la joie: *deux purs encens, innocence et bonheur (Milly ou la terre natale, Harmonies poétiques et religieuses)*.

Pour Lamartine, la tendresse et la consolation agissent sur l'âme comme un *baume* dans *À E... (Nouvelles méditations poétiques)*: *Mon coeur versera le baume dans ton coeur*. D'autres fois le *baume* n'opère que sous le poids des avanies:

*Et le baume flétri sous le pied qui le foule
Répand ses parfums sur nos pas.
(Le poète mourant, Nouvelles méditations poétiques)*

L'apaisement moral recouvré par l'homme qui a souffert est semblable aux parfums de l'atmosphère au crépuscule:

*Repose-toi mon âme (...)
Ainsi qu'un voyageur qui (...)
S'assied (...)
Et respire un moment l'air embaumé du soir.
(Le vallon, Méditations poétiques)*

Mais les odeurs terrestres apportent aussi dynamisme et excitation:

*(...) la terre exhalant son âme balsamique
De son parfum vital enivrera vos sens
(Jéhova ou l'idée de Dieu, Harmonies poétiques et religieuses)*

Force, calme, pureté, nostalgie des époques révolues et invitation à saisir le temps au vol, telles sont les abstractions parfumées de Lamartine.

La femme aimée

Le seul parfum que le poète recueille sur le corps de la femme aimée est celui de son *haleine*. Les expressions référant au *souffle* aromatique qui sort des *lèvres* ou du *sein* de la jeune fille se répètent d'une manière invariable: ce ne sont que des clichés du langage galant, qu'on a rencontrés dès le *Roman de la Rose*, et qu'on trouve occasionnellement chez un Ronsard par exemple. Mais l'être qui inspire de l'amour à Lamartine semble dépossédé de tout caractère charnel, et son timide parfum est plus romantique que sensuel:

(...) *respirant son haleine adorée*
(*Ischia, Nouvelles méditations poétiques*)

Laisse-moi respirer, sur ces lèvres vermeilles,
Ce souffle parfumé!
(*Chant d'amour, Nouvelles méditations poétiques*)

Enivrez-vous de son haleine!
(*La sagesse, Nouvelles méditations poétiques*)
(...) *le souffle du zéphyr*
M'enivre du parfum des fleurs.
Dans ses plus suaves odeurs,
C'est ton souffle que je respire.
(*Souvenir, Méditations poétiques*)

Ici aussi, on peut mesurer toute la différence avec Baudelaire et sa somptueuse sensualité poétique¹.

¹ Voir le paragraphe 2.2.1. de la DEUXIÈME PARTIE: **Blasons parfumés.**

1. 5. 2. Marceline Desbordes-Valmore

Si elle fait partie des romantiques traditionnellement situés à l'ombre des grands noms¹ tout en étant pour certains l'une des plus grandes poétesses de la littérature française, Marceline Desbordes-Valmore trouve sa place aux côtés de Lamartine. Dans son article de critique littéraire de 1861, Charles Baudelaire, qui pourtant n'était pas tendre envers les *intellectuelles*, parle avec beaucoup de gentillesse de cette écrivaine caractérisée par le *naturel* et la *sincérité*, et de cette *adorable femme* morte deux ans plus tôt:

*elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme. (...) Elle a les grandes et vigoureuses qualités qui s'imposent à la mémoire, les trouées profondes faites à l'improviste dans le coeur, les explosions magiques de la passion*².

La poésie de Marceline Desbordes-Valmore, qu'il lut adolescent, lui *apparaît comme un jardin* (...) *anglais, romantique et romanesque*³. Les vers de cette dame en effet sont remplis de *vergers*, de *corbeilles*, de *bouquets* et de *couronnes* dont les fleurs, contrairement à celles du Mal, embaument délicieusement. Sans me permettre de « rapprochements⁴ » abusifs, j'observe qu'à plus d'un égard et malgré l'amour de Marceline pour le règne végétal, certaines affinités unissent son oeuvre si féminine à celle de Charles Baudelaire. Celui-ci déclare, dans le même article:

*Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel*⁵.

Cette recherche, que Pichois considère comme « l'adaptation pratique, immanente, des correspondances à la poésie⁶ », la grande élégiaque dans une certaine

¹ Le *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848* (Éditions sociales, 1972, p. 1217) la signale dans sa bibliographie « parmi les poètes oubliés ».

² *O. C. II*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ **PICHOIS** affirme que dans *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Éliane Jasenas « établit des rapprochements, parfois incertains, entre des poésies de Baudelaire et de Marceline ». (*Ibid.*, p. 1146.)

⁵ *O. C. II*, p. 148.

⁶ *Ibid.*, p. 1147.

mesure l'a effectuée également, mais d'une manière spontanée, presque involontaire. C'est pourquoi ses fleurs, heureuses ou tristes, jettent des parfums aussi doux à la narine qu'à l'âme.

Des 140 poèmes que j'ai examinés¹, 39 contiennent des éléments odorants. La nature est la grande source où Marceline va puiser ses parfums pour en arroser divers sentiments. C'est cela que j'étudierai d'abord, avant de m'intéresser aux parfums plus sophistiqués, comme l'encens ou le dictame.

La nature et les états d'âme

La nature marcelinienne, dans ses manifestations végétales, est belle et riche en effluves vivifiants. On fréquente avec plaisir ces espaces verts et frais, déversant

*les **parfums** de la terre*

(Au revoir, Élégies)

et où l'on respire avec aisance:

*Errant dans les **parfums** de tous ces arbres verts,*

Plongeant nos fronts (...)

*Nous faisons les doux yeux aux roses **embaumées**.*

(Une ruelle de Flandre, Poésies inédites)

*Quand j'avais amassé des **parfums** doux et frais*

(La maison de ma mère, Élégies)

Quand ma mère qui m'aime

(...)

*M'emporte où l'on **respire***

Les fleurs et l'air²,

(L'enfant au miroir, Poésies inédites)

¹ Voir sur la toile: poesie.webnet.fr/auteurs/desbordes.html

[www.toutelapoesie.com/dossiers/poemes par auteurs/poemes de m desbordes valmore.htm](http://www.toutelapoesie.com/dossiers/poemes_par_auteurs/poemes_de_m_desbordes_valmore.htm)

² Disposition voulue par l'auteure.

La respiration même du *jasmin* nous parfume et celle de l'*églantine* attire et appelle la poétesse, qui n'a garde de la cueillir:

*Vouant à l'eau du ciel votre **parfum** sauvage*

(...)

*Sortis de vos plis verts où les jasmins **respirent***

(*Départ de Lyon, Élégies*)

Par ton souffle, vers toi, guide mes pas tremblants.

*Tes **parfums** sont enclos dans leur blanche cellule,*

(...)

Et ton front reprendra son éclat embaumé.

(*L'églantine, Mélanges*)

Comme *Le papillon malade* du poème de Mélanges, la poétesse est convaincue de la puissance nutritive des parfums floraux:

« Je croyais comme vous qu'une flamme immortelle

*Coulait dans les **parfums** créés pour me nourrir*

Par contraste avec cet air embaumé qui donne la vie, l'atmosphère des prisons où s'entassent les détenus est asphyxiante:

(...) *Les geôles sont pleines,*

*L'**air** y manque pour tant d'haleines*

(*Cantique des mères, Élégies*)

C'est au printemps que la déflagration olfactive est la plus intense, et voici comment elle nous le dit: *Le printemps en silence épanchait ses corbeilles/ Et de ses doux présents **embaumait** nos vergers* (*Les roses, Idylles*) ou bien, dans *Le ver luisant* (*Poésies*): *Juin **parfumait** la nuit*. Les senteurs printanières sont associées à la fugacité, parce que les fleurs d'où elles émanent -et ceci est très lamartinien¹- durent si peu qu'elles n'ont guère le temps d'épancher tous leurs effluves:

¹ Voir dans *Premier regret* (*Harmonies poétiques et religieuses*): *Une fleur, au printemps (...) mais le vent qui l'assiège/L'effeuille avant qu'elle ait répandu son odeur.*

(...) *les fleurs n'ont qu'un printemps*
*Et la rose meurt **embaumée***
(Le dernier rendez-vous, Romances)

Le printemps, c'est le renouveau, mais c'est aussi la jeunesse et l'enfance; c'est la fleur de l'âge pour le monde et pour l'homme. L'arome des fleurs au printemps est donc intimement lié au souvenir, aux réminiscences tristes ou gaies. Dans *Regret* (Élégies), Marceline se souvient de Georgina:

Pure comme une fleur, de sa fragile vie
*Elle n'a **respiré** que les plus beaux printemps.*

tandis que les vers suivants, appartenant à *La rose flamande* (Poésies inédites), évoquent la jeunesse de Rose Dassonville, avec le prénom de laquelle l'auteure joue dans le titre et dans le corps du texte:

Quand ses doux printemps erraient par la ville,
*Ils **embaumaient** l'air libre et triomphant.*

Le *petit amoureux* de notre dame des lettres lui revient en mémoire dans *Fleur d'enfance* (Élégies):

L'haleine d'une fleur sauvage
(...)
***Parfum** de sa neuvième année,*
Je respire encor ton pouvoir

Par une démarche symétrique de celle de Baudelaire, pour qui l'odeur ressuscite un fabuleux monde de souvenirs, Marceline hume dans le souvenir d'abondants parfums: *Que de parfums sortent du souvenir!*, s'exclame-t-elle dans *Un présage* (Élégies), où les deux ailes blanches d'un oiseau sont pour elle une prémonition du bonheur. Les relations sont étroites, et l'interaction constante on le voit, entre le monde extérieur et les sentiments. Le paysage naturel et la géographie de l'âme sont les deux faces d'une même médaille poétique. Cette harmonie préfigure Verlaine et son fameux

vers de *Clair de lune (Fêtes galantes)*: *Votre âme est un paysage choisi*. L'odeur, et en particulier l'odeur d'une fleur, c'est une âme, et inversement l'âme est une fleur:

*Nous nous parlions de l'âme et nos âmes charmées,
Comme le souffle uni de deux fleurs embaumées,
N'étaient plus qu'une fleur.
(Croyance, Élégies)*

C'est toute une âme en fleur qui s'exhale vers toi, affirme-t-elle encore à sa soeur, dans un poème rempli de fleurs et de bouquets (*À ma soeur Cécile, Poésies inédites*). Et tout comme la poétesse transmet au lecteur ses allégresses et ses douleurs vibrantes, l'âme-odeur sera joyeuse ou triste. Ce symbolisme et cette amorce de correspondance entre le matériel et le spirituel annoncent dans une certaine mesure Baudelaire. La passion, les affections familiales, les bons sentiments, les peines, la foi simple et chaleureuse de ce coeur endolori par les deuils mais consolé par l'espérance, sont tour à tour représentés à l'aide d'un parfum floral ou d'une atmosphère odorante. Les deux exemples qui suivent, aux alexandrins pleins de douceur et de musicalité, et où Marceline, avec toute sa sensibilité de femme, déchiffre mieux que personne les messages des fleurs, ont eux aussi par leur thème et par leur forme une tonalité prébaudelairienne:

*Solitaire bouquet, ta tristesse charmante
Semble avec tes parfums exhaler un regret.
Peut-être es-tu promis au songe d'une amante:
Souvent dans une fleur l'amour a son secret¹!
(Le bouquet sous la croix, Poésies)*

*Fleur naine, et bleue, et triste, où se cache un emblème,
Où l'absence a souvent respiré le mot: je t'aime
(...)
Frêles et seuls parfums répandus sur mes jours
(La fleur d'eau², Élégies)*

¹ Baudelaire immortalisera des mots et des rimes semblables dans *Le Guignon*: *Mainte fleur épanche à regret/ Son parfum doux comme un secret*.

² Marceline, dans une charmante image, appelle cette petite plante -probablement le myosotis- *le colibri des fleurs*.

Comme l'*orage* attriste le ciel, le chagrin attriste les coeurs. D'autres fois, au coeur de la tempête, une accalmie nous insuffle du *courage*:

Fleur d'orage et de pleurs mouillée

*Exhalant sa mourante **odeur***

(Au Christ, Élégies)

Non, tout n'est pas orage dans l'orage,

Entre ses coups, pour desserrer le coeur,

Souffle une brise, invisible courage,

***Parfum** errant de l'éternelle fleur!*

(Refuge, Poésies inédites)

C'est presque sur un ton de reproche qu'elle emploie la formule *les parfums d'innocence*, pour indiquer à son amie qu'elle aurait tort d'y *laisser épanouir* sa destinée, dans *Rêve d'une femme* (Élégies). Par contre, elle supplie la personne aimée de ne pas l'oublier:

*Porte en mon souvenir un **parfum** de tendresse,*

Si tout ne meurt en moi, j'irai la respirer.

(...)

*Au milieu des **parfums**, tu ne la trouves plus,*

(Quand le fil de ma vie... , Élégies)

S'il est possible de *respirer Dieu dans l'âme d'une fleur* (Au livre de Léopardi, Poésies inédites), l'amour de Dieu et l'amour du père se superposent quand on respire un bouquet au cimetière; ces souffles réconfortent, de même que les odeurs émanant des livres pieux:

C'était doux dans les fleurs éparses du saint lieu,

*De **respirer** son père en visitant son Dieu*

(Jours d'été, Élégies)

Une atmosphère parfumée enveloppe sensuellement tout l'être, et de là naissent les vocations, ou s'enflamment les amours. *De **parfums**, d'air sonore incessamment*

baisée,/ Comment n'auriez-vous pas été poétisée?, demande-t-elle à sa soeur de Flandre, Madame Desloges, dans *Une ruelle de Flandre (Poésies inédites)*, tandis qu'à son bien-aimé elle avoue être emportée, enivrée, empoisonnée par son arôme: *Je sens l'air embaumé courir autour de toi;/ Ta bouche est une fleur dont le parfum dévore (Le réveil, Romances)*. Mais l'être qui l'abandonne, ayant changé d'odeur, a perdu son identité:

*Quel parfum t'arrose,
Qui n'est plus le tien?
(Ne fuis pas encore!, Romances)*

Parfois encore, l'odeur s'atténue et s'efface, et avec l'air c'est le bonheur, le souvenir d'un petit bonheur ancien, que l'on respire comme un aliment spirituel:

*C'est encor lui que je respire,
C'est l'air pur qui nourrit mon coeur.
(Le beau jour, Poésies)*

Les parfums s'estompent, les fleurs périssent, mais quelquefois les senteurs florales ont eu le temps d'imprégner les vêtements ou la chevelure de la jeune fille: elle porte ainsi un souvenir odorant à offrir aux personnes aimées. Marceline écrit *L'augure (Élégies)* en l'honneur d'une de ses amies, qu'elle interpelle en disant:

*Plus belle que pas une et suivie à la trace
Des parfums ruisselants de tes bandeaux de fleurs
(...)
Hors toi, sous tes parfums fleur brûlante et penchée,*

et dans *Les roses de Saadi (Poésies inédites)*, après avoir cueilli des brassées de roses rouges, elle constate que sa robe encore en est tout embaumée et elle invite celui qu'elle aime à en respirer sur [elle] l'odorant souvenir. *L'entrevue au ruisseau*, du même livre, contient une proposition semblable:

*Voici ma plus belle ceinture.
Elle embaume encore de mes fleurs.*

Prends les **parfums** et les couleurs.

En même temps que des exhalaisons florales, ce sont aussi des rayons et des couleurs que l'on recueille ici. Présent chez Lamartine, reparaissant plus tard sous la plume de Gautier et de Victor Hugo, et bien sûr, d'une manière sublime, dans les synesthésies de Baudelaire, ce groupement du visuel et de l'olfactif, qu'on a déjà trouvé dans *l'éclat embaumé* de *L'églantine*, est un procédé que Marceline semble affectionner. Pour elle, mettre ensemble couleurs, brillances et senteurs, c'est choisir ce qui dans la création frappe le plus profondément les sens. Évoquant le souvenir du bonheur originel, entièrement naturel, et comparable au plaisir de l'alouette, elle écrit:

*Lorsque tant de clarté passe devant ses yeux,
Qu'elle tombe éblouie au fond des fleurs, de celles
Qui **parfument** son nid
(...)
Quand toute la nature était **parfum** et flamme¹
(*L'impossible, Les pleurs*)*

Plus d'une fois, cet assemblage s'effectue sur un rythme ternaire à l'intérieur de la phrase. On rencontrera d'ailleurs ce même procédé dans les vers où intervient l'*encens*, comme on le verra dans les pages suivantes:

*Quand tu crois, aux **parfums** retrouvés de la veille,
Saisir déjà l'objet qui t'a dit: « À demain! »
(...)
(...) sous le soleil d'où tombent
Les roses, les **senteurs**, les splendides clartés
(*Hiver, Élégies*)*

Elle parle encore d'un moment d'amour comme d'une *Heure d'oiseaux*, de **parfums**, de soleil (*Jour d'Orient, Poésies inédites*).

Marceline Desbordes-Valmore aime la nature car elle en perce les mystères tout en savourant ses parfums. Bonne lectrice des états d'âme transportés par l'air où elle se

¹ Ailleurs, c'est à la voix aimée que s'applique la flamme: dans *La voix d'un ami (Poésies inédites)*, on rencontre l'expression *flamme sonore*.

meut et par les pétales des fleurs qu'elle respire, elle sait aussi les chanter sur une gracieuse mélodie. Comment sent-elle les parfums plus élaborés?

L'encens, le dictame, la myrrhe et l'ambre

Si la *myrrhe* et l'*ambre* ne sont là que par leur absence:

Que de bouquets mouvants avez-vous fait pleuvoir!
*Que de fois vos parfums, à défaut de **myrrhe** et d'**ambre**,*
Moururent, aux saints jours, sous mon Christ en bois noir!
(Départ de Lyon, Élégies)

le *dictame* est présent une fois, dans un vers où il est le sujet passif du verbe *semer*. Appuyé sur ce mot, il construit une image de générosité et de bienfaisance divines:

De tous serpents Dieu guérit les morsures,
*Et le **dictame** est semé sous nos pas.*
(Moi je le sais, Élégies)

L'*encens* apparaît ailleurs comme complément de ce même verbe *semer* qui, pour évoquer l'épandage d'un parfum, en l'occurrence celui des *humbles fleurs*, me semble une découverte:

*Je semais devant Dieu votre subtil **encens***
(Départ de Lyon, Élégies)

Cette substance revient à cinq reprises sous la forme du nom et une fois à l'intérieur du verbe *encenser*. L'encens de Marceline est celui de la flatterie:

Dans cette foule asservie
*Dont vous respirez l'**encens**.*
(Aveu d'une femme, Élégies)

ou l'équivalent du *parfum*:

La terre (...)

*Son sourire invisible **encense** la nature,*

Et son hymne au soleil va s'élancer des fleurs.

(L'augure, Élégies)

Dans le couple d'alexandrins que voici, extrait du *Rosignol aveugle*, (*Romances*): *Cette haleine d'encens, ce parfum tant aimé,/ C'est l'amour qui fermente au fond d'un coeur fermé*, le mot **encens**, synonyme de parfum et métaphore de l'amour réprimé, est placé à l'hémistiche, ce qui lui donne un poids spécifique important, renforcé par l'accentuation parallèle de *fermente* dans le vers suivant. Ce distique où coule l'encens a des résonances inattendues, une étrange musicalité, ponctuée par 4 /f/ et 4 /m/ dont la moitié entrent en duo dans le groupe /ferm/ répété. Dans *Qu'avez-vous fait?* (*Élégies*), la poétesse combine cet **encens** à valeur purement olfactive avec des éléments appartenant aux autres sens, le visuel surtout: *La feuille et la fleur,/ L'encens, la couleur*. Pour réaliser cette juxtaposition, elle semble apprécier les rythmes ternaires:

Dans leur nuit de lumière et d'encens et de soie,

Étais-tu donc bien seule

(L'augure, Élégies)

Reprends donc de ta destinée

L'encens, la musique, les fleurs.

(Rêve d'une femme, Élégies)

De toutes les poétesse françaises dont j'ai passé au crible une bonne partie de l'oeuvre, Marceline Desbordes-Valmore, « la grande Valmore », comme l'appelait Proust¹, est la première pour qui les sensations olfactives aient été de quelque importance: celles de la campagne aimée, celles de ces jardins fleuris où elle épanchait son âme, lui sont infiniment chères. Bien qu'elle se cantonne dans un espace lexical restreint (*parfum, odeur, embaumer*) et que ses images odorantes évoquent très succinctement les caractéristiques des parfums, l'auteure doit être prise en compte dans la mesure où, par l'odeur, elle parvient à symboliser diverses réalités spirituelles.

¹Lettre à Rivière à propos de Baudelaire. Voir www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

1. 5. 3. Alfred de Vigny

Vigny, qui pour Baudelaire était un des poètes français qui *avaient rajeuni, plus encore, avaient ressuscité la poésie française, morte depuis Corneille*¹, et avec qui l'auteur des *Fleurs du Mal* était entré en contact, personnel et épistolaire, à l'occasion de sa candidature à l'Académie, définit sa poésie comme « l'Enthousiasme cristallisé² »: ses émotions personnelles, même si elles nourrissent son oeuvre, il n'en fait pas la confidence directe. C'est par des symboles, illustrés sur le mode du drame ou de l'épopée, qu'il traduit ses sentiments et ses pensées. Baudelaire, qui avait proclamé le *grand talent* aussi bien que *la grande bonté*³ de son aîné, avouera avoir ressenti une énorme solitude lors de sa disparition en 1863⁴. Dans sa célèbre lettre à Rivière à propos de Baudelaire, Proust évoque pour sa part la « vie intense », l'« ineffable beauté » des poésies vignistes. Jean Gaulmier qualifie celles-ci d'« œuvre sans égale⁵ ».

Parmi les *Poèmes Antiques et Modernes* et *Les Destinées*, les plus chargés de parfums sont les textes d'inspiration biblique, et ceux qui mettent en scène la nature, des personnages sensuels, ou encore des notions abstraites. Et si la gamme des noms de parfums est assez variée (on rencontre l'*aloès*, l'*ambre*, le *baume*, le *cinnamome*, l'*encens*, la *myrrhe* et le *nard*), la liste des vocables de l'olfaction est plus réduite: 3 substantifs (*odeur*, *parfum*, *senteur*); 9 adjectifs (*doux*, *embaumé*, *empesté*, *empreint*, *impur*, *odorant*, *précieux*, *pur*, *suave*); 7 verbes exprimant la diffusion des odeurs et les effets de cette aspersion: *arroser*, *balancer* (*les lis comme des encensoirs*), *embaumer*, *s'empreindre*, *enchanter* (*l'air*), *exhaler*, *remplir* (*son coeur*), et 2 verbes désignant le processus olfactif: *flairer* et *respirer*.

J'ai classé en 4 groupes les images odorantes de Vigny: cadre naturel, sensualité, rites religieux et abstractions.

¹ O. C. II, p. 110.

² ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER et CITRON. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, Paris, 1968, p. 50.

³ C. II, p. 206.

⁴ O. C. II, p. 769.

⁵ GAULMIER, Jean. - « Vigny vivant », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1990, n° 1, p. 82.

Cadre naturel

Les odeurs naturelles proviennent des vastes étendues de l'univers, comme l'air, les forêts ou les nues. Vigny cueille dans le paysage qui l'entoure l'arôme des arbres et des fraîches fleurs, et ces souffles embaumés l'inspirent.

Oeuvre très datée car elle appartient au cycle poétique des « amours des anges¹ » à la mode en ce temps-là, *Eloa ou la Soeur des Anges* est une des pièces les plus odorantes des *Poèmes Antiques et Modernes*. En décrivant les bois de la Louisiane, Vigny montre que *La plaine des parfums* est d'abord délaissée, mais il parle plus loin de la fraise *embaumée*. Une atmosphère toute gorgée d'humidité coule sur les plantes, auxquelles elle emprunte, ou auxquelles elle porte, d'agréables effluves. Dans le deuxième chant, on contemple *À sa lueur de rose un nuage embaumé*, on respire à pleins poumons une rosée parfumée: *L'odorante rosée alors, jusqu'au matin,/ Pleut sur les orangers, les lilas et le thym*, et l'on se promène avec plaisir dans *des bosquets remplis de la senteur des roses*. Dans le Chant III, c'est la rosée qui s'imprègne de senteurs florales:

(...) *comme la rosée*

Dans une perle seule unit deux de ses pleurs

Pour s'empreindre du baume exhalé par les fleurs.

Pour réaliser cette belle image, Vigny utilise *empreindre* à l'infinitif présent: l'emploi à la voix active de ce vieux verbe littéraire est peu fréquent; de plus, il se produit ici un léger glissement du sens original d' « imprimer », « marquer par pression », vers celui d' « imprégner » ou de « baigner ».

L'*air*, site naturel où évoluent les anges, est *pur*, mais cette pureté même est toujours menacée. L'éloignement de Dieu va de pair avec une impureté dangereuse qui signifie tempêtes, étouffement ou chute:

Sitôt que l'ange a fui l'azur illimité,

(...)

Il trouve un air moins pur (...)

¹ GUYARD, M.-F. - *Histoire de la littérature française*, t. 2, Armand Colin, Paris, 1970, pp. 678-679.

*Là tournent des vapeurs, serpentent des orages
(...) dont la profondeur
De l'air que Dieu respire éteint pour nous l'ardeur.
(...)
Même les chérubins (...)
 Craignent que l'air impur ne manque sous leurs ailes*

Les vierges d'Israël, dans *La fille de Jephté* du même recueil, font une jonchée odorante en l'honneur du guerrier triomphant: *de rameaux fleuris **parfumant** les chemins*. Les *bois* sont *odorants* dans *Symétha*, et dans le poème *Les amants de Montmorency*, inspiré par des événements récents, on trouve des arômes floraux aussi *suaves* que la chaleur du soleil, dans des vers qui ne riment que pauvrement:

*(...) les fleurs exhalaient de suaves odeurs
Autant que les rayons de suaves ardeurs;*

Des *Destinées*, « recueil uni, longtemps mûri, symboliquement posé », comme dit M. Tournier¹, le plus beau texte est sans doute *La Maison du Berger*, où la Nature est un refuge rassérénant les coeurs. C'est là qu'on trouve cette phrase admirable:

*Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs*

et, un peu plus bas, *Le saule a suspendu ses chastes reposoirs*. Dans ces vers, composés entre 1840 et 1844, et annonçant les fameuses rimes en -soir de Baudelaire dans *Harmonie du soir*, remarquons l'emploi de mots qui donnent une impression de gravité et de pureté religieuse. De la *hutte roulante* du pâtre, on sait que *le seuil est parfumé*. Dans la troisième partie, la louange de la nature apaisante et purificatrice se poursuit dans ces vers harmonieux et rythmiques:

*L'oiseau n'est sur la fleur balancé par le vent,
Et la fleur ne parfume et l'oiseau ne soupire
Que pour mieux enchanter l'air que ton sein respire;*

¹ *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 736.

Les tableaux de chasse de la très célèbre *Mort du loup*, qui symbolise le stoïcisme et la douleur muette de l'homme au sein des plus dures épreuves, sont exempts d'allusions olfactives: Vigny n'a pas le réalisme descriptif d'un La Fontaine par exemple. En revanche, dans *La Sauvage*, poème du recueil des *Destinées* lui aussi, et qui met en scène une chasse à l'homme perpétrée par les Hurons contre une autre tribu indienne, les odeurs existent pour la jeune survivante cherchant asile avec ses deux enfants chez des Anglo-américains. Dans la forêt du Nouveau Monde, les souffles humains que capte sa narine sont intenses, et peu engageants:

*Elle flaire l'odeur du sauvage passant,
Indien, ennemi de sa race indienne,
Et de qui la famille a massacré la sienne.
Elle écoute, regarde et respire à la fois
La marche des Hurons sur les feuilles des bois;*

Les cruels Peaux-Rouges qui ont décimé la race de cette jeune femme font dire à Vigny: *Dans l'air d'une maison votre coeur étouffait*. En signe d'accueil, les petites filles du bienfaiteur de la jeune Indienne voudraient lui acheter des *mocassins musqués*: l'expression qu'elles emploient suggère non pas un délicieux parfum, mais la forte odeur animale de ces chaussures en peau non tannée; l'âpreté olfactive est renforcée phonétiquement par la dureté des sons /m/, /k/ et /s/ redoublés et contraste avec la suavité finale du vers: *si jolis et si doux*, qui évoque le bien-être que ces confortables souliers procurent.

Sensualité

L'« oeuvre aride et sombre » de Vigny, comme l'appelle Piers Tenniel¹, prend parfois des couleurs beaucoup plus chaudes: des parfums aux connotations éminemment sensuelles et orientales interviennent, surtout dans les poèmes d'inspiration biblique. Comme dit Jacques-Philippe Saint-Gérard,

¹ franceweb.fr/poesie/vigny3.htm

Si l'on perçoit toujours dans ses vers des formulations pleines de sensualité, de couleurs, de parfums, de musiques, il est de bon ton de souligner que ces efflorescences de la « manière » trahissent presque toujours une postulation philosophique qui fait courir à l'expression littéraire le risque d'un dessèchement abstrait. (...) C'est *dans* et *par* le langage (...) que la création littéraire de Vigny réussit à conjoindre harmonieusement en un grand orbe réflexif les pratiques séduisantes et les charmes désuets de sa sensuelle jeunesse aux exigences crispées de concentration et de pureté que manifeste sa maturité spirituelle¹.

La femme adultère, des *Poèmes Antiques et Modernes*, évoque l'histoire de Séphora, l'une des sept filles du prêtre de Mâdian, donnée comme épouse à Moïse et citée dans l'*Exode* biblique; c'est aussi une illustration de la sentence religieuse « que celui qui n'a point péché jette la première pierre ». La pièce s'ouvre sur une description du cadre voluptueux, baigné de parfums rares, où la femme se prélassé:

*Mon lit est parfumé d'aloès et de myrrhe;
L'odorant cinnamome et le nard de Palmyre
Ont chez moi de l'Egypte embaumé les tapis.*

L'*aloès* est un « bois odoriférant provenant d'un arbre exotique », dans la deuxième acception proposée par le *Trésor de la langue française*, qui cite en exemple un passage des *Harmonies de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre où ce nom apparaît. La *myrrhe* et le *cinnamome* -autrement dit la cannelle de Ceylan, produit du cannelier ou « arbre toujours vert »- sont, d'après Pierre-Alfred Roulet², deux des quatre matières essentielles (les autres étant les extraits de roseau et de casse) qui, avec l'huile d'olive, entrent dans la composition de la crème d'onction. Celle-ci a des effets antibactériens et antifongiques qui empêchent la destruction et la corruption, mais en même temps elle symbolise la puissance de l'Esprit. Le *nard* est présent, comme les autres parfums embaumant ces vers, dans plusieurs épisodes de *La Bible*, en particulier dans le *Cantique des Cantiques*, où règne un mysticisme très sensuel. Bien que le poème de Vigny offre une leçon morale, c'est sous l'angle de l'érotisme qu'il faut prendre ici les parfums, au moyen desquels les hommes sont attirés par la femme. Cette

¹ SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe. - « Alfred de Vigny: dessein du langage et amour de la langue » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3, p. 453.

² www.bible-ouvert.ch/incorr.htm

couche imprégnée d'arômes nous fait penser, quoiqu'avec beaucoup plus de retenue, aux *lits pleins d'odeurs légères* des amants baudelairiens. Plus loin dans le texte de Vigny, l'amant est émerveillé par la belle car *de [ses] lèvres toujours la rose est exhalée*. L'époux à son retour lui offre de riches cadeaux:

Ces présents sont pour vous (...)

*Et les moelleux tapis, et l'**ambre** précieux.*

Ces merveilles orientales sont chantées également par Suzanne dans le *Chant de Suzanne au bain*, qui renvoie à l'histoire de la chaste épouse de Joachim: surprise dans ses ablutions par deux vieillards, elle est injustement accusée d'adultère, mais finalement sauvée grâce à l'intervention de Daniel. Les parfums qu'on respire ici:

*Mon époux est pour moi comme un collier de **myrrhe***

(...)

*Et d'un **nard** précieux ma tête est arrosée*

(...)

*De ses bras **parfumés** mon époux m'entourne*

rappellent encore l'épisode biblique de « la femme au parfum » dans l'*Évangile selon saint Marc*, ou le *Cantique des Cantiques*. Vigny utilise le verbe *arroser* pour montrer l'abondance et l'agréable ruissellement du **nard**; les mots *collier* et *entourne* suggèrent que les parfums entourent et revêtent le corps nu de la baigneuse. Un autre bain, moins biblique que celui de cette pieuse jeune femme intégrée dans la liste des justes, est lui aussi parfumé d'huiles aromatiques et de pétales de fleurs:

(...) les Filles latines,

*Sur ses bras indolents versant de doux **parfums**,*

(...)

*De débris **embaumés** couvrent leur souveraine.*

(Le bain d'une dame romaine¹, Poèmes Antiques et Modernes)

¹ **TOURNIER** qualifie ce poème de « bluettes préparnassienne » dans le *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 717.

Ces détails illustrent la vie molle et riche en plaisirs d'une patricienne de Rome, lavée et frottée par ses servantes, qui effeuillent des couronnes de fleurs -ce que Vigny désigne par la curieuse expression *débris embaumés*- sur la peau humide de leur maîtresse.

Rites religieux

L'*encens* qui parsème la poésie vigniste est pris dans son sens premier de substance à brûler dont la fumée odorante s'élève vers le ciel et la divinité; c'est chez Vigny le parfum par excellence des sacrifices et de l'offrande aux dieux, qui sert à la purification et à la louange. L'évocation biblique du prophète dans ce chef-d'oeuvre qu'est *Moïse (Poèmes Antiques et Modernes)* représente la triste solitude de l'homme supérieur. Pour Guyard, Moïse, « c'est aussi Vigny lui-même dans son isolement hautain¹ ». L'auteur n'en profite pas moins pour décrire les coutumes des Hébreux, rendant un tribut d'admiration et de respect à Moïse, et reconnaissant le caractère presque divin de son pouvoir:

*L'encens brûla partout sur les autels de pierre,
Et six cent mille Hébreux, courbés dans la poussière,
À l'ombre du parfum par le soleil doré,
Chantèrent d'une voix le cantique sacré.*

Cette description très vivante donne autant de jeu aux sensations plastiques et même auditives qu'à l'odorat: on imagine sans peine ces milliers d'autels allumés et la foule prosternée sous un nuage de fumée aromatique aux reflets dorés, entonnant à l'unisson un chant de gloire.

Un autre poème d'inspiration biblique, *Eloa*², montre ainsi la soeur de Lazare:

(...) *Marie était celle*

¹ *Histoire de la littérature française*, t. 2, Armand Colin, Paris, 1970, p. 678. Vigny prend d'ailleurs ses distances vis-à-vis de la religion, ce qui fait dire à BÉNICHOU, à propos du *Mont des Oliviers*: « Nous avons affaire ici à un Vigny créateur de mythes et remanieur théologique ». Voir « Un Gethsémani romantique », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3, p. 434.

² « Éloa, qui est une ange », propose JARRY, André dans « La femme dans l'œuvre de Vigny », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3, p. 367.

Qui versa les parfums et fit blâmer son zèle

On y retrouve également l'*encens*, qui en brûlant *Se change en un feu pur*. Dans le même recueil, la fille de Jephté, du poème homonyme, n'a *point oublié l'encens du sacrifice* pour glorifier son père et rendre grâce aux dieux. Et de leur côté aussi, dans *La colère de Samson (Les Destinées)*, les *guerriers/ Allumèrent l'encens*.

Abstractions

Fusionnant l'abstrait et le concret, Vigny associe le mot *parfum* (ou un équivalent comme *baume*) à diverses notions comme la Nature, la rédemption, la passion amoureuse, la vertu, la solitude de l'homme de génie, ou l'élégance physique et morale des vrais aristocrates. Ainsi dans *La Maison du Berger*, une femme à la *voix triste et superbe*, qui n'est autre que la Nature, déclare: *Avant vous j'étais belle et toujours parfumée*, ce qui prouve que sa grandeur, sa fierté et son élégance sont faites aussi de bonnes odeurs.

Le Trappiste (Poèmes Antiques et Modernes) est un moine héroïque pour qui le souvenir de la souffrance du Christ est un ferment spirituel. Après la mort de Jésus, le *calice* du mal, des douleurs et de l'amertume se transforme en une coupe qui renferme le sang du Sauveur, bienfaisant comme un *baume*: *Il remplissait son coeur des baumes du calice*.

Le poème des *Amants de Montmorency* contient ces vers où des arbres s'expriment à travers leur arôme, mais ceci n'a lieu que sous les auspices de l'Amour:

Les mélèzes touffus s'agitaient en disant:

« *Secouons dans les airs le parfum séduisant*

Du soir, car le parfum est le secret langage

Que l'amour fait sortir du feuillage. »

L'odeur puissante, balsamique et sucrée¹ de ce conifère convient bien à l'atmosphère passionnelle du récit. L'adjectif *touffus* décrit plutôt la disposition des

¹ Par son étymologie le mot « mélèze » (désignant un arbre dont on extrait une résine, la térébenthine de Venise) s'apparente à « miel ».

aiguilles qui poussent en touffes ou en faisceaux, que le volume de l'arbre, à la silhouette gracile et peu dense, et un des seuls conifères à perdre ses aiguilles en automne. Ces mélèzes parlent -le **parfum** est leur *langage*- , et les sons /s/, /z/ et /f/, qui se multiplient dans les quatre vers cités, suggèrent un sifflement, un bruissement, mais aussi une caresse: c'est la passion qui interprète la mystérieuse langue du *feuillage*.

Le **parfum** *des vertus*, qui s'assimile à une « odeur de sainteté », et auquel notre coeur devrait *s'entrouvrir*, est présent dans un texte où le poète rend compte de son inquiétude métaphysique, *Les Destinées*, dans le recueil du même nom. Balzac, en 1836, employait un formule semblable pour évoquer Madame de Mortsauf, véritable lys pour sa beauté et sa pureté, et embaumant de toutes ses perfections: « Elle était (...) LE LYS DE CETTE VALLÉE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus¹ ». Baudelaire en dotera aussi, plus sévèrement, une des femmes en deuil qu'il croise dans son poème en prose *Les Veuves*: *Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne*². C'est en effet à la femme -non parfumée, et parée de ses seules vertus- que cette locution s'applique normalement. Vigny place ces *vertus*, tout comme *l'amour* et le *génie*, au rang des *belles ardeurs* qu'il voudrait voir récompensées, sans l'esclavage de la Fatalité.

Le **parfum** *des solitudes* de *La bouteille à la mer*, poème qu'on pourrait considérer comme la continuation des *Destinées*, et où Vigny, passionnément intéressé par les problèmes de l'avenir de l'homme, manifeste sa foi dans la victoire finale de la science et de l'esprit, s'inscrit dans un registre similaire:

*Répandons le Savoir en fécondes ondées,
Puis, recueillant le fruit tel que de l'âme il sort,
Tout empreint du **parfum** des saintes solitudes,
Jetons l'oeuvre à la mer, la mer des multitudes.*

C'est dans une solitude sacrée -et parfumée- que l'homme de génie enrichit ses connaissances et son talent: de là naîtra *l'oeuvre*, le message à transmettre à la postérité.

Parmi les odeurs humaines, comment interpréter celle des *guerriers* dans *L'Esprit pur*, qui fait lui aussi partie des *Destinées*?

¹ *Le Lys dans la Vallée*, Gallimard et Librairie Générale Française, Paris, 1965, p. 39. Les majuscules sont dans le texte.

² *O. C. I.*, p. 294.

*Galants guerriers, sur terre et sur mer, se montrèrent
Gens d'honneur en tout temps comme en tous lieux,
(...)
Parfumés et blessés revenaient à Versailles*

Si l'adjectif *parfumés* apparaît en tête du vers, alors qu'en principe il désigne une réalité secondaire par rapport à *blessés*, avec lequel il établit un fort contraste, c'est qu'il n'a pas une valeur accessoire: malgré les pénibles circonstances où ils se trouvent au retour du combat, ces soldats *galants*, ces *Gens d'honneur* qui sont aussi de *Grands chasseurs devant Dieu*, conservent jusqu'au bout l'élégance et le soin de leur personne: ils se parfument avant de se présenter à la cour, devant le roi. Ce geste de courtisan est moins un symbole qu'un signe, celui de l'appartenance à la noblesse de sang. Aristocrate déclassé et déçu, Vigny pour sa part se console en se sachant membre d'une autre élite, celle des hommes de génie, des philosophes et des poètes, qui feront triompher *l'Esprit Pur*¹.

C'est dans *Eloa* qu'apparaissent ces images odorantes: *Des parfums de ton vol je respirais la trace* et, un peu plus loin, *Sa bouche parfumée en s'ouvrant semble éclore/ Comme la jeune rose aux faveurs de l'aurore*. La première montre comment, dans la vastitude de l'éther, le poète perçoit le sillage embaumé de la soeur des anges: c'est un être pur, baignant dans de saintes odeurs. La deuxième expression suscite une confusion entre les qualités de l'ange et celles d'une femme aimée, mais ce qui semble une image érotique assez traditionnelle, celle de la *bouche parfumée*, est en vérité l'évocation d'un esprit, d'une présence supérieure d'où émanent des effluves charmants. Enfin, une seule odeur néfaste figure sur notre liste: *le vent empesté des déclamations*, dans *Les oracles (Les Destinées)*, où le poète fustige la rhétorique stérile ou malfaisante des discours.

Notes descriptives et sensuelles, allusions directes ou métaphoriques, les images vignistes d'odeurs et de parfums restent superficielles car le poète, qui pourtant a recours aux symboles, n'exploite jamais symboliquement les figures olfactives qu'il crée. Sa pensée profonde semble rester imperméable aux arômes.

¹ Pour **TOURNIER** (*Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 742), ce texte « dresse le bilan idéalisé d'une vie insatisfaisante ».

1. 5. 4. Alfred de Musset

Centrons maintenant notre attention et notre flair sur la poésie d'Alfred de Musset. Dans sa correspondance et ses articles de critique littéraire, Baudelaire n'y va pas de main morte quand il parle de celui que Barbey d'Aurevilly qualifia de « lilas foudroyé¹ ». Dans ses notes pour la rédaction du *Hibou philosophe* en 1852, il place Musset dans une hypothétique *École mélancolico-farceuse*². Son article sur *Théophile Gautier*, publié en 1859, présente l'auteur du *Saule* comme *féminin et sans doctrine*, et comme *un paresseux à effusions gracieuses*³. Dans un lettre à Fraisse de 1860, il déplore le *torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie* de Musset et *son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art*⁴. Enfin, dans sa *Lettre à Jules Janin* de 1865, Baudelaire le traitera encore de *mauvais poète* et de *croque-mort langoureux*⁵. L'acidité de ces critiques prouve en tout cas que Musset ne laissait pas indifférent l'auteur des *Fleurs du Mal*. Pour Duchet,

L'œuvre de Musset est bien un mélange déconcertant de réussites et de maladroites, d'aisance et de construction laborieuse, d'actes manqués et de porte-à-faux, d'ébauches et de projets avortés⁶.

Un des laudateurs de Musset, Jacques Bony, affirme pour sa part que

son œuvre poétique présente une variété de formes qu'on ne trouverait chez aucun de ses contemporains (...) Sa poésie est, à double titre une expérience: en ce qu'elle reflète une expérience de vie, (...) mais aussi en ce qu'elle est, au sens scientifique du terme, expérimentale. (...) Ne serait-il pas temps de réhabiliter la poésie de Musset⁷?

¹ Cité par ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER et CITRON. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, Paris, 1968, p. 62.

² *O. C. II*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *C. I*, p. 675.

⁵ *O. C. II*, p. 235.

⁶ *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 750.

⁷ BONY, Jacques. - « Musset et les formes poétiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 3, pp. 491-493.

Dans ce but, et dans l'espoir d'y butiner quelques parfums, j'ai lu d'Alfred de Musset 29 poèmes, ainsi que le long chant oriental *Namouna*, les comédies *Les Marrons du feu* et *À quoi rêvent les jeunes filles*, et le poème dramatique *La Coupe et les Lèvres*: ces trois dernières oeuvres, écrites en vers, étaient en réalité destinées à la lecture.

Les odeurs et les parfums de Musset suggèrent des sensations réelles ou bien représentent des idées. Je les examinerai sous quatre rubriques différentes: odeurs et êtres humains; le parfum, la voix et la vue; odeurs de la nature, et parfums métaphoriques.

Odeurs et êtres humains

Certains parfums ou odeurs sont directement attachés aux personnages qui déambulent entre les vers de l' « enfant terrible » du romantisme. Pourtant, le romantisme outrancier d'une oeuvre comme *Don Pelaez* et sa *chambre tigrée*, et l'exotisme oriental de *Namouna* ne réussissent à nous faire sentir que les *mille parfums* du premier et le *peigne parfumé* ou les *bras parfumés* du second. La Camargo des *Marrons du feu* demande: *Versez-moi ce flacon sur l'épaule*, et dans le rondeau *Fut-il jamais douceur de coeur*, Musset écrit à propos de Manon cette galanterie: *Son front coquet parfume l'oreiller*. Un autre exemple typique de la phraséologie amoureuse est constitué par cette invitation dans *À Julie: Donne-moi tes lèvres, Julie; (...)/ Parfumeles de ton haleine*. Le jour de ses noces, la Déidamia de *La Coupe et les Lèvres* dit aux femmes: *Posez sur ma langueur votre voile embaumé*.

À toutes ces senteurs, matérielles ou galantes, qui appartiennent ou reviennent à une femme, Musset ajoute quelques parfums virils. *Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français* offrent l'image d'un jeune homme qui s'est copieusement enduit les cheveux de pommade: *Dans ses cheveux huilés d'un baptême à la rose*. Le mot *baptême*, du sens religieux de bénédiction, d'onction sacrée et purifiante, passe ici à celui de friction au moyen d'un corps gras, en l'occurrence, d'une huile de macassar à l'essence de rose. L'évaporation de ce cosmétique, mélangé à la fumée du tabac, produit un étrange phénomène:

*Son parfum, qui se mêle au tabac de Turquie,
Croise autour des lambris son brouillard azuré,*

L'expression *tabac de Turquie* nous rappelle à quel endroit commença la culture dans les champs européens de cette plante d'origine américaine, à la fin du XVIIe siècle.

Dans *La Coupe et les Lèvres*, la jeune fiancée très chaste, Déidamia, ne permettra à Frank de baiser son vêtement que quand ils seront mariés, et l'on rencontre ces mots: *Sur ma robe de lin ton haleine embaumée*. Hélas, les noces n'auront pas lieu: la jeune fille mourra aux mains de Belcolore, *la sirène et la prostituée*.

La comédie *À quoi rêvent les jeunes filles* met en scène Laerte, un homme qui fait des reproches et des recommandations aux jeunes qui pourraient devenir ses beaux-fils. Manifestement, il déteste les hommes qui se parfument, et l'excès de substances odorantes l'incommode au plus haut point. Des vocables comme *flacons* et *musqués* ont le charme du lexique baudelairien, mais les vers où ils s'intègrent atteignent la cocasserie des *Odes funambulesques* de Banville. Il conseille donc à Irus:

*Ne vous inondez pas de vos flacons damnés;
Qu'on puisse vous parler sans se boucher le nez.*

et il engage Silvio à ne pas ressembler à

*Tous ces galants musqués, fleuris comme des roses,
Qu'on voit soir et et matin courir les rendez-vous.*

Musset nous fait encore respirer d'autres odeurs humaines. Dans *La Coupe et les Lèvres*, l'*air* de l'humanité est étouffante pour Frank, qui voudrait jouir d'une atmosphère plus naturelle. La perspective d'être mêlé à la foule, aux honneurs et aux banquets lui répugne:

*Il meurt dans l'air humain, plein de râles immondes,
Il inspire celui que respirent les mondes.
(...)
Ce n'est qu'un long jeûne et qu'une faim maudite
Qui me feront courir à l'odeur des festins.*

Les villes, grouillantes de vie, ressemblent à d'énormes machines aux fumées envahissantes:

*Là, du soir au matin, **fument** autour des hommes
Ces vastes alambics qu'on nomme les cités.*

Le parfum, la voix et la vue

Parfois on capte un parfum en même temps qu'une voix d'enfant ou de femme, et les sensations olfactive et acoustique s'épousent agréablement. Le chant des enfants de chœur du *Saule* s'élève en même temps que la fumée odorante de l'*encens* vers la voûte de l'église:

*Tandis que des enfants la voix fraîche et sonore,
Montant avec l'**encens** de la maison de Dieu*

La voix de María Felicia Malibran, la mezzo-soprano disparue à la fleur de l'âge et que Musset avait eu le plaisir et l'émotion d'entendre chanter *Le Saule*, a un arôme caractéristique, celui de la fleur d'*aubépine*; elle apporte à l'auditeur une joie comparable à celle du paysan harassé quand il avale un bol d'*air* frais:

*Ô Ninette! où sont-ils, belle muse adorée,
Ces accents (...)
Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée,
Comme un **parfum** léger sur l'*aubépine* en fleur?
(...)
Le laboureur s'arrête et, le front en sueur,
Aspire dans l'**air** pur un souffle de bonheur.
(Stances à la Malibran)*

Audition et respiration sont parallèles aussi à propos de Ninon:

*Votre voix je l'entends; votre **air**, je le respire
(À Ninon)*

Par ailleurs, c'est la lumière qui s'accouple à l'arôme dans ces vers harmonieux de *La Coupe et les Lèvres*:

*Doutez, Ophélie, de tout ce qui vous plaît,
De la clarté des cieux, du **parfum** de la rose*

Odeurs de la nature

Des senteurs végétales, surtout printanières, émanent discrètement de *Lucie* et des *Nuits*. Dans l'élégie *Lucie*, les deux jeunes gens de *quinze ans* respirent des effluves enivrants, quoiqu'exprimés au moyen d'un lexique bien commun, et qui remplissent leurs âmes pures de douceur et de nostalgie:

*Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
Sortaient autour de nous du calice des fleurs.
(...)
(...) la croisée entr'ouverte
Laissait venir à nous les **parfums** du printemps.*

Ces fragrances sont donc plutôt les « sentiments des fleurs », pour reprendre le mot d'Heinrich Heine, que leur « intelligence », selon l'expression de Montherlant. Un peu plus loin dans le poème, on rencontre aussi des *prés embaumés*. Une fleur qui reçoit les faveurs du poète, l'*églantine*, n'exhale pourtant aucune senteur.

l'églantine (...) est la limpidité du coeur de Musset (...) Emblème de la Poésie
(...) l'églantine apparaît dans les *Nuits* avec l'insistance d'un leit-motiv¹.

Bouton, branche fleurie d'un bouquet, fleur flétrie ou bourgeon, on trouve en effet l'églantine à plusieurs reprises dans ce chef-d'oeuvre lyrique dont la composition couvrit trente mois; mais elle ne sent pas. Aussi gracieuse que son nom, la fleur du rosier sauvage, qui symbolise dit-on un bonheur éphémère, s'efface devant les fragrances de sa parente noble, la *rose*. Dans ces poèmes mussetiens s'exhale aussi l'arome du gazon, ou de la nature tout entière, la nuit ou à l'aube, quand la reine des fleurs embaume avec le plus de vigueur:

¹ ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER et CITRON. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, Paris, p. 62.

(...) *la nuit, sur la pelouse,*
*Balance le zéphyr dans son voile **odorant**.*
*La **rose** vierge encore, se referme jalouse*
*Sur le frelon nacré qu'elle **enivre** en mourant.*

(...)
Ce soir, tout va fleurir: l'immortelle nature
*Se remplit de **parfums**, d'amour et de murmures,*
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.
(*Nuit de mai*)

Dans ce texte dont Proust déplorait quant à lui « le côté déclamatoire¹ », les derniers vers cités, touchants cris du cœur où Musset compare l'élan de la nature à des épousailles, confirment cette définition du texte par Adam et d'autres critiques: « poème des promesses et de l'attente² ». J'ajouterai que l'alexandrin aux **parfums**, d'une grande musicalité avec son rythme ternaire, met tout le poids sur ce mot placé à l'hémistiche.

La *Nuit d'octobre*, celle des bienfaits de la douleur, offre une odeur discrète que le Poète fait sentir à la Muse, et qui sera le signe de sa renaissance: *Déjà la pelouse embaumée/ Sent les approches du matin*. La *Lettre à M. de Lamartine* évoque les *chants divins* de l'*amant d'Elvire*, dont Musset se souvient ému. C'est pourquoi sans doute l'atmosphère y est plaisante, et *la brise, embaumée*. Le poète décrit dans ces vers pleins de reconnaissance la fleur de la *verveine* qui couronne les fronts, mais il omet ici l'odeur citronnée de cette humble plante, sacrée pour les druides, et à laquelle il semble attaché puisqu'il en orne ses vers à plusieurs reprises.

Parfums métaphoriques

La petite fleur de la *verveine* répand en effet dans la *Nuit d'août* un arôme ténu, métaphore de la fugacité des jours, image de l'oubli. La Muse interpelle le Poète sur un ton de reproche:

*Et tu laisses mourir cette pauvre **verveine***

¹ *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*. Voir www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

² **ADAM, GUYARD, BELLAS, BARRÈRE, DESCOTES, RICHER et CITRON**. - *Littérature française*, t. 2, Larousse, Paris, p. 64.

(...)

*Cette triste verdure est mon vivant symbole;
Ami, de ton oubli nous mourrons toutes deux,
Et son **parfum** léger, comme l'oiseau qui vole,
Avec mon souvenir s'enfuira dans les cieux.*

La fumée de la **pipe** n'a pas chez Musset la puissance qu'elle aura pour Baudelaire. Sa forme et son odeur légères s'estompent, petit à petit, jusqu'à l'anéantissement:

*Ainsi je vais en tout, plus vain que la fumée
De ma **pipe**,
(Les Marrons du feu)*

Le **baume**, qui pour l'auteur des **Fleurs du Mal** et pour beaucoup d'autres, est une substance aromatique calmant la douleur physique et morale, est chez Musset un produit qui sert proprement à « embaumer », donc à ensevelir, et par là, à faire oublier. Cette image d'ensevelissement odorant, dans *La Coupe et les Lèvres*, est d'ailleurs amenée par celle de la *momie*:

*Mais le nom de cet homme est comme une momie,
Sous les **baumes** puissants pour toujours endormie,*

C'est de plus, dans *Les Marrons du feu*, le synonyme du sommeil réparateur: *Ô doux, ô doux sommeil! ô **baume** des esprits!* au même titre que l'*opium* au *calice embaumé* dans un vers des *Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français* qui rime avec *somnium*. Rappelons que l'*opium*, résine soporifique extraite du pavot (une variété de coquelicot), a une odeur caractéristique aux notes de caramel légèrement goudronnées. C'est aussi le nom d'un classique de la parfumerie d'Yves Saint-Laurent.

Pourtant, tout n'est pas voué à la disparition et à l'oubli. Le souvenir d'un amour s'élève du coeur tel un parfum, même si cette similitude ne va pas jusqu'à la convergence totale, comme chez le poète-flacon en quoi se métamorphosera Baudelaire:

*(...) son jeune coeur
Poursuit le souvenir de sa forme idéale*

*Comme un écho qui meurt, un **parfum** qui s'exhale.*

(Namouna, XVI)

*Ainsi de cette terre, humide encor de pluie,
Sortent, sous tes rayons, tous les **parfums** du jour;
Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie,
Sort mon ancien amour*

(Souvenir)

*On garde le **parfum** en effeuillant la rose;
Il n'est si triste amour qui n'ait son souvenir.*

(La Coupe et les Lèvres)

Ces dernières formules, toutes simples et pleines de mélancolie, sont particulièrement belles et « romantiques », chez ce poète des passions et des peines. De la même pièce émanent les sentiments, comparables à des parfums, qui constituent le bonheur: (...) *on sent s'élever/ Ce **parfum** du bonheur qui fait longtemps rêver*, ou qui nourrissent l'inspiration de l'artiste:

*Qu'importe le **flacon**, pourvu qu'on ait l'ivresse?*

(...)

Un artiste est un homme [qui a]

*Pour **encens**, la douleur, l'amour et l'harmonie;*

La question oratoire, harmonieuse et équilibrée, que l'auteur pose dans ce groupe de vers, contient une très belle image, à la fois gustative et olfactive, de l'importance des résultats (*l'ivresse*) quels que soient les moyens (*le flacon*). Parfois règne un air dangereux qui menace notre existence, comme dans *Namouna*, où l'on décèle un ton et des mots, comme cet *affreux marais*, étonnamment baudelairiens.

(...) cette eau limpide de la vie

*Qui se trouble si vite et qu'un **souffle** à jamais*

*Empoisonne et détruit, comme un *affreux marais**

L'*atmosphère* qui enveloppe la courtisane Belcolore de *La Coupe et les Lèvres* est chargée de vapeurs de *mort* et de *volupté*:

Quelle atmosphère étrange on respire autour d'elle!
Elle épuise, elle tue et n'en est que plus belle.
Deux anges destructeurs marchent à son côté,
Doux et cruels tous deux, la mort, la volupté.

L'*Harmonie* est par ailleurs un souffle qu'on *respire*, comme le montrent ces vers où la jeune Lucie, dans le poème du même nom, écoute la triste romance du *Saule*:

Fille de la douleur, Harmonie, Harmonie!
(...)
Qui sait ce qu'un enfant peut entendre et peut dire
Dans tes soupirs divins, nés de l'air qu'il respire,
Tristes comme son coeur et doux comme sa voix?

et l'*Espérance* (*Le Saule*, VII), une bouffée de *parfums* qui accompagne et console jusqu'aux instants ultimes:

Mais qui ne sait, hélas! que toujours l'Espérance,
(...)
Est le dernier qui reste auprès du lit de mort?
Jetant quelques parfums dans la flamme expirante,
(...)
Elle berce en chantant la Douleur qui s'endort.

Musset, malgré ses excès ou ses banalités, est capable d'heureuses créations; quant à ses images poétiques odorantes, elles restent très localisées: il ne les file pas, comme le fera Baudelaire.

Les romantiques, plus intimement liés à la nature qui les inspire, et plus attentifs aux mouvements de leur âme, le sont aussi aux vibrations des sens. Voilà sans doute la raison de la plus grande manifestation chez eux d'expressions sensorielles, et en particulier olfactives.

De poème en poème, nous voici arrivés à l'époque de la floraison baudelairienne. Strictement chronologique et personnel, l'assortiment qu'on vient de lire n'en est pas moins significatif, puisque toutes les époques de la poésie française y sont représentées. Mais on peut dire que, quantitativement, c'est presque un silence olfactif qui règne dans notre littérature, à peine un léger murmure, qui a pu tinter à l'oreille érudite de Baudelaire. En outre, qualitativement, les références olfactives n'offrent nulle part l'abondance, la variété et la profondeur des images odorantes des *Fleurs du Mal*.

Après la diachronie, la synchronie: il reste à savoir maintenant si Baudelaire, dont on a vu la supériorité olfactive par rapport à ses prédécesseurs, est redevable de cette singulière hypersensibilité aux poètes de son temps, ou au contraire si cette caractéristique surgit comme un phénomène isolé.

2. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS QUATRE OEUVRES CONTEMPORAINES DES FLEURS DU MAL

JUSTIFICATION

Le choix de Poèmes antiques, Émaux et Camées, Les Contemplations et Odes funambulesques, dont je mesurerai la densité olfactive comparativement au recueil de Baudelaire, je le justifierai en disant qu'il s'agit de quatre œuvres qui parurent dans la même décennie¹ que Les Fleurs du Mal: les deux premières datent de 1852, la troisième de 1856, et la dernière de 1857. C'est dans cet ordre chronologique que je les ai placées ici. Leurs gestations, de même que leurs publications, sont donc parallèles. D'autre part, Leconte de Lisle, Gautier, Hugo et Banville ont tous eu, sur le plan personnel et littéraire, une influence plus ou moins directe sur Baudelaire et, parmi les écrivains français à qui il a consacré quelques pages dans ses travaux de critique littéraire², ces quatre-là sont les plus importants, et ils le sont restés à des degrés divers. Enfin, jamais que je sache une étude exhaustive des odeurs n'avait été entreprise au sujet de ces quatre textes. Quant aux Chimères, chef-d'œuvre de Gérard de Nerval (que certains considèrent comme notre seul romantique), elles s'excluent d'elles-mêmes de ce palmarès d'ouvrages publiés vers le milieu du siècle (celui-ci date de 1854) car la lecture des douze sonnets composant le recueil révèle une complète anosmie de la part de l'auteur. Cette carence reste inexpiquée: en effet dans ces pièces hermétiques abondent plantes tropicales, fleurs et arbres odorants, mais Nerval oublie de nous faire sentir l'arôme de ses roses, lauriers, lilas, myrtes ou *citrons amers*. Si dans Vers dorés il prononce cette phrase fort hugolienne: *Chaque fleur est une âme à la Nature éclos*e, on peut affirmer que pour ce poète « supernaturaliste », la Nature est totalement inodore, et que la primauté est accordée au visuel, puisque dans chacun des douze sonnets des expressions de ce type sont présentes. Sa prose par contre -mais ce n'est pas l'objet de ce mémoire- n'est pas exempte de quelques parfums.

¹ Les résultats auxquels on aboutit se rapportent donc à ces œuvres particulières, et non pas à l'œuvre complète des quatre auteurs considérés. Leur étude exhaustive du point de vue de l'olfaction serait intéressante, mais je me suis astreinte à des limites temporelles précises.

² O. C. II, *Théophile Gautier*: pp. 103-128, 149-152; *Leconte de Lisle*: pp. 175-179; *Victor Hugo*: pp. 129-141; *Théodore de Banville*: pp. 162-169.

Pour chacun de ces poètes, comme je l'ai fait pour Baudelaire, j'ai indiqué la proportion de textes contenant des expressions odorantes. Peut-être aurait-il été plus juste, d'un point de vue statistique et mathématique, de calculer le nombre de pages, de vers, ou encore de mots, employés par les quatre auteurs considérés dans cette analyse: la plupart des pièces de Baudelaire sont des sonnets, alors que plusieurs des Poèmes antiques comptent 500 ou même 900 vers: parmi les poèmes odorants, Hélène a 922 vers et le colossal Khirôn atteint les 992; ils ne réunissent pourtant à eux deux qu'une douzaine d'images olfactives. Les Mages, de Victor Hugo, est un texte long de 710 vers. Ces poèmes-fleuves, qui nous rappellent la sentence de Baudelaire: *Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il faut en penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts*¹, faussent donc quelque peu les comparaisons puisque, disposés en sonnets, ils en feraient des dizaines! Cependant, c'est le poème tel que l'a édifié son créateur l'unité de pensée à prendre en compte.

J'ai établi pour ces quatre recueils un inventaire alphabétique des mots de l'olfaction. Au cours de mon étude lexicale et thématique, je donnerai le titre des poèmes où ils figurent.

¹ Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, *C. I.*, p. 676.

2. 1. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS POÈMES ANTIQUES DE LECONTE DE LISLE

2. 1. 1. Présentation

Un fait marquant dans la vie de Charles-Marie-René Leconte de Lisle fut sa naissance à l'île Bourbon (aujourd'hui La Réunion) en 1818: il gardera toute sa vie la nostalgie de cette merveilleuse terre où il passe une partie de son enfance et où il retournera pour deux ans en 1843. Une autre donnée importante est son énorme admiration pour la littérature grecque: *Homère, Eschyle et Sophocle (...) représentent la Poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique*, déclare-t-il dans sa *Préface* aux Poèmes antiques¹. De plus, s'il traduit l'*Iliade* et l'*Odyssee* ou les *Idylles* de Théocrite, le poète syracusain qui inspirera Virgile, il se passionne aussi pour les grandes épopées de l'Inde. Enfin, Les Orientales de Victor Hugo sont une oeuvre déterminante pour lui.

Sur le plan idéologique, il est d'abord enthousiasmé par les idées fouriéristes, le socialisme et la Révolution de 1848 mais, vite déçu par la politique, il consacre sa vie aux tâches littéraires: poésie et traduction. Après Poèmes antiques viennent Poèmes Barbares (en 1862), Les Erinnyes (en 1873), Poèmes Tragiques (en 1884) et Derniers poèmes, recueil publié après sa mort. Il déteste le lyrisme des romantiques et prône le culte de l'Art et de la Beauté: ceci deviendra la règle d'or des jeunes poètes qui se rassemblent autour de lui et qui constitueront le Parnasse. Il aspirera dans son écriture à *l'ordre, la clarté et l'harmonie, ces trois qualités incomparables du génie hellénique*². Il est reçu à l'Académie française en 1887. Avant de mourir en 1894, il verra triompher le symbolisme qu'il avait tant critiqué.

C'est en 1852 qu'il publie ses Poèmes antiques. Cette anthologie comprend des textes écrits dès 1845. Il y apportera sans cesse des corrections et augmentera son recueil pendant les années 50 et 60; en 1879 encore, il l'enrichira de La Mort de Valmiki. Ces modifications et ces ajouts font dire à Claudine Gothot-Mersch qu'« on pourrait presque considérer comme première publication celle des Poèmes antiques de

¹ Poèmes antiques, Edition de Claudine GOTHOT-MERSCH, NRF Gallimard, 1994, p. 311. Dorénavant je citerai l'oeuvre en abrégé: P. A.

² P. A. , *Préface*, p. 316.

1874¹ ». C'est l'édition de 1852 que l'on utilise ici, par respect pour la tradition scolaire et par souci de l'étude d'ensemble, mais on rappellera occasionnellement la date de composition de certaines poésies.

Les sources où puise Leconte de Lisle pour écrire ces poèmes sont nombreuses et variées et ont été analysées en profondeur par Vianey². Je n'en citerai que quelques-unes: les grandes oeuvres religieuses de l'Inde que sont le *Rig-Véda*, traduit par Langlois, et le *Bhagavata-Purana*, mis en français par l'orientaliste Émile Burnouf; les épopées grecques, Apollonius de Rhodes, la poésie pastorale de Théocrite -traduite par Leconte de Lisle lui-même ainsi que par Falconnet- , les *Bucoliques* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, Horace, Propertius, Racine -dont il pastiche certains vers dans son poème *Hélène*- ou encore Robert Burns, poète écossais du XVIIIe siècle, auteur de chansons et de poèmes dont la traduction par Léon de Wailly parut en 1843. Il imite librement ces auteurs et ces oeuvres, auxquelles il emprunte le cadre exotique (il parle dans sa *Préface de la nature excessive et mystérieuse de l'Inde*³ qu'il recrée dans ses textes tout comme le paysage de la Grèce, plein de douceur et d'harmonie et à la végétation envoûtante) et les personnages: héros et dieux. C'est pourquoi Claudine Gothot-Mersch affirme dans sa présentation de l'oeuvre:

Dans le tableau du monde antique dressé par Leconte de Lisle, nous frappe d'abord l'importance des manifestations de la pensée religieuse et, conjointement, celle de la nature (du paysage)⁴.

Leconte de Lisle justifie dans sa *Préface* son intérêt pour le passé: *donner la vie idéale à qui n'a plus la vie réelle n'est pas se complaire stérilement dans la mort*⁵. À force de précision et de perfection formelle il ambitionne de ressusciter la pensée et la vie des races disparues. S'il ne parvient pas à l'exactitude et à l'objectivité totales auxquelles il prétendait, si comme le constate la critique ses connaissances en religions de l'Inde sont rudimentaires et s' « il assimile mal certaines notions fondamentales⁶ », ce Parnassien est capable pourtant de ressusciter artistiquement le passé sous nos yeux.

¹ P. A. , p. 304.

² *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet, 1907; Slatkine Reprints, 1973. Cité par **Claudine GOTHOT-MERSCH**, P. A. , p. 309.

³ P. A. , p. 314.

⁴ Ibid. , p. 15.

⁵ Ibid. , p. 312.

⁶ Ibid. , p. 326.

La question de la réception de l'œuvre est donc intéressante. Certaines des pièces du recueil sont extrêmement longues. Cette caractéristique, unie à une langue chargée d'érudition (au moins apparente), d'archaïsmes et d'allusions à des terres et des époques lointaines, le manque d'émotion personnelle et de spontanéité, et une excessive recherche de la beauté, font de Leconte de Lisle un poète admiré sans doute mais très peu populaire. Il est d'ailleurs conscient du peu de succès qui attend ce qu'il appelle ses *études*: il proclame leur *neutralité* et leur *impersonnalité* -bien que pour lui, selon Gothot-Mersch, celle-ci n'ait « rien à voir avec l'impartialité du savant »- et de son propre aveu il doit *se résigner* à ce que ses poèmes soient *peu goûtés et peu appréciés*¹. On a suffisamment plaisanté par exemple sur « la lecture catastrophique de *Baghavat* dans le salon de Jobbé-Duval² ». Toutefois, dans son article sur Leconte de Lisle, Baudelaire analyse élogieusement cette impopularité:

Je cherche à définir la place que tient dans notre siècle ce poète tranquille et vigoureux, l'un de nos plus chers et de nos plus précieux. Le caractère distinctif de sa poésie est un sentiment d'aristocratie intellectuelle, qui suffirait, à lui seul, pour expliquer l'impopularité de l'auteur, si, d'un autre côté, nous ne savions pas que l'impopularité, en France, s'attache à tout ce qui tend vers n'importe quel genre de perfection³.

Cette même qualité est reconnue par Proust: « Seul (avant le Parnasse et le Symbolisme) un poète continue, bien diminuée, la tradition des Grands Maîtres. C'est Leconte de Lisle⁴ ».

¹ P. A. , *Préface*, p. 314.

² Ibid. , *Notes*, p. 325.

³ *O. C. II*, p. 176.

⁴ *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*. Voir www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

2. 1. 2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives

C'est dans ce contexte d'érudition, de mythologie et d'exotisme qu'il faut replacer les images olfactives. Le recueil compte 56 poèmes; ceux ayant des images olfactives sont au nombre de 33, soit 59 %. Ce pourcentage est extrêmement élevé, si on le compare à celui obtenu pour les autres corpus considérés, et même aux 38% de poèmes odorants que nous offrent *Les Fleurs du Mal*. Il est curieux aussi que cette abondance n'ait pas attiré l'attention des critiques. Regardons-y de plus près, peut-être découvrirons-nous la clé de cette énigme. J'examinerai ces expressions après avoir établi les listes alphabétiques des vocables en rapport avec l'odorat.

Prière védique pour les Morts

Bhagavat

La Mort de Valmiki

Çunacépa

La Vision de Brahma

Thyoné

Glaucé

Hélène

Cybèle

Klytie

Vénus de Milo

La Source

Niobé

Odes anacréontiques

Le Vase

L'Enfance d'Hèraklès

Khirôn

Thestylis

Médailles antiques

Paysage

Les Bucoliastes

Le Retour d'Adônis

Églogue

Études latines

Les Éolides

Phidylé

Chant alterné

Hypathie et Cyrille

Poésies diverses: Juin

Chansons écossaises: Nell

Souvenir

Les Étoiles mortelles

Dies irae

2. 1. 3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction

Noms (total: 35)

air (7)

anis (1)

arome (13)

çantal (1)

cytise (1)

délices (1)

effluves (1)

égile (1)

encens (10)

encensoir (1)

essence (1)

feu (1)

flair (1)

fleur (et *fleur de l'açoka*) (2)

fumée (2)

haleine (2)

huile syrienne (1)

jasmin (1)

lotus (1)

lys (1)

mélisse (1)

myrrhe (1)

myrte (1)

naseaux (1)

odeur (7)

odorat (1)

œillet (1)

parfum (7)

poumons (2)

rose (2)
rosier (1)
souffle (6)
thym (2)
trace (1)
violette (1)

Noms les plus fréquents

arome (13)
encens (10) + *encensoir* (1)
odeur (7) + *odorat* (1)
air, parfum (7)
souffle (6)
fleur, fumée, haleine, poumons, rose, thym (2)

Verbes (total: 22)

brûler (3)
circuler (1)
émaner (1)
(s') emplir (3)
exhaler (1)
fumer (5)
garder (1)
humer (5)
inonder (1)
monter (1)
offrir (2)
(se) parfumer (9)
plaire (1)
réjouir (1)

répandre (1)

respirer (4)

retomber (1)

rêver (1)

sortir (1)

souffler (1)

suivre (1)

verser (2)

Verbes les plus fréquents

(se) parfumer (9)

humer (5)

fumer, respirer (4)

brûler, (s') emplir (3)

offrir, verser (2)

Adjectifs (total: 30)

amolli (1)

attiédi (1)

brûlant (1)

chargé de molle volupté (1)

chaud (1)

choisi (1)

dilaté (1)

divin (5)

doux (3)

embaumé (9)

enivré d'arome (1)

épais (1)

familier (1)

généreux (1)
ivre (1)
mêlé (1)
modeste (1)
mystérieux (1)
odorant (7)
parfumé (14)
pénétrant (1)
pieux (1)
primitif (1)
pur (1)
sacré (1)
subtil (2)
terrible (1)
vif (3)
vigoureux (1)
vil (1)

Adjectifs les plus fréquents

parfumé (14)
embaumé (9)
odorant (7)
divin (5)
doux, vif (3)
subtil (2)

2. 1. 4. Étude lexicale et thématique

Ceci nous donne donc un total, pour ces 33 poèmes odorants, de 87 vocables (35 noms, 22 verbes et 30 adjectifs). On peut conclure tout de suite que, par rapport aux *Fleurs du Mal*, le nombre de poèmes est important, mais le déploiement lexical faible.

De plus, si les chiffres sont élevés, la portée des images, comme on le verra, est fort réduite; il s'agit en effet la plupart du temps d'expressions toutes faites, qui se répètent souvent comme les épithètes homériques, et qui répondent moins à un stimulus sensoriel qu'au désir perfectionniste d'évoquer tous les aspects d'une même situation.

On retrouve une partie du lexique baudelairien. Par lexèmes, c'est évidemment *parfum* qui l'emporte avec 30 occurrences (*parfum*, 7 fois; *parfumé*, 14 fois et *parfumer*, 9 fois) suivi du radical *od-* avec 15 occurrences (*odeur*, 7; *odorant*, 7 et *odorat*, 1) et *arome*, avec 13. Ceci n'a rien que de très normal. Dans le domaine olfactif, l'érudition et l'exotisme leconteiens se manifestent principalement sous forme de fleurs et de substances orientales comme le *çantal*, le *lotus* ou le *myrte*, et méditerranéennes comme le *thym* et la *mélisse*. Les termes de l'olfaction sont assez ordinaires et en général ce sont des odeurs bien naturelles qui embaument le recueil.

J'ai effectué un relevé exhaustif des images odorantes et les ai classées, par ordre décroissant d'importance, suivant trois lignes directrices: la nature; rites et divinités; le corps parfumé.

La nature

On a vu que sa biographie et sa curiosité intellectuelle poussent Leconte de Lisle à s'intéresser à différentes traditions religieuses. Or, pour lui, *la religion est l'expression des rapports entre l'homme et la nature*. Le poète va donc montrer abondamment celle-ci dans son oeuvre. Dans le paysage lecontien, majestueux et multiple, tout est doué d'âme, chaque chose est un dieu: voici une illustration simple du panthéisme.

C'est dans les tableaux naturels, la description de la géographie et de la flore indiennes et méditerranéennes, les scènes animalières ou l'évocation de la vie campagnarde que Leconte de Lisle introduit le plus de variété olfactive: les odeurs comme compléments de la peinture paysagère circulent par monts et par vaux, aromatisant l'eau, la terre et l'atmosphère, emplissant les prairies et les bois émaillés de

multiples fleurs. Cette profusion et cette vigueur réaliste annoncent peut-être, quoiqu'avec moins de sensualité, la richesse des senteurs végétales présentes par exemple chez Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret*.

Sous cette explosion de nature se dessinent dans *Poèmes antiques* les prodigieux paysages de l'Inde et de la Grèce, moins réels que rêvés, et de l'île Bourbon, l'« Île natale et heureuse, (...) l'Île maternelle et chaleureuse¹ », dont le poète conserva la nostalgie durant toute son existence. Dans sa présentation du recueil, Claudine Gothot-Mersch parle à propos de l'auteur du « plaisir de l'évocation d'un nature luxuriante » et du « sentiment vécu de la beauté du monde² ». Baudelaire retire de cette circonstance un motif supplémentaire d'admiration; il considère Leconte de Lisle comme un *créole* tout à fait exceptionnel car, bien qu'ayant

reçu le jour dans une de ces îles volcaniques et parfumées, où l'âme humaine, mollement bercée par toutes les voluptés de l'atmosphère, désapprend chaque jour l'exercice de la pensée (...), non seulement il est érudit, non seulement il a médité, non seulement il a cet oeil poétique qui sait extraire le caractère poétique de toutes choses, mais encore il a de l'esprit, qualité rare chez les poètes³.

Le long poème intitulé *Bhagavat* retrace l'aventure de trois Brahmanes qui, après s'être plaints amèrement de leurs malheurs, recouvrent la paix intérieure en contemplant Bhagavat, l'*Essence des Essences*. Le paysage dans lequel ils évoluent est parfumé:

*J'étais jeune et jouais (...)
Dans les bois odorants,
(...)
Les Brahmanes foulait les gazons parfumés;*

L'odeur de cette prairie n'est qu'un attribut secondaire, un complément de l'évocation visuelle, et est d'ailleurs la même en Inde et dans la campagne méditerranéenne, puisqu'elle revient dans la onzième *Étude latine*, où l'on voit que

¹ ALBOUY, P. - *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 98.

² P. A. , p. 16.

³ O. C. II, p. 176.

(...) *La Nymphe nue et belle*
*Danse sur le gazon humide et **parfumé**,*

et dans *Juin*, où *Les prés ont une odeur d'herbe verte et mouillée*. Il s'agit là d'expressions forts banales, tout à fait attendues.

Le cadre de *Bhagavat* montre de plus quelques éléments de la faune indienne: la *panthère*, le *sanglier*, l'*éléphant*, associés à une image olfactive pour laquelle le poète utilise des verbes comme *respirer*, *humer* et *suivre à l'odorat*, qui suggèrent un mouvement physiologique ample ou décrivent la recherche de traces:

L'inquiète gazelle, (...)
(...) l'antilope;
(...)
*La panthère à l'affût **humait** leur jeune sang.*
(...)
Le divin sanglier, (...)
***Suivait à l'odorat** la Terre ensevelie*
(...)
Le Chef des éléphants (...)
***Respirait** des lotus les calices d'azur.*

En vérité, ces *lotus*, emblèmes de l'hindouisme, on les voit presque plus qu'on ne les sent, car le poète évoque leur couleur bleue. Mais d'autres parfums émanent du paysage tropical où se déroule l'histoire des trois Brahmanes. Certaines odeurs florales produisent une langueur tout orientale: remarquons l'amollissement qui va de pair avec les senteurs capiteuses des *rosiers* et des *jasmins*:

L'arome des rosiers dans l'air pur dilaté
*Retombait plus chargé de **molle** volupté,*
(...)
*(...) l'arome **amolle** qui des jasmins émane!*

La Mort de Valmiki est un poème en l'honneur du personnage qui fut « sinon l'auteur exclusif, du moins le rassembleur ou l'ordonnateur du *Ramayana*, ou bien un pur symbole du poète¹ ».

La *vie*, la terre, la création sont imprégnées de parfums mais le lecteur n'en reçoit que des impressions bien ténues:

L'arome de la Vie inépuisable inonde

L'immensité du rêve énergique où Brahma

Se vit, se reconnut, resplendit et s'aima.

(...)

*Pourquoi, tout **parfumé** des roses de l'abîme,*

Sembles-tu rejaillir de ta source sublime?

Ramayana!

(...)

*Une muette ardeur, par **effluves** épais,*

Tombe de l'orbe en flamme où tout rentre et se noie,

*Les formes, les couleurs, les **parfums** et la joie*

Des choses, (...)

Observons cette dernière formule: dans ce poème très tardif (1879), elle rappelle, mais combien pâlement, le célèbre vers des *Correspondances* baudelairiennes *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. Chez Leconte de Lisle il n'y a plus dialogue entre les différentes perceptions, mais consommation de toutes choses et anéantissement sous l'effet du soleil.

Le drame de *Çunacépa* se déroule lui aussi dans un paysage où surgissent quelques détails parfumés. Il s'agit d'une histoire d'amour qui se termine heureusement: le beau Çunacépa, fils puîné du vénérable Richi, doit être sacrifié par son père à la déesse Indra pour que celle-ci rende l'eau au monde. Le jeune homme exprime d'amers regrets à sa bien-aimée Çanta, qui lui propose de fuir. Mais Çunacépa y renonce, pour ne pas décevoir le roi. Un vautour lui propose alors de s'adresser à l'ascète Viçvamitra. Comme celui-ci refuse de le sauver, la belle Çanta l'implore à son tour. Sa voix émeut l'ermite, qui conseille à Çunacépa de réciter sept fois l'hymne d'Indra au moment du

¹ GOTHOT-MERSCH, C. - P. A. , Notes, p. 329.

supplice: ceci attendrira la déesse qui, faisant éclater la foudre, rendra au jeune homme la liberté et le bonheur.

(...) *l'arome du soir montait dans la vallée*
(...)
Vois cette fleur des bois dont l'air est embaumé,
(...)
L'air sonore était frais et plein d'odeurs divines.
(...)
Avec l'arome vif et pénétrant des bois,
Montait un chant (...)

L'évocation, dans ce long poème narratif, d'une végétation exubérante et parfumée, a fait dire à Edgard Pich que le paysage de Leconte de Lisle symbolisait le désir, puis l'assouvissement amoureux. Claudine Gothot-Mersch trouve cependant cette « interprétation quelque peu hasardeuse¹ ». Il me semble en effet qu'il ne faut pas aller trop loin: Leconte de Lisle, plus soucieux d'exhaustivité descriptive que d'effusion et de sensualité, poursuit ce que Barthes appelle « l'effet de réel² ».

En ce qui concerne les odeurs de la nature et des plantes, elles ne sont qu'anecdotiques et n'ont pas de rayonnement interne dans le texte comme chez Baudelaire. Arrêtons-nous cependant aux adjectifs: l'emploi de *divin* pour qualifier les odeurs rappelle le panthéisme sous-jacent de ce texte inspiré des grands poèmes traditionnels de l'Inde; *vif* et *pénétrant* suggèrent une odeur fraîche et stimulante.

L'odeur est un simple accompagnement pittoresque aussi dans *La Vision de Brahma*, qui raconte la vision que Brahma eut d'Hâri, *l'Être parfait*, alors qu'il *cherchait en soi l'origine et la fin*. Cette pièce montre aussi la création du monde selon la conception hindoue; on a un *ciel parfumé* au vers 131 (le même ciel d'ailleurs que dans celle des *Chansons écossaises* dédiée à *Nell*: *Que ta perle est douce au ciel parfumé*) puis aux vers 135 et 136 une *montagne* qui

(...) *exhala dans les brises*
Ses aromes sacrés, comme d'un encensoir.

¹ P. A., p. 333.

² Cité par Stamos METZIDAKIS dans son article « Banville, père pictural de Rimbaud », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 339.

Cet *encensoir*, qui comme dans *Les Fleurs du Mal* rime avec le mot *soir*, reçoit de l'adjectif *sacrés* qui est tout proche son sens d'objet de culte religieux. Quant aux *aromes* de la *montagne*, ils n'ont pas plus de poids que ceux des deux poèmes suivants, Thyoné:

(...) *l'eau vive où brille le matin,*
*Sur ses bords **parfumés** de cytise et de thym,*

et Glaucé:

Chênes (...)
*Dont l'**arome** et les chants vont où s'en vont mes pas,*

Ces poèmes pastoraux, où l'on décrit brièvement des plantes aromatiques propres à la région méditerranéenne, inaugurent la série des pièces d'inspiration grecque. Ces deux-ci sont symétriques: dans la première, la nymphe chasseresse compagne d'Artémis repousse l'amour d'un bouvier, tandis que dans la seconde, Glaucé s'éprend d'un berger qui n'aime que Kybèle.

Inexistant dans les autres oeuvres examinées au cours de cette étude, on a dans Poèmes antiques l'introuvable *égile*, qui pourrait être l'aegilops, l'herbe aux chèvres, une graminée originaire de Mésopotamie; elle est ici associée au *thym*, si méditerranéen:

Ô vous que le thym et l'égile
*Ont **parfumés**, secrets liens*
Des douces flûtes de Virgile
(Les Éolides)

Des 922 vers d'Hélène, très peu sont consacrés aux senteurs naturelles:

*Le vent souffle, **embaumé**, dans ses ailes de neige;*
(...)
Et la biche craintive et le cerf bondissant
***Humaient** l'air **embaumé** du matin renaissant.*

Les images odorantes sont inspirées au poète par les forces de la nature et le déplacement d'*air* dans l'espace. On relève dans le recueil beaucoup de *souffles*, d'*haleines*, de *poumons* et de *respirations* plus ou moins pourvus d'aromes, et qui sont des métaphores du *vent*. Voici ce qu'en dit Proust dans sa *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*: « Leconte de Lisle (...) a usé (et avec quel bonheur!) de l'aile du vent¹ ». Nous retrouvons en outre le verbe *humer* appliqué ici à la *biche* et au *cerf*. Joseph Vianey observe d'autre part dans ce long poème

l'association d'adjectifs longs et de substantifs courts (...) et des vers entièrement composés de deux substantifs flanqués chacun d'une épithète².

Ce tic de style est particulièrement remarquable dans les deux alexandrins que je viens de citer, et qui contiennent quatre couples formés d'un nom: *biche*, *cerf*, *air*, *matin*, suivi dans tous les cas d'un adjectif: *crainative*, *bondissant*, *embaumé*, *renaissant*. Cette formule quadruplée me semble produire non pas un effet de rythme et de musicalité, mais un martèlement monotone du texte. C'est probablement une lourdeur de ce genre dans la poésie lecontienne qui rappelle à certain lecteur ironique le pas d'un cheval de labour! Le groupement *humer* et *sang*, qui dans une pièce comme *Bhagavat* se rapporte à des animaux de la forêt indienne, revient dans *Hélène* à propos de la *meute* des *molosses chasseurs* qui poursuivent le cerf en quoi Actéon a été métamorphosé pour avoir surpris Artémis au bain:

*Et ta meute infidèle, en son aveugle ivresse,
Hume l'arome de ton sang.*

Cette dernière expression présente certaines similitudes avec le vers du *Balcon* de Baudelaire: *Je croyais respirer le parfum de ton sang*. Mais quelle distance entre les deux créations! Il s'agit d'un *sang* bien littéral chez Leconte de Lisle, et l'être qui le respire est une bête, tandis que le sang parfumé de l'alexandrin baudelairien est une métaphore de l'âme de la bien-aimée, de son moi le plus intime, que le poète rêve de s'approprier.

¹ Voir www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

² Cité par GOTHOT-MERSCH, P. A. , p. 344.

Les chiens de garde de Yama, le roi de la ténébreuse demeure des Morts, pourchassent les hommes dans Prière védique pour les Morts:

*Tes deux chiens qui n'ont jamais connu le sommeil,
Dont les larges **naseaux** suivent le pied des races,
Puissent-ils, Yama! jusqu'au dernier réveil,
Dans la vallée et sur les monts perdant nos traces,
Nous laisser voir longtemps la beauté du Soleil!*

tandis que dans Khirôn, *Des lévriers lancés sur la trace **odorante** traquent des cerfs*.
Ceux-ci, dans La Source:

*(...) par les halliers mousseux,
Hument les tardives rosées;*

et dans Juin,

*Le taureau mugissant, roi fougueux des prairies,
Hume l'air qui l'enivre, (...)*

Ces bêtes font bien usage de leur odorat, mais la sensation olfactive est quasiment absente de telles expressions: l'atmosphère, la végétation humide et verdoyante auxquelles le poète fait allusion n'ont pas d'odeur bien définie. Le répertoire des signifiants consacrés au flair animal est donc assez restreint et, à force de rencontrer les mêmes mots et les mêmes détails descriptifs, on croit voir de ces peintures en série, aux motifs cent fois répétés.

Toutefois, dans Paysage, le répertoire zoologico-olfactif de Leconte de Lisle s'enrichit d'un exemplaire particulier, et les mots pour le dire, d'un gracieux hypallage: on découvre dans un charmant tableau méditerranéen¹ où les satyres et les nymphes des montagnes se taquinent, des *abeilles* qui butinent les arbrisseaux:

*Dans l'air silencieux ni souffles ni bruits d'ailes,
Si ce n'est, enivré d'**arome** et de chaleur,
Autour de l'églantier et du cytise en fleur,*

¹ Situé en Sicile, région qui appartenait à la Grande Grèce.

Le murmure léger des abeilles fidèles.

L'association de l'odeur (et du toucher) au bruit des insectes (*murmure*) plutôt qu'aux insectes eux-mêmes (*abeilles*) provoque une charmante confusion sensorielle, où dominant pourtant les sonorités. L'artiste a travaillé spécialement ces vers, où il a recouru aux allitérations en /s/ pour imiter le bourdonnement des abeilles, et au couplage des sons /r/ et /m/ dans les mots *arome* et *murmure*, unis de plus sémantiquement et syntaxiquement par l'adjectif *enivré*. Le poète nous offre ainsi ce que Metzidakis appelle une « image musicale¹ ».

En voici une autre dans ces deux vers des *Éolides*, poème en l'honneur des filles d'Éole, dieu du vent:

*L'air où murmure votre essor
S'emplit d'arome et d'harmonie*

Leconte de Lisle multiplie de nouveau en les combinant les sons /r/ et /m/, pour suggérer le doux susurrement de la brise printanière. Et de nouveau, il sollicite plus notre oreille que notre nez.

Il convient de signaler que l'ode consacrée à *Kybèle* (c'est-à-dire Cybèle, la mère des animaux et des plantes, des hommes et des dieux) n'offre aucune odeur terrienne, végétale ou animale, bien que, comme l'a montré Henri Rambaud², le poète se soit inspiré de quatre *Hymnes orphiques* ayant curieusement pour titres: *Parfum de la Nature*, *Parfum de Rhéa*, *Parfum de la Terre* et *Parfum de la Mère des dieux*.

Mais dans de nombreux autres poèmes, le paysage comporte ici et là une note olfactive. Ainsi, dans *Khirôn*, *vallées*, *air*, *déserts*, *monts* et *forêts* ont une légère odeur. Ce poème-fleuve, qu'Anny Detalle³ qualifie de « véritable chaos de légendes grecques », retrace l'histoire du Centaure Khirôn, l'éducateur de héros, et en particulier du jeune Achille. Il raconte sa glorieuse jeunesse à Orphée, qui l'invitera à participer à l'expédition des Argonautes:

*Du sein des flots féconds les humides vallées,
(...) fumaient au soleil comme des urnes pleines*

¹ « Banville père pictural de Rimbaud », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 336.

² Cité par GOTHOT-MERSCH. - P. A. , p. 347.

³ Ibid. , p. 364.

De parfums d'Ionie aux divines haleines!
(...) *D'un souffle généreux*
L'air subtil emplissait les poumons vigoureux;
(...)
Emplissant mes poumons du souffle des déserts
(...)
Quand la terre était jeune et quand je respirais
Les souffles primitifs des monts et des forêts;

Les imprécis *parfums d'Ionie* font voyager l'imagination vers cette ancienne province d'Asie Mineure appartenant à la Grèce: on connaît la fascination qu'exerçaient sur le poète le monde grec et sa culture. Quant à l'expression *emplir les poumons*, on la rencontre deux fois à 28 vers d'intervalle: cette répétition n'est probablement pas volontaire et n'est pas un effet de style, mais une conséquence de la longueur du texte. La locution fait moins songer à la perception d'odeurs qu'aux mouvements inspiratoire et expiratoire d'un personnage gigantesque ou d'un vaste paysage personnifié. Cet énorme poème, rempli de couleur, de mouvement et du chant orphique qui attire toutes les créatures, fait appel à la vue et à l'ouïe, mais à peine à l'odorat.

Le deuxième poème des *Médailles antiques* offre encore *un sol embaumé*. Dans *Phidylé* (nom qui pourrait cacher Henriette, fille de Louise Colet, objet de l'amour du poète), la belle fait la sieste dans un cadre repris aux *Bucoliques* de Virgile, et où pointe un petit détail olfactif: *Un chaud parfum circule aux détours des sentiers*. Enfin, frondaisons et montagnes bénéficient de quelques effluves parfumés dans *Juin*:

Frissonnements des bois, souffles mystérieux!
Parfumez bien le coeur qui va goûter la vie,

dans *Les Étoiles mortelles*:

Vous alliez, sous l'arome attiédi des feuillées,
Vers les paradis inconnus.

et dans *Dies irae*:

Il voit la Terre libre et les verdeurs sauvages

*Flotter comme un **encens** sur les fleuves sacrés,*

(...)

*Montagne, ouvre ton sein plein d'**arome** et de paix!*

Venant compléter le bouquet assemblé pour le plaisir de l'amateur de parfums, diverses fleurs dégagent tour à tour de précaires atomes fragrant: après le *lotus* et le *jasmin* des poèmes hindous, voici la *mélisse odorante* dans *Thestylis*; le *myrte embaumé* dans *Médailles antiques III* ou *odorant* dans *Phydilé*; l'*oeillet* dans *La Tige d'oeillet* et la *rose* dans le poème du même nom. Ces deux dernières pièces font partie des *Odes anacréontiques*, dont elles sont respectivement l'ode III et l'ode IX. L'auteur écrit dans l'ode III:

Éros m'a frappé d'une tige molle

*D'oeillets **odorants** récemment cueillis*

L'ode dite d'Anacréon dont s'est inspiré Leconte de Lisle s'intitulait *Sur l'Amour*. Le poète doit avoir choisi la fleur de l'*oeillet*, importée d'Orient, pour son agréable parfum poivré, et le mot, pour ses sonorités, reprises en écho à la fin du vers dans le participe passé adjectivé *cueillis*. D'autre part, outre ses possibles implications érotiques, la phrase semble donner davantage d'importance à l'impression tactile (*frappé, molle, cueillis*) qu'à l'olfactive.

De son côté la reine des jardins, la *rose*, image de l'amour et de la grâce, tient du ciel son merveilleux arôme puisqu'elle est *le souffle embaumé des Dieux*, mais les dix-huit autres vers de l'ode IX, décrivant des couleurs et des formes, sont essentiellement visuels.

Quant à l'*éternelle Fleur* de *Chant alterné*, symbolisant la chasteté, la piété et la virginité (l'interlocutrice portait à l'origine le nom de « Casta »), elle donne la réplique à la représentante de la beauté et de la volupté grecques (« Pulchra »). Emblème de la Vierge de Galilée, elle exhale des *odeurs divines* et *parfume les coeurs*. Hélas, cela n'empêchera pas la perte de l'idéal chrétien, pas plus que la magnificence païenne n'évitera l'oubli des cultes helléniques.

Dans ces tableaux trouvent leur place de petites scènes de la vie campagnarde recréant l'atmosphère de l'époque virgilienne, elles aussi agrémentées de quelques odeurs. C'est ainsi que dans *Khirôn*, Leconte de Lisle peint les travaux des champs:

Les autres ont coupé les moissons odorantes,

et dans *Médailles antiques (II)*, la vendange, où les vapeurs qui s'élèvent des *cuves* sont enivrantes:

*Ivres de subtiles fumées,
Les vendangeurs aux cheveux blancs
Dansent avec des pieds tremblants
Autour des cuves parfumées,*

Des deux mots en « fumées », qui nous intéressent pour leurs références odorantes, le premier s'imbrique dans le second sur les plans phonologique, lexical et sémantique. En unissant ces deux termes, Leconte de Lisle a peut-être succombé à une facilité condamnable: Maurice Grammont nous rappelle en effet dans son *Petit traité de versification française* qu'une des règles classiques concernant la rime proscrivait les « rimes trop faciles ou trop banales. Ainsi on blâme la rime d'un mot simple avec son composé: *ordre* et désordre (...)»¹. *Thestylis* montre une autre image bucolique, celle de la traite des chèvres:

*L'indocile troupeau des chèvres aux poils lisses
De son lait parfumé va remplir les éclisses;*

Le poète évoque l'odeur prononcée du lait de chèvre, mais dans ces deux vers il multiplie les sons /l/ et /p/ qui reproduisent le bruit du liquide giclant dans les *éclisses*, ces moules en bois, en jonc tressé ou en écorce de châtaignier servant à la fabrication du fromage. Comme on l'a vu à d'autres occasions, l'impression auditive l'emporte sur l'olfactive.

La beauté plastique du texte (à l'instar de Metzidakis, on pourrait parler de « texte/tableau² »), alliée au charme virgilien de la scène représentée, fait du *Vase* un des poèmes les plus célébrés de Leconte de Lisle. Le bel objet décrit est la coupe accordée en récompense au vainqueur du chant amébé, sorte de joute poétique originaire de Sicile, où un berger renchérit sur les vers d'un autre. Dans la traduction du grec ancien que le poète avait lui-même réalisée de la première *Idylle* de Théocrite, où

¹ GRAMMONT, M. - *Petit traité de versification française*, Armand Colin, Paris, 1976, p. 36.

² « Banville père pictural de Rimbaud », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 328.

interviennent le pasteur Thyrsis et le chévrier, on trouve la formule: *un vase enduit de cire odorante*. Le Parnassien connaissait sans doute aussi l'imitation de Paul Deltuf intitulée *La Coupe*, qui contient les vers suivants:

*J'y veux joindre une coupe en bois de coudrier,
(...)
Revêtue au dehors d'une cire odorante,
Elle respire encor, tant le travail est frais,
Le suave parfum des natales forêts¹.*

Voici la version lecontienne:

*Ce vase enduit de cire, aux deux anses égales.
Avec l'odeur du bois récemment ciselé,*

On constate que de l'original il n'a conservé que l'agréable parfum du bois dans lequel on vient de façonner le récipient. Quant à l'odeur miellée de la cire, présente dans les poèmes de ses deux prédécesseurs, il la supprime. Elle entre en revanche dans la description de la *syrix*:

*Ami, prends ma syrix, si légère et si douce,
Dont la cire a gardé l'odeur du miel récent:
(Les Bucoliastes)*

On utilise en effet de la cire pour attacher ensemble les roseaux de différentes longueurs de la flûte champêtre, ou flûte de Pan. Cet objet a une jolie histoire:

La légende en fait une nymphe qui, poursuivie par le dieu-bouc, fut métamorphosée en roseau. Pan coupa le roseau et fabriqua avec sa tige l'instrument musical qui porte son nom².

Ces paysages, cette végétation, cette faune forment la toile de fond sur laquelle se dessine l'histoire créative, guerrière ou sentimentale, des dieux de l'antiquité. Si l'on

¹ P. A. , Notes, p. 359.

² Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Seghers, 1962, p. 296.

prend le mot « texte » dans son sens original de « tissu », on peut dire que les références olfactives ne constituent que de petits points s'insérant dans l'immense tapis du texte poétique lecontien.

Rites et divinités

Sous la plume de Leconte de Lisle, les rites religieux hindous et grecs s'embellissent des mêmes odeurs, principalement de celle de l'*encens*, qui a plusieurs occurrences dans *Poèmes antiques*. Le parfum est pris ici dans son sens ancien de matière que l'on fait brûler sur l'autel et dont la fumée s'élève en l'honneur des dieux: rappelons-nous que « parfumer » vient du latin « fumare » qui signifie « fumer ». On verra donc revenir avec une certaine insistance les vocables *feu*, *fumée*, *brûler* et *fumer* dans le voisinage des noms de parfums, en rapport aussi avec les *autels*, les *trépieds* et les *urnes* débordantes. D'un point de vue chrétien, on sait que l'encensement solennel était pour les fidèles un acte d'adoration de Dieu, tandis que l'offrir aux autres dieux constituait un délit d'idolâtrie: avec Leconte de Lisle, on se trouve en plein paganisme. Mais il s'agit d'une sorte de paganisme esthétique car, comme le montre son éditrice, son intérêt pour le polythéisme est plutôt d'ordre artistique que moral. D'autre part chez ce poète l'*encens* perd complètement sa valeur métaphorique de louange humaine, de flatterie excessive. Il se consume en offrande aux dieux dans *Bhagavat*, où les Brahmanes le comparent au souffle du mont Kaïlaça:

*Les urnes de l'autel, qui fument d'encens pleines,
Ont de moins doux parfums que tes vives haleines;*

Au commencement d'*Hélène*, histoire de la superbe jeune femme (et fille de Zeus) qui représente selon René Doumic « l'humanité assujettie à ce supplice atroce: se sentir en proie à des passions irrésistibles et dont elle est pourtant responsable¹ », Démodoce espère que son *encens* comme ses *chants* seront propices au *Roi de Lykorée*, au *divin Chanteur*, c'est-à-dire à Apollon qui conduit le chœur des Muses:

¹ Cité par GOTHOT-MERSCH, P. A. , p. 342.

*Si mes chants te sont doux, si mon **encens** te plaît,
Célèbre par ma voix, Dieu jeune et magnanime,
Hélène aux pieds d'argent, (...)*

Ce poème tragique a pour intertexte les épopées d'Homère. L'héroïne Hélène, dont Leconte de Lisle dit dans sa *Préface* qu'elle est pour l'auteur de l'*Illiade* « à la fois si vivante et si idéale¹ », est douée de traits semblables dans la pièce leconteienne. En effet, à la fin de la troisième partie, elle respecte les rites de l'hospitalité en célébrant un banquet auquel elle convie Pâris, l'*Imprudent Étranger*: *Viens donc. Le festin **fume** et la coupe étincelle*. À la clôture du texte, avec les mêmes images -on peut les qualifier de « topoi », de formules conventionnelles faiblement suggestives- les mêmes mots et les rimes faciles déjà rencontrés ailleurs, le chœur des femmes évoque des fêtes qui seront, hélas, des « noces de sang »:

*Sous le toit nuptial le trépied d'or s'allume,
(...)
Les rires éclatants montent, le festin **fume**,
Un doux charme retient les convives ravis
Aux lieux que l'Épouse **parfume**.*

Il y a d'autres allusions aux substances odorantes et aux sacrifices destinés à *réjouir* les dieux et à s'attirer leur bienveillance: aux vers 633 à 637, on suggère aux *Femmes de Sparte*:

*(...) allez vers les autels sacrés!
Et que le sang pur des victimes
Et l'**encens** à longs flots et les chœurs magnanimes,
Dans l'Olympe aux voûtes sublimes,
Réjouissent les Immortels!*

Plus loin, la belle Hélène évoque ses propres offrandes de parfums à la déesse Pallas:

¹ P. A. , p. 317.

*De la grande Pallas autel hospitalier,
Où j'ai brûlé la myrrhe et l'encens familial!*

L'adjectif *familier* suggère à la fois la caractère coutumier du geste et la proche parenté du poète avec les grands auteurs du passé et les rites qu'ils décrivent. Cybèle, la « Mère antique des Dieux », reçoit les mêmes hommages parfumés dans *Kybèle: Tu respirez l'encens du temple préféré* et, dans la neuvième *Étude latine*, *Nèère*, que Leconte de Lisle imite librement de *de Glycera* d'Horace, ces dons servent à *apaiser les Dieux*:

*Pour apaiser les Dieux et pour finir mes maux,
(...)
Et sur l'autel rougi du sang pur des agneaux
Posez l'encens et les verveines.*

À *Phidylé*, dixième *Étude latine* et dont la source est l'ode horacienne *ad Phidylum*, on conseille: *Offre un encens modeste aux Lares familiers*. Ce parfum *modeste* est d'ailleurs plus figuré que réel, puisqu'il désigne une offrande discrète, composée de fruits, de fleurs ou d'humbles produits naturels, mais non de *brebis*: c'est que, *Souvent (...)/ Les Dieux aiment l'orge et le sel*. À propos de présents aux Immortels, signalons cet hapax dans le poème qui narre *L'Enfance d'Héraklès: Les Dieux dormaient, rêvant l'odeur des sacrifices*. Le verbe *rêver* est une trouvaille, car il rompt avec la monotonie des formules rituelles et évoque joliment la capacité qu'ont les odeurs, dans le silence et dans la nuit, d'occuper l'esprit, les désirs ou l'imagination. Mais les héros et les dieux, qui reçoivent de bon gré les dons de leurs adorateurs, sont parfois distraits et oublieux de l'encens propitiatoire et de toutes les bontés qu'on leur dédie. Ainsi, dans *Niobé*, cet immense poème dont Gothot-Mersch affirme qu'il « apporte (...) quelque chose de neuf et d'unique dans la poésie française¹ », on trouve aux vers 31 et 32:

*Et vers le ciel propice une brise embaumée
Emporte des trépieds la pieuse fumée.*

¹ P. A. , p. 34.

mais aux vers 169 à 174, le chœur déclare:

*Les héros suspendus à ses lèvres habiles
Ont délaissé la coupe et les mets **parfumés**.
Cédant aux voluptés de leur joie infinie,
Tels, oubliant la terre et l'**encens** des autels,
Aux accents d'Apollôn, les calmes Immortels
S'abreuvent à longs traits d'une immense harmonie.*

L'**encens**, **familier** ou **modeste**, devient **vil** dans *Cyrille et Hypatie*, car ses destinataires sont des divinités que l'évêque Cyrille voudrait faire oublier à la jeune philosophe et mathématicienne Hypatie. La personne réalisant l'offrande est Julien l'Apostat. Ce philosophe qui deviendra empereur avait assisté à l'éclosion du christianisme; élevé comme chrétien mais nourri de doctrines païennes, il finit par se détourner de la religion de son enfance. Leconte de Lisle le montre prétendant *Railler le Christ Sauveur* et place dans la bouche de l'évêque les mots suivants:

*Vois Julien
(...)
Offrir un **encens vil** aux idoles infâmes.*

Mais ceci ne convaincra pas Hypatie, qui mourra assassinée.

L'**anis**, dont on peut vanter les propriétés aromatiques et curatives, prend la place de l'**encens** dans la cinquième des *Études latines*, *Phyllis*, mélancolique poème d'amour inspiré de l'*ad Phyllidem* d'Horace: *L'anis brûle à l'autel*; dans *Thestylis*, c'est la prière d'amour elle-même qui est un parfum; la nymphe Etna aime un *Jeune Immortel* d'un amour non partagé, mais non désespéré puisque le chant se termine par les mots: *Il m'entendra demain*. La vierge déclare au divin bien-aimé:

*(...) je n'ai versé, dans l'attente du ciel,
Les **parfums** de mon cœur qu'au pied de ton autel;*

La fumée des plantes aromatiques s'élève autour d'un dieu lui aussi parfumé dans *Le Retour d'Adônis*:

*D'huile syrienne embaumé,
Il repose, le Dieu brillant, le Bien-Aimé,
(...)
Autour de lui, sur des trépieds étincelants,
(...)
Brûlent des feux mêlés à de vives essences,*

On extrayait l'**huile syrienne** d'un lys cultivé dans les jardins d'Antioche en Syrie et on l'exportait pour des usages médicaux. Sous la plume de Leconte de Lisle, il sert à l'onction d'Adonis. Le même dieu reçoit des parfums qui sont plutôt des caresses dans *Vénus de Milo*; la sensualité de la scène est plus tactile qu'olfactive:

*Tu n'es pas Kythérée, en ta pose assouplie,
Parfumant de baisers l'Adônis bienheureux,*

Remarquons que chez Leconte de Lisle, les parfums proprement dits sont tous d'origine végétale: l'**anis**, l'**encens**, l'**huile syrienne** et la **myrrhe**. Les qualités qu'on leur confère ne sont pas matérielles, puisqu'ils servent surtout à honorer, et il nous est impossible de les apprécier olfactivement.

Toutes les images odorantes qui apparaissent sous cette rubrique ne font qu'illustrer des manifestations de la vie religieuse dans l'antiquité grecque et latine. Elles appartiennent à la scène décrite comme une propriété peu différenciée, et l'imprègnent très peu.

Le corps parfumé

Si Glaucé, la nymphe marine, proclame son amour pour le berger Klytios et chante, sous le terme de *jeunesse*, son être tout entier, son corps parfumé:

*Moi je t'aime, ô pasteur! et dans mes bras divins
Je sauverai du temps ta jeunesse **embaumée**.
(Glaucé)*

toutes les autres références olfactives qui, dans *Poèmes antiques*, sont associées au corps se rapportent à la femme. D'agréables odeurs ornent galamment la personne en général, le *sein* ou les *pieds* de l'aimée:

Ô fleur de mon printemps, sois toujours adorée!

Parfume encor la terre où je t'ai respirée!

(Çunacépa)

dit le jeune homme à sa bien-aimée Çanta, la *fleur* qui embaume sa vie.

Dans *La Vision de Brahma*, les mille *vierges* qui sont de merveilleux *reflets du suprême Hâri*, ont le *sein parfumé de çantal*. Le *çantal*, mot d'origine sanscrite qu'on écrit plus souvent « santal » ou « sandal », désigne une substance odorante provenant d'arbres exotiques, d'où l'on tire une essence balsamique. Ce terme, moins commun qu'*encens* ou *myrrhe*, n'a dans le recueil qu'une seule occurrence. J'ai respecté l'orthographe adoptée par Leconte de Lisle, la même que celle de Théophile Gautier dans *Émaux et Camées*. Cette singulière graphie, surtout présente dans les noms propres, peut obéir, selon Claudine Gothot-Mersch et le critique qu'elle cite, à plusieurs raisons:

Effort vers une précision scientifique dans la transcription (ou « procédé d'intimidation scientifique », selon la formule de Fernand Desonay...), volonté de transporter le lecteur dans un monde plus primitif par le moyen d'un graphisme déroutant, le procédé porte, en tout cas¹.

Comme elle s'applique ici au nom d'une senteur orientale, il semble en effet que cette orthographe excentrique ajoute au dépaysement du lecteur.

Dans la dix-septième *Étude latine*, *Lydia*, qui a pour intertexte *ad Lydiam* de Gallus, c'est le *lys*, une plante plus proche de nous, qui a pour fonction de parfumer la chair de la belle:

Un lys caché répand sans cesse

Une odeur divine en ton sein:

Les délices, comme un essaim,

¹ P. A., Notes, p. 341.

Sortent de toi, jeune Déesse!

Si l'on compare ce poème avec l'original, on constate que le Parnassien a changé de parfum: la *myrrhe* devient le *lys*, mais il a conservé les *délices*, ce qui donne lieu, à deux vers d'intervalle, à une jolie rime interne (*lys/ délices*). Voici les phrases odorantes du texte imité, dont le ton était plus sensuel: « C'est le parfum de la *myrrhe* qu'exhale ton sein nu. De toi ne me viennent que *délices* ».

Pour la galanterie parfumée qu'il envoie à Cynthia dans *Églogue*, le poète utilise le verbe *parfumer* avec une signification voisine de « couvrir » ou « inonder »; les *baisers* que l'amant dépose sur les *pieds* de sa belle semblent avoir une vertu aromatique:

*Oh! bien mieux que ce myrte et bien mieux que ces roses,
Puissé-je parfumer ton seuil et tes pieds roses
De nocturnes baisers,*

Ailleurs, le poète voudrait être lui-même le *parfum* préféré de celle qu'il aime:

*Pour moi, que ne suis-je, ô chère maîtresse,
(...)
Ton parfum choisi,
(*Odes anacréontiques IV, Le Souhait*)*

La parure féminine n'embaume pas moins que le corps qu'elle cache:

*Ô vierge heureuse et bien aimée,
Ceinte des roses du printemps,
Qui, dans ta robe parfumée,
Apparus au matin des temps!
(*Hélène*)*

Mais dans le domaine olfactif, les parties du corps féminin les plus suggestives sont la *bouche* et la *chevelure*. De la belle Çanta, qui dans *Çunacépa* est une *fleur épanouie aux baisers de l'amour*, son jeune amant condamné déclare:

(...) *Ta **bouche** est comme la fleur rose*
(...)
*La **fleur de l'açoka** dont l'arome est de miel,*
(...)
*Oh! que je presse encor tes **lèvres parfumées**,*

Dans ces vers qui mêlent les sensations visuelle (*rose*), tactile (*je presse*) et gustative (*miel*) aux sensations olfactives (*arome, parfumées*), la ***fleur de l'açoka*** est bien mystérieuse: si Açoka est le nom d'un farouche guerrier et souverain indien du III^e siècle A. C. , la fleur est probablement le karkadé, qui vient d'Égypte et dont les calices une fois séchés servent à confectionner boissons et pâtisseries. Elle est parfaitement à sa place dans ce tableau indien, car c'est elle que l'on retrouvera par exemple, avec ses vertus tinctoriales, sous la plume du poète bengali Rabindranath Tagore; dans le premier texte du *Jardinier d'amour*, quand la reine demande à son serviteur la récompense qu'il désire, il répond en effet: « teindre la plante de tes pieds du jus rouge des pétales de l'*Ashoka*¹ ».

La ***chevelure*** féminine est parfumée dans divers poèmes du recueil de Leconte de Lisle, qu'ils soient d'inspiration indienne:

Mille femmes peignaient, en anneaux parfumés,
*Sa vierge **chevelure, odorante** et vermeille;*
(Bhagavat)

ou grecque, dans *Klytie*:

*Et le vent bienheureux qui soulève ses **tresses***
*S'y **parfume** aussitôt de jeunesse et d'amour.*

Cette coloration grecque déguisait d'ailleurs une histoire personnelle, car la pièce était dédiée initialement à une mystérieuse Madame A. de B., ce qui prouve comme le dit Gothot-Mersch que « la passion vécue fait son entrée dans l'Arcadie de Leconte de Lisle² ». Malgré tous les efforts d'impassibilité du poète, on sent affleurer

¹ NRF Gallimard, Paris, 1920, p. 9. Le mot est en italique dans le texte.

² P. A., p. 348.

ici un soupçon d'émotion intime. Dans *Le Portrait (Odes anacréontiques VI)*, l'image de sa belle que le poète demande à l'Artiste comprend le même détail parfumé:

*Fais ma bien-aimée et sa tresse noire
Où la violette a mis son parfum,*

Des cheveux odorants apparaissent encore dans *Souvenir*:

*Le souffle des tièdes nuées,
Voyant les roses se fermer,
Effleurait pour s'y parfumer,
Vos blondes tresses dénouées.*

Ce poème appartient à ce qu'Edgard Pich¹ appelle le « cycle Henriette Colet »: en effet originellement il était dédié à la fille de Louise Colet. Dans tous les cas, le parfum des *lèvres* n'a pas plus d'importance que leur couleur corail, et celui des *cheveux*, que leur teinte, noire ou blonde, ou le fait qu'ils soient tressés, noués ou bouclés. Ces images transmettent bien peu de volupté: l'excessive retenue de l'artiste, son extrême pudeur, donnent lieu à une certaine sécheresse, à une sorte d'asepsie dans la référence olfactive. Quand on songe à la chevelure odorante de l'aimée qui fascine Baudelaire et du même coup bouleverse le lecteur, quand on saisit toute la charge de plaisir et de souvenir qui est contenue dans ces parfums de boucles ou de mèches et qui participe étroitement à la trame du poème, on mesure la distance qui sépare les deux artistes.

Ces expressions fixes, qui se répètent abondamment au long des poèmes et, au-delà de ceux-ci, au long du recueil, ressemblent à celles qui jalonnent les grands textes des épopées. Si quand il met en scène un personnage Homère le caractérise au moyen de formules consacrées, Leconte de Lisle a recours à ce procédé dans ses descriptions de paysages, de personnes ou de coutumes. Aguetant, opposant « les poèmes exotiques de Baudelaire à ceux de Leconte de Lisle », affirme: « où celui-ci décrit, plastiquement, avec une précision brillante et bornée, Baudelaire évoque par touches (...) ou bien il emploie des 'épithètes morales'² ».

¹ Cité par GOTHOT-MERSCH. - P. A., p. 376.

² AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 80.

2. 1. 5. Deux poèmes complémentaires

Bien qu'ils n'appartiennent pas à cette anthologie, il m'a semblé intéressant d'examiner de plus près deux poèmes: *Les Roses d'Ispahan* et *Le parfum impérissable*. Leconte de Lisle les écrivit en 1863, vraisemblablement en l'honneur de la femme d'un de ses cousins, dont il tomba amoureux à l'âge de 45 ans, sans retour hélas! Ces pièces, on le constate immédiatement, sont les plus aromatiques de l'auteur. Elles sont de plus particulièrement mélodieuses et équilibrées, ce qui leur valut d'être mises en musique par Gabriel Fauré. Actuellement, c'est d'ailleurs sous cet angle qu'elles sont le plus connues¹.

Les Roses d'Ispahan

*Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger,
Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,
Ô blanche Leïlah! que ton souffle léger.*

*Ta lèvre est de corail et ton rire léger
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce,
Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,
Mieux que l'oiseau qui chante au bord d'un nid de mousse.*

*Ô Leïlah! depuis que de leur vol léger
Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce,
Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,
Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse.*

*Oh! que ton jeune amour, ce papillon léger,
Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce
Et qu'il parfume encore la fleur de l'oranger,
Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse!*

¹ Dans les deux cas j'ai utilisé le texte fourni par recmusic.org/lieder/l/lisle/ -5k-

Dans *Les Roses d'Ispahan*, le poète compare l'haleine de la charmante *Leïlah* à l'arome de trois fleurs orientales merveilleusement odorantes, et essentielles dans la composition des meilleurs parfums: les *roses d'Ispahan*, originaires d'Iran, et d'une couleur rose pâle, les *jasmins de Mossoul*, ville d'Irak, et les *fleurs de l'oranger*, ces deux dernières, blanches comme la *blanche* jeune fille. Outre les images florales odorantes, le poète se sert de métaphores un peu précieuses (*lèvre de corail*, *voix cristalline*, *vol des baisers*) qui parcourent les quatre strophes du poème et ne font en réalité que reprendre des clichés que l'auteur utilise ailleurs (dans *Cunacépa*, par exemple). Le sujet: beauté de l'aimée, regret de la passion perdue, et charme de cette quête d'amour, donne à la pièce des allures de marivaudage. Il s'agit en même temps d'une sorte d'exercice de style, auquel la reprise des jolis mots *mousse*, *oranger*, *douce* et *léger* à la fin de chacun des vers de tous les quatrains apporte élégance et musicalité. Les parfums ne sont en définitive qu'une référence presque obligatoire, une des règles du jeu, dans ce texte ravissant où la galanterie et l'habileté technique font penser à Ronsard.

Le Parfum impérissable

*Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile, ou de cristal, ou d'or,
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.*

*Les fleuves et la mer inonderaient en vain
Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée,
Il garde en se brisant son arôme divin
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.*

*Puisque par la blessure ouverte de mon coeur
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
Inexprimable amour qui m'enflammais pour elle!*

*Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni!
Par-delà l'heure humaine et le temps infini,
Mon coeur est embaumé d'une odeur immortelle!*

À part deux sonnets de Baudelaire, *Le Parfum impérissable* de Leconte de Lisle est le seul de tous les poèmes examinés dans ce travail où le mot *parfum* figure dans le titre. Ce sonnet évoque aussitôt les 28 vers du *Flacon* baudelairien par le sujet (l'immortalité de l'amour) et par les vocables (la *rose de Lahor* -Lahore est une ville du Pakistan- chez Leconte de Lisle, et le *coffret d'Orient* chez Baudelaire; la *fiolle bris[ée]* et le *flacon fêlé*; la *céleste liqueur* et le *poison préparé par les anges*, la *poussière parfumée* et l'*odeur poudreuse*). On peut penser que Leconte de Lisle a subi l'influence de Baudelaire (qui créa ce poème en 1856), même s'il trouvait à l'auteur des *Fleurs du Mal* *une imagination restreinte et un art trop souvent maladroit*¹. Quoiqu'il en soit, le *flacon* de ce dernier s'est moins *perdu dans la mémoire des hommes* que la *fiolle* de Leconte de Lisle, sans doute à cause de sa plus grande profondeur, de cette intensité métaphysique qui adhère au texte et, par là, à notre souvenir.

¹ O. C. II, p. 1161.

2. 2. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS ÉMAUX ET CAMÉES DE THÉOPHILE GAUTIER

2. 2. 1. Présentation

Théophile Gautier est un poète aujourd'hui délaissé. Pourtant, à l'époque des Fleurs du Mal, il était acclamé, et ses relations avec Charles Baudelaire étaient assez étroites.

Défini par Hugo comme « fils de la Grèce antique et de la jeune France », Gautier se lie très tôt avec des artistes, peintres, graveurs et poètes (Nerval est un de ses amis de collège), et il s'engoue de la beauté plastique de l'antiquité. Sans abandonner ses ambitions de peintre, il applique son amour de l'art à la littérature sous ses différentes facettes: poésie (Albertus, La Comédie de la Mort, Poésies diverses, Émaux et Camées), roman (Mademoiselle de Maupin, Le Roman de la Momie, Le Capitaine Fracasse), journalisme et critique. Il se moque du romantisme larmoyant et prétend qu'il faut renoncer aux visées morales, politiques ou sociales. Appelé par certains le « transfuge du romantisme », Gautier estime qu'on doit cultiver l'art pour lui-même, sans souci d'utilité. Il visite l'Espagne, l'Italie, la Grèce, la Russie et la Turquie, et les impressions qu'il rapporte de ses voyages accentuent son enthousiasme esthétique.

M.-F. Guyard parle à propos de la production de Gautier d' « une poétique exigeante, soutenue par une foi un peu courte en la supériorité de l'art¹ ». On va donc lire des poèmes d'un extrême achèvement formel, mais d'une grande froideur:

Ce qui caractérise les transpositions d'art de Gautier, c'est que le poète se place toujours dans la position d'un spectateur, ému peut-être, mais considérant le tableau comme un objet distinct de lui².

Dans sa poésie, où domineront la virtuosité et les techniques laborieuses, il va en effet tenter de traduire en mots et en sonorités harmonieuses les sensations produites par la vision de tableaux ou de sculptures. Le titre même d'Émaux et Camées énonce son désir de copier le travail de l'émailleur ou du lapidaire. Cette doctrine de l'art pour l'art

¹ *Histoire de la littérature française*, t. 2, *Du XVIIIe siècle à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1970, p. 752.

² JAMES, A. R. - *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789-1848*, Éditions sociales, 1972, p. 634.

influencera Leconte de Lisle, le poète de la beauté des formes et de l'impassibilité. Dans son poème en prose consacré à Gautier, Baudelaire et Banville, et intitulé *Symphonie littéraire*, Mallarmé saluera en Gautier l' « impeccable artiste ». Sa perfection, selon Pierre-Olivier Walzer, était capable de faire verser « une larme de volupté¹ » à l'auteur de *L'Azur*.

Mais l'insensibilité qui allait de pair avec ce perfectionnisme était-elle absolue? Guyard affirme qu'il ne s'agit là que d'une façade, qui ne cachait « pas sans doute beaucoup d'idées », mais derrière laquelle « on découvre une très vive sensibilité, une inquiétude réelle et même une interrogation métaphysique² ». Dans le recueil qui nous occupe, choisi pour sa proximité chronologique avec celui de Baudelaire, de nombreuses pages sont personnelles, et, comme dit Gothot-Mersch, « c'est seulement si l'oeuvre est pure forme que le donné autobiographique peut être utilisé comme n'importe quel autre matériau³ ».

Gautier joua de plus un rôle d'éclaireur qui explique ses rapports professionnels et privés avec Baudelaire. On connaît la *Notice*⁴ de Gautier sur Baudelaire. Dans ses textes de critique littéraire, celui-ci de son côté consacre à Théophile Gautier deux articles remplis de sympathie et d'admiration. Il indique que, dans *Émaux et Camées*, recueil publié en 1852, *le poète, dont [il] aime si passionnément le talent*, manifeste ses somptueuses qualités d'artiste *en introduisant (...) la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique*⁵. Lui discernant, dans sa fameuse dédicace des *Fleurs du Mal*, le titre de maître de la langue française, il s'extasie sur la perfection d'un style à laquelle s'ajoute *une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore*⁶. Il lui reconnaît aussi une capacité qu'il possédait lui-même, celle de dégager la beauté de la laideur:

Il n'a aimé que le Beau; il n'a cherché que le Beau; et quand un objet grotesque ou hideux s'est offert à ses yeux, il a su encore en extraire une mystérieuse et symbolique beauté⁷!

¹ *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Seghers, Paris, 1963, p. 87.

² *Histoire de la littérature française*, t. 2, Larousse, Paris, 1968, p. 753.

³ *É. C.*, p. 21.

⁴ Édition Calmann-Lévy, texte ISO -8859-1. Texte en html livré par www.multimania.com/almasty

⁵ *O. C. II*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

Mais plus curieuses pour mon propos sont ces lignes où Baudelaire affirme:

Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, (...) que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants¹;

Baudelaire me semble réaliser ici une sorte de transfert littéraire car, si l'on peut admettre que, chez Gautier, les couleurs et les formes ont en quelque sorte une voix, il est douteux que le déclenchement du souvenir à partir d'un parfum se produise dans son oeuvre poétique. Le phénomène en tout cas n'apparaît pas dans Émaux et Camées, alors qu'il a lieu, pour la plus grande jouissance du lecteur, dans Les Fleurs du Mal : qu'on se rappelle le *musc invétéré* du Parfum par exemple. Mais c'est probablement cet embryon de correspondances décelées par Baudelaire qui fait dire à l'éditrice de Gautier que celui-ci « indiqua la voie: dans son oeuvre s'inscrit de façon exemplaire la transformation du romantisme en ce 'romantisme continué' qui devait finalement aboutir au Parnasse d'un côté, au symbolisme de l'autre² ».

2. 2. 2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives

Voici la liste des 11 poèmes d'Émaux et Camées présentant des images olfactives. Ceci représente 23% du recueil, composé de 47 pièces.

Préface

Affinités secrètes

Étude de mains II: Lacenaire

Diamant du coeur

Fantaisies d'hiver

Les accroche-coeurs

La rose-thé

Carmen

Le Château du Souvenir

¹ O. C. II, p. 118.

² É. C. , p. 8.

Camélia et Pâquerette

La fleur qui fait le printemps

2. 2. 3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction

Noms (total : 11)

arome (2)

baume (1)

çantal (1)

fleur (1)

odeur (1)

parfum (4)

rose-thé (1)

vétyver (1)

violette (2)

sachet (1)

souffle (1)

Verbes (total: 5)

apporter (1)

(se) parfumer (3)

rapprocher (de la *joue*)

respirer (2)

verser (1)

Adjectifs (total: 8)

âtre (1)

fade (1)

frais (1)

lustré (1)

modeste (1)

printanier (1)

puissant (1)

trempe (1)

2. 2. 4. Étude lexicale et thématique

Le volume du lexique olfactif de Gautier est, comme le nombre de poèmes à odeurs, beaucoup plus réduit que celui de Baudelaire; en tout, pour ces 11 pièces, les vocables de l'olfaction sont au nombre de 24: 11 noms, 5 verbes et 8 adjectifs. On peut distinguer chez lui deux sortes d'expressions olfactives: celles qui renvoient à des éléments concrets et celles qui évoquent des abstractions.

Le concret

On retrouve dans Émaux et Camées les inévitables *parfumer* et *respirer*; *parfum*, *arome* et *odeur*; *frais* et *puissant* (« l'adjectif (...) est souvent banal », affirme Claudine Gothot-Mersch¹), mais on n'a pas le *musc* et l'*encens* chers à Baudelaire ni le *benjoin*, l'*oliban* ou le *nard* aux harmonieuses sonorités, ni ces verbes dynamiques, tels *nager*, servant à exprimer l'exhalaison. Gautier utilise pour cela le banal *apporter*, ou bien des mots qui donnent une sensation liquide comme *verser* ou *trempe*. Le participe passé *lustré*, dont Gautier se sert pour représenter l'imprégnation aromatique des *accroche-coeurs*:

En mèches de parfum lustrées

Se courbent deux accroche-coeurs.

(Les accroche-coeurs)

renvoie plus à l'idée visuelle de briller qu'à celle de sentir. Qu'on est loin du merveilleux enivrement olfactif de la chevelure chantée par Baudelaire!

On rencontre par ailleurs des vocables chatoyants, d'un exotisme prononcé, comme le *vétyver* ou le *çantal*:

¹ É. C. , p. 14.

*Partout se mélange aux parures
Dont Palmyre habille l'Hiver,
Le faste russe des fourrures
Que parfume le vétyver.
(Fantaisies d'hiver)*

*Goethe (...)
Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.
(Préface)*

Ce sont peut-être ces termes-là, qui nous rappellent les voyages de Gautier en Turquie et en Russie entre autres pays d'Orient, qui font dire à Gothot-Mersch à propos de cette anthologie: « les mots sont employés dans leur sens propre, ils sont précis, et souvent techniques¹ ». Le mot d'origine tamoule *vétyver* (que les dictionnaires écrivent aussi « vétiver ») désigne une riche senteur orientale, chaude et boisée, qu'on extrait d'une racine. Gautier asperge de cette essence *les fourrures* que les élégantes Parisiennes arborent en se promenant dans la ville couverte de neige: le fait que ce produit soit utilisé en droguerie comme antimite ajoute au vers une teinte humoristique. De son côté le parfum appelé *santal* -mot dont Gautier accentue encore l'étrangeté en l'orthographiant avec un « ç » initial²- vient d'un arbre sacré de l'Inde où les femmes en lustrant leurs cheveux. Dans le fragment cité, l'auteur le fait porter à Goethe, et conjugue *çantal* avec *oriental*. Bruneau³ observe que « la rime, chez Gautier, est souvent plus rare que riche », mais que malgré tout « le mot ne donne presque jamais l'impression d'avoir été choisi pour la rime ». Toutefois on peut soupçonner le poète d'avoir succombé à une tentation verbale et de n'avoir employé ces curieux mots que pour le plaisir de faire rimer *Hiver* avec *vétyver* et *çantal* avec *oriental*. Il y a dans cet usage une coquetterie formelle, une espèce de recherche d'esthète quelque peu gratuite, mais la pure beauté n'était-elle pas la seule préoccupation de Gautier? Charles Baudelaire lui-même tressaillait de satisfaction en lisant les vers parfaits, les mots bien

¹ *É. C.*, p. 13.

² Tout comme Leconte de Lisle dans *La Vision de Brahma*.

³ Cité par **GOTHOT-MERSCH**. - *É. C.*, p. 16.

trouvés, de son ami « Théo ». Quant à l'*ambre* qu'on découvre dans ces poèmes, il nomme non pas le parfum, ou ambre gris, mais le ton brun doré de la peau des Gitanes, ou la résine fossilisée, l'ambre jaune, dont on fait les *chapelets*. Il évoque donc des sensations tactiles et visuelles.

De même le parfum de la *rose-thé*, fleur qui tire son nom de la couleur de ses pétales, n'est comme le dit le poète lui-même qu'un prétexte pour une poésie galante¹; quand pour sentir la rose la jeune dame la *rapproche* de son visage, c'est pour mieux mettre en valeur son propre teint:

*Mais, si votre main qui s'en joue,
A quelque bal, pour son **parfum**,
La **rapproche** de votre joue,
Son frais éclat devient commun.*
(La rose-thé)

La *violette* a un charme un peu mièvre mais qui convient au petit tableau de saison de ce peintre par mots:

*(...) vieux **marronniers**,
Mais j'ignore vos fraîches gerbes
Et vos **aromes** printaniers.*
(...)
*Toujours pour l'âme et pour l'abeille
Elle a du miel pur dans le coeur.*
(...)
*Elle sourit, charme et parfume,
Violette de la maison!*
(La fleur qui fait le printemps)

Le signifiant *violette* ne réfère d'ailleurs pas seulement à la fleur; il entre aussi dans le poétique surnom que l'écrivain donnait à la superbe danseuse qu'il aimait et admirait et pour laquelle il écrivit le livret de *Giselle*, Carlotta Grisi, « la dame aux yeux de violette ». Cette belle femme ou cette humble fleur qui *fait le printemps* s'oppose

¹ L'éditrice nous signale en effet que « le manuscrit porte la dédicace: 'À S. A. I. la Princesse Clotilde N': la princesse Clotilde-Marie-Thérèse de Savoie, la fille de Victor-Emmanuel II, la toute jeune femme du prince Napoléon ». (É. C. , p. 262.)

dans le poème aux *vieux marronniers*, trop *fiers*, dont il *ignore* l'odeur *printanière*. Dans le même texte, le *miel pur* de la violette est moins un arôme qu'un aliment émotionnel pour le poète ou un régal pour l'*abeille*. Dans *Diamant du coeur*, le *sachet* renfermant des *violettes de Parme* est destiné à réjouir la vue autant que l'odorat puisque le poète observe qu'un *chiffre* y est brodé. Cet objet et son contenu ont de plus une valeur symbolique, car le temps dessèchera les fleurs comme il le fait avec les sentiments:

*Cet autre, pour s'en faire un charme,
Dans un sachet, d'un chiffre orné,
Coud des violettes de Parme,
Frais cadeau qu'on reprend fané.*

Le grand visuel qu'était Gautier (qu'on pense à ses débuts comme peintre ou à sa critique d'art) utilise les *bouquets*, la *respiration*, la *vapeur* et la *fumée* comme des supports de l'impression oculaire plutôt que de la perception olfactive: les *bouquets* sont *éclatants* et les *vapeurs blondes*; quant à la *respiration*, elle *se voit*. D'autres termes qui chez Baudelaire appartiennent au monde de l'olfaction sont associés ici à une sensation tactile: l'*haleine* est *tiède* et les *souffles* sont *frais*. Dans *Diamant du coeur*, on garde même le *souffle* comme une relique d'amour; c'est peut-être un vestige parfumé, mais c'est au moelleux d'une *barbe* de couleur *noire* qu'il renvoie:

*Et celui-ci conserve un souffle
Dans la barbe d'un masque noir.*

Ces croisements de sensations se produisent encore dans *Affinités secrètes*:

*Docile à l'appel d'un arôme,
D'un rayon ou d'une couleur,
L'atome vole vers l'atome
Comme l'abeille vers la fleur.*

Dans cette dixième strophe du poème que Gautier sous-titre *Madrigal panthéiste* se noue un lien entre ce qui se sent (*un arôme*) et ce qui se voit (*un rayon, une couleur*), mais la senteur n'est qu'un des signes qui aident les *âmes soeurs* à se reconnaître. Ces

objets réalisent donc un *appel*, origine et explication du rapprochement de *l'atome vers l'atome*, de ces mystérieuses *sympathies* que l'auteur, s'inspirant de Goethe, appelle *affinités secrètes*. Il s'établit ainsi entre les sensations et les sentiments une sorte d'analogie qui pourrait être le germe des correspondances rendues si célèbres par Baudelaire. Quoique dans ses travaux de critique littéraire, on l'a vu, le poète des ***Fleurs du Mal*** loue les énormes dons symboliques de Gautier, reconnaissons avec Claudine Gothot-Mersch que les correspondances, dans ***Émaux et Camées***, « sont bien raides, bien mécaniques: 'transpositions' qui n'ont rien de la profondeur quasi mystique du symbolisme baudelairien¹ ». Comme dit Bonneville, malgré « les emprunts de Baudelaire à Gautier », « l'inspiration de Baudelaire a infiniment plus de puissance² ».

En plus des parfums proprement dits et des senteurs florales, d'éléments pileux (*mèches des accroche-coeurs, barbe d'un masque et fourrure*), ou encore de la *main* de l'assassin, coupée et enduite de *baumes* comme dans ***Étude de mains II: Lacenaire: la main (...)/ Dans des baumes puissants trempée***, il y a aussi chez Gautier quelques abstractions assaisonnées d'odeurs, dont je parlerai dans le paragraphe suivant.

L'abstrait

Les éléments immatériels, non tangibles, que Gautier dote d'une senteur sont le *caveau*, l'*âme* et *Vénus*.

Le vers du ***Château du Souvenir: Le fade parfum des caveaux*** montre une odeur insignifiante, comparée à celle des tombeaux et des gouffres baudelairiens, qui nous remplit d'une angoisse spirituelle autant que physique.

L'*âme* respirée dans ***Camélia et Pâquerette*** n'est pas vraiment un esprit mais le coeur discrètement odorant de la *pâquerette*: cette *petite fleur sous l'herbe*, à la beauté *agreste* et *versant son parfum modeste*, sert au poète de contrepoids aux précieux *camélias* et aux arrogantes *tulipes, fleurs de serre* en vogue à l'époque de Gautier et de Baudelaire, mais sans odeur pour l'écrivain:

*Sans toucher à son calice
Qu'agite un frisson de pudeur,*

¹ É. C. , p. 21.

² ***Les Fleurs du Mal***, Baudelaire, *Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 61.

*Vous respirez avec délice
Son âme dans sa **fraîche** odeur.*

*Et tulipes au port superbe,
Camélias si chers payés,
Pour la petite fleur sous l'herbe,
En un instant sont oubliés!
(Camélia et Pâquerette)*

On peut voir se déployer ici une sorte de symbolisme floral: la *pâquerette* humble et chaste est capable par ses vertus de faire oublier des fleurs plus somptueuses mais moins innocentes.

Quant à la **Vénus** du dernier vers de Carmen, elle évoque par son âcreté, sensation olfacto-gustative amère et salée, la *laideur piquante* de Carmen la Gitane:

*Elle a dans sa laideur piquante
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit nue et provocante,
L'âcre **Vénus** du gouffre amer.*

L'éventail lexical et thématique des odeurs chez Gautier est beaucoup plus limité que celui de Baudelaire; en outre, quand un mot met en éveil notre perception olfactive, c'est presque toujours notre oeil qui finalement est attiré. Même si la sensualité est présente dans de nombreux poèmes, nous ne retrouvons nullement ici l'action qu'exerçaient les parfums baudelairiens agréables: *chanter les transports de l'esprit et des sens*. De leur côté, les quelques odeurs mauvaises n'ont pas non plus la capacité qu'elles ont dans Les Fleurs du Mal de nous rappeler notre condition mortelle et notre propension au péché. Les senteurs d'Émaux et Camées sont superficielles, moins sincères pourrait-on dire, que celles de Baudelaire, et purement descriptives. Leur choix répond au besoin de réalisme, ou parfois à des préférences phoniques ou musicales.

2. 3. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS LES CONTEMPLATIONS DE VICTOR HUGO

2. 3. 1. Présentation

Alors qu'en 1846 Baudelaire avait reproché à Hugo d'être *un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif*¹ et qu'en 1855 encore il le considérait comme *un grand poète sculptural qui a l'oeil fermé à la spiritualité*², en 1859 il recommande à sa mère la lecture de *La Légende des Siècles*, pour les *facultés éblouissantes*³ de son auteur, à qui il rend hommage dans ses textes de critique littéraire. Voici comment il glorifie l'ampleur titanique de Victor Hugo:

*Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces de la nature et leur lutte harmonieuse*⁴.

Génie sans frontières, un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, écrivain français de l'envergure de Goethe en Allemagne ou de Shakespeare en Angleterre: tels sont quelques-uns des éloges qu'il lui décerne encore dans **Sur mes contemporains**⁵. Si l'on ajoute foi à l'anecdote selon laquelle dans les années soixante, Baudelaire, suivant les traces de Victor Hugo à Waterloo en Belgique, s'arrêta à l'Hôtel des Colonnes⁶ et y demanda le menu habituel de Monsieur Hugo⁷, ce détail trivial d'élève copiant les manies du maître révèle que l'irritation que lui causaient alors l'orgueil, la *sagesse abrégée*, la métaphysique du progrès et la religion socialisante de Victor Hugo, ne l'empêchèrent pas d'avoir ce geste de mimétisme sympathique! Au cours des dernières années de sa vie, Baudelaire dans sa correspondance s'acharnera féroce sur Hugo et sa famille. On voit donc combien l'auteur des *Fleurs du Mal* a été fluctuant dans ses opinions sur Hugo. Et si Baudelaire

¹ *O. C. II*, p. 431.

² *Ibid.*, p. 593.

³ *C. I*, p. 609.

⁴ *O. C. II*, pp. 117, 131 et 135.

⁵ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁶ Cet établissement avait hébergé l'auguste écrivain au moment où il terminait *Les Misérables*.

⁷ C'est-à-dire trois oeufs disposés en triangle et des pommes de terre frites.

était partagé entre l'admiration et la lassitude¹, on peut en dire autant de beaucoup d'écrivains postérieurs. Même si comparaison n'est pas raison, voici par exemple le jugement de Proust: « À côté d'un livre comme *Les Fleurs du Mal*, comme l'oeuvre immense d'Hugo paraît molle, vague, sans accent² », qui contraste violemment avec celui de Paul Valéry, à qui l'enthousiasme suggère les expressions « présence éclatante » ou « un des plus grands astres du ciel littéraire³ ». Ce fascinant pouvoir créateur sera évoqué, moins littérairement, lors de la célébration en 1985 du centenaire de la mort de Victor Hugo: « Hugo, c'est géant! » était le slogan qu'on pouvait lire sur les épinglettes de ses adeptes. L'année 2002, dédiée au bicentenaire de sa naissance, est remplie d'une multitude de manifestations se rapportant à toutes les facettes de la production hugolienne. Qu'on l'adore ou qu'on le déteste, on doit lui reconnaître le mérite d'un dynamisme, d'une imagination, d'une sensibilité hors du commun. Victor Hugo en effet a écrit plusieurs dizaines de milliers de vers, des centaines de lettres et de pages de romans, des pièces de théâtre ou des discours. Il a traité tous les sujets, et cultivé avec habileté non seulement la littérature, mais aussi le dessin, la peinture et l'ébénisterie.

En 1856 paraissent *Les Contemplations*. Cette anthologie, « politique, visionnaire, épique, fantaisiste », comme l'écrit M.-F. Guyard, appartient à la longue liste des oeuvres de l'exil, époque où « il faut saisir le second Hugo, le plus grand mais non, on doit le redire, le seul⁴ ». Beaucoup la considèrent comme le chef-d'oeuvre lyrique de Victor Hugo. Pour Gérard Gengembre par exemple,

le livre apparaît comme le sommet de sa production poétique, la somme de sa vie, de sa sensibilité et de sa pensée, et se présente comme l'écriture d'une destinée⁵.

Diptyque dont l'axe est constitué par la mort de Léopoldine, l'oeuvre se divise en deux parties, *Autrefois* et *Aujourd'hui*, subdivisées en trois livres dont les titres,

¹ **PICHOIS** résume cela en disant: « L'homme agaçait Baudelaire et lui cachait parfois le poète. » (*O. C. II*, p. 1140.) Pour **LAFORGUE**, « il est très délicat de chercher à démêler le vrai du faux dans ce que Baudelaire dit et écrit à propos de Hugo, car on est tout de suite confronté à des contradictions insolubles. » (« Baudelaire, Hugo et la royauté du poète: le romantisme en 1860 », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 5, p. 967.)

² *Lettre à Rivière à propos de Baudelaire*. Voir remue.net/baudelproust.html

³ *Cont.*, « Au fil du texte », p. XXII.

⁴ *Histoire de la littérature française*, t. 2, XVIIIe – XXe s., Armand Colin, Paris, 1970, p. 745.

⁵ *Cont.*, « Au fil du texte », pp. VII.

Aurore, L'âme en fleur, Les luttes et les rêves pour la première, et *Pauca meae, En marche* et *Au bord de l'infini*¹ pour la seconde, confirment la définition que l'auteur dans sa préface donne à l'ensemble: *Mémoires d'une âme*, cheminement d'une existence depuis *l'énigme du berceau* jusqu'à *l'énigme du cercueil*².

Dérangeant pour la société de l'époque, le texte fut reçu avec ironie, voire avec hostilité, par plusieurs chroniqueurs contemporains. Dans divers articles écrits au printemps 1856³, Gustave Planche blâme ses inégalités de ton et ses puérides prétentions philosophiques; Veillot critique la confusion du vulgaire et du grandiose; Saint-Albin, celle de la fureur démagogique et de la résignation chrétienne. Caro ira jusqu'à déclarer: « Quand il sent, quand il aime, quand il souffre, il retrouve aussitôt, et comme par enchantement, des accents qui nous émeuvent. Malheureusement, il *contemple* plus qu'il ne sent, et j'ai peur alors qu'il ne prenne le vide pour l'infini⁴ ». Mais, comme dit Gengembre, « Heureusement viendra Baudelaire, qui rendra hommage au poète en 1861⁵ ».

2. 3. 2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives

À ma connaissance, personne ne s'était encore penché sur les parfums de cette sorte d'autobiographie poétique que constituent *Les Contemplations*. Après avoir savouré l'arôme des *Fleurs du Mal*, j'étais curieuse de savoir quelles images olfactives avait apportées à la poésie l'immense artiste et le grand sensuel qu'était Victor Hugo. Pour cet examen, je partirai une fois encore des appréciations de Baudelaire:

Le vers de Victor Hugo sait traduire pour l'âme humaine non seulement les plaisirs les plus directs qu'elle tire de la nature visible, mais encore les sensations les plus fugitives, les plus compliquées, les plus morales (je dis

¹ LAFORGUE affirme dans « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète. Le romantisme en 1860 », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 5, pp. 973-974: « Baudelaire n'ayant pas cédé à la fascination du mystère métaphysique et cosmique dans sa poésie, on imagine sa perplexité en lisant le sixième livre des *Contemplations* ».

² *Cont.*, pp. 47-48.

³ Pour ALBOUY, même si le recueil d'Hugo est contemporain du maître-livre de Baudelaire, « *Les Contemplations* (1856) peuvent nous sembler anachroniques, en retard, par rapport aux *Fleurs du mal* (1857) ». Voir *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 176.

⁴ Cité par GENGEMBRE. - *Cont.*, p. 555. C'est le critique qui souligne.

⁵ *Cont.*, « Au fil du texte », p. VI.

exprès sensations morales) qui nous sont transmises par l'être visible, par la nature inanimée, ou dite inanimée¹.

Il célèbre aussi sa *faculté d'absorption de la vie extérieure*, prétend que *ses sens subtils lui révèlent des abîmes²* et qu'*en tout il met la palpitation de la vie³*. Hugo sait-il aussi rendre les odeurs? L'éphémère a-t-il pour lui un parfum? Les fragrances hugoliennes ont-elles une valeur morale? On insiste généralement sur l'abondance et la qualité des sensations, principalement visuelles, chez Victor Hugo: capable de voir ce qu'il imaginait avec autant d'intensité que les objets réels, il projetait hors de lui ce qui se reflétait en lui-même, et transformait ses impressions en visions, ses pensées en révélations. Ce fusionnement entre l'abstraction du regardeur et la projection des images intimes vers le dehors me semble l'inverse de l'expérience olfactive, où l'absorption des particules odorantes qui se meuvent dans l'espace extérieur suscite ou réveille au fond de l'âme du « senteur » réflexions et souvenirs. Le titre même de l'ouvrage suggère l'idée de visions. Hugo leur a-t-il transmis un arôme?

De mon balayage olfactif il résulte que, des 158 poèmes du recueil⁴, les 43 que voici sont dotés de références olfactives, soit 27%.

« *Le firmament est plein de la vaste clarté* »

Lise

À propos d'Horace

À Granville, en 1836

La fête chez Thérèse

Quelques mots à un autre

« *Oui, je suis le rêveur...* »

Premier mai

Hier au soir

« *Les femmes sont sur la terre* »

Billet du matin

Sous les arbres

¹ O. C. II, p. 132.

² Ibid. , p. 134.

³ Ibid. , p. 135.

⁴ Avec ses quelque 475 pages (plus de 11000 vers) il représente un volume presque triple de celui des ***Fleurs du Mal***. J'ai pris comme unité de référence le poème tel que l'a conçu son auteur, quel que soit le nombre de ses vers.

N'envions rien

« Aimons toujours! aimons encore! »

Après l'hiver

Melancholia

Saturne

« Je lisais. Que lisais-je?... »

« Jeune fille, la grâce emplit... »

Baraques de la foire

« La clarté du dehors »

Aux arbres

Magnitudo parvi

« Quand nous habitons tous ensemble »

Veni, vidi, vixi

À Villequier

À Mademoiselle Louise B.

À vous qui êtes là

Aux Feuillantines

Dolorosae

Claire P.

Cérigo

À Paul M.

Pasteurs et troupeaux

« J'ai cueilli cette fleur pour toi ... »

Les malheureux

Pleurs dans la nuit

Claire

Cadaver

Voyage de nuit

Les mages

Ce que dit la bouche d'ombre

À celle qui est restée en France

Pour étudier lexicalement et thématiquement les images olfactives, je présenterai dans les quatre pages qui suivent les listes alphabétiques des noms, verbes et adjectifs qui les composent, en indiquant le nombre d'occurrences de chaque terme.

2. 3. 3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction

Noms (total: 20)

air (2)
atmosphère (1)
baume (2)
bouquet (2)
dictame (2)
effluve (2)
encens (8)
encensoir (2)
fleur (11)
haleine (6)
museau (1)
odeur (5)
parfum (33)
peste (1)
pituite (1)
poison (1)
poitrine (1)
rose (5)
senteur (4)
souffle (2)

Noms les plus fréquents

parfum (33)

fleur (11)

encens (8) + *encensoir* (2)

haleine (6)

odeur, rose (5)

senteur (4)

air, baume, bouquet, dictame, effluve, souffle (2)

Verbes (total : 30)

apporter (1)

baigner (1)

calmer (1)

conter (1)

devenir (1)

donner (1)

s'élancer (1)

embaumer (1)

encenser (3)

enivrer (2)

s'envoler (1)

être l'hôte (1)

exhaler (1)

faire (1)

flairer (1)

fumer (1)

laisser (1)

laisser voler (1)

marier (1)

mêler (2)

monter (1)

parfumer (1)

perdre (1)

pétrifier (1)

prodiguer (1)

rendre (1)

répandre (2)

respirer (2)

sentir (1)

troubler (1)

Verbes les plus fréquents

encenser (3)

enivrer, mêler, répandre, respirer (2)

Adjectifs (total : 20)

âcre (1)

amer (1)

aromal (1)

brumeux (1)

chaste (1)

doux (1)

embaumé (4)

enivré (1)

faux (1)

fétide (1)

gonflé (1)

grand (1)

idéal (1)

muet (1)

obscur (1)

odorant (2)

parfumé (1)

rayonnant (1)

sordide (1)

suprême (1)

Adjectifs les plus fréquents

embaumé (4)

odorant (2)

2. 3. 4. Étude lexicale et thématique

Le vocabulaire de Victor Hugo impressionnait Baudelaire qui écrit: *le lexique français, en sortant de sa bouche, est devenu un monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant*¹. L'auteur des *Fleurs du Mal*, qui aimait à l'extrême *Les choses où le son se mêle à la lumière*², fait allusion ici aux aspects visuels et auditifs du lexique hugolien. Pour ma part, je porterai mon attention sur l'aspect olfactif. Tout d'abord, quelques chiffres. Il y a dans *Les Contemplations* 70 vocables différents pour l'olfaction: 20 noms, 30 verbes et 20 adjectifs. C'est logiquement *parfum* qui l'emporte (avec 33 occurrences nominales, 1 forme verbale et 1 participe passé), suivi de loin par *odeur* (qu'on a 5 fois sous la forme du nom et dont on retrouve la racine 2 fois dans l'adjectif *odorant*), *senteur* (4 fois), et *effluve*, dont on constatait l'absence dans *Les Fleurs du Mal*, (2 fois). Ici c'est *arome* qui manque; en revanche dans *Ce que dit la bouche d'ombre*, Hugo crée le bel adjectif *aromal* appliqué à l'être idéal: *Nul simulacre obscur ne suit l'être aromal*.

En ce qui concerne les produits odoriférants, c'est la *fleur* qui domine: on peut la sentir 11 fois. L'*encens* apparaît 8 fois, et on le retrouve dans le nom d'objet *encensoir* (2 fois) et dans *encenser* (3 fois). On a, chez Victor Hugo comme chez Baudelaire, le *baume*, mot qui apparaît aussi à l'intérieur du verbe et du participe passé, soit 7 fois en tout. La *rose* revient 5 fois.

J'ai divisé l'étude thématique en huit sections: après avoir examiné les odeurs végétales, les odeurs relatives aux êtres humains et les parfums métaphoriques, ainsi que leur caractérisation, j'analyserai les moyens par lesquels l'auteur exprime la captation, puis l'émission d'odeurs; j'étudierai ensuite les effets des senteurs hugoliennes, pour terminer par les correspondances telles que les entend Hugo.

Nature et parfums végétaux

Les parfums hugoliens proprement dits sont exclusivement d'origine végétale. En vrai romantique, le poète accorde une grande importance à la Nature qui, de la mousse la plus humble au chêne majestueux, écrit le livre immense de la création

¹ O. C. II, p. 133.

² *Les Bijoux*.

divine. Victor Hugo « témoigne donc du caractère organique de cette nature placée sous l'oeil de Dieu et où l'ombre n'est que le complément nécessaire de la lumière¹ ». Comme dit Albouy, « le poète écrit comme Dieu crée. Il y a coïncidence et identité entre le livre de la nature et le livre du poète² ». Dans un des chapitres préliminaires des Travailleurs de la mer, n'ira-t-il pas jusqu'à cette aromatique définition de la création: *Les créatures entrecroisant leurs effluves, c'est la création*³? Mais assisterons-nous dans Les Contemplations à ce brassement de particules odorantes au sein de la nature?

La créature parfumée qui attire le plus l'attention de Hugo est la *fleur*, qu'on trouve par exemple dans les vers suivants:

Aux fleurs, parfums du temple

(Magnitudo parvi)

Ses agneaux, dans le pré plein de fleurs qui l'encense,

(Pasteurs et troupeaux)

Je respirais les fleurs sur cette cendre écloses

(...)

Les fleurs (...) Dieu les fait toucher

Par leur racine aux os, par leur parfum aux âmes!

(À celle qui est restée en France)

Égayant et embellissant le paysage, la *fleur* possède en outre un caractère double: elle est matérielle, par ses *racines* et spirituelle, par son *parfum*. Celui-ci est proche des *âmes*, et tend à s'élever vers les sphères célestes, vers Dieu, vers le paradis. On observera à plusieurs occasions cette propriété spirituelle ascendante des parfums hugoliens. Après la *fleur* revient fréquemment l'*encens*. Si ce nom est très souvent synonyme de « parfum », le verbe *encenser* l'est presque exactement de « glorifier ». Voici quelques vers encensés par Hugo, pour ne citer que ces exemples:

Ô délire! et d'encens et de bruit enivrées,

L'heure emporte en riant les rapides soirées,

(Melancholia)

¹ CHAMARAT, Gabrielle. - *Cont.*, p. 11.

² *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 183.

³ « Le vent et la mer », Reliquat des *Travailleurs de la mer*, Gallimard, Paris, 1980, p. 541.

*Le monde est l'oeuvre où rien ne ment et ne dévie,
Et dont les mots sacrés répandent de l'**encens**.*
(« Je lisais. Que lisais-je?... »)

*Ton souffle est un **encens** qui monte au ciel.*
(« Jeune fille, la grâce emplit... »)

*Et de tous les amours elle semblait l'**encens**.*
(Claire)

*Et toutes ces strophes ensemble
(...) mariant l'idée aux sens,
(...)
Les grains de cendre aux grains d'**encens**,*
(Les mages)

*Entre Dieu qui flamboie et l'ange qui l'**encense**,
J'ai vécu,*
(À celle qui est restée en France)

*Quand l'**encensoir** s'allume au feu qui vous brûla*
(Les malheureux)

*Mais je me souviens bien que c'était une Bible.
Ce vieux livre sentait une odeur d'**encensoir**.*
(Aux Feuillantines)

Dans ce dernier exemple, le parfum est à la fois un trait réaliste dans un petit tableau de genre (l'objet décrit sent l'église, la sacristie, la messe) et un symbole religieux. C'est un simple détail qui se perd dans l'ensemble du texte; l'important est la lecture du Livre dont les douces paroles sacrées enchantèrent le poète et son frère Abel.

Du quintette d'écrivains du milieu du XIXe étudiés dans ce travail, c'est Hugo qui cite le plus souvent la **rose**. Elle fleurit entre autres dans ces vers: *Ils n'admettent que l'air tout parfumé de roses*, (Melancholia) et *en cette saison des parfums et des roses* (Veni, vidi, vixi). Malgré 5 occurrences de la **rose** dans Les Contemplations, on peut se demander pourquoi, dans les cinq recueils examinés et comparés ici, aucun de

ces grands poètes, amoureux déclarés de la beauté, n'a donné à cette fleur et à son odeur la place qu'elles méritent: Baudelaire ne fait qu'effleurer *un jardin de roses* dans le vers 16 d'*Un voyage à Cythère*, et elles sont *fanées* dans le vieux boudoir de *Spleen (J'ai plus de souvenirs...)*. Chez Gautier, la *rose-thé* est le prétexte d'une galanterie. Leconte de Lisle¹ lui octroie une valeur divine dans l'ode *La rose* imitée d'Anacréon, et on verra un littéraire *rosier d'Orient* dans le bouquet banvillien. Que signifie ce manque d'intérêt? Est-ce un aveu d'impuissance? Baudelaire, en dépit du titre de son oeuvre, a avoué son mépris pour le monde végétal dans son ensemble². Gautier est plus un regardeur qu'un « renifleur » et pour lui, la rose excite davantage la vue que l'odorat. Banville use d'une expression purement poétique. Quant à Leconte de Lisle, il nous renvoie aux dieux. Pour l'universel Hugo aussi, cette rose est moins un parfum qu'un mot: elle est présente dans ses vers au même titre que les nombreux noms d'arbres, de fleurs et de plantes de toutes espèces qu'il évoque, mais elle ne sent pas toujours. Il ne s'étend guère sur les merveilleuses propriétés odorantes de ce diamant végétal qui orne ses charmants tableaux. Et si cette fleur accompagne les méditations de Hugo au cours de ses promenades dans la nature, qu'il adorait et où « il puisait un enseignement et une exhortation³ », elle n'a pas non plus la valeur de la rose ronsardienne, symbole de la beauté féminine et de la fuite du Temps.

Le *baume* hugolien apparaît tantôt avec une valeur matérielle, comme dans « *La clarté du dehors...* »: *Moi, je laisse voler les senteurs et les baumes*, tantôt avec un sens plus symbolique, comme dans *À Paul M.*, où il est le second terme d'une comparaison:

*Sois loué, doux penseur, toi qui
 (...) sur le vaincu, (...)
 Te penches, et répands l'idéal comme un baume!*

De nouveau dans *Après l'hiver* s'établit un parallélisme entre l'arome et la purification spirituelle:

*Quand la terre est embaumée,
 Le coeur de l'homme est meilleur.*

¹ *Les Roses d'Ispahan* doivent être mises à part, puisqu'elles n'appartiennent pas au recueil impliqué, *Poèmes antiques*.

² Ceci n'empêche pas BRUNEL de partir des fleurs dans son étude intitulée *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « déflorir », Éditions du Temps, Paris, 1998.

³ STEEG, Jules. - *Poésie* de Victor Hugo, Delagrave, Paris, 1938, Notice, p. 9.

La pièce À Paul M. contient un **dictame**, qui a lui aussi le sens moral ou religieux de lénifiant des âmes, de baume qui apaise les douleurs de l'esprit:

Sois loué, doux penseur, toi qui prends dans ta main

(...)

*Tous les **dictames** saints qui calment la souffrance,*

C'est précisément ce vers que certains dictionnaires citent pour illustrer la signification figurée du mot **dictame**. L'alexandrin de Hugo n'est pas sans rappeler certains vers odorants de Bénédiction de Baudelaire:

-« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance

Comme un divin remède à nos impuretés

Et comme la meilleure et la plus pure essence

Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Mais dans cette strophe l'auteur des Fleurs du Mal va plus loin que Hugo car la *souffrance* elle-même est assimilée à *la meilleure et la plus pure essence* et non atténuée par celle-ci. À propos de ce vers des Contemplations, sur le modèle de la locution proverbiale « La musique adoucit les mœurs », on pourrait dire « Les bonnes odeurs adoucissent les cœurs ». Quant à la sensualité du lecteur, le poète ne l'éveille pas.

Le deuxième **dictame** du recueil appartient à Claire, où il représente un apaisement suprême. La personne désignée par le titre est Claire Pradier, fille de Juliette Drouet et du sculpteur Pradier, disparue en 1846, trois ans après la mort de Léopoldine Hugo. Cette tragédie qui ravive son chagrin de père inspire à Victor Hugo une vingtaine de pièces. Elle accentue aussi son romantisme car elle lui apprend le sens de la solidarité humaine: il devient le frère de tous les êtres qui souffrent. Son lyrisme reste profondément personnel, mais s'élargit pour une vaste communion. Si comme le dit Gabrielle Chamarat, qui résume Claire comme « le cheminement qui mène la jeune morte à être l'ange annonciateur d'une réunion céleste¹ », la vie terrestre de la jeune fille a été « en contact direct avec la nature », c'est avec une nature inodore. Comme l'enfant décédée du poète, Claire est devenue un ange qui console la famille en deuil. La douleur partagée explique sans doute la présence (comme d'ailleurs dans l'autre emploi

¹ *Cont.*, pp. 33-34.

de *dictame*) de l'indéfini totalisant et du pluriel: *Vers ce grand ciel clément où sont tous les dictames, / (...) / Quand nous en irons-nous?*

À l'*encens*, à l'extrait de *fleur* et en particulier de *rose*, au *baume* et au *dictame*, s'ajoute une longue liste d'éléments naturels et de références botaniques plus ou moins en rapport avec une odeur. Le poète déploie pour cela toutes ses batteries lexicologiques: la *terre*, la *nue*, la *forêt*, des *arbres* comme les *ébéniers*, les *sorbiers* et les *lilas*, les *champs*, la *campagne*, le *pré* avec l'*herbe* ou la *meule*, la *sève* et la *corolle*. Certains de ces termes sont joliment métaphorisés en *encens*, et tout cela crée une *atmosphère* qui sent agréablement. Voici quelques échantillons de ces aromes:

*Quand la terre est embaumée,
Le coeur de l'homme est meilleur.
(Après l'hiver)*

*La terre luit; la nue est de l'encens qui fume;
(Cérigo)*

*Toute cette forêt dont la senteur m'enivre
(Les malheureux)*

*(...) que les champs vous rendent vos parfums,
(À vous qui êtes là)*

*L'atmosphère, embaumée et tendre, (...)
(...)*

*La campagne éperdue (...)
Prodigue les senteurs, et, dans la tiède brise,
Envoie au renouveau ses baisers odorants;
(Premier mai)*

*Oh! comme l'herbe est odorante
Sous les arbres profonds et verts!
(« Quand nous habitons tous ensemble »)*

*Moscou remplit ses prés de meules odorantes;
(Melancholia)*

M.- F. Guyard trouve que dans *La fête chez Thérèse*, « on respire des senteurs printanières, mais aussi les parfums plus subtils de ‘fêtes galantes’ »; il y a là pour le professeur une « veine que va exploiter Verlaine¹ ». Dans cette scène de carnaval et de théâtre de jardin, toute insinuation et sensualité, l’unique parfum est celui des *vrais arbres*:

*Les vrais arbres du parc, les sorbiers, les lilas,
Les ébéniers (...)
De leur sève embaumée exhalant les délices,
Semblaient se divertir à faire les coulisses,*

En lisant *Les Contemplations*, on est encore gratifié d’un riche bouquet composé de plantes de nos campagnes, comme le *bleuet*, la *clématite*, les *branches* de *giroflée*, le *liseron*, le *thym* ou la *pervenche* à la *corolle* odorante. Ici aussi, l’*encens* est, à l’occasion, une référence. Et pour pimenter cette gerbe, on a le *goémon* à l’âpre odeur marine:

*Il dit: Que ton encens est chaste, ô clématite!
(Magnitudo parvi)*

*Les parfums, qu’on croit muets,
Content les peines secrètes
Des liserons aux bleuets.
(A Granville, en 1836)*

*J’ai souvent (...)
En mai, quand de parfums les branches sont gonflées,
Des conversations avec les giroflées;
(« Oui, je suis le rêveur... »)*

*Et les abeilles d’or courent à la pervenche,
Au thym, au liseron, qui tend son urne blanche
A ces buveuses de parfums.
(« La clarté du dehors... »)*

¹ *Histoire de la littérature française*, t. 2, Larousse, Armand Colin, 1970, p. 748.

J'ai cueilli cette fleur (...)
Elle est pâle, et n'a pas de corolle embaumée,
Sa racine n'a pris sur la crête des monts
Que l'amère senteur des glauques goémons;
(« J'ai cueilli cette fleur pour toi... »)

Mais toutes ces odeurs gentillettes à l'exception de la dernière, et souvent un peu falotes, n'ont pas l'énergie enveloppante des grands parfums baudelairiens. Quand ils n'évoquent pas une réalité supérieure, ces arômes végétaux ne figurent à l'intérieur du vers que comme détail descriptif supplémentaire, faisant pour ainsi dire couleur locale dans les paysages qui inspirent la méditation lyrique de Victor Hugo. Le poète, qui « contemple » la nature dans ses manifestations infimes ou grandioses et qui est à l'écoute de ses voix secrètes, se fait aussi à l'occasion le discret interprète de ses fragrances. Entre elles ou avec le grand homme, les fleurs échangent des parfums comme on susurre des paroles. Hugo les entend plutôt qu'il ne les sent, et s'entretient avec elles un peu comme Dieu le Père avec ses créatures.

Il y a par ailleurs dans *Les Contemplations* de très nombreuses plantes, comme le *jasmin*, le *muguet*, la *violette*, le *lys*, la *sauge* ou le *cèdre*, dont l'écrivain omet les parfums capiteux. Ceci confirme que pour lui l'aspect odorant est secondaire, mais qu'il avait grand plaisir à peindre *la grâce du végétal*, comme l'écrivit Baudelaire¹. Celui-ci voyait en effet en Victor Hugo un *paysagiste consommé*. Cette fabuleuse richesse de vocabulaire montre aussi sa volonté d'être exhaustif: il refaisait presque en mots la création divine². Olfactivement toutefois, on reste sur sa faim.

Odeurs et êtres humains

De même que les parfums végétaux, les senteurs humaines, pour Baudelaire à la fois si intenses et charnelles, et d'une action si profonde sur son âme attentive et mélancolique, se transforment chez Victor Hugo en pures images puisque de multiples

¹ **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**, *O. C. II*, p. 135.

² Pourtant, quand il avait comparé Hugo au peintre Delacroix, Baudelaire n'avait pas été tendre pour le grand homme: *il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère. (...) Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie. (Salon de 1846, O. C. II, pp. 431-432.)*

personnes sont susceptibles d'être ou de donner des parfums. C'est peut-être une manière de spiritualiser l'humanité, dans son ensemble et sous ses diverses formes. Pour lui la *femme* est en communication directe avec le monde naturel, et cette circonstance provoque l'exclamation du poète à la nature: *Le parfum de la fleur est votre petite âme,/ Et l'âme de la femme est votre grand parfum! (Sous les arbres)*. Ces jolis vers établissent l'équivalence du parfum et de l'âme en partant d'une analogie entre la femme et la fleur. Toutefois dans ce chiasme, le parfum n'est à mon avis qu'un terme poétique pour désigner quelque chose de doux et de bienfaisant. On retrouvera une expression aussi romantique dans une lettre adressée en décembre 1877 à Judith Gautier par le musicien Wagner, qui vient de recevoir de la jeune femme un flacon de merveilleux parfum: « J'ai pleuré quand j'ai retiré l'oeuvre de votre grâce de cette caisse qui contenait pour moi plus que je ne puis vous dire: le parfum de votre âme¹ ».

La *jeunesse* aussi est parfumée, surtout celle de la femme, et de la femme aimée: *Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse (Hier au soir)*. Ceci confirme un commentaire de Corbin, qui, dans son essai sur les odeurs, affirme que:

Selon les romantiques (...), la jeune fille, immatérielle et secrète (...) ouvre, comme la fleur champêtre, un sillage parfumé vers l'au-delà de la poésie. Cette proximité, cette harmonie discrète suscitent la métamorphose symbolique, entretiennent la confusion².

Les êtres les plus fragiles, *Les malheureux*, jouissent de toute la commisération du poète, qui allume pour eux un rayon d'espérance. Comme des herbes qui libèrent leurs substances aromatiques lorsqu'on les lance dans le feu, ils sont purifiés par la douleur:

*Ainsi, tous les souffrants (...)
Jetés dans la fournaise et devenant parfums,*

Hugo, poète romantique et homme blessé par les deuils familiaux, les difficultés politiques et l'exil, montre la faculté rédemptrice de la souffrance. Cette idée, nettement

¹ Phrase citée par FABRE-VASSAS, Claudine. – « Parfum de correspondance », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 214.

² *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986, p. 221.

chrétienne, et où Hugo, dépassant cette fois le Baudelaire de *Bénédiction*¹ puisqu'il suggère la sanctification odorante des victimes, est comme une réminiscence des martyrs des premiers temps de l'Église, et des *Béatitudes*: « Heureux ceux qui pleurent: ils seront consolés!² »

Nos *morts* les plus chers (pour Hugo sa fille Léopoldine, et Claire, la fille de son amie Juliette Drouet), les êtres tendrement chéris qui nous ont été enlevés, sont transfigurés par le pouvoir d'une mélancolie dévote. Devenir un parfum est un peu devenir un ange, un *envoyé divin*, pour employer la formule de Hugo dans *Claire*. Cet esprit aimant accompagne le poète sous la forme impalpable d'un arôme, d'un vent léger ou du gentil bruit du feuillage. Victor Hugo semble trouver le réconfort et l'espoir dans le spectacle de la nature où il rencontre cette présence vaporeuse:

Fais avec tous ces morts (...)

Des brises, des parfums, des bois pleins de murmures,

(Pleurs dans la nuit)

Ces fantômes charmants que nous croyons à nous.

(...) ils sont le parfum de la rose

(Claire)

Pour *nous* tous, l'homologie est possible car les êtres immaculés comme les enfants, ou ceux qui s'aiment d'un amour innocent sous le regard de Dieu, possèdent la faculté d'être une odeur, une clarté ou encore une *fleur*. Ce pronom personnel pluriel qui inclut le poète revient plusieurs fois, décoré d'une fragrance:

(...) Nous étions

Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons.

(Lise)

Le sourire de l'aube et l'odeur de la rose,

C'est nous;

(Billet du matin)

¹ Voir dans le paragraphe précédent, *Nature et parfums végétaux*, le commentaire du mot *dictame*.

² Mt. 5: 5.

Soyons la fleur et le parfum!

(« Aimons toujours! Aimons encore! »)

Les actions corporelles sentent également: si les *baisers* sont **odorants** dans Premier mai, où ils émanent, il est vrai, non d'êtres humains mais de la nature printanière, l'**haleine**, humaine ou atmosphérique, est tantôt agréable, tantôt repoussante:

(...) *le soir qui mêle à son haleine*

Les ténèbres (...)

(Pleurs dans la nuit)

L'haleine, que la fièvre aigrissait et brûlait,

Va devenir parfum, et la voix harmonie;

(Cadaver)

O générations aux brumeuses haleines,

(À celle qui est restée en France)

Le **sourire** et les **paroles** rivalisent en délices parfumées avec les *roses*:

Est-ce que leur sourire, est-ce que leurs paroles,

O roses, (...)

Et ne devenaient pas parfums dans vos calices,

(A Mademoiselle Louise B.)

Mais je dirai que ces images olfactives ne jouent pas vraiment un rôle décisif au sein du poème: quand elles ne sont pas purement descriptives, elles représentent des substances légères, promptes à se métamorphoser en une sorte d'abstraction et à s'élever vers le ciel. Quant à la **chevelure**, si féminine et splendidement sensuelle pour le poète des Fleurs du Mal, et dont l'odeur chaude remplit Baudelaire et son lecteur de plaisir tout en les transportant bien loin dans l'espace et dans le temps, que devient-elle dans cette unique occurrence du recueil (deuxième partie des Mages)?

Quand les hautes herbes secouent

Leur *chevelure* de parfums;

Malgré la métaphore mettant sur un pied d'égalité la *chevelure* des *hautes herbes* et les *parfums*, le mot évoque la végétation d'une manière plus visuelle qu'olfactive: on imagine bien le mouvement des souples tiges qui se balancent dans le vent comme de longs cheveux dénoués, mais notre narine n'est pas concernée. Cette image est, avec les quelques *grains d'encens* de la première partie, la seule à contenir un vocable odorant dans cet immense poème de 710 vers.

Parfums métaphoriques

On trouve très fréquemment dans le répertoire hugolien des parfums métaphoriques. L'immensité spatiale, décrite comme le *sombre* et le *profond*, et temporelle, comme l'*éternité* ou le *printemps*, comparable à la *jeunesse*, sont dotés d'un arôme plus littéraire, plus abstrait que réel:

L'oiseau parle au parfum (...)

(...) Le soir vient; et le globe (...)

(...)

Il savoure (...)

Les effluves du sombre et du profond,

(« Le firmament est plein de la vaste clarté »)

Le poète traduit en odeurs également diverses notions morales ou spirituelles comme l'*amour* et la *prière*:

Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour

Sans parfumer son nom de prière et d'amour.

(Dolorosae)

les *mots sacrés* que le poète déchiffre tel un message de l'univers: *Le monde est l'oeuvre où rien ne ment et ne dévie,/ Et dont les mots sacrés répandent de l'encens* (« Je lisais. Que lisais-je?... »), l'*orgueil* qui flatte nos *passions*, le *vice* associé à une

senteur et une couleur répugnantes qui décrivent les maîtres en soutane, leurs méthodes abjectes, et leurs péchés intimes:

(...) *nos passions que notre orgueil encense,*
(*Baraques de la foire*)

Et puis ces noirs tessons ont une odeur de vices.
(*À propos d'Horace*)

l'*idéal*, la *pensée*, la *poésie* ou la *mort*. Dans *À Paul M.*, on trouve pour aromatiser la *poésie* un procédé particulier, où le rapport d'analogie entre le terme matériel et le terme abstrait n'est pas exprimé:

Sois loué, doux penseur, toi qui prends dans ta main
(...)
Le parfum poésie et le vin liberté,
Et qui (...) répands l'idéal

Signalons en passant que Barbey d'Aurevilly exérait les tournures baroques de ce genre, assez fréquentes chez Victor Hugo. Il s'en explique dans un article journalistique de 1856: « Comme Du Bartas, il accouple les substantifs, ce qui est le péché contre nature dans la langue. (...) Il se place résolument en pleine barbarie¹ ». Ce collage lexical donne naissance à un mot didyme, où pourtant les deux membres ne sont pas sur un plan d'égalité. Victor Hugo s'adresse à Paul Meurice, l'*auteur du drame PARIS*, le *doux penseur* qui, par son oeuvre littéraire engagée, console l'âme endolorie du poète exilé. C'est donc *poésie* le terme moteur, auquel s'accroche un peu artificiellement *le parfum* (comme *le vin* qui précède *liberté*), peut-être pour faciliter, deux vers plus bas, l'avènement du verbe *répandre*. Pour parfumer ses *mots*, Baudelaire use d'une expression adjectivale plus conventionnelle, mais combien plus suggestive: *tout imprégnés de musc*²!

On cueille dans *Les Contemplations* de nombreuses fleurs, mais les plus bizarres sont celles qui composent un *bouquet d'agonies* (ou bien s'agirait-il de *Fleurs*

¹ *Le Pays*, 19 et 25 juin 1856, cité par GENGEMBRE. - *Cont.*, p. 564.

² *Les Métamorphoses du vampire*.

du Mal?) dans une formule choquante où Hugo, le maître de l'antithèse¹, réunit la jeunesse et la mort, la joie et la souffrance:

La vierge au bal, (...)

*Respire en souriant un **bouquet d'agonies**.*

(Ce que dit la bouche d'ombre)

Ces vers nous renvoient à un alexandrin d'À celle qui est restée en France: *J'ai fait l'âcre parfum de ces versets **funèbres***, qui évoque l'amertume et la noire affliction de la mort, et qu'on retrouvera dans la section suivante, où sont examinées les caractéristiques des odeurs.

Caractérisation des odeurs

À côté de la série d'adjectifs élogieux pour les parfums comme *doux*: *Quels doux parfums! (N'envions rien)*, *grand*, *idéal* ou *suprême*, qui nous renvoient à une réalité supérieure:

Nous baignons nos coeurs heureux

*Dans les effluves **suprêmes***

Des éléments amoureux.

(Après l'hiver)

on en découvre plusieurs de disqualification. L'âcreté, caractère de ce qui est irritant au goût et à l'odorat, est plus morale que physique et est associée à la mort, l'adjectif *âcre* étant relié sémantiquement à *funèbres*, dans À celle qui est restée en France: *J'ai fait l'âcre parfum de ces versets funèbres*.

Chargée d'iode et de sel, la *senteur des goémons* est *amère* dans « J'ai cueilli cette fleur pour toi... », poème déjà cité à propos des odeurs végétales; quant au *parfum des fleurs* de Claire P., il est *faux*. Ceci surprend, car d'habitude les fleurs plaisent

¹ Notons que Baudelaire, moins indulgent, émettra à ce sujet l'opinion suivante: *M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. (...) Il possède à fond et emploie froidement (...) toutes les ressources de l'antithèse. (Salon de 1846, O. C. II, p. 431.)*

beaucoup à cet amoureux de la nature qu'est Hugo: mais la phrase est prononcée par une mère inconsolable sur la tombe de sa jeune fille Claire. Terrassée par le chagrin, la femme crie que tout n'est qu'illusion, fausseté et mensonge.

La fétidité caractérise dans Les malheureux la honteuse enveloppe physique de l'homme: *Le corps, (...)/ Pesant, **fétide**, abject*; de même la pièce À propos d'Horace montre un adolescent, peut-être bien l'auteur lui-même, à qui l'*haleine* des vieux maîtres répugne violemment:

*Et vous pétrifiez d'une haleine **sordide**
Le jeune homme naïf, étincelant, splendide;*

Dans le registre négatif, on voit reparaître ici le **poison** qu'on sent aussi dans Les Fleurs du Mal. Chez Hugo il a perdu sa primitive valeur matérielle de senteur mauvaise et dangereuse, et symbolise la douleur rédemptrice. Le poète l'introduit dans un couple d'antithèses et l'identifie à un *parfum*, pour évoquer la bonté possible de certaines souffrances et l'espoir qu'à la fin d'une houleuse traversée brillera le soleil: *Le mal peut être joie, et le **poison** parfum. (Voyage de nuit)*

La dichotomie est présente à nouveau dans Ce que dit la bouche d'ombre: la **peste**, émanation infernale, se mélange au **souffle** pur des hommes, qui sont à la fois *esprit* et *matière*, et qui tendent simultanément au *cloaque* et à l'*azur*:

*La chaîne de l'enfer, (...)
Mêle la **peste** au **souffle** idéal des poitrines,*

Ces combinaisons explosives sont plus métaphoriques mais aussi plus immédiates que chez Baudelaire: celui-ci, avec ses odeurs, intéresse non seulement notre pensée, mais encore notre sensualité.

Hugo adjoint parfois à l'arome des qualités propres aux autres sens, en disant par exemple qu'il est **obscur** ou **rayonnant**, ou encore que sa mutité n'est qu'apparente:

*Il ne voit plus le ver (...)
Ni la fleur, parfum **rayonnant**;
(Magnitudo parvi)*

Les promesses s'en vont (...)
*Où vont les flots, où vont les **obscur**es haleines*
Du soir dans la forêt!
(Pleurs dans la nuit)

*Les parfums, qu'on croit **muets**,*
Content les peines secrètes
Des liserons aux bleuets.
(À Granville, en 1836)

J'ai déjà parlé, dans le chapitre consacré aux senteurs florales, de l'éloquence des arômes hugoliens; quant aux adjectifs visuels, par ailleurs extrêmement fréquents chez Hugo, ils n'ont rien de surprenant puisque l'auteur des Contemplations était un « visionnaire ». On trouve également dans Les Fleurs du Mal ces transferts d'une perception à une autre pour caractériser une odeur.

Le participe passé **gonflé** (*de parfums*) appliqué aux tiges de *giroflées*, fleurs violettes, blanches ou brun orangé très sucrées au nez mais amères à la bouche, évoque un fruit ou une outre gorgée de liquides odorants qui s'offrent au promeneur:

J'ai souvent (...)
*En mai, quand de parfums les branches sont **gonflées**,*
Des conversations avec les giroflées;
(« Oui, je suis le rêveur... »)

Il s'oppose à **chaste**, adjectif inattendu qualifiant le *parfum*, d'une retenue et d'une discrétion presque religieuse, de la *clématite*¹. Le suave arôme de cette fleur grimpante n'a guère de volume donc, dans Magnitudo parvi, où l'on trouve l'exclamation: *Que ton encens est **chaste**, ô clématite!* Ce très long poème raconte une promenade du poète accompagné de sa fille; dans la nature ils prennent conscience de l'immensité de la création, face à laquelle se dresse un autre univers: le cœur de l'homme.

¹ Si l'on en croit le langage des fleurs, « clématite » signifie à la fois « désirs », « Puis-je arriver à votre cœur ? » et « amour platonique ».

Captation des odeurs

Pour exprimer la réception des odeurs, Hugo emploie des termes tout à fait inévitables comme *sentir*, ainsi que d'autres provenant du domaine de la physiologie comme *poitrine*, *respirer*, et l'équivalent de ce verbe dans le monde animal, *flairer*:

Homme! (...)
Flairant l'éternité de son museau difforme,
(...) ton chien voit Dieu.
(Ce que dit la bouche d'ombre)

Le poète interpelle l'*homme* pour lui montrer un tableau surprenant, décrit dans un alexandrin où s'établit un fort contraste entre l'animalité connotée par le verbe *flairant* et le nom complément de manière *museau* d'une part, et la spiritualité qu'exprime le mot *éternité* d'autre part. Cette même opposition se répète dans la formule toute simple *ton chien voit Dieu* du vers suivant. De plus, Hugo évoque de façon parallèle les sens de l'odorat et de la vue, à laquelle appartient aussi le qualificatif *difforme*, mais c'est visuellement qu'a lieu l'appréhension, ou la connaissance, de la divinité: c'est bien un visionnaire qui parle. Dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire utilise le vocable *flairer* à propos du *loup*, mais également du *Poète* à la recherche de la rime parfaite, et là aussi l'implication sensorielle est plus grande.

Dans *Quelques mots à un autre*, une imprévue *pituite*¹ rime richement avec *fortuites*:

Pour quelques nouveautés sauvages et fortuites,
Monsieur, ne troublez pas la paix de vos pituites!

Gabrielle Chamarat, partant d'exemples comme *voile* et *étoile* ou *vertigineux*, *lumineux* et *noeuds*, affirme à propos de la rime dans *Les Contemplations*:

La rime, que les romantiques souhaitent riche pour que la sonorité de l'écho redouble l'épaisseur sémantique des termes accouplés, est souvent le lieu sensible du sens¹.

¹ Ce nom, qui désigne une mucosité qu'on expulse en toussant, est sans doute mis ici pour « pituitaire », ou membrane tapissant les fosses nasales.

Sonore, cette rime l'est effectivement mais je dirais, continuant la série, que cette *pituite* est bien « gratuite »! Pour ce qui est du vocable *pituite*, on peut rappeler ces affirmations de Guyard dans son chapitre sur la poésie de Victor Hugo: « il prend rarement un mot pour un autre, si l'on admet qu'en poésie le mot n'est pas simple signe conceptuel, mais aussi couleur et sonorité² ». Voici encore comment ce même critique loue la « possession du vocabulaire » chez Hugo:

Le même poète qui joue des termes les plus sonores et les plus rares -en eux-mêmes ou par leurs combinaisons- sait retrouver le grand secret classique de la simplicité: le plus difficile³.

Dans ce cas-ci, Hugo a préféré le saugrenu au simple, mais respectons ce choix: presque surréaliste, en tout cas provocant, il convient malgré tout dans un poème qui parle de libération du style, de renouvellement poétique et de gens qui accusent l'auteur d'être un *Révolutionnaire*.

Production d'odeurs

Parmi les vocables renvoyant à l'idée d'émettre ou de produire une odeur, on compte les courants **apporter** -et c'est le *vent* qui agit: *le vent (...)/ Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard (Hier au soir)- , rendre* et *donner*, où l'on décèle une certaine avarice de la part de la campagne qui livre au compte-goutte ses odeurs, mais non ses plantes odorantes: *Et, donnant les parfums, elle a gardé les fleurs; (Premier mai)*, et des équivalents plus recherchés comme **exhaler**, **répandre** et **prodiguer**, mais aussi le transparent **fumer**, qui permet au **parfum** de renouer avec son étymologie: *La terre luit; la nue est de l'encens qui fume (Cérigo)*, ou encore des verbes suggérant un mouvement aérien comme **monter**, **s'élançer**, **s'envoler**, et même l'ensemble **laisser voler**:

Comme au ciel vos parfums, mon culte à Dieu s'élançer,
(Aux arbres)

¹ *Cont.*, p. 41.

² *Histoire de la littérature française*, t. 2, Armand Colin, Paris, p. 748.

³ *Ibid.*, p. 749.

Tous ses bouquets, (...)
Dont l'haleine s'envole
(Premier mai)

En leur adjoignant le complément **parfum**, Hugo enrichit d'une valeur olfactive certains verbes ou expressions ordinaires comme **être l'hôte**:

L'être errait (...)
Et de tous les parfums tour à tour était l'hôte;
(Ce que dit la bouche d'ombre)

et **faire** ou **laisser**, dans des vers où s'établit une sorte de contrat entre l'insecte qui butine et la fleur qui désire préserver son arôme:

(...) la mouche ouvrière (...)
Leur laisse le parfum en leur prenant le miel;
(Saturne)

Perdre est un autre verbe commun, mais qui par l'intermédiaire de Victor Hugo permet de « constater la fatalité des choses suprêmes », comme dit George Sand¹:

Je sais (...)
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum;
(À Villequier)

Le joli verbe à connotations tactiles **baigner** donne une sensation de liquidité et d'agréable abondance; l'imbibition a lieu quand les *coeurs* sont plongés dans la substance parfumée, et l'on assiste à une sorte de baptême, ce mot étant pris dans son sens primitif d' « immersion », dans *Après l'hiver* :

Nous baignons nos coeurs heureux
Dans les effluves suprêmes
Des éléments amoureux.

¹ Cont. , Dossier, p. 572.

Effets des odeurs

Pour ce poète romantique, philosophe et sensuel, les effets des odeurs sont de deux types. Elles peuvent affecter sur le plan moral en *calmant* (*la souffrance*): c'est, on l'a vu¹, l'action des *baumes* et des *dictames*, et en *contant* (*les peines*), comme s'il s'agissait de messagers, dans le poème À Granville, en 1836:

*Les parfums, qu'on croit muets,
Content les peines secrètes
Des liserons aux bleuets.*

Sur le plan matériel, les sensations olfactives peuvent affecter puissamment les personnes ou les situations, et *pétrifier* ou *enivrer* (on trouve ce mot aussi au participe passé):

*Et vous pétrifiez d'une haleine sordide
Le jeune homme naïf, étincelant, splendide;
(À propos d'Horace)*

*Toute cette forêt dont la senteur m'enivre,
(Les malheureux)*

*L'air enivre; (...)
(Après l'hiver)
Ô délire! et d'encens et de bruit enivrées,
L'heure emporte en riant les rapides soirées,
(Melancholia)*

Ce dernier exemple montre que l'olfactif et l'auditif ont un pouvoir de griserie identique. Dans le même ton, et en accompagnant l'olfaction d'une sensation gustative cette fois, Hugo appelle *buveuses de parfums* les *abeilles d'or* qui se penchent sur les fleurs de *la pervenche*, du *thym* et du *liseron* de « La clarté du dehors... »

¹ Voir le paragraphe intitulé **Nature et parfums végétaux**.

Le parfum dans les correspondances hugoliennes

Dans son commentaire du long discours métaphysique et poétique *Ce que dit la bouche d'ombre*, Gérard Gengembre affirme que le spectre de l'abîme entraîne le poète « pour lui expliquer l'univers et lui en faire comprendre les correspondances¹ ». Partant de la nature, le « double du poète » s'interroge sur le sens de la création. Le critique observe qu'au début de la démonstration de *l'être tranquille et sombre*,

Une (...) anaphore, celle de « Tout », gouverne les vers (...). De la même manière que les questions n'en faisaient qu'une, la réponse développe la même idée: tout parle. On entend l'âme universelle dans tout le cosmos, lui-même démultiplication du Verbe. La suite du poème invite à écouter cette voix universelle.

Voici les vers en question:

*Non, tout est une voix et tout est un **parfum**;*
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un;
(...)
Tout, comme toi, gémit, (...)
Tout parle. (...)
Tout parle? (...)

Remarquons que ce *tout* qui universalise englobe aussi l'odeur: le poète la met d'ailleurs sur un plan d'égalité avec la *voix*, car une fusion s'opère dans la création entre ce qui porte un son et ce qui porte un arôme. Le *parfum* a la valeur symbolique d'esprit, de substance volatile émanant de l'être dont il indique le sens; pourtant, il n'a guère de consistance car Hugo ne le décrit pas. Un phénomène d'intégration semblable, avec l'emploi du même pronom, se produit un peu plus loin, dans les vers 65 à 67:

*Tout était chant, **encens**, flamme, éblouissement;*
L'être errait, aile d'or, dans un rayon charmant,
*Et de tous les **parfums** tour à tour était l'hôte;*

¹ *Cont.*, « Au fil du texte », p. XIV.

Cet animisme universel revient dans « *Les femmes sont sur la terre* », où Hugo dit: *Tout ce qui brille offre à l'âme/ Son **parfum** ou sa couleur*. Voici un autre fragment de poème qui intéresse mon propos:

*Te voilà remontée (...)
Et, flamme, aile, hymne, **odeur**, replongée à l'abîme
Des rayons, des amours, des **parfums** et des voix!
(Claire)*

On se rappellera le quatrain des *Affinités secrètes* (*Madrigal panthéiste*) de Gautier:

*Docile à l'appel d'un **arome**,
D'un rayon ou d'une couleur,
L'atome vole vers l'atome
Comme l'abeille vers la fleur.*

où la même union existe entre les plans auditif, visuel et olfactif, ce qui nous permet de considérer le « panthéisme » de Gautier comme une sorte de correspondance au stade primitif¹. Des combinaisons de ce genre nous renvoient forcément aussi au superbe chiasme final de *Tout entière*, de Baudelaire: *Son haleine fait la musique,/ Comme sa voix fait le parfum*. Dans ce poème des *Fleurs du Mal*, le titre et cinq des six strophes contiennent une forme de « tout », qui montre une unification sensorielle complète à partir du corps de l'aimée. Quant aux *correspondances* baudelairiennes proprement dites, d'ailleurs devenues proverbiales grâce au poème homonyme, on a vu que, même si les *confuses paroles* proférées par la Nature touchent aussi l'homme sous les espèces des *sons* et des *couleurs*, elles sont organisées sous le signe des *parfums*. J'ai montré dans l'étude de la pièce² leur extraordinaire importance. Ceci est très différent de ce qui se passe chez Hugo, où priment sonorités et images. Baudelaire analyse cette situation dans **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**:

¹ Voir **LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS *ÉMAUX ET CAMÉES*: 2, 2, 4. Étude lexicale et thématique**.

² Voir la **PREMIÈRE PARTIE** de ce travail: **2. Analyse poétique, *Correspondances***.

Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie. La nature (...) se présente sous plusieurs états simultanés dont chacun, selon qu'il est plus intelligible, plus sensible pour nous, se reflète plus vivement dans nos coeurs: forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie. La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur. De cette triple impression résulte la morale des choses¹.

Le déchiffrement du mystère universel chez Hugo s'effectue donc fondamentalement par deux voies: visuelle (forme et couleur) et auditive. La voie olfactive n'est pas citée. On a vu que dans Les Contemplations en effet, le parfum n'est souvent qu'un équivalent de la voix. Baudelaire en revanche le considère comme un canal de transmission spécifique, aussi valable que les autres pour aider le poète à élucider l'énigme sacrée. Il se rapproche en cela de Swedenborg, qui lui a appris que

le ciel est un très grand homme; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant².

Chez Hugo les messages du nez sont donc assez modestes, et aucun des poèmes des Contemplations n'est parcouru d'un bout à l'autre par cette grande secousse odorante qui émerveille l'âme et les sens à la lecture des Fleurs du Mal.

¹ O. C. II, pp. 131-132. C'est Baudelaire qui souligne.

² Ibid. , p. 133. Ici aussi, c'est Baudelaire qui souligne.

2. 4. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS ODES FUNAMBULESQUES DE THÉODORE DE BANVILLE

2. 4. 1. Présentation

Avant de commencer cette étude, rappelons brièvement qui est Théodore de Banville et quels rapports existent entre ce poète et Charles Baudelaire et entre Odes funambulesques et Les Fleurs du Mal.

Journaliste, critique, auteur de transpositions littéraires d'oeuvres d'art, Banville est avant tout le poète de Moulins - *la ville aux cours tout embaumés par la fleur du tilleul*, comme il l'écrit lui-même dans Les Cariatides - , l'écrivain caractérisé par la fantaisie et la gaieté, et dont les vers représentent selon Baudelaire *les heures heureuses*¹.

Claude Pichois évoque dans les *Actes du Colloque de Moulins*² le triangle que formaient Banville, Baudelaire et Marie Daubrun: malgré une brouille provoquée par leurs relations avec l'actrice, qui fut leur maîtresse et leur muse à tous deux, les poètes furent amis depuis leur rencontre en 1842. Baudelaire, nous dit Joseph-Marc Bailbé dans sa préface aux Odes funambulesques, « avait fait sur lui une forte impression, et lui avait communiqué ses idées sur le but de la poésie, et la recherche angoissée de la beauté, contre toutes les médiocrités³ ». Cette amitié durera jusqu'à la mort du créateur des Fleurs du Mal en 1867. La rivalité amoureuse entre les deux poètes va de pair avec leurs différences esthétiques: alors que dans certaines pièces de Banville il est possible de percevoir « des accents baudelairiens, dans la présentation de la douleur et de la misère de l'artiste, qui ne peut se plier aux goûts des lecteurs vulgaires⁴ », dans le domaine de la critique d'art, « on est surpris de la différence qui le sépare de Baudelaire, qui (...) admet (...) que l'on peut éduquer les bourgeois (...). Pour Banville, le bourgeois (...) représente la vulgarité du goût⁵ ». Quoi qu'il en soit, ce Parnassien qui fait partie de la deuxième génération de l'Art pour l'Art jouissait de l'admiration de Charles Baudelaire. Si Barbey d'Aurevilly reproche à Banville sa facilité et son imagination

¹ *O. C. I.*, p. 656.

² « Banville, Baudelaire et Marie Daubrun », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, pp. 245 à 249.

³ Odes funambulesques, Introduction de Joseph-Marc Bailbé, Lettres Modernes, Paris, 1993, p. IX.

⁴ *Ibid.*, p. XVI.

⁵ *Ibid.*, p. XXIII.

excessives, et Pierre Leroux son affectation, Baudelaire, dans **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**, de 1861, ne tarit pas d'éloges sur le précoce auteur des Cariatides, qui n'avait que 19 ans quand parut ce premier recueil. Il célèbre en lui *un original de l'espèce la plus élevée et un parfait classique*¹. Influencé par Baudelaire, Mallarmé affirmera quelques années plus tard dans la partie de son poème en prose *Symphonie littéraire* consacrée à Banville: « je bois le nectar dans l'Olympe du lyrisme », ou « la grande lyre s'extasie dans ses mains augustes ». Un enthousiasme débordant lui fait appeler ce poète « divin » et « éternel », et sa lecture l'émeut jusqu'aux larmes. Banville de son côté mentionne Baudelaire dans sa poésie aussi puisque Le divan Lepelletier, du recueil objet de notre étude, contient l'expression *le farouche Baudelaire*.

Les deux premiers recueils de Banville, Les Cariatides et Les Stalactites, de 1842 et 1846 respectivement, montrent son intérêt pour l'art grec et son souci de la forme. Les Odes funambulesques, où il se livre à des exercices acrobatiques avec le langage, avec les idées et avec les souvenirs, paraissent en 1857, la même année que Les Fleurs du Mal, et leur gestation est contemporaine de celle des *fleurs* puisqu'on trouve un triolet de 1845 à côté d'une occidentale de 1857, par exemple, et que Baudelaire édifia son anthologie grosso modo entre 1841 et 1857. Après cela viendront Petit Traité de Versification française (1872), Ballades joyeuses à la manière de Villon (1873) et Rondels à la manière de Charles d'Orléans (1875).

Le livre qui nous intéresse, Joseph-Marc Bailbé le décrit ainsi:

les Odes funambulesques, oeuvre de franche gaieté, d'humour mesuré sur des rythmes anciens et des images neuves, ont aussi, grâce à la vigilance du poète et de l'artiste, ce côté sérieux, inquiet, cet attrait de l'inachevé qui signe la modernité exemplaire de cette poésie².

À sa manière en effet, Banville, le « poète du Second Empire » comme le désigne Yves Vadé, est lui aussi un peintre de la vie moderne.

Un autre point qui le rapproche de Baudelaire est sa méticulosité. En effet, à l'originalité de la présentation du livre dont, selon Peter Edwards, « les premiers comptes rendus firent valoir la beauté de la mise en page, la somptuosité des caractères

¹ *O. C. II*, pp. 167 et 169 respectivement.

² « Sensations, images et rythmes dans les Odes funambulesques », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 86.

italiques et des ornements, les titres et les majuscules à l'encre rouge¹ », correspond celle du texte, puisque le poète reprend de vieux genres médiévaux à forme fixe: c'est dire qu'il attache une énorme importance au côté plastique, à la matérialité de l'oeuvre. Une fois choisi le moule, et mettant en jeu toute son ironie, Banville réalise la chronique de son temps. Ce qui le sépare irrémédiablement de Baudelaire, c'est que, selon Claude Zissmann,

[il] n'a que très provisoirement installé son oeuvre dans la modernité, pour s'être efforcé de lier celle-ci à l'actualité, tandis que l'auteur des Fleurs du Mal, qui a eu le génie de la lier à une esthétique des états d'âme, y a, pour l'éternité, installé la sienne².

Dans son Petit Traité de Poésie française, cité par Stamos Metzidakis³, Théodore de Banville soutient que « la poésie doit (...) représenter les sons, imiter les couleurs [et] rendre les objets visibles ». Est-elle apte aussi à nous faire percevoir les odeurs? Dans le but de répondre à cette question je réaliserai une nouvelle lecture des Odes funambulesques, en tenant compte de cet avertissement d'Edgard Pich:

la poésie de notre bon Théodore de Banville est bien trop naïve et donc retorse pour ne pas déjouer tous les pièges que ses savants et lourds commentateurs s'efforcent laborieusement de lui tendre⁴.

La seule étude sur les images sensorielles dans ce recueil est semble-t-il l'article de treize pages intitulé « Sensations, images et rythmes dans les Odes funambulesques », que Joseph-Marc Bailbé signe dans les *Actes du Colloque de Moulins*, du 16 au 18 mai 1991. Comme on pouvait s'y attendre, les sensations qui l'emportent sont celles de type visuel et auditif, mises au service des intentions bouffonnes de Banville. Au niveau du contenu et des thèmes, elles font pendant à la variété et à l'extravagance des formes et des sonorités.

Ce livre de 1857 contient au total 54 poèmes; 14 d'entre eux ont des images olfactives, soit 26%.

¹ « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 45.

² « L'antagonisme esthétique de Baudelaire et de Banville », *ibid.*, p. 317.

³ « Banville, père pictural de Rimbaud », *ibid.*, p. 329.

⁴ Présentation, *ibid.*, p. 5.

2. 4. 2. Liste des poèmes contenant des expressions odorantes

Triolet premier: Mort de Shakespere [sic]

Triolet septième: Critique d'art

Rondeau sixième: À Désirée Rondeau

Satire troisième: L'Opéra turc

Satire quatrième: Académie royale de musique

Satire cinquième: L'amour à Paris

Satire sixième: Une vieille lune

Les Folies nouvelles (Scène IV)

Variations lyriques

Occidentale septième: Nadar

Occidentale neuvième: Réalisme

Premier soleil

La Ville enchantée

Occidentale douzième: Nommons Couture

2. 4. 3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction

Noms (total : 11)

ambre (1)

bois de senteur (1)

encens (1)

flacon (1)

huile (1)

nard (1)

parfum (7)

parfumeur (1)

pommade (1)

rosier d'Orient (1)

senteur (1)

Verbes (total : 12)

chercher (1)

couvrir (*sa gorge*) (1)

embaumer (1)

enivrer (2)

faire pâmer (1)

jeter (*aux quatre vents*) (1)

parfumer (1)

prendre (*ses flacons*) (1)

renifler (1)

respirer (1)

sentir (1)

verser (1)

Adjectifs (total : 7)

antique (1)

désinfecté (1)

doux (1)

embaumé (2)

encensé (1)

odorant (1)

parfumé (1)

Au total, *Odes funambulesques* met à notre disposition 30 termes olfactifs: 11 noms, 12 verbes et 7 adjectifs.

2. 4. 4. Analyse lexicale et thématique

C'est de nouveau le lexème *parfum* qui a le plus grand nombre d'occurrences (10 en tout: 8 nominales, 1 verbale, 1 sous la forme du participe passé). Ceci est habituel, mais on trouve parmi les noms un hapax: *parfumeur*. C'est la seule apparition, dans les cinq recueils contemporains étudiés, du substantif désignant la personne qui crée ou compose des arômes.

Les images odorantes de cette anthologie appartiennent à quatre registres: la cosmétique, la métaphore de l'éloge, la nature et l'être humain; j'examinerai dans une cinquième section les processus de l'olfaction et de l'imprégnation, ainsi que l'impact des odeurs chez Banville.

Cosmétique

C'est le mot *parfumeur* qui va orienter notre étude puisqu'il indique une mentalité complètement différente vis-à-vis de l'image olfactive. Banville fait intervenir ce personnage pour décrire non pas des sensations odorantes, mais des activités cosmétiques d'un genre assez particulier. Bien sûr il ne s'agit pas de réalisme, mais d'humour et de moquerie: toute l'oeuvre est placée sous le signe de la fumisterie. La jeunesse du *parfumeur* du *Triolet premier: Mort de Shakespere* contraste cocassement avec la vieillesse de l'*huile* qu'il pourrait fabriquer au moyen de l'acrimonieux critique littéraire Paulin Limayrac s'il était *fleur*!

Si Limayrac devenait fleur,

(...)

*Peut-être un jeune **parfumeur***

*Nous en ferait de l'**huile** antique,*

(...)

Hélas! Limayrac n'est pas fleur

*Et ne peut de **parfums de menthe***

Enivrer un corset d'amante

Ni l'habit noir d'un rédacteur.

*On ne peut faire de **pommade***

Avec son faux-col séducteur

Voici le commentaire de Bailbé:

En imaginant Limayrac changé en fleur, Banville attaque simultanément les romances à la mode qui sont un genre faux et conventionnel avec les soupirs de la brise, les rayons de lune et les parfums d'orangers, et le critique lui-même qu'il ne porte pas dans son coeur ¹.

L'auteur de la ballade rend donc la monnaie de sa pièce à cet homme qui avait attaqué dans les journaux les écrivains de la génération précédente. Il émet de plus l'hypothèse saugrenue -pour en nier aussitôt la possibilité- qu'on fasse de la *pommade* avec son faux-col! On imagine des chemises souillées, au col gras de macassar. Tout ceci est d'un comique un peu bizarre, mais le titre du livre ne nous annonce-t-il pas que nous allons assister à toutes sortes de pirouettes poétiques? Avec ces étonnants assemblages de mots, le poète faisait montre d'une *souplesse*² que Baudelaire regrettait de ne pas posséder aussi. Banville, qui n'avait que 22 ans au moment où il inventa cette plaisanterie, explique lui-même qu'il s'agit là

[d']une parodie *de la romance en général*, de ce genre faux et absurde où des êtres (...) font toujours semblant de croire qu'ils sont oiseaux ou fleurs, ou qu'ils pourraient, dans certaines occurrences, le devenir³.

Il assure d'ailleurs que sa chansonnette, contre toute attente, eut un succès fou. Mais il ne s'arrête pas à ces productions olfacto-satiriques. L'*ambre* de *L'amour à Paris* (*Satire cinquième*) n'est pas du tout associé à l'amour puisqu'on parle d'un

boudoir de pair désinfecté par l'ambre,

Ce parfum n'est pas pour lui une senteur animale au riche pouvoir de séduction, ni ce *boudoir* une petite pièce élégante agréablement parfumée: le participe passé *désinfecté* montre un bureau d'*orateur* aspergé d'une substance qui l'assainit et en détruit les microbes. Le poète, qui d'après Bailbé était aussi amoureux de Paris que

¹ « Sensations, images et rythmes dans les *Odes funambulesques* », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 75.

² Lettre à Poulet-Malassis, *C. I*, p. 399.

³ *O. F.*, p. 19. C'est le poète qui souligne.

l'auteur des **Tableaux parisiens**, semble plus préoccupé d'hygiène que de rêveries romantiques ou de sensations voluptueuses. Ce n'est donc pas seulement sur l'élaboration chimique des arômes que Banville élucubre, mais aussi sur l'antisepsie!

Métaphore de l'éloge

Le deuxième pôle d'attraction autour duquel s'organisent les parfums banvilliens est la métaphore de l'éloge: elle non plus n'est pas exempte de loufoquerie. Les hommes *encensent* un concept abstrait comme le *temps*, qui de son côté se moque d'eux en allongeant barbes, moustaches et favoris, en blanchissant les cheveux et en dégarnissant les crânes: il *sourit de se voir encensé/ Par ceux dont il se joue*, (*Occidentale septième: Nadar*).

Dans une autre ode, c'est l'orgueilleux peintre Thomas Couture qui est prié de recevoir l'*encens* du poète; il a d'ailleurs droit à l'exclusivité (*Tout notre encens*) puisqu'il se considère, selon ses propres déclarations, comme « le seul artiste véritablement sérieux¹ » de son temps:

Puisque seul il s'excepte
Avec grand sens,
Ah! que Couture accepte
Tout notre encens!
(Occidentale douzième: Nommons Couture)

Banville avoue avoir fait dans cette *Occidentale* une

parodie du poème de Victor Hugo (« *Les Voix intérieures* », XI) qui commence par cette strophe:

Puisqu'ici-bas toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme
Ou son parfum²,

¹ Épigraphe du poème *Nommons Couture*, *O. F.*, p. 143.

² *O. F.*, p. 146. J'ai respecté la disposition voulue par Banville.

On constate que la strophe hugolienne, dont Banville pastiche la structure causale et le rythme 6-4 / 6-4, exhale également un parfum métaphorique, celui qui se transmet d'une âme à l'autre.

Par contre, dans le *Triolet septième: Critique d'art*, les *types de Fragonard* ne méritent pas de recevoir la flatterie du poète, fût-elle *versée* sous forme de *nard*:

Je ne verserai pas de nard
Sur les types de Fragonard.
Je n'aimai jamais l'épinard
Ni Fragonard!

Le *nard*, l'un des parfums que Baudelaire destine à l'exaltation érotico-religieuse, est dans ce minuscule poème synonyme d'*encens*, et Banville a sans doute choisi le mot pour qu'il rime avec le nom du peintre. L'effet de dérision et, si l'on veut, d'irrespect religieux, est atteint: ce n'est plus sur les pieds du Christ mais sur des tableaux que l'on répand le parfum. L'ironie est même accrue car on fait aussi rimer *nard* avec *épinard*: le jeune Théodore n'aime ni cette peinture ni ce légume! Ces vers aux terminaisons riches mais comiques (*nard/ Fragonard/ épinard*) sont « banvillesquement rimés¹ », pourrions-nous dire, contrefaisant le journaliste qui avait fait ce commentaire à propos d'un sonnet de Mallarmé où « rature » s'accordait avec « littérature ».

La nature

Le troisième centre d'intérêt du poète de Moulins en ce qui concerne les odeurs est la nature: on découvre ainsi le *ciel embaumé* de *L'Opéra turc*, mais aussi quelques plantes comme la *menthe* (dans le poème à Limayrac dont je cite un fragment plus haut), le *muguet* et le *thym* (*J'aime à sentir au bois les mugquets et le thym*, dans *Occidentale neuvième: Réalisme*) sans compter le *bois*, dans des vers où s'unissent les éléments temporel (*printems*, que Banville écrit avec une orthographe archaïque) et spatiaux (*pays, bois*):

¹ Anecdote signalée par Peter Hambly, « L'oeuvre de Banville et l'art de Mallarmé », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 354.

*Les amoureux, ravis au pays fantastique,
S'enivrent dans les **bois** des senteurs du printemps,
Les Folies nouvelles (Scène IV)*

le **gazon fleuri**, ici associé à un phénomène atmosphérique, la **brise**, dans un poème dont le titre, La Ville enchantée, nous rappelle que Paris exerçait sur ce poète la même fascination que sur Baudelaire:

*Sous le ciel étoilé, trempant leurs pieds dans l'onde
Que parfume la **brise** et le **gazon fleuri**,*

et la **sève**, au centre d'un alexandrin qui mêle de nouveau le concret des senteurs à l'abstrait du temps: *Le parfum de la sève embaumera les soirs (Premier soleil)*. Des phrases comme ces deux dernières font dire à Yves Vadé que « le poète urbain est sensible aux variations de ce que Baudelaire nomme 'les paysages de la grande ville' selon l'air du temps », et que dans ces poèmes il nous est possible « de voir et de respirer le printemps parisien d'alors¹ ». On peut apprécier ici les similitudes et les différences entre les deux amis poètes. Chez Baudelaire, on s'en souvient, le printemps était tragiquement inodore². Mais respirons-nous vraiment les *senteurs* du printemps de Banville? Dans le cadre qu'il dessine du bout de son crayon, les odeurs n'ont pas de poids spécifique.

Ces odeurs florales éparses dans le recueil et émanant d'expressions qui ressemblent un peu au lexique hugolien, sont naturelles et familières; elles n'ont pas été élaborées après de savantes recherches. Quant au joli *rosier d'Orient*, qui nous renvoie à d'autres *parfums* du proche ou du lointain Orient, il nous rappelle que la mode de l'orientalisme n'a pas épargné Banville: *Ta lèvre a le parfum du rosier d'Orient (Satire sixième: Une vieille lune)*. De plus, peut-on penser que ce virtuose de la rime riche ait placé dans ses poèmes les noms si rares d'*Aï* (ville biblique située près de Jéricho):

*Son visage pourtant n'est pas seul envahi
Comme celui d'un Serbe,
Et de Goy, dont les mots ont un **parfum d'Aï**,
N'est pas non plus imberbe!*

¹ « Banville, Peintre de la vie moderne? », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, p. 126.

² *Le Printemps adorable a perdu son odeur! (Le Goût du néant)*.

et d'*Ophir*¹ (montagne aurifère de Malaisie):

*Or, ce jeune homme avait la perle des maîtresses,
Une blanche houri qui, par ses longues tresses,
Jetait aux quatre vents tous les parfums d'Ophir,
Paupière aux sourcils noirs, prunelles de saphir,*

pour d'autres raisons que leur sonorité et leur parfaite concordance avec *envahi* dans le premier cas (de *Nadar*) et dans le second avec les *prunelles de saphir* de la séduisante *hour* (*Satire troisième: L'Opéra turc*)? Banville, tout en s'amusant, cherche et parvient à éblouir le lecteur. Cet énigmatique *parfum d'Aï* s'applique à une abstraction, les *mots*, dans le poème consacré à Nadar: la formule n'évoque pas les paroles musquées d'un vampire comme chez Baudelaire, mais peut-être celles avinées de *de Goy*, la région d'Aï étant réputée pour ses vignobles.

Sur cette liste d'images orientales, inscrivons enfin l'*odorante Asie*, simple cliché dans la série des contrées qui n'ont pu admirer les jolies femmes décrites dans l'ode *Variations lyriques*. Mais cet Orient-là n'a ni la langueur ni la puissance de celui que Baudelaire respire dans la chevelure de sa bien-aimée.

L'être humain

Dans le domaine humain, les seules parties du corps qui soient parfumées sont la chevelure, la bouche ou la gorge. Ainsi on trouve des *cheveux pleins d'un si doux parfum* dans le *Rondeau sixième: À Désirée Rondeau*, les *tresses* de la *hour* dans *L'Opéra turc* et la *lèvre* dans *Une vieille lune*, deux poèmes dont je viens de citer un fragment.

Dans le voisinage du corps, le *corset* et l'*habit noir* (*Mort de Shakespeare*), les *nappes embaumées* (*Académie royale de musique*) et les *coussins* sont des pièces d'habillement et de décor où l'on peut éventuellement déceler une odeur: *Je cherche vainement dans les plis des coussins/ Les deux nids parfumés où s'endorment vos seins*

¹ Ce nom est aussi employé par Gautier et rime également avec *saphir* dans un quatrain de *Diamant du cœur* (*Émaux et Camées*). En note, **GOTHOT-MERSCH** donne cette information: « *Ophyr*: 'Ophir: nom d'un pays d'Orient cité dans la Bible; Salomon y envoyait ses vaisseaux chercher de l'or' (Bescherelle). » (É. C. , p. 235).

(*Satire sixième: Une vieille lune*). Ces *coussins* cachent d'ailleurs des *nids*, objets empruntés à la nature et ici, porteurs de parfums. On se souvient dans *La Mort des amants* de Baudelaire de ces somptueux *lits pleins d'odeurs légères*, ou dans *Le Léthé*, du poète reniflant les *jupons* de la femme aimée pour y retrouver des parfums d'amour. Banville voudrait sentir l'arome d'Évohé en flairant les *coussins* sur lesquels elle s'était assoupie. Ceci m'amène à ouvrir une parenthèse sur la figure de la femme chez Théodore de Banville. Pour Maria Bencze, la femme banvillienne est quelque peu ambiguë:

Dans l'oeuvre de Banville, la femme inspiratrice par excellence, c'est la Muse. (...) Parmi les nombreux avatars de la muse, on compte non seulement le modèle artistique et la femme aimée, mais toute femme belle et désirable, qu'elle soit comédienne, acrobate, chanteuse, parisienne ou courtisane. (...) Mais cette femme incarnation de l'idéal et inspiratrice n'est qu'une fiction¹.

Banville, conscient de cette confusion, s'explique dans une note qui fait suite à la première satire d'*Évohé*:

La création fantastique d'Évohé² peint l'âme et l'esprit de toute une époque. En 1830, (...) les poètes voulurent, comme Byron, amalgamer leur vie idéale et leur vie réelle, être vraiment dans la vie ce qu'ils étaient dans le livre, et dans la double extase de leur inspiration et de leurs amours, la femme pour eux devint muse, et la muse femme. On voit dans mes satires (1845-1846) le dernier reflet de cette tradition, morte déjà³.

Le poète confère ici à cette femme-muse un caractère charnel, et pour cela il utilise la jolie image un peu précieuse des *deux nids parfumés* pour évoquer d'une manière à la fois olfactive, par le parfum, visuelle, par la forme, et tactile, par le

¹ « Femme et écriture dans l'oeuvre en prose de Théodore de Banville », *Actes du Colloque de Moulins*, ALDRUI, Lyon, 1992, pp. 198 et 199.

² « Évohé », tiré d' « Evius », un des noms de Bacchus, était le cri de joie des Bacchantes. (OVIDE. - *L'art d'aimer*, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1967, note d'Henri Bornecque, p. 23.) Banville explique en note (*O. F.*, p. 52) qu'« un petit journal (...) inventa cette ironique et frivole *Évohé* » pour remplacer temporairement les satires de *Némésis*, publication dominicale du *Siècle*. En note au bas de la satire *Une vieille lune*, (*O. F.*, p. 87) le poète affirme qu'après le retour de *Némésis*, « ces caprices n'avaient plus leur raison d'être. Aussi *Évohé* s'empressa-t-elle de jeter là sa défroque de muse, et de reprendre ses petites pantoufles de soie et son peignoir de jeune demoiselle ».

³ *O. F.*, p. 56.

moelleux des étoffes, les creux laissés par la gorge de la belle *jeune demoiselle* allongée sur le canapé. Dans *La Symphonie de la neige*, écrite en 1844, le poète recourait déjà à la figure, suggérant des sensations entrecroisées, du *nid embaumé* qui se forme sur les coussins.

Olfaction et imprégnation; impact des odeurs

Le processus de l'olfaction ne dispose pas chez Banville d'un lexique très étendu. La perception s'exprime au moyen des verbes habituels *respirer* et *sentir*. Moins courants en poésie mais plus éloquents sont ces *renifler* et *chercher* (*Je cherche (...)/ Les deux nids parfumés*), qui suggèrent un furetage nasal. L'expression *prendre ses flacons* rappelle qu'à l'époque, on faisait inhaler des sels et des vinaigres aux dames qui perdaient connaissance:

*Elle arbore de l'or et du strass à foison,
Et renifle, (...)
(...)
Vous, Mesdames, prenez vos flacons, je commence.
(Académie royale de musique)*

L'imprégnation a lieu quand un produit *parfume* ou *embaume*, mais d'un parfum on peut aussi se *couvrir la gorge*, comme font les ineffables *bibiaderi* de *La Ville enchantée*, ce qui est plus sensuel et unit les plaisirs du toucher à ceux de l'olfaction: *Et d'un bois de senteur couvrant leur gorge blonde,/ Dansent à s'enivrer les bibiaderi*. Le verbe *verser* permet au poète une comparaison bouffonne avec la pécheresse repentante Marie-Madeleine, à qui d'après l'Évangile « il fut beaucoup pardonné parce qu'elle avait beaucoup aimé »:

*Or, le Sultan, (...)
Et, versant des parfums sous le ciel embaumé,
Ainsi que Madeleine avait beaucoup aimé.
(...)
Or, ce jeune homme avait la perle des maîtresses,
Une blanche houri qui, par ses longues tresses,*

*Jetai aux quatre vents tous les parfums d'Ophir,
Paupière aux sourcils noirs, prunelles de saphir,
(Satire troisième: L'Opéra turc)*

Ce mot *verser* et la formule *jeter aux quatre vents* indiquent l'abondance, l'aspersion, le ruissellement, de substances aromatiques. Celles-ci peuvent être réelles, comme celles qu'emploie ce *Sultan* ou celles qui émanent des tresses de la belle Nourmahal d'*Opéra turc*, ou figurées comme l'*encens* et le *nard versé* par l'adulateur dans *Triolet septième: Critique d'art*.

Les parfums banvilliens agissent à des degrés divers: on a vu qu'ils *embaument* et qu'à l'occasion ils *désinfectent* (*L'amour à Paris*), mais à un autre niveau ils *enivrent* (*Les Folies nouvelles*), comme ceux de Baudelaire ou Hugo, et même, dans *Occidentale neuvième: Réalisme*, provoquent l'évanouissement: *Et toi qui fais pâmer les fleurs quand tu respirez,/ Fleur de neige, ô Cypris, (...)*. La locution précieuse appliquée aux plantes *faire pâmer*, que Banville utilise à propos de Cypris, c'est-à-dire Vénus, est particulièrement inattendue quand on sait que la déesse de l'Amour et de la Beauté est intimement liée au règne végétal, comme le prouve son rôle dans la métamorphose de son amant Adonis en anémone: ici, la respiration de la déesse fait défaillir les fleurs! Mais Banville jongle avec les mythes comme avec les mots, et s'il ne nous fait pas tomber en pâmoison, il nous surprend et nous amuse.

On voit donc que les odeurs sont « sur la corde raide » du funambule. Sous la plume de Banville, elles ne sont que des détails passagers, descriptifs, le plus souvent humoristiques. Le poète nous divertit et nous étonne, mais il ne nous transporte pas. Ses excentricités un peu forcées, quoique réussies, et ses évocations superficielles, donnent malheureusement raison à la comparaison que Pascal Pia établit entre Baudelaire, Gautier et Banville: « alors que de très habiles poètes comme ses amis Gautier et Banville n'ont quasi rien à nous dire, ce que nous dit Baudelaire nous retient et nous émeut presque toujours¹ ».

¹ Baudelaire, Seuil, Paris, 1995, p. 108.

**QUATRIÈME PARTIE : LES AUTRES SENS DANS
*LES FLEURS DU MAL***

JUSTIFICATION

Dans les chapitres qu'on vient de lire, j'ai tenté de démontrer les singularités évocatoire et lexicale des expressions olfactives dans la poésie baudelairienne par rapport à celles de ses prédécesseurs et de quatre grandes oeuvres appartenant à la décennie des *Fleurs du Mal*. Par ailleurs, cette étude révèle une généreuse représentation des autres sens dans les poèmes de Baudelaire. Ceci est d'une énorme importance car « pour Baudelaire, la pensée secrète est que la matière même contient l'âme du monde, révélée par les sensations. La forme sensible revêt, par la chose matérielle, l'esprit. (...) alors on peut accéder à la connaissance par la voie des sens¹ ». Baudelaire tisse souvent de vigoureuses formules plurisensorielles et, dans un de ses projets de préface, il montre l'intérêt de ces relations multiples, obtenues grâce au pouvoir magique des mots:

La poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire²;

Quelques-unes des analogies et des correspondances qui dans le recueil s'établissent entre les sens ont été analysées en long et en large par les critiques. Dans un essai intitulé « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », la sémioticienne Kristeva affirme:

Toute métaphore qu'on prend pudiquement pour une mise en image d'un terme banalisé ou abstrait, est en fait grosse d'une telle métamorphose où le sujet ne se stabilise qu'en s'identifiant à un objet entendu, vu, touché, goûté, senti. (...) L'infrastructure de cet état d'écriture (comme on dit: état amoureux) sera la synesthésie: une condensation des infrasignes, des indices sémiotiques qui ont un sens sans pour autant avoir de signification. Répartis sur les divers registres perceptuels (ouïe, vision, odorat, toucher, goût), les uns semblent emprunter aux

¹ **DURRY, Marie-Jeanne.** - *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, préface, p. XXVI. L'éditeur écrit les deux noms du titre avec minuscule.

² *O. C. I.*, p. 183.

autres leur jouissance pour faire exister l'expression et la sensation propre:

« Son haleine fait la musique,/ Comme la [sic] voix fait le parfum »¹.

Pour ma part, j'ai essayé d'expliquer les synesthésies² que le poète met en mots à partir de l'odorat³: il voit en rouge, en noir ou en vert certains parfums; il boit un arôme jusqu'à s'enivrer, et la senteur de la bouche aimée s'élève parfois vers lui comme une musique.

Si, comme on l'a vu dans l'analyse textuelle, certaines images aromatiques confèrent toute leur signification et leur beauté à quelques-uns des poèmes les plus représentatifs de Baudelaire, et qu'inversement, la plupart des grands thèmes baudelairiens sont véhiculés par des expressions de l'odorat, il faut signaler cependant que cette sensation, sur laquelle mes préférences m'ont fait porter le poids principal de ce mémoire, figure statistiquement en queue de liste, puisqu'elle n'apparaît que dans 64 poèmes, soit 38% de l'ensemble. Par contre, toutes les pièces contiennent des images visuelles (100%), 132 en ont de l'ouïe et du toucher (c'est-à-dire 81%), et 94 du goût (soit 58%). C'est pourquoi, afin de ne pas isoler l'odorat des autres sens, ni dédaigner ces perceptions très noblement illustrées dans le recueil, je chercherai à savoir comment le grand interprète de l'olfactif traite la vue, l'ouïe, le toucher et le goût.

De nombreuses manifestations poétiques visuelles et auditives ont déjà été commentées en profondeur par divers spécialistes en Baudelaire; je n'en établirai donc pas à nouveau le catalogue complet mais, partant de l'apport de mes devanciers, je me limiterai à certains repères à propos desquels je ferai quelques observations personnelles. En ce qui concerne le toucher et le goût, plusieurs des formules baudelairiennes sur lesquelles je m'appuie dans ces chapitres ont parfois été relevées par les spécialistes, mais non, à ma connaissance, dans l'optique employée ici. Pour parler des images tactiles et gustatives et des mots qui les traduisent, je suivrai une démarche semblable à celle que j'avais adoptée pour les odeurs: glossaire exhaustif, recherche sur l'aspect formel et le contenu sémantique, et approche thématique. Toutefois, désirant octroyer aux sensations olfactives une place centrale dans mon étude, et contrairement à

¹ Dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 413.

² Michel LE GUERN définit ainsi les métaphores synesthésiques: « son aquéllas que introducen una imagen asociada en correspondencia con un sentido distinto del que permite captar el denotado » dans *La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 57. Titre original: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Trad.: Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal.

³ Voir la **PREMIÈRE PARTIE, 2.** de cette étude: **Analyse poétique.**

ce que j'ai fait pour les expressions odorantes, je n'analyserai pas dans le contexte du poème entier les formulations de ces deux sens.

1. LA VUE: QUELQUES FACETTES DU PRISME BAUDELAIRIEN

Il existe l'un ou l'autre mot évoquant la vue dans chacun des 162 poèmes du recueil. L'un d'eux même, intitulé précisément *Les Aveugles* (où Baudelaire met en scène des personnes privées du don de voir) n'est qu'une image visuelle d'un bout à l'autre. On pouvait s'attendre à ce résultat: chez les êtres humains, la vue est hiérarchiquement le sens le mieux valorisé; Baudelaire pour sa part était un passionné des arts graphiques et plastiques et son oeuvre entière porte le sceau de la vue. Le chiffre relatif à notre corpus de référence corrobore donc ce qu'une simple impression nous donnait à croire: tantôt intellectuel, tantôt esthétique, tantôt sensuel, le regard baudelairien se promène tout au long des *Fleurs du Mal*.

Barbara Klee, partant du célèbre alexandrin de *Correspondances*, consacre sa thèse¹ aux couleurs, sons et parfums dans *Les Fleurs du Mal*. Son étude des parfums, d'à peine 23 pages, m'a semblé incomplète, comme je l'ai signalé dans la justification initiale de ce travail, et cela m'a autorisée à revoir la question, et à faire des poèmes odorants de cette oeuvre une nouvelle lecture et une analyse textuelle, et sur les expressions olfactives une recherche lexicale et thématique. Par contre, en ce qui concerne les couleurs, Klee montre bien les valeurs descriptives ou symboliques que prennent chez Baudelaire le bleu, le rouge, le vert, le jaune, le violet, le brun, le blanc et le noir, ainsi que leurs multiples nuances et leurs variations métalliques ou minérales. Elle décompose au fil des poèmes *cette grande symphonie du jour, (...) cette succession de mélodies, (...) cet hymne compliqué*², comme notre poète appelle synesthésiquement la couleur, et elle fait ressortir les rapports entre les teintes et les états d'âme. Elle souligne la « profonde sensibilité chromatique³ » de Baudelaire, et constate l'extraordinaire puissance dont est porteuse la « palette » pourtant

¹ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, Thèse, University of Southern California, 1955.

² *O. C. II*, p. 423.

³ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, Thèse, University of Southern California, 1955, p. 38.

« restreinte¹ » des *Fleurs du Mal*. Je ne reviendrai donc pas sur les couleurs dans la poésie de Baudelaire, si ce n'est pour insister sur l'étrange et belle équivalence que présentent parfois dans ses vers le blanc et le noir, couleurs, ou plutôt pseudocouleurs, antinomiques. Elles évoquent toutes deux la vacuité illimitée et mystérieuse de la mort et de l'éternité: si dans *Harmonie du soir* Baudelaire nous parle d'un *néant vaste et noir* odieux au *cœur tendre*, dans *Une gravure fantastique* ce sont les *lueurs d'un soleil blanc et terne* régnant sur le cimetière qui remplissent d'effroi le spectateur. L'avant-dernière strophe de *L'Irrémédiable* comporte, à deux reprises, la même dichotomie: *sombre et limpide, clair et noir*, pour dévoiler finalement l'implacable *Vérité: La conscience dans le Mal*. Richard, à propos de la *forme spectrale* qui surgit à la fin du sonnet des *Ténèbres*, parle du « mariage entre la nécessaire obscurité du spirituel et la lueur directement émanée de l'être² ».

Mais la plume de Baudelaire s'attache à nous rendre sensibles plusieurs autres aspects du monde visuel: il me semble utile d'au moins les rappeler. Pour Baudelaire, portraits et tableaux étaient devenus sa « nourriture personnelle », comme dit Roy dans son article³ d'une vingtaine de pages, inspiré lui aussi par l'inoubliable vers de *Correspondances: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*. On sait que, tout enfant, Charles fréquentait les musées avec son père, et sa correspondance nous apprend qu'il donnait à sa mère des rendez-vous furtifs au Louvre. Le *Magazine littéraire* de mars 2003 contient plusieurs articles sur les sources plastiques des *Fleurs du Mal*⁴; de même, dans une courte communication⁵, Anne-Marie Reboul parle de l'amour pour les images du grand amateur d'art qu'était Baudelaire: d'après elle, les œuvres qui déclenchaient la rêverie du critique Baudelaire étaient toujours, à des degrés divers, imprégnées de mélancolie et d'une atmosphère féminine; Delacroix, qui lui plaisait tant, offre les meilleurs exemples de cette tristesse diffuse. Ces quelques exemples prouvent que les passions artistiques de Baudelaire intéressent aujourd'hui encore ses lecteurs.

Plus d'une de ses *Fleurs du Mal* rend hommage à des peintres, ou est la transposition directe d'un tableau, et tout le recueil manifeste une extraordinaire acuité

¹ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, Thèse, University of Southern California, 1955, p. 65.

² *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 106.

³ Dans *Baudelaire*, Hachette, « Génies et réalités », Paris, 1961.

⁴ **KOPP, Robert**. - « Une danse macabre »; **GUÉGAN, Stéphane**. - « Le musée imaginaire des *Fleurs du Mal* »; **JOBERT, Barthélémy**. - « Baudelaire et Delacroix ou la rencontre par l'esprit », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, pp. 41-47.

⁵ « Baudelaire, imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico », *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, Edit. Juan Bravo Castillo, Col. Estudios-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

visuelle. C'est pourquoi je voudrais parler tout d'abord de **l'activité optique** elle-même, dont il faut remarquer l'énorme importance pour notre poète. Comme dit Le Clézio, « regarder est une action. C'est la première jouissance effective de l'être vivant¹ ». Baudelaire, qui balayait toutes choses de son œil noir, jouisseur ou mystique, plein de nostalgie ou de sarcasme, mais toujours perçant, répète à satiété le verbe *voir*, fût-ce *en esprit*, ou *double*, et d'autres verbes du même champ, plus ou moins expressifs ou précis, plus ou moins réalistes ou chargés de fantaisie. Baudelaire est un poète qui *voit*, mais surtout qui *regarde* (quelquefois *en lui-même*); à côté de ces deux termes prolifèrent *chercher*, *considérer*, *contempler*, *darder*, *déchiffrer*, *découvrir*, *décrire*, *deviner*, *dévoiler*, *distinguer*, *entrevoir*, *épier*, *fixer*, *fouiller*, *imaginer*, *inspecter*, *lire*, *lorgner*, *observer*, *pénétrer*, *reconnaître*, *se représenter*, *signaler*, *sonder* ou *surveiller*.

L'œil est de ce fait omniprésent: Viprey, qui a étudié la question mathématiquement, chiffres, graphiques et formules à l'appui, relève 149 occurrences de ce mot dans **Les Fleurs du Mal**². Je me contenterai d'en noter quelques emplois. On trouve l'*œil* ou les *yeux* (pas toujours *radieux*, parfois *de phosphore* s'ils appartiennent au chat), mais encore les *cils* (capables de produire de *l'ombre*), les *sourcils* et les *paupières*, la *prunelle* (*ardente*, et même *de feu*, ou *froide*) et le *globe*. À l'action spectatrice de l'organe de la vue, à toute l'esthétique du regard s'ajoutent diverses propriétés, puisque dans les yeux on est invité à *boire*, à *lire*, à *se jeter* ou à *plonger* -au risque de *se noyer*- ; ils peuvent *réfléter les couleurs du couchant*, voire *contenir le couchant et l'aurore*, et, par le charme de la synesthésie, *dire* ou même *rire*. *L'œil des femmes par sa franchise étonne* dans l'île lointaine qui s'étale voluptueusement au soleil de *Parfum exotique*, mais celui, *maternel*, de *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse* et qui hélas a disparu, *couve l'enfant grandi*, et *laisse tomber des pleurs de sa paupière creuse*. Le regard de la *très belle* a des pouvoirs surnaturels dans *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*: *il revêt le poète d'un habit de clarté et refléurit son âme*; quant aux *yeux verts* de la bien-aimée du *Poison*, ils sont devenus des *lacs* où l'*âme* de l'amant *tremble et se voit à l'envers*. Réalité ou représentation? Vérité ou mensonge? C'est la beauté finalement qui compte dans ces *yeux attirants comme ceux d'un portrait* de *L'Amour du mensonge*, même s'ils *ne recèlent point de secrets précieux*. La *Beauté* elle-même a un *regard infernal et divin* capable de *verser le bienfait et le crime* (*Hymne*

¹ *L'Extase matérielle*, Gallimard, Paris, 1967, p. 79. Cité par ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis. - « Terra amata de J. M. G. Le Clézio, une nouvelle approche de la réalité à travers les sens », VII Colloque de l'APFFUE, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 32.

² *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Champion, Paris, 1997, p. 66.

à la *Beauté*). En revanche, le cadavre d'*Une martyre* qui illumine superbement le « Dessin d'un maître inconnu » montre des *yeux révolusés* d'où s'échappe un *regard vague et blanc*. Les *yeux* du poète *se retournent* parfois, *tirés comme par un aimant, vers un chat* qui le regarde lui aussi et qui est un peu son alter ego (*Le Chat, LI*), et l'*Obsession* fait des ténèbres un écran où son oeil projette l'image des êtres chers:

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.*

Les yeux de la lune *se promènent sur les visions* émanant du ciel (*Tristesse de la lune*). Certains sont remplis du même mystère que le *Ciel brouillé* car le *regard* semble *d'une vapeur couvert*; d'autres *se ferment*, comme ceux des étoiles dans *Sépulture*, ou bien quand un parfum trop prenant circule dans l'air (*Le Flacon*); d'autres enfin, appartenant à l'allégorie de la mort dans *Danse macabre, profonds et faits de vide et de ténèbres*, sont un véritable *gouffre* qui *exhale le vertige*. On voit qu'ici la vue et l'odorat se superposent.

Les substantifs désignant des **choses destinées au regard** sont abondants: *canevas, caricature, carte, décor, dessin, ébauche, emblème, enseigne, estampe, gravure, image, marque, paysage, peinture, planche, portrait, signal, spectacle, symbole, tableau, théâtre, toile*; mais les objets vus sont parfois intangibles: *fantôme, spectre, vision*, ou bien l'on ne perçoit d'eux qu'une forme générale: *air, allure, aspect, beauté, charme, élégance, forme, grandeur, harmonie, horreur, tournure, trait*. Rituel et mythique, inquiétant aussi, le *miroir*, exclusivement dédié au regard, (qui crée le *mirage* et le *reflet*, où l'on *se mire* ou *se regarde*, qui *réfléchit* ou *reflète*, et vers lequel on *se penche*) est un objet d'une extrême importance poétique, car il peut renvoyer au ciel, où Baudelaire voit se refléter son *orgueil*, mais aussi à l'*Enfer* cher à son *cœur* (*Horreur sympathique*). Dans *L'Héautontimorouménos*, le poète en personne devient un *sinistre miroir*! *Où la mégère se regarde*: c'est l'*Ironie* qui a provoqué cette cruelle métamorphose; de même, dans *L'Irrémédiable*, un *cœur devenu son miroir* permet de lire une sinistre complaisance dans le mal. Un miroir plus complexe encore est la *fenêtre*, ou la *vitre*, que Richard analyse ainsi:

Substance merveilleuse, qui remplace l'opacité brumeuse par une visibilité totale, mais en interdisant aussitôt de toute sa surface interposée l'accès immédiat de l'objet. La vitre écarte et réunit, (...) tout aussi ambiguë que le brouillard, et tout autant que lui favorable à la recherche imaginaire de l'être¹.

Pour cet exégète, ce sont « ses réflexions sur les beaux-arts » qui ont fait découvrir à Baudelaire l'« épaisseur créatrice » de la vitre.

On découvre dans les poèmes de Baudelaire une myriade d'**éléments brillants et lumineux**, propres à l'univers naturel comme l'*atmosphère*, les *astres* (même un *astre éclipsé*), l'*aurora*, le *ciel*, la *clarté*, les *éclairs*, l'*espace*, les *étoiles*, les *lueurs*, la *lumière*, la *lune*, les *rayons* et les *soleils* (dont certains *cuivrent*), ou provenant de l'entourage matériel des humains tels que ces *bougie*, *chandelle*, *cierge*, *fanal*, *feu*, *feux du gaz*, *flambeau*, *flamme*, *foyer*, *incendie*, *lampe*, *lanterne*, *lustre*, *phare*, *quinquet*, *torche* et *torchère*. Georges Poulet affirme que tous ces objets ont « pour fonction de capter, d'altérer et de recréer la lumière² ». En effet ils regorgent de splendeur et jettent mille feux: on les voit *allumer*, *briller*, *éblouir*, *éclairer*, *enflammer*, *envoyer un rayon*, *s'étaler*, *étoiler*, *flamboyer*, *se glisser*, *illuminer*, *luire*, *reluire*, *resplendir* et *scintiller*. À l'occasion la lumière, élément visuel par excellence, sert à décrire des impressions auditives, ce qui donne à l'ensemble beaucoup de vie et de dynamisme: ainsi ce *chant plein de lumière* (*L'Âme du vin*), ou *l'étourdissante et lumineuse orgie* (*Le Vin des chiffonniers*). Dans *La Vie antérieure*, la symbiose entre vue et son est parfaite:

Les houles (...)

Mêlaient (...)

Les tout-puissants accords de leur riche musique

Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

Le poète avoue d'ailleurs qu'il *aime à la fureur/ Les choses où le son se mêle à la lumière*, et il nous fait voir et entendre *un flamboyant soupir* dans *Les Bijoux*. L'article de Georges Poulet « Baudelaire et la lumière autonome » met l'accent sur l'opposition ombre-lumière, et sur les rapports de ce tandem avec le mouvement: pour Baudelaire, dit-il,

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, pp. 111-112.

² « Baudelaire et la lumière autonome », in *Actes du colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 187.

toute affirmation de mouvement, de vie et de lumière a tendance à se relier et à s'adosser à une réalité inverse, négative, absence de mouvement, de vie et de lumière, qui en constitue l'arrière-plan¹.

Il cite en exemple ces vers des *Ténèbres* où s'instaure pour l'écrivain un lugubre jeu fantasmagorique:

*Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;*

Ce qui attire le regard est beau, horrible ou étrange, et **la manière de percevoir les objets** est variable. Certains d'entre eux sont donnés à voir, et l'on trouve alors des verbes comme *montrer ses secrets, rendre visible, se révéler* ou *surgir*. Mais contempler le monde ne signifie pas le posséder, car beaucoup de choses se jouent du regardeur et se dérobent; la vision s'atténue (c'est alors qu'apparaissent des expressions comme *éclipser, effacer, éteindre, flétrir, noircir, obscurcir* ou *voiler*), se déforme (les verbes *agrandir, allonger, faire l'effet, imiter, paraître, ressembler, sembler, simuler, transformer* alternent avec des formules vagues comme *on dirait, on croirait*) ou s'annule: dans *Danse macabre*, la mort *Défend pudiquement des lazzi ridicules/ Les funèbres appas qu'elle tient à cacher*.

La passion du Baudelaire poète pour la couleur et la lumière, mais aussi pour les lignes, les formes et les volumes, confirme son goût des arts plastiques, et sa parenté avec Gautier et avec le Parnasse; en outre, toute l'esthétique de l'apparence et du reflet, de l'artifice et de la transformation, patente dans *Les Fleurs du Mal*, ainsi que les forts contrastes, parfois neutralisés, du clair et de l'obscur, situent Baudelaire dans la lignée des baroques qu'il admirait².

¹ « Baudelaire et la lumière autonome », in *Actes du colloque de Nice*, Minard, 1968, p. 183.

² Claude-Gilbert Dubois nous le rappelle dans *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973.

2. L'OUÏE

Baudelaire était aussi bon auditeur que spectateur: ses études de critique musicale et ses lettres témoignent de ses connaissances en la matière et du plaisir qu'il prenait à écouter. N'écrit-il pas dans **Les Paradis artificiels: la musique (...)** *vous raconte le poème de votre vie; (...) chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie*¹? Voici comment Jean-Pierre Richard comprend l'amour, intellectuel et sensuel, de Baudelaire pour la musique:

À travers le dynamisme mathématique des combinaisons sonores se propage un plaisir qui tient à la double saisie d'une chair mélodique et d'une structure abstraite, d'une fécondité et d'une nécessité. Car la musique multiplie la vie, elle « creuse le ciel »: mais le ciel ainsi creusé n'est pas un gouffre, l'homme peut à volonté en reconnaître et en reparcourir les chemins².

La parenté de situation et de climat entre Wagner et Baudelaire explique qu'il existe dans plusieurs de ses poèmes « une sorte de sensibilité wagnérienne qui n'a pas trouvé ailleurs de forme poétique³ ». Et même si dans *Rêve parisien*, dédié au peintre Constantin Guys, le *silence* suggère au poète cet octosyllabe contrasté: *Tout pour l'œil, rien pour les oreilles*⁴!, on trouve dans les vers de Baudelaire bien des choses à entendre. Ses poèmes, au-delà de leur musicalité propre, contiennent de très nombreuses expressions auditives: c'est le cas pour 132 de ses pièces, soit 81 % du total. Quoique dans ses commentaires du sonnet intitulé précisément *La Musique*, (qui s'ouvre sur le célèbre alexandrin: *La musique souvent me prend comme une mer!*), Pichois affirme que « la musique n'est peut-être ici qu'une image de l'inspiration poétique⁵ », « tous les poètes n'ont pas le don d'intégrer profondément dans l'imagerie de leur poésie les sons et la musique⁶ », comme le soutient justement Barbara Klee. Dans le chapitre de sa

¹ O. C. I, p. 431.

² *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 130.

³ Comme dit Nietzsche, cité par **GUICHARD, L.** - *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1848-1913*, Éditions sociales, 1977, p. 100.

⁴ Le critique **John E. JACKSON** remarque : « Si la prépondérance de la vue n'étonne pas, l'exclusion de l'ouïe, en revanche, doit frapper ». Il montre ensuite que beaucoup de bruits baudelairiens sont « l'indice de la réalité de Paris ». (« Bruit et musique », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 48.)

⁵ O. C. I, p. 964.

⁶ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, p. 91.

Lecture de Baudelaire intitulé « La suggestion par la musique », Aguetant affirme que « plus Baudelaire est lui-même et laisse parler son âme profonde, plus il est musicien¹ ».

Ce sujet a déjà été maintes fois traité: pour ne citer que quelques exemples, en 1929, Malcolm Gilmore Wright a étudié *The Role of the Auditive Sense in Baudelaire's Works*²; Klee étudie dans sa thèse³ les multiples sons baudelairiens et, plus actuel, Internet nous communique les résultats d'analyses assistées par un logiciel de lexicométrie⁴. Cette dernière approche du vocabulaire auditif du recueil nous apprend par exemple que les mots consacrés à la musique sont une quarantaine, et qu'ils se distribuent en trois groupes: instruments (on constate la présence d'un orchestre presque complet), chant (« hyponyme de l'hyperonyme *musique* ») et abstractions en rapport avec la musique, mais dont certaines peuvent comporter des connotations visuelles, comme l'*harmonie*. Dans le troisième chapitre de sa thèse, Barbara Klee fait pour sa part le compte des instruments à vent, à cordes, de percussion et de cuivre, et évoque la symphonie et les différentes modalités du chant baudelairien. Puisque nous connaissons les passions conjuguées de Baudelaire pour les parfums et pour la musique, je voudrais signaler en passant un fait lexical curieux: musique et parfumerie ont un maître mot commun, les « notes », noires ou blanches dans le premier cas, de tête, de cœur et de fond, dans le second. C'est pourquoi on peut dire qu'un fleuri célèbre, tel le fameux *Chanel n° 5*, est l'œuvre d'un compositeur; c'est une véritable symphonie de fragrances, aussi savamment orchestrée qu'un morceau de Beethoven.

Les expressions auditives dans la poésie de Baudelaire ne se limitent cependant pas aux sons musicaux; Klee a dressé l'inventaire des bruits provenant de la nature et de divers êtres inanimés. Il y a d'abord les voix d'animaux, en particulier celle du *chat*, l'animal favori de Baudelaire: le poète consacre plusieurs strophes du *Chat (LI)* au miaulement, voix pour lui musicale et angélique. Klee trouve qu'il s'agit là d'une des pièces dont « les phénomènes sonores régissent presque exclusivement toute l'organisation⁵ ». Quelques oiseaux, un *grillon* et des *mouches*, un *loup* et un *chien*, et plusieurs animaux féroces que le poète qualifie de *monstres* (ne sont-ils pas les *Démons*

¹ AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 82.

² Cité par PIA, Pascal. - *Baudelaire*, Seuil, Paris, 1952, p. 201.

³ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, pp. 91 à 128.

⁴ *Le thème de la musique dans Les Fleurs du Mal*, www.reunion.iufm.fr/Dep/Lettres/FDM2.doc

⁵ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, p. 125.

et les *vices* de l'écrivain et de son *Lecteur*?) se font entendre aussi dans les textes. Les bruits de la *ville* l'assaillent et l'étourdissent comme des cris de bêtes. Klee considère que « cette animalisation des sons humains indique un dégoût profond chez le poète¹ ». La chanson de l'*eau* est rythmée ou mélancolique, mais angoissante quand elle provient de la *mer* victorieuse. Le *vent* charme, gronde ou hurle; Baudelaire dit avec un réalisme lugubre comment le vent d'hiver transporte *le cri d'une girouette/ Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer* dans *Les Métamorphoses du vampire*, et aussi comment celui, métaphorique, de la *concupiscence, furibond (...)/ Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau* (*Femmes damnées, Delphine et Hippolyte*). Les objets dont Baudelaire enregistre le bruit sont l'*horloge* au ton catégorique, implacable témoin et symbole de la fuite du temps, parfois personnifiée ou assimilée elle aussi à un animal; les *cloches* et le tronc que l'on coupe à la hache ou qui brûle. La *bûche qui tombe*, l'*échafaud* ou le *cercueil* qu'on fabrique à la hâte, nous martèlent le cœur dans l'impressionnant et funèbre *Chant d'automne*. On entend aussi l'inacceptable bruit des clous de Jésus crucifié dans *Le Reniement de saint Pierre*. Le fer des *épées* et d'une *serrure* tinte également dans *Les Fleurs du Mal*, et le son *de métal et de pierre* des bijoux de sa maîtresse ou des *vieilles putains* accompagne la contemplation voluptueuse ou dramatique du poète dans *Les Bijoux* ou dans *Le Jeu*. Enfin, suprême raffinement de l'oreille, on perçoit le crissement de la robe offerte à la *mendiant rousse* par le galant poète.

L'érudite américaine termine son analyse par les sons humains autres que le chant, dont elle affirme que « la plupart ne sont ni caressants ni agréables² ». Souvent en effet la voix humaine est triste et a des connotations morbides, comme le *râle*, et un *rire* fréquemment entremêlé de *sanglots*, ou proche de la folie. Sa dernière remarque à ce sujet concerne l'*ardent sanglot* qui éclate à l'avant-dernier vers des *Phares*: pour elle, c'est « le plus retentissant chœur de toutes *Les Fleurs du Mal*³ ». Il convient de s'arrêter davantage sur ce poème qui, par son titre et son contenu, veut « avertir le lecteur de l'importance qu'a l'inspiration plastique⁴ » dans le recueil. Ses onze quatrains ont été abondamment commentés dans cette direction, mais les 19 références acoustiques différentes qui y figurent, sans compter les *colères*, le *carnaval*, le *bal* et les

¹ *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, p. 96.

² KLEE, B. - *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, p. 110.

³ Ibid. , p. 115.

⁴ PICHOS, C. - *O. C. I.*, p. 851.

extases, doivent lui octroyer une place de choix dans la liste des pièces sonores du livre. C'est surtout dans les neuvième, dixième et onzième strophes (vers 33 à 44) qu'elles apparaissent; on entend déferler ici de véritables vagues de sons qui enivrent l'esprit:

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum¹,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium²!*

*C'est un cri répété par mille sentinelles
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!*

Ce que le poète appelle dans la dernière strophe le *témoignage* de la *dignité* humaine est un amalgame de musiques (les *fanfares* et le *soupir étouffé de Weber*, nommés plus haut, aux vers 31 et 32, et les *Te Deum*) et de sons faibles (*murmures*, *prières* aux vers 9 et 11), tourmentés (*plaintes*, *pleurs*, *appel*) ou agressifs (*malédictions*, *blasphèmes*, *cris*, *cri*, *ordre*), émis par des êtres désespérés (malades de l'hôpital, *chasseurs perdus*) ou menaçants (*sentinelles*), et repris en un *écho*³ que multiplie à l'infini des images très réitératives, et fortement marquées par le son /r/. On peut dire qu'il n'y a guère de voix vraiment heureuses dans cette obsédante gerbe acoustique. Il s'établit dans le texte un réseau d'analogies entre les lignes, les couleurs et les formes avec lesquelles les artistes veulent couvrir la nudité du blanc ou triompher de la cécité

¹ L'expression est en italique dans le texte.

² Ici, l'*écho* est un *opium*. Dans *Le Reniement de saint Pierre*, Baudelaire écrit: *Les sanglots (...)/ Sont une symphonie enivrante: aux « paradis artificiels » qui se boivent, se fument ou se respirent, le poète mêle ceux que l'on peut regarder et écouter.*

³ Rappelons que c'est à des *échos* aussi que Baudelaire compare *les parfums, les couleurs et les sons* qui *se répondent* dans *Correspondances*.

du noir¹, et ces cascades auditives qui s'efforcent de combattre le silence. Si, comme l'affirme Yves Florenne dans son commentaire de ces vers, pour le poète

il n'est de salut (...) que dans la Douleur accordée par Dieu et aussi dans la beauté, dans la création artistique, poétique, née de la même Douleur, et que l'homme renvoie au Créateur comme une réponse à la Création²,

on peut percevoir aussi dans l'*ardent sanglot* du vers pénultième un symbole d'impuissance et d'inanité, puisqu'il *vient mourir au bord de l'éternité* divine³.

Le nombre et la puissance de ces formules mettent en évidence la nécessité de revenir sur toutes les tentatives baudelairiennes, fragiles et éphémères, peut-être inconscientes parfois, de communication humaine. Face à l'inquiétant *silence*, à l'absence de *bruit*, à la tentation de *se taire* et de *fermer l'oreille*, le recueil fourmille d'expressions phatiques, que les commentateurs habituellement dédaignent pour leur banalité ou leur apparente faiblesse sémantique, mais qui sont le contrepoids de la mutité et de la surdité.

Le silence, certes, est souhaité par *les chats* du poème homonyme par exemple, qui le *cherchent* en même temps que l'obscurité; à la *belle curieuse* qui interroge l'auteur de *Semper eadem*, il demande plus d'une fois: *Taisez-vous!* En sens inverse, le silence est parlant dans *Élévation*, où celui qui peut comprendre *le langage des fleurs et des choses muettes* est considéré bienheureux; le mutisme est même éloquent dans la jolie formule *Le cantique muet que chante le plaisir*, de *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*, où Klee voit une « *unheard melody* troublante⁴ », et où le substantif (*cantique*) et le verbe (*chante*) sonores s'amuisent à cause de l'adjectif (*muet*) qui ferme le premier hémistiché; par une synesthésie remarquable, c'est dans l'*œil* d'Hippolyte que Delphine voudrait trouver ce tacite *remercîment*.

Mais le silence est le plus souvent lourd et oppressant, car il indique une rupture de contact; voilà pourquoi sans doute, à l'angoisse de l'incompréhension, de la solitude et de la déréliction s'opposent une kyrielle de verbes signifiant *demander*, *dire*,

¹ *Le noir illimité, / Ce frère du silence éternel. (Les Aveugles)*. Dans *Le rossignol se tait à l'aube*, Gallimard, Paris, 1970, p. 23, Elsa TRIOLET écrit poétiquement: « Le silence. Il est à l'oreille ce que le noir est à l'œil: une partie du néant. »

² *Les fleurs du mal*, « Commentaires et notes », Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. 355.

³ Selon Robert KOPP, Baudelaire «témoigne (...) de la dignité de l'homme abandonné par Dieu à sa finitude. » (« Une danse macabre », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 43.)

⁴ KLEE, B. - *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du Mal*, University of Southern California, 1955, p. 123.

expliquer, parler (sa langue natale ou toutes les langues, comme le fait l'horloge, au langage aussi universel que le temps), raconter ou répondre. Les verbes de Baudelaire couvrent tous les tons (*beugler, chuchoter, consoler, gazouiller, hurler, implorer, se lamenter, prier, réclamer, roucouler, siffler* ou *tempêter*) et tous les registres (*bavarder, causer, dégoiser, glapir* ou *laisser couler les mots*), et sont en rapport avec tous les âges (*épeler, geindre, gémir* ou *vagir*). Le poète s'adresse au *Lecteur*, à la *Muse*, à celle qu'il aime ou qu'il admire; un échange de paroles a lieu -questions et réponses, témoignages de refus, exclamations ou invites- quand il s'efforce de dialoguer avec ses semblables, avec *Dieu* ou avec le *Diabole*, ou bien avec sa propre âme endolorie. Toutes ces conversations plus ou moins réussies ont besoin de la voix pour s'instaurer. Quant aux *soupirs*, qui forment une sous-classe feutrée, à peine perceptible mais non moins significative de l'expression orale, ils sont mi-partis son et odeur quand ils émanent des *bouquets mourants (Une martyre)* ou des *cœurs en adoration (Un voyage à Cythère)*.

Ce rapide coup d'oreille convaincra de la grande richesse auditive des poèmes de Baudelaire: s'il n'y a pas toujours *harmonie*, il y a en tout cas une polyphonie vocale interprétée par Baudelaire et ses interlocuteurs, qu'on ne peut absolument pas laisser de côté quand on traite les expressions auditives des *Fleurs du Mal*. Observons aussi que, musicaux ou vocaux, la plupart des sons qui intéressent Baudelaire sont humains, ou du moins humanisés.

Reprenant la formule de Tahar Ben Jelloun à propos d'un de ses personnages, on pourrait dire ici, après avoir constaté la puissance de l'odorat, de la vue et aussi de l'ouïe de Baudelaire et leur force particulière quand tous ces sens se mêlent, qu'il a « le nez d'un aveugle, l'ouïe d'un mort encore tiède et la vue d'un prophète¹ ».

¹ *L'enfant de sable*, Seuil, Paris, 1985, p. 9.

3. LE TOUCHER

Pour l'écrivain portugais Pessoa, qui considérait la vue et l'ouïe comme des sens aristocratiques, le fait de ne jamais toucher était un signe de noblesse. À la différence de la vue et de l'ouïe, qui permettent une expérience à distance, et de ce fait des satisfactions cérébrales et dignes d'admiration, le toucher, comme l'odorat et le goût, est un sens de la proximité. Le toucher implique un contact physique, ce qui dans nos civilisations a un caractère tabou s'il se produit entre personnes, et par ailleurs est inévitablement mutuel: la prise de conscience est immédiate des deux côtés. C'est aussi un des sens les plus primitifs chez l'homme car des recherches¹ montrent que les premières réactions au toucher se manifestent quand l'embryon n'a encore que huit semaines. Lors de la naissance ont lieu des sensations toutes nouvelles, bien différentes de celles que le fœtus ressent dans le sein de sa mère: c'est ce que l'anthropologue Margaret Mead a appelé le « choc épidermique ». Doué d'aires cérébrales tactiles, sensorielles et motrices étonnamment vastes, le toucher est le point de départ de l'apprentissage émotionnel, et la découverte des relations sexuelles au moment de l'adolescence marque un retour à la communication tactile, moyen d'expression puissant, où la texture de la peau elle-même fait partie de l'expérience. Inversement, la privation de contact épidermique chez les personnes âgées contribue à leur sensation d'isolement: elles éprouvent une véritable « faim de peau ».

Poète des ténèbres et de la lumière, Baudelaire l'est aussi de la torture et de la douceur. Ce dandy empoignait la vie à pleines mains et y mordait à belles dents, si l'on en juge par l'abondance des expressions tactiles: elles interviennent dans 132 poèmes, c'est-à-dire 81%, la même proportion que pour les poèmes contenant des allusions acoustiques. Il ne se contente pas de plonger, dans la chevelure crépue, odorante et bleue de Jeanne, ses mains, son être tout entier et, dira-t-il dans ses poèmes, son âme; il ne lui suffit pas, comme il l'avoue dans ses lettres et ses sonnets, d'aimer les fourrures et les belles étoffes, et d'enfoncer avec plaisir ses doigts dans le pelage soyeux des chats: il s'agit pour lui d'utiliser poétiquement un canal de communication complexe et riche en nuances, aussi digne que celui de l'ouïe.

¹ **DAVIS, Flora.** - *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, 1985. Titre original: *Inside Intuition – What we Knew about Non-Verbal communication*, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1973. Trad.: Lita Mourglia.

Un examen même superficiel permet de découvrir un vaste arsenal de verbes, d'adjectifs et de noms, descriptifs et métaphoriques, en rapport avec le toucher: les sensations vont du simple contact aux plus fortes pressions, de la douceur à la déchirure, et parcourent toute la gamme depuis le voluptueux jusqu'à l'insupportable. Tout comme « sentir », « toucher » a une double valeur, physique et psychologique: c'est pourquoi on verra souvent réunis les états de corps et d'esprit. La richesse de tous ces vocables ne semble pas avoir éveillé chez les critiques le même intérêt que la vue et l'ouïe. Pourtant, leur nombre et leur variété même justifient qu'on y prête attention. Dans un article de quelques pages, Serge Meitinger examine le sens du toucher dans *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, deux œuvres condamnées en 1857; pour lui, « la répulsion d'une certaine conscience d'époque vis-à-vis de ces œuvres et (...) l'appel à la censure qui en a résulté tiennent pour une large part à la place réservée par chacune aux manifestations et monstrations liées plus particulièrement au toucher¹ ». Ces deux textes ont, dit-il, une « allure provocante (...), en exacte rupture avec une sensibilité et une pudeur qui masquent ou déplacent encore tout ce qui concerne la chair de trop près² ». Meitinger explique en outre la réhabilitation littéraire de la corporéité qui se manifeste dans ces deux livres: « Au XIX e siècle (...), par le double biais du romantisme d'une part et du réalisme de l'autre, va s'instaurer un nouveau rapport esthétique à la chair³ ». Mon analyse prouve que les ressources expressives ne manquent pas à Baudelaire pour nous faire « accéder à l'énigme de la chair écrite⁴ ».

Pour réaliser cette étude lexicale, je partirai d'une définition de dictionnaire. Le toucher, au sens où l'entend le *Trésor de la Langue Française*, c'est « A. Un des cinq sens comprenant différentes classes de sensations. B. 1) (...) action, manière de toucher; 2) sensation, impression tactile produite par un corps que l'on touche ». Les deuxième et troisième acceptions du terme vont m'orienter dans l'établissement d'inventaires lexicaux et d'analyses de formules tactiles: un chapitre sera consacré aux expressions qui désignent l'action ou la manière de toucher (nous aurons principalement des verbes, mais aussi des substantifs), et un autre à celles qui renvoient aux qualités du corps touché (on trouvera surtout des adjectifs). Je relèverai tous les vocables impliqués, et je

¹ MEITINGER, Serge. - « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 99.

² Ibid.

³ Ibid., p. 98.

⁴ Ibid., p. 99.

commenterai les plus créatifs ou les plus surprenants. Dans un but purement didactique, j'ai subdivisé ces deux ensembles en plusieurs sections, consciente de la difficulté et de la subjectivité de classements de ce genre: les limites sont très floues en effet entre l'attouchement involontaire et la caresse, entre la caresse énergique et la meurtrissure, et entre celle-ci et la torture, pour ne prendre qu'un exemple.

3. 1. Action et manière de toucher

J'ai regroupé en trois sections les gestes et les modes du toucher qui prennent vie sous la plume de Baudelaire: contact et préhension; baisers, étreintes et caresses; coups et blessures.

Contact et préhension

Cette sous-classe, illustrée par de multiples verbes, montre des contacts volontaires ou accidentels, avec la peau d'êtres humains ou avec la matière, superficiels ou insistants.

L'un ou l'autre des personnages mis en scène dans *Les Fleurs du Mal* appuie le bras sur un autre bras, pose sur le Poète une *frêle et forte main* (ce geste de *Bénédiction* s'achèvera malheureusement par de violentes déchirures) ou pose le front sur les genoux de la femme aux yeux verts (*Chant d'automne*). Dans le groupe de vers que voici, et dont le premier donne nom au poème:

*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,*

la locution prépositionnelle *près de*, préférée à *avec*, indique un contact extrêmement ténu, un étrange et lugubre accouplement où les corps se côtoient et les épidermes se touchent à peine. Les *femmes damnées*, au début du poème homonyme, en sont aux premiers effleurements, puisqu'on voit *leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées*. Pour Richter, ce sont des « actions capables d'avoir comme effet des

sensations d'une sensualité trouble et malsaine, et certainement insatisfaite¹ ». Dans Le Jeu sont peints de vieux joueurs rongés par le vice et *fouillant la poche vide ou le sein palpitant*. Pour sa part l'écrivain, qui espérait trouver l'oubli dans le vin, craint parfois de perdre tout son sang; pourtant il se *tâte en vain pour chercher la blessure* (La Fontaine de sang): c'est que « la chair se laisse ici traverser en tous sens par la circulation sanguine. (...) Tout filtre à travers l'épiderme; c'est comme si la peau n'existait pas². »

Le contact avec le sol, le pavement ou les murs est évoqué dans ce désir du Mort joyeux d'*étaler* sur la terre ses *vieux os*, ou dans l'image du *chat sur le carreau cherchant une litière* (Spleen, Pluviôse, irrité contre...). L'assassin ivre du poème Le Vin de l'assassin proclame *Je me coucherai sur la terre*, tandis que les *femmes damnées* ressemblent à *des bêtes sur le sable couchées*. Ce contact se produit parfois brusquement, au cours d'une marche, d'une chute ou d'un vol: c'est pourquoi l'on trouve, à côté de *toucher*, des verbes d'action comme *battre* (*les murs*), *buter*, *se cogner*, *s'empêtrer*, *emporter* (*dans sa chute*), *heurter*, *piétiner* ou *trébucher*. Plus tristement encore, les *albatros* capturés par les cruels marins *Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches/ Comme des avirons traîner à côté d'eux* sur le pont du navire (L'Albatros), et le *cygne* apparaît *frottant le pavé sec* de la changeante ville et *baign[ant] nerveusement ses ailes dans la poudre* (Le Cygne). La misère a les mêmes résultats: ce sont *leurs seins maigres et froids que traînent* les prostituées du Crépuscule du matin.

La reptation est représentée également: le poète aurait bien voulu *ramper sur le versant* des énormes genoux de La Géante, mais c'est *dans la fange* qu'il envoie la maudite *Race de Caïn* (Abel et Caïn).

Les idées de préhension, c'est-à-dire comme l'indiquent les dictionnaires, la « faculté de saisir avec un organe approprié », apparaissent dans des formules particulièrement réussies telles que *empoigner*, *enfourcher*, *engloutir*, *lâcher*, *prendre*, *prendre à la gorge*, *se prendre aux cheveux*, *reprendre*, *rouler* (*un manuscrit*) *sous son pied convulsif*, *saisir*, *saisir à plein poing* (*les cheveux*), *tendre des filets* et *tenir*. Les plus suggestives me semblent celles du Goût du néant, où le poète a perdu toute espérance: *L'Espoir ne veut plus enfourcher [son] esprit* et *le Temps [l'] engloutit minute par minute*; le désespoir l'a saisi petit à petit mais impitoyablement et l'on voit

¹ Baudelaire, Les Fleurs du Mal, *Lecture intégrale*, Slatkine, 2001, p. 1334.

² RICHARD, Jean-Pierre. - *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1995, p. 122.

l'écrivain sombrer dans le néant. Image très précieuse¹, celle de *Tristesses de la lune*, où le poète insomniaque *prend dans le creux de sa main une larme pâle de la lune*. Nous ne sommes que des pantins entre les mains du Mauvais car *C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent*, dit le poète *Au Lecteur*; de leur côté, *les doigts* dans lesquels l'Ange de *La Mort des pauvres* *tient le sommeil* et les *rêves* sont *magnétiques*. La légèreté du geste n'empêche d'ailleurs pas son caractère irrémédiable: *La Mort nous tient par des liens subtils* dans *Semper eadem*, et les *filets* que les *araignées* tendent dans nos cerveaux pour nous attraper sont aussi implacables que l'angoisse (*Spleen, Quand le ciel bas et lourd...*). Même s'il se passe de verbe de préhension, le vers du *Vin du solitaire*: *Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur*, habilement scandé par le /d/ quintuplé et le redoublement de /k/, crée parfaitement l'image d'une main agrippée à ses sous.

Certaines expressions associent à l'idée de prise celles de poids. L'octosyllabe *Pour soulever un poids si lourd* nous accable dès le début du sonnet *Le Guignon* de toute la lourdeur de ses sons répétés /p-s-l/: malgré ses efforts, le créateur de vers n'aura pas la force de volonté de *Sisyphé*; *Les Petites Vieilles* de leur côté sont de pauvres femmes *Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu*. Si dans *À une passante*, le poète régale le lecteur de cette élégante *main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l'ourlet*², il peint les chiffonniers *pliant sous un tas de débris* (*Le Vin des chiffonniers*); parfois, c'est *l'âme* qui est terrassée *sous le poids du corps revêche et lourd*, au moment où le jour reparaît, avec tous ses chagrins et toutes ses fatigues (*Le Crépuscule du matin*).

Baisers, étreintes et caresses

Ces activités tactiles amoureuses disposent dans *Les Fleurs du Mal* d'un lexique plus réduit, mais Baudelaire les nuance de multiples manières et les teinte souvent d'érotisme. Il peut simplement *baiser les genoux* d'une femme, ce qui suggère « une

¹ **RICHTER** considère que le poète est « présenté dans une attitude romantique particulièrement ostentatoire », comme « une espèce de *Pierrot lunaire* ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, 2001, p. 1286.

² **MEITINGER** affirme à propos de ces vers: « notre vue *touche* le tissu et la chair, entre ses pans », dans « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 106.

intimité de sentiments dévots et respectueux¹ », mais aussi *baiser un corps* et même y *étaler des baisers* ou l'en *revêtir*: ces deux derniers verbes évoquent des embrassements généreux, prolongés. On voit des *transports plus vifs que des rayons*, et le baiser peut être *infernal, infini, libertin* ou *puissant* et c'est parfois un *philtre*; d'autres *oscula* (*Francisca meae laudes*) au contraire sont *légers comme ces éphémères/ Qui caressent le soir les grands lacs transparents*: Delphine (l'une des *Femmes damnées*) rappelle ainsi à Hippolyte la douceur de ses étreintes, qui contraste avec la brutalité d'un éventuel amant. Les *baisers* de *Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses*, sont *languissants ou joyeux,/ Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques*, ou encore *comme les cascades/ (...) Orageux et secrets, fourmillants et profonds*: Baudelaire n'économise pas les qualificatifs et les comparaisons pour créer des images extrêmement voluptueuses, et l'on sait que ce poème est une des pièces condamnées en 1857. Pierre Brunel voit ainsi cet accord entre l'homme et le paysage:

Le voyage imaginaire permet au poète de reconstituer immédiatement l'atmosphère de l'île au temps de sa splendeur: un paradis méridional où l'extrême chaleur rend plus voluptueuses encore les sensations de fraîcheur, où, comme une pastèque, comme l'eau de source un jour de soleil, le baiser vient rafraîchir le corps embrasé par la passion².

Mais les baisers ne sont pas toujours uniquement des gestes d'amour; ils servent aussi à alimenter la métaphore baudelairienne. Ainsi, la mort et la luxure sont pareilles à des prostituées *prodigues de baisers* (*Les Deux Bonnes Sœurs*), et dans *Le Léthé*, c'est l'oubli que dispensent les baisers: *L'oubli puissant habite sur ta bouche,/ Et le Léthé coule dans tes baisers*. La température des baisers poétiques de Baudelaire peut également descendre: certains, comme ceux du *Revenant*, sont *froids comme la lune*. Toute la beauté de l'horrible est contenue dans ces vers d'*Une martyre*: *L'homme vindicatif (...) a-t-il sur tes dents froides/ Collé les suprêmes adieux?* Cette scène, qui fait songer aux dents de Bérénice dans le conte homonyme de Poe, ne montre ni chair ni lèvres, mais un baiser nécrophile d'un réalisme atroce; elle atteint, pour employer les

¹ RICHTER, Mario. - Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1637.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 38.

mots de Luc Decaunes, une « plénitude sordide¹ ». L'auteur d'*Une charogne* rappelle à sa maîtresse que *la vermine* [la] *mangera de baisers*: peut-on dire plus cruellement notre destin mortel? Le poison et le couteau avec lesquels le poète avait essayé de mettre fin à son *esclavage* dans *Le Vampire* s'exclament que, s'ils le libéraient de son obsession amoureuse, ses *baisers ressusciteraient/ Le cadavre* [du] *vampire* qui le tient prisonnier. Les pécheurs de *L'Imprévu* ont *baisé la fesse immonde* du Diable, déclare un Baudelaire qui pourtant *se tourne vers la Vie Éternelle*, comme il l'explique lui-même en note au bas du poème. La scène d'un réalisme vif décrite dans la dernière strophe du *Léthé*:

*Je suceraï, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë,
Qui n'a jamais emprisonné de cœur.*

fait voir un poète, à la recherche d'*un sommeil aussi doux que la mort*, se contentant de l'oubli et de l'enivrement sensuel à défaut de tendresse. Charnels ou spirituels, d'amour ou de mort, les baisers sont destinés à disparaître; pour preuve, l'image à la fois visuelle et tactile offerte par ces deux alexandrins, aussi désespérants qu'harmonieux, du *Voyage* où, quel que soit le climat, quels que soient les pays traversés, les voyageurs en fin de compte n'échappent jamais à leur destin ni à la marche inéluctable du temps, d'ailleurs pris dans son double sens chronologique et météorologique: *La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,/ Effacent lentement la marque des baisers*².

Caresses et embrassements rayonnent partout dans l'oeuvre poétique de Baudelaire, et l'on voit l'écrivain, qui abhorre la nature, peindre des accouplements cosmiques. Le lecteur assiste aux caresses fabuleuses d'un mythique *ciel amoureux* dans *J'aime le souvenir de ces époques nues*, et à l'étreinte de *nuées* qui riment avec *prostituées* dans *Les Plaintes d'un Icare*: Michel Deguy, partant d'une homonymie approximative entre « nuées » et un ambigu « nues », affirme que « la prostituée est (...) l'une des variantes du grand corps astral féminin où le poète se consume à mesurer

¹ Charles Baudelaire, Seghers, Paris, 2001, p. 70.

² RICHTER interprète ces vers autrement: pour lui, « ces voyageurs motivés -parmi lesquels il y a sans doute aussi celui qui parle- sont poussés à exagérer. Ce n'est que de cette façon exaspérée -nous dit le texte- qu'ils réussissent en effet à effacer, mais seulement avec lenteur, la marque qu'ont laissée les 'baisers' maléfiques et tyranniques du 'monde ennuyé' qu'ils ont fui ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1595.

l'univers en tant que *beauté*¹ ». Les nuées peuvent être perçues aussi comme des formes gonflées mais vides, et celui qui les serre dans ses bras, comme un étreigneur de rêves, d'illusions et de néant. L'homme de *L'Homme et la mer* embrasse l'élément liquide *des yeux et des bras*, tandis que *les vaisseaux* de *La Chevelure*

*Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur*

et, en un geste plus agréable et plus humain que le simple réchauffement produit par ses rayons, l'astre du jour *caresse le pays parfumé*: tout est aimable et galant dans le sonnet dédié *À une dame créole*.

Mais ce sont surtout la peau et les cheveux de la femme, ou la fourrure du chat son équivalent, que Baudelaire caresse poétiquement. Pour traduire ce doux langage de l'amour, qui va de l'effleurement à peine appréciable jusqu'à la palpation insistante, il use de formules telles que *agiter la chevelure, caresser, caresser d'une main distraite et légère, dérouler le trésor des profondes caresses* (*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*), *éventer, frôler, froter, se glisser, palper, parcourir ses formes, plonger ou raffermir*. Voulant consoler sa maîtresse éplorée, il la *berce* avec sa *main* (*Madrigal triste*), et lui-même récupère ses souvenirs *blotti dans* [les] *genoux* de sa bien-aimée (*Le Balcon*). Quelle tendresse et quelle charité dans cette autre image de la même pièce: *tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles!* Comme dit Pichois, « intimité, mais aussi adoration² ». Dans *Le Cygne*, Baudelaire joue de l'article contracté *des* et de la préposition *sous*, et des noms *bras* et *main*, pour illustrer le changement de statut, sentimental et aussi politique, d'Andromaque:

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus;*

elle perd un mari qui l'aimait tendrement et doit se soumettre au fier Pyrrhus. En revanche, les descriptions tactiles sont explicitement érotiques dans *À une Madone*:

Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,

¹ Cité par PICHOSIS, *O. C. I*, p. 1117.

² Ibid., p. 899.

*Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose*¹.

et dans *Chanson d'après-midi*: *tu connais la caresse/ Qui fait revivre les morts! Un Baudelaire espiègle souhaite que les bras de la mendiante rousse chassent à coups mutins/ Les doigts lutins*. Tout ceci est chaud, doux et excitant mais, si la femme adorée est belle et glacée comme la lune, l'amant compare les gestes de l'amour à la montée des vers qui rongent un cadavre: *Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,/ Comme après un cadavre un chœur de vermisseeaux, (Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne)*. Cette caresse hideuse vaut de Pichois le commentaire suivant, où il cite le critique Pizzorusso:

Cette attaque, plus qu'à une conquête, « fait songer à un effort lent et mou, représenté par la reptation des vers, par leur voracité visqueuse. (...) son acte d'amour ressemble, en fait, au mouvement du ver qui rampe sur un cadavre » (A. Pizzorusso)².

Horrible et ironique aussi, la *sale caresse* que *verse* l'élue de son cœur aux *démons vicieux* qui poursuivent l'auteur de *La Béatrice*. Parfois, *l'étreinte* est purement métaphorique, et a une signification proche d'« emprise », comme celle *De l'irrésistible Dégoût*, que sa bien-aimée devrait ressentir pour pouvoir se proclamer son *égale (Madrigal triste)*; de même, *La Pipe enlace* et *berce* l'âme de l'écrivain avec sa fumée. Dans *Hymne à la Beauté*, les contraires s'épousent au point que *L'amoureux pantelant incliné sur sa belle/ A l'air d'un moribond caressant son tombeau*: comme le baiser, la caresse d'amour se transmue en un acte funèbre; les palpitations et les halètements de passion se confondent avec les gestes d'un agonisant. Je placerai en dernier lieu les froides et dangereuses *caresses de serpent* que le poète du *Revenant* promet de donner à

¹ Comme dit MEITINGER, « Le désir du poète épouse pleinement l'aura rayonnant, en tous sens et par tous les sens, du corps de l'aimée ». (« Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 107.) Dans *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « déflourir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 107, BRUNEL de son côté commente ces vers en termes picturaux: « Baudelaire multiplie les notations qui sentent l'alcôve, il met une note de vulgarité à la Toulouse-Lautrec ou de lourdeur charnelle à la Rubens dans ce qui devrait être un Raphaël ».

² *O. C. I.*, p. 882.

sa *brune*, ou que des *jongleurs* reçoivent dans les scènes exotiques admirées par les explorateurs du *Voyage*. Comme l'affirme Meitinger, « le baiser et la caresse ont toujours, pour le poète, quelque chose de carnivore et l'expression du désir prend chez lui des formes brutales et extrêmes (...). Nous tenons là l'équation fondamentale du désir baudelairien marqué par le péché¹ ».

Coups et blessures

Parlant des « images des fausses notes de la Vie et de l'Être », Gérard Antoine affirme que « *Les Fleurs du Mal* portent en elles-mêmes leur mal et leurs blessures² ». On est tenté de prendre cette assertion au pied de la lettre quand on constate le nombre de sensations tactiles associées à des gestes violents qui criblent le recueil. Rappelons-nous cette phrase choquante que Baudelaire écrit dans *Fusées*: *Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture, ou avec une opération chirurgicale*³; il est vrai que dans son oeuvre, la torture est bien l'une des formes non seulement de l'amour, mais aussi des angoisses qui tenaillent le poète. De plus, effectuant une espèce de plaidoyer pro domo inversé, celui-ci ne craint pas de provoquer et d'exagérer quand il dit dans un projet de préface:

*Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiant, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin*⁴.

Dans son anthologie *de mélancolie et de crime*⁵, comme il appelle sa création, la chair et le corps subissent toutes sortes d'avaries et de brutalités: écrasements, plaies et blessures jalonnent *Les Fleurs du Mal*; ces lésions sont produites par des hommes, des animaux ou des abstractions personnifiées, munis ou non d'objets tranchants ou contondants. Ce désir de montrer des êtres infligeant des supplices qui ressemblent

¹ MEITINGER, Serge. - « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 101.

² « Classicisme et modernité de l'image » in *Actes du Colloque de Nice*, Minard, Monaco, 1968, p. 11.

³ *O. C. I.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ *Ibid.*, p. 187.

presque à des rituels sataniques, et des victimes tourmentées qui parfois se délectent quand elles sont rudoyées, a poussé plus d'un critique à étudier la cruauté, voire le sadomasochisme, dans l'oeuvre de Baudelaire: Jérôme Thélot et Georges Blin¹ n'en sont que deux exemples.

Cette sphère est particulièrement riche au point de vue lexical: les obsessions morales de l'auteur se reflètent dans plusieurs dizaines de verbes tactiles peignant des sévices. Voici d'abord la liste de ceux qui indiquent une pression pouvant aller jusqu'à l'écrasement ou l'étouffement, exercée par la main, les poings, le pied ou le corps tout entier, mais aussi par diverses abstractions: *s'appuyer, broyer, châtier, comprimer, crispier les poings, écraser, emprisonner, étouffer, fouetter, fouetter à tour de bras, fouler, froisser, imprimer, marcher sur des morts, se marteler, mettre le pied sur l'échine², meurtrir, opprimer, pétrir, passer (sur toi) comme un lourd attelage, pousser, presser, pressurer, secouer, serrer, terrasser et tordre.*

Dans le domaine des obsessions baudelairiennes qui produisent une souffrance décrite physiquement, et même tactilement, on trouve dans *Réversibilité* des expressions très démonstratives:

(...) *l'angoisse,*
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse?

Cette image montre clairement que Baudelaire est « la proie constante d'une angoisse organique et comme viscérale, celle qui, au sens propre, serre le cœur » et qui « vous tient dans un étau d'horreur³ ».

Très vives sont les formules suivantes, où le *cheval* avec son *sabot*, le *serpent* au moyen des anneaux, sont capables de broyer ou d'asphyxier leurs victimes, au matériel comme au figuré. Dans *L'Irréparable*, où il parle d'*étouffer le Remords*, le poète évoque un *esprit* que *l'angoisse* rend *pareil au mourant qu'écrasent les blessés*,/ *Que le sabot du cheval froisse*: tous ces /s/ répétés nous font presque percevoir le contact et

¹ Respectivement: **THÉLOT, J.** - *Baudelaire, violence et poésie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », Paris, 1993, et **BLIN, G.** - *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, Paris, 1947. À propos de ce dernier critique, **RICHARD** affirme que « Dans le sadisme de Baudelaire, Georges Blin a pu reconnaître une forme exaspérée de charité chrétienne » (*Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1995, p. 123).

² Il s'agit, dans *Le Voyage*, du pied du *rétiaire infâme*, c'est-à-dire le *Temps*.

³ **DURRY, Marie-Jeanne.** - Préface des *Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. XVI.

l'intolérable pression du sabot. Le spectre et le cheval d'*Une gravure fantastique* amènent un huitième vers impressionnant d'harmonie et de profondeur: ils *foulent l'infini d'un sabot hasardeux*. Les bras de la maîtresse sont des serpents qui emprisonnent l'amant dans *Le Beau Navire*:

*Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules,
Sont des boas les solides émules,
Faits pour serrer obstinément,
Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant.*

Mais la poitrine est probablement la partie du corps féminin à laquelle les mots de Baudelaire font subir le plus de supplices. Suivant la ligne de son « mysticisme dévoyé¹ », comme l'appellent d'aucuns, Baudelaire introduit dans des contextes de luxure des adjectifs tactiles à connotation religieuse, et l'on voit un *sein martyrisé* par un *débauché* qui le *baise et mange*, dans une image où cette action est comparée à un plaisir volé *Que nous pressons bien fort comme une vieille orange (Au Lecteur)*, ou des *seins stigmatisés (Femmes damnées, Delphine et Hippolyte)*. On pourrait voir là une marque de la misogynie de Baudelaire, ou en tout cas de sa complaisance dans l'évocation de la souffrance infligée à autrui. La description de la *Nuit (L'Idéal)* comme une des figures de beauté idéale aux yeux de Baudelaire est, paradoxalement, bien réaliste aussi puisque la *pose étrange* et les *appas tordus* de la mère des Titans se sont avérés pathologiques: en effet, d'après des médecins particulièrement observateurs, la rétraction et la curieuse déformation du sein gauche révèlent que le modèle de Michel-Ange était atteint d'un cancer. Le *busc* et le *corset*, instruments servant à comprimer le buste féminin, ne laissent pas le poète indifférent: on trouve la femme des *Métamorphoses du vampire pétrissant ses seins sur le fer de son busc*, et celle d'*À une Malabaraise* serait condamnée à porter un *corset brutal emprisonnant [ses] flancs* si elle venait exercer la prostitution à Paris. *La Lune offensée* se termine sur l'image, à la fois visuelle et tactile, d'un *sein* qu'on *plâtre artistement*; ceci a donné lieu à de nombreuses interprétations: souvenir d'une planche de Goya, évocation du Paris remodelé par

¹ Arimathie, « Étude de l'inspiration mystique dans l'œuvre poétique de Stanislas de Guaita », www.france-spiritualites.com/PEtudeStanislasdeGuaita_5.html

Hausmann, cliché romantique de la ville-mère, coïncidence avec des vers parus en 1843¹.

Les Fleurs du Mal sont en outre parsemées de verbes signifiant maltraiter la chair (de manière généralement sanglante), au moyen d'organes crochus ou d'armes effilées et tranchantes. En y regardant de plus près, on voit qu'il n'y a aucune des « sensations qui trouent l'homme jusqu'aux nerfs, aux entrailles, aux moelles, les sensations charnelles, (...) qui ne soit désir, souffrance, volupté² ». Voici les verbes en question: *s'acharner*, *arracher le cœur*, *attiser* (l'*ardeur*, en parlant de l'*éperon* de l'*Espoir*³), *couper*, *déchirer*, *détruire*, *écorcher*, *empaler*, *s'enfoncer*, *entrer* (comme un *coup de couteau*), *exercer ses dents*, *faire une blessure*, *se frayer un chemin jusqu'à son cœur*, *gratter*, *mettre aux fers*, *mordre*, *planter sept couteaux*, *pénétrer*, *ressaigner*, *rentrer*, *ronger* (qui reviendra dans nombre d'images gustatives), *saigner* et *triturer*. Ajoutons à cette liste la taquinerie méchante et douloureuse du marin qui, dans *L'Albatros*, *agace* le bec de l'oiseau avec un *brûle-gueule*. *Flétri*, *humilié*, *marqué* (avec *les dents*), *transpercé* et *saccagé*, participes passés employés adjectivement, complètent le tableau des mille douleurs épidermiques. Les objets piquants ou tranchants et les organes servant aux divers supplices sont le *bec*, la *bêche* (qu'il faut *pousser* (...) *Sous notre*⁴ *pied sanglant et nu* dans *Le Squelette laboureur*), le *clou*, le *couteau*, la *dent*, l'*éperon*, l'*épine*, la *griffe*, la *mâchoire*, l'*ongle*, le *poignard* (qu'on *aiguise*) et la *pointe* (celle des *soucis maudits rentrant dans* [l'] *âme* du créateur de *Rêve parisien*), et les animaux les plus obstinés à faire souffrir et à ensanglanter leurs victimes sont les *corbeaux*, qui *saignent la carcasse* du *Mort joyeux*, et les *vers*⁵, que Baudelaire avec un réalisme cru peint *s'acharn[ant] sur [ses] morts les plus chers* (*Spleen, J'ai plus de souvenirs...*). Dans les pages qui suivent, je ferai référence à certaines expressions de cette liste qui me semblent particulièrement originales au point de vue poétique, et aux pièces les plus chargées de sensations cutanées.

¹ Voir les commentaires de Pichois, *O. C. I*, pp. 1112-1113.

² DURRY, Marie-Jeanne. - Préface des *Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. XXIV.

³ Ceci crée une double image de brûlure et de pression au moyen d'un objet pourvu de pointes, dans ce cas la molette de l'éperon, qui sert à piquer les flancs du cheval.

⁴ MEITINGER dit de ce possessif qu'il « associe auteur et lecteur à la cohorte des damnés: sans crier gare, nous touchons déjà de notre pied nu la bêche maudite et ce pied nu est chair tendre, chair sanglante déjà écorchée, os craquant sous l'effort », dans « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 106.

⁵ On en reparlera dans le chapitre consacré aux expressions gustatives.

Gratter est une étrange action réalisée par la main des *monstres* que sont la *Mort* et la *Débauche* (*Allégorie*), et *planter*, verbe bien innocent en agriculture, s'applique à l'*Angoisse* qui *plante son drapeau noir* dans le *crâne* du poète (*Spleen, Quand le ciel bas et lourd...*), ou aux *Douleurs* qui *se planteront* dans le *cœur* de l'homme (*L'Horloge*): dans les deux cas des sentiments personnifiés infligent à l'esprit des souffrances qui seront perçues par le canal du toucher. Voici dans *Duellum* un exemple intéressant d'écorchure causée par des *ronces*, végétaux armés de griffes acérées; Baudelaire renverse habilement l'image traditionnelle tout en mêlant le visuel au tactile: bien que l'on sente les piquants lacérer l'épiderme des *guerriers*, ce qui est peint, c'est leur *peau* parsemant de gouttes rouges les tiges desséchées de la plante, et *fleuri[ssant] l'aridité des ronces*.

La morsure est une image tactile esthétique, pourrait-on dire, quand elle est causée par l'*archet* du *parfait instrument* de musique auquel Baudelaire compare la *voix* harmonieuse de son chat *mord[ant] sur son cœur* (*Le Chat LI*). Elle intervient dans des scènes plus sensuelles et teintées de masochisme quand Baudelaire fait parler *la femme* à la *bouche de fraise* des *Métamorphoses du vampire*: *j'abandonne aux morsures mon buste*, ou quand il évoque les *beautés Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures* (*J'aime le souvenir de ces époques nues*).

La même jouissance dans la douleur transparaît dans ces images d'un *fouet*, où l'épiderme, symboliquement, est concerné: *la multitude vile, / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, (Recueillement); Et le peuple amoureux du fouet abrutissant (Le Voyage)*, ou dans *L'Imprévu*:

(...) *Que béni soit ton fouet,
Seigneur! que la douleur, ô Père, soit bénie!
Mon âme dans tes mains n'est pas un vain jouet,*

qui laisse entrevoir la possibilité d'une rédemption par la souffrance.

Les strophes 8, 9 et 13 du long poème *Un voyage à Cythère* sont remplies d'atroces images de la chair bafouée; le pendu que les voyageurs aperçoivent est soumis par les charognards aux plus cruels supplices, aux plus viles mutilations:

*De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,*

*Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;*

*Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.*

Baudelaire s'identifie à ce *pauvre diable* et prend pour lui les images tactiles de ce corps outragé; avec un accent déchirant, il avoue: *J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires/ Des corbeaux lancinants et des panthères noires/ Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair*. Pichois trouve « dans la description complaisante de toutes ces horreurs (...) des souvenirs des Jeune-France, de Gautier et même de Villon (la *Ballade des pendus*), mais à l'état de réminiscences¹ ». Peut-être faut-il voir aussi, dans ces multiples évocations violentes, la reviviscence de ses propres tragédies domestiques, morales et physiques. Dans les troisième, quatrième et cinquième strophes du *Reniement de saint Pierre*, les bourreaux déchargent de même sur le corps du Christ toute leur brutalité:

*(...) tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives,*

*Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule du corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité;*

*Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâissant,
Quand tu fus devant tous posé comme une cible,*

¹ O. C. I, p. 1074.

La séquence clous-crachat-épines-distension des membres-suintements compose un tableau baroque épouvantable de la douleur charnelle¹. Mais un élément spirituel, le Remords, cause au fils de Dieu une blessure morale encore plus cuisante, matérialisée par la perforation avec une lance: (...) *Le remords n'a-t-il pas/ Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?* On ne peut que souscrire l'interprétation de Jean-Pierre Richard: « si Baudelaire a fait de la *pénétration* un de ses grands critères poétiques, c'est pour avoir été lui-même, dans sa chair, si facilement et si douloureusement pénétré² ». Ne reconnaît-il pas poétiquement cette obsession sanglante dans *L'Héautontimorouménos*, en particulier dans l'avant-dernier quatrain:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Cette riche gamme d'expressions tactiles, qui va de l'extase épidermique aux manipulations les plus douloureuses, met en lumière, une fois de plus, les contradictions baudelairiennes, et la coexistence en lui d'un pôle tendre et sensuel et d'un pôle tranchant, cruel, abominable.

3. 2. Qualités du corps ou de l'objet touché

En ce qui concerne ces qualités également on peut voir se dessiner plusieurs sous-ensembles: le mouillé, le froid et le chaud; le doux, le dur et le visqueux; l'enveloppe du corps.

¹ **RICHTER** donne de la dernière strophe citée une interprétation liturgique: « cette strophe laisse entrevoir, par analogie et par contraste, le rituel symbolique de la messe (...). En effet, en ce qui concerne l'analogie, le 'corps brisé' évoque le pain que l'on partage -en réalité, l'hostie 'symbolique' et presque immatérielle. Le sang et la sueur évoquent le vin coupé d'eau. Le dernier vers évoque enfin l'offrande de l'hostie consacrée, montrée par le prêtre à tous les fidèles au moment de l'élévation, précisément comme si c'était une 'cible'. Quant au contraste, on peut le déceler dans la nature très concrète et physiquement douloureuse du sacrifice qui est ici rappelé ». Voir *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, pp. 1451-1452.

² *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1995, p. 120.

Le mouillé, le froid et le chaud

Bien que le factuel et le symbolique se superposent fréquemment chez Baudelaire, j'ai tenté de grouper les images tactiles du mouillé, du froid et du chaud d'après leurs sources: naturelles, corporelles et mentales.

De l'élément aérien ou aqueux, on retient la sensation agréable d'un contact avec une matière humide et enveloppante: ainsi, les *espaces limpides* d'*Élévation* sont pareils à une eau aimable où l'âme du poète se plaît à évoluer: son *esprit* agile est *comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde* et en retire *une indicible et mâle volupté*. Marie-Jeanne Durry parle de cette sensation comme d'un « état bienheureux », d'une « nage extasiée au plein de l'espace¹ ». Pour Richard, « le ciel dans lequel se roule le nageur spirituel d'*Élévation*, tient à la fois d'une eau et d'une flamme² ». Quant à Brunel, il souligne l'« allure sportive » de cette poésie qui « respire comme un nageur qui ménage son souffle³ »; par ailleurs, mettant en parallèle le *Lohengrin* de Wagner et ce texte de Baudelaire, ce savant commentateur observe que « le mouvement ascensionnel appelle un système de relais, relais de groupes instrumentaux dans le prélude de Wagner, relais des prépositions adverbiales dans le prélude de Baudelaire⁴ ». De même, la *mer* est le *miroir* liquide de l'homme, et le poète constate: *Tu te plais à plonger au sein de ton image (L'Homme et la mer)*. Des mouvements de montée et de chute accompagnent ces immersions. *La Musique* est comme un océan face auquel l'auteur sent se multiplier son énergie, et en une formule homérique, il déclare: *J'escalade le dos des flots amoncelés*. Ces caresses, même figurées, de l'eau et de l'air sur la peau, apportent un énorme plaisir.

La température atmosphérique est une des premières qualités appréciables au toucher. Baudelaire nous en fait sentir différents degrés, au cours d'expériences agréables ou pénibles, et présentées de manière réelle ou métaphorique. Sous l'action des phénomènes naturels, selon la saison et le moment du jour (parfois enrichis de notions abstraites), la nuit ou l'air peuvent être frais ou réellement froids. Richard prétend que le froid baudelairien

¹ Préface des *Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. XIII.

² *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1995, p. 117.

³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 127.

⁴ BRUNEL, Pierre. - *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 23.

signifie toujours (...) resserrement, acuité, déchirure; il crispe les choses sur elles-mêmes; il les clôt désespérément tout autour d'une vérité mourante, d'une absence. S'il vit, c'est de rigueur, d'avarice et de stérilité¹.

C'est pourquoi l'on voit des êtres *frémir (jusqu'aux genoux), frissonner, grelotter, sentir s'égoutter les neiges de l'hiver* (comme les morts de *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,*) ou *trembler*. L'un ou l'autre *fantôme, un chat* ou même un objet symbolique tel le *cœur*, sera ainsi *engourdi, frileux, gelé, glacé, voire pris de roideur*. Le *frémissement*, le *frisson* et la *gerçure* sont les effets de ces basses températures, et certains personnages *souffl[ent] sur leurs doigts*, comme les *femmes de plaisir* du *Crépuscule du matin*. Employant un vieux verbe familier qui évoque fourrures et vêtements chauds, Baudelaire recommande à la *Lune de [sa] vie*: *emmitouffle-toi d'ombre (Le Possédé)*.

Dans *Le Cygne*, les *cieux* à l'heure matinale sont *froids* et, le soir, la plongée dans la substance indéfinie des *froides ténèbres*, sur laquelle s'ouvre *Chant d'automne*, est tragique et hostile: dès le premier vers cette synesthésie remplit le lecteur de tristesse et d'effroi; le poète sent clairement qu'une froideur mortelle va s'emparer de lui, et l'affirme dans un vers durci par la répétition des gutturales, et où s'unissent fortement la vue et le toucher, et aussi le poétique et le trivial: *Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé*. Le même *froid ténébreux* et lugubre tombe sur les *pâles habitants du voisin cimetière* dans *Spleen (Pluviôse, irrité contre...)*. Par un couplage auditif et tactile cette fois, l'âme du poète devient semblable à *La Cloche fêlée* et voudrait *peupler l'air froid des nuits* avec son chant.

Pourtant, *La Fin de la journée* n'est pas toujours d'un froid néfaste, et le *Poète* annonce qu'il va se *rouler dans les rideaux des rafraîchissantes ténèbres*. Ce rafraîchissement bienfaisant² est symbolique dans *Danse macabre*, où la mort cherche à *rafraîchir l'enfer allumé dans [son] cœur* tandis que l'humanité, *Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange*, s'amuse follement dans la vaine espérance d'échapper à son destin mortel. Deux abstractions, *la folie et l'horreur*, sont également

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1995, p. 117.

² À propos de l'adjectif « rafraîchissant », RICHTER apporte une information complémentaire: « Il faut préciser, avec l'aide toujours précieuse de Bescherelle (1852), que l'adjectif *rafraîchissant* avait (et a d'ailleurs encore en partie) un sens proprement médical, avec une référence toute particulière à certaines boissons curatives (tisanes, potions, etc.), qui serviraient à 'éteindre la trop grande chaleur, à calmer l'agitation des humeurs' ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1568.

froides, et se reflètent sur le visage de *La Muse malade*. A ce procédé consistant à matérialiser des idées abstraites, Baudelaire lui-même fait allusion dans **Fusées**, en partant d'un exemple: *Ciel tragique. Épithète d'un ordre abstrait appliqué à un être matériel*¹. Pichois souligne que « c'est une bonne partie de la poétique des *Fleurs du mal* qui est ici en cause² ».

Utilisant un artifice cher aux baroques, Baudelaire crée à l'aide du chaud et du froid des expressions fortement contrastées: dans *De profundis clamavi*, l'alexandrin *La froide cruauté de ce soleil de glace* est bâtie sur une violente contradiction; de même une des Erynnies, l'implacable *Alecto* de *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*, est munie d'une *torche* *Qui les brûle, mais qui nous glace*.

La fraîcheur est physique dans *La vie antérieure*, où *des esclaves* au service du poète soulagent la chaleur de son *front avec des palmes*. Rappelons d'autre part la célèbre synesthésie olfactive et tactile qui occupe le neuvième vers de *Correspondances*: *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants*³. Enfin, une autre fraîcheur charnelle, tout érotique celle-là, baigne le *réduit* de la *mendiant rousse*.

Le vent qui souffle dans les poèmes de Baudelaire est salutaire quand il sèche les larmes et apporte, peut-être, l'oubli: *Comme un visage en pleurs que les brises essuient, / L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient*, (*Le Crépuscule du matin*), et quand il rafraîchit *Diane, Cheveux et gorge au vent (Sisina)* ou la *prêtresse* d'*Un voyage à Cythère*, qui *Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs, / Entrebâillant sa robe aux brises passagères*. C'est à un *vent frais* que Baudelaire compare le *rire* de Madame Sabatier dans *À celle qui est trop gaie*. Par contre, le vent est impitoyable quand il fouette *Les Petites Vieilles* qui ressemblent à des *monstres*: *Sous des jupons troués et sous de froids tissus / Ils rampent flagellés par les bises iniques*. Représentation de la *concupiscence* dans *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*, il *fait claquer* [la] *chair ainsi qu'un vieux drapeau*: il bat la peau et la dessèche au point qu'on peut en entendre le crissement. Il symbolise la *Peur* que le poète ressent dans l'atmosphère ténébreuse et cauchemardesque du *Gouffre* qui lui donne la chair de poule: *sur mon poil qui tout droit*

¹ *O. C. I.*, p. 653. C'est Baudelaire qui souligne.

² *Ibid.*, p. 1476. Le critique fait remarquer qu'*épithète* est au masculin, genre « que ce substantif avait perdu depuis le XVIIe siècle ».

³ Comme dit MEITINGER, « le toucher semble n'apparaître que par ricochet dans et par la fraîcheur potentielle des '*chairs d'enfants*', sensible au regard, à l'odorat comme au tact. », dans « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles, p. 102.

se relève/ Mainte fois de la Peur je sens passer le vent; cette horripilation est à prendre au sens physiologique de « hérissément des poils qui couvrent le corps », d'après la définition du *Trésor de la Langue Française*, mais elle est morale également, et reflète autant l'angoisse que l'horreur. Ces vers renvoient sans doute à une expérience personnelle de l'auteur puisque selon Pichois, le sonnet aurait été écrit peu de temps après le 23 janvier 1862, date où Baudelaire dit avoir *senti passer sur [lui] le vent de l'aile de l'imbécillité*¹.

Les chaleurs baudelairiennes sont elles aussi dotées de diverses significations. Qui dit chaleur dit avant tout soleil et feu. Baudelaire se remémore son voyage tropical et son bref séjour dans les îles de l'océan Indien; il repense aux *pays chauds* où naquit la Malabaraise et, dans *La Chevelure* de sa chère mulâtresse, il retrouve *la brûlante Afrique* et ce *là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,/ Se pâment longuement sous l'ardeur des climats*. Les crépuscules, qu'on avait trouvés glacials, ont parfois une température confortable; le soleil couchant du *Balcon*, poème fortement tactile, plein de baisers, de caresses et de douceurs charnelles, arrache à Baudelaire cette exclamation: *Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées!* À la chaleur météorologique s'allie celle de la passion: *Lesbos*, île d'amour par excellence, est la *terre des nuits chaudes et langoureuses*, et dans *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*, Delphine donne à son amie une leçon: il ne faut pas mêler l'honnêteté et le plaisir sous peine de ne jamais connaître *ce rouge soleil que l'on nomme l'amour!* La jeune Hippolyte lui rétorque que son cœur désespéré est *brûlant comme un volcan*, et qu'elle aspire à trouver entre les bras de sa bien-aimée la *fraîcheur des tombeaux*.

La chaleur de l'amour, patente dans l'expression *Nymphe ténébreuse et chaude* de *Chanson d'après-midi*, a d'ailleurs souvent la mort pour corollaire: le sonnet *La Mort des amants* montre un couple de *cœurs Usant à l'envi leurs chaleurs dernières*, et l'atmosphère de la pièce où gît le cadavre d'*Une martyre* est lourde et malsaine; cette tiédeur de serre laisse présager la macabre découverte du corps, décrit dans la strophe suivante. La chaleur portée à un degré extrême corrompt la matière, et ceci a des effets nauséux sur les promeneurs d'*Une charogne* qui, un *beau matin d'été si doux*, voient la dépouille d'une bête *brûlante et suant les poisons*; l'élément le plus lumineux du tableau est en même temps l'explication: *Le soleil rayonnait sur cette pourriture*. Dans *L'Âme du vin*, l'évocation des lieux funéraires suscite un jeu de mots, car le vin

¹ O. C. I, p. 1115.

personnifié qui roule dans la gorge du buveur affirme: *sa chaude poitrine est une douce tombe/ Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.*

La sensation de chaleur est non seulement physique, mais aussi morale (dans Le Jeu, les vicieux ont les *doigts convulsés d'une infernale fièvre*), et symbolise plusieurs qualités abstraites: le poète se dit *brûlé par l'amour du beau* (Les Plaintes d'un Icare); la jeunesse prodigue *ses douces chaleurs* (J'aime le souvenir de ces époques nues); dans les vieux couvents, la *Vérité* (pourtant *froide* dans Le Rêve d'un curieux) a la vertu de *réchauff[er] les pieuses entrailles* et de *tempér[er] la froideur de leur austérité* (Le Mauvais Moine), et dans Paysage, Baudelaire a le désir, en chantant le printemps, *De tirer un soleil de [son] cœur, et de faire/ De [ses] pensers brûlants une tiède atmosphère*. Par contre c'est une sensation non plus réconfortante, mais douloureuse, et causée aussi bien par le chaud que par le froid, qu'il évoque dans Causerie; la mélancolie engendre une métaphore à la fois tactile et gustative, car il se lamente: *la tristesse (...) laisse, en refluant, sur ma lèvre morose/ Le souvenir cuisant de son limon amer*.

De même que *rafraîchir*, *chauffer* et *réchauffer* sont des gestes profondément humains. Le poète recommande à la *Race d'Abel*: *chauffe ton ventre/ À ton foyer patriarcal* (Abel et Caïn). La formule *Auras-tu (...)/ Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?*, d'une grande expressivité tactile et visuelle, est empreinte de toute la charité qu'éveille en lui La Muse vénale. Enfin, même les *bains de sang* ont été inutiles pour *réchauffer* [le] *cadavre hébété* du prince de l'ennui qui fait son autoportrait dans Spleen (Je suis comme le roi...). Toutefois les formes impérative, interrogative et négative sous lesquelles apparaissent respectivement ces verbes montrent que l'on en reste à la tentative ou à l'intention.

Le doux, le dur et le visqueux

J'ai déjà parlé des caresses et des baisers, qui abondent dans le recueil; dans les extraits qui suivent, je relève les exemples où c'est la texture de la peau elle-même, suavité, sécheresse ou rugosité, qui est qualifiée.

Baudelaire aime les chats, et la raison incontestable de sa préférence pour ce félin est la voluptueuse mollesse de son pelage. Les chats sont *doux*, et le poète aime à enfoncer les doigts dans la fourrure de leur corps *élastique*¹.

Mais c'est surtout la texture de la peau féminine qui le fascine: de même que les nudités ruisselantes d'aromes stimulent son nez poétique, les chairs pulpeuses et douces plaisent à sa main, en tout cas à sa main d'écrivain. Le *corps* de la petite *mendiant*e rousse (dans le poème qui lui est dédié), quoique *maladif*, a sa douceur; celui de la *Malabaraise* est *doux* également; quant à celui de la cruelle maîtresse évoquée dans *Le Léthé*, il est *beau et poli comme le cuivre*, et le *bras*, la *jambe*, la *cuisse* et les *reins* de la femme nue des *Bijoux*, Jeanne sans doute, sont *Polis comme de l'huile*: l'adjectif *poli*, qualifiant une peau brillante et sans aspérités, met d'ailleurs en rapport la vue et le toucher. Jouant sur la polysémie de l'épithète *doux*, l'auteur du *Balcon* chante la douceur physique du *sein*, et la douceur morale du *cœur*, de la belle qui l'aide à égrener ses plus chers souvenirs. Pour sa part, la stryge qui offre ses charmes dans *Les Métamorphoses du vampire* a la *lèvre humide*, et contre ses *seins triomphants* elle *sèche tous les pleurs*. Ces dons de consolatrice et de femme fatale ne sont hélas qu'illusion car le poète, voulant l'étreindre, se retrouve face à un horrible squelette. Le sonnet *Les Deux Bonnes Sœurs* fait intervenir deux allégories, la *Débauche* et la *Mort*, décrites en parallèle, et les *affreuses douceurs* de l'une sont identiques aux *terribles plaisirs* que prodigue l'autre.

Autant la peau de la femme aimée est douce dans les poèmes précédemment cités, autant celle des *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* est desséchée et raidie par la débauche; la phrase *L'âpre stérilité de votre jouissance/ (...) roidit votre peau* marque la ressemblance entre l'infécondité des rapports amoureux et l'aridité de ces chairs féminines. *Le Monstre*, c'est-à-dire la *nymph*e macabre qu'il célèbre dans une des **Épaves**, est une vieille dépravée à la *jambe musculeuse et sèche*. Cette peau mûre, endurcie et squameuse ne rebute pourtant pas l'écrivain, qui continue à la *préférer* aux *fleurs banales du Printemps*. Il use dans cette pièce satyrique d'un langage assez bas, et de stratégies propres à la littérature baroque, dont il est féru; voilà probablement pourquoi, sans reculer devant une contradiction, il commence et termine ainsi la dixième strophe: *Ta peau brûlante et sans douceur*,(vers 46), (*Et pourtant elle a sa douceur!*) (vers 50). La peau de l'*Allégorie* aussi est extrêmement râpeuse, autant que la phonétique de l'alexandrin qui l'évoque: *Tout glisse et tout s'émousse au granit de sa*

¹ Le premier de ces adjectifs apparaît dans *Le Chat (LI)* et *Les Chats*, et le second dans *Le Chat (XXXIV)*.

peau. Cette courtisane d'une beauté splendide se rit de la *Mort* et de la *Débauche*, qui n'ont pas entamé *la rude majesté* de son corps: son épiderme est si dur qu'il rend moins vif et et moins pénétrant tout ce qui s'y frotte. Le granit est symbole de dureté, et l'expression « de granit » signifie, nous dit le *Trésor de la Langue Française*, « insensible, impénétrable, inflexible »; métaphore de la peau résistante, cette roche l'est également d'un cœur *sans haine et sans remords*, impassible face à la mort. Pour Richard, cet épiderme qui se cuirasse contre l'autre et lui « oppose (...) une fin de non-recevoir » incite le poète à « ressentir alors, avec une fureur montante, le besoin de briser ce granit, de violer cette passivité¹ ». Ceci explique le nombre d'images brutales et sanglantes qui éclaboussent le texte. La clé de cette insensibilité résiderait précisément dans *la beauté du corps (...)/ Qui de toute infamie arrache le pardon*. Avec la valeur rédemptrice de la beauté au sein de la luxure, on touche ici l'un des grands messages de Baudelaire, déjà enfermé dans le titre de son chef-d'œuvre, *Les Fleurs du Mal*.

S'il est vrai que Baudelaire dessine dans *Chanson d'après-midi* le portrait de la mulâtresse Jeanne Duval, le détail des *tresses rudes* est réaliste, car les cheveux crépelés des noirs sont durs et secs, moins soyeux que ceux des gens du nord; l'épithète comporte peut-être aussi une note morale, étant donné qu'on rencontre dans la pièce des allusions aux *sourcils méchants* de la femme, et à ses allures de *sorcière* capable de captiver son amant par ses tortures et ses câlineries.

Le troublant quatorzain *Le Portrait* montre un *Temps* qui gratte énergiquement une image estompée, le seul vestige de son amour: *un dessin (...)/ que le Temps (...)/ Chaque jour frotte avc son aile rude...* Elle est très picturale, cette allégorie du temps ailé, qui exerce avec rudesse son labeur de gommage, d'effacement irréparable.

Baudelaire est disposé à nous faire parcourir toutes les lignes de la géographie du toucher. La flaccidité, la viscosité, les substances mollasses et humides, ne nous sont pas épargnées, et entrent dans la composition de certaines images d'une grande force expressive.

Le Mort joyeux est, comme dit Pichois, un « défi lancé à la Mort elle-même² ». L'auteur exprime le désir de caver sa propre tombe *Dans une terre grasse et pleine d'escargots*, un milieu froid et flasque, pullulant de bêtes peu enclines à fréquenter la poésie. Elles reviennent pourtant dans *Le Coucher du soleil romantique*, où il existe un

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, p. 121.

² *O. C. I.*, p. 970.

contraste brutal entre la beauté du thème solaire, glorieux dans le titre et dans le vers d'ouverture du sonnet: *Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève*, et la laideur de la nuit, de la peur et de la mort, sur laquelle il débouche:

*Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.*

En note au bas du poème, l'éditeur soutient que, dans ce tableau, « Baudelaire a voulu caractériser l'état actuel de la littérature » et que les vilains animaux du dernier alexandrin « sont les écrivains qui ne sont pas de son école¹ »; Pichois signale qu'il y a là, « sans doute, une mystification » et que, « s'il faut la prendre au sérieux, ces écrivains sont les réalistes, avec qui Baudelaire a été confondu lors du procès de 1857 et que pour cette raison, entre autres, il déteste² ». Quelle que soit l'interprétation à donner à ces vers, ce qui domine pour nous lecteurs, c'est une impression matérielle et morale très désagréable, qui nous parvient grâce aux trois canaux de l'odorat (relent de cimetière qui flotte dans l'air), de la vue (obscurité, laideur des animaux) et du toucher (écrasement avec le pied de bêtes molles, gluantes et froides, qui dégoûtent autant qu'elles surprennent, et dans la chair desquelles on risque de s'empêtrer et de s'enliser). Les *monstres visqueux* du sixième quatrain de *L'Irrémédiable* ont un contour beaucoup plus diffus, mais ils appartiennent au même bestiaire de la répugnance que les reptiles du quatrième; toute cette partie du poème est d'ailleurs une collection d'*emblèmes* illustrant le *Mal* et le caractère *irrémédiable* du sort, mis en contrepoint dans la deuxième partie de la pièce avec la *Vérité* et la *conscience*. Mais l'image tactile la plus repoussante, au physique comme au mental, est celle de l'*outré aux flancs gluants, toute pleine de pus*, en quoi s'est métamorphosée la femme à qui le poète avait voulu donner *un baiser d'amour* (*Les Métamorphoses du vampire*) et dont il se détourne, saisi d'horreur.

¹ O. C. I, p. 149.

² Ibid. , p. 1122.

L'enveloppe du corps

L'étude thématique des odeurs dans *Les Fleurs du Mal* a montré le rôle de la parure dans la création ou le renforcement des images olfactives¹. Ce rôle est important aussi pour les expressions tactiles. Baudelaire atteint de très hauts sommets d'éloquence quand il évoque les tissus, vêtements, chaussures et accessoires qui accompagnent et touchent le corps humain, en particulier le corps féminin.

On a vu, à propos de ses nombreux parfums, et dans le chapitre sur la caresse, que le poème *À une Madone* est loin d'être mystique. Au *Désir* du poète se matérialisant en une *Robe* qui va effleurer tous les reliefs du corps de l'aimée, à la cruauté voluptueuse de ses coups de *Couteaux*, il faut ajouter d'autres manifestations de sa personnalité qui se transforment en ornements de sa *Madone* terrestre, tous présentés sous l'angle du toucher: ses *Vers* deviennent une *Couronne*; sa *Jalousie*, un *Manteau* extrêmement serrant et *doublé de soupçon*, et son *Respect*

(...) de beaux Souliers
De satin², par tes pieds divins humiliés,
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte.

Outre le traditionnel symbolisme fortement sexuel de la chaussure, remarquons l'accumulation de binômes esprit-matière³ signalés par les majuscules, et la multiplicité d'images sensorielles, qui donnent à la statue poétique ainsi créée une énorme originalité; comme le promettait le sous-titre, on est en présence d'une pièce très espagnole.

Teignant à nouveau de sensualité son pseudomysticisme, Baudelaire montre dans *Femmes damnées (Comme un bétail pensif...)* des femmes dont la gorge aime les *scapulaires*. Cet objet de dévotion composé de morceaux d'étoffe bénits semble ici plus étroitement en contact avec la chair qu'en rapport avec l'âme; le reste de la strophe comporte une image croisée de punition et de jouissance, puisque ces *chercheuses*

¹ Voir la **DEUXIÈME PARTIE** de cette étude, **2. 2. 2. La parure féminine**.

² **Jean-Noël SEGRESTAA** voit dans cette formule une source du *Soulier de Satin* de Claudel, dans « Une source du *Soulier de Satin: À une Madone* de Baudelaire », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 33, mars 1969, pp. 11-12.

³ **Julia KRISTEVA** affirme à ce propos: « c'est moins le spirituel qui est imaginé par une identification à un objet sensoriel, que l'objet qui se laisse saisir par identification au spirituel ». Voir « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk » dans *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 410.

d'infini, recélant un fouet sous leurs longs vêtements,/ Mêlent (...)/ L'écume du plaisir aux larmes des tourments. La même association est présente dans *Le Voyage*, où Baudelaire nous offre aux vers 98 à 100 une comparaison très tangible concernant un respectable état: *la Sainteté,/ Comme en un lit de plume un délicat se vautre,/ Dans les clous et le crin cherchant la volupté.* La mollesse du duvet, où Pichois voit « une réminiscence du début du chant I du *Lutrin*¹ » tranche avec la dureté des *clous*, instruments du supplice chrétien, et la rudesse du cilice, chemise de pénitence confectionnée avec les poils du cou ou de la queue du cheval: ceci suggère la poursuite du plaisir par la douleur. De la fausse religion on passe à l'idolâtrie avec *Chanson d'après-midi*, où est transcrite la *passion* de l'auteur pour son *idole*. Les mots de Baudelaire aspergent d'aromes les cheveux et le corps de sa maîtresse; ils décrivent aussi ses baisers, et donnent à palper les tissus enveloppant cette chair à laquelle il succombe, et les chaussures enfermant les doux pieds qui le subjuguent:

(...) *tu ravis les coussins*
Par tes poses langoureuses.
 (...)
Sous tes souliers de satin,
Sous tes charmants pieds de soie,
Moi, je mets ma grande joie,
Mon génie et mon destin.

Ces images d'une sensualité triomphante s'opposent à celles, ironiques, du grand squelette à l'allure ridicule de *Danse macabre*, qui n'a crainte de se surcharger de fioritures: *Sa robe exagérée (...)/ S'écroule abondamment sur un pied sec que pince/ Un soulier pomponné, joli comme une fleur.* D'ailleurs, *La ruche qui se joue au bord des clavicules* sert à dissimuler la maigreur de cette cadavérique beauté. L'emploi du vocable *ruche* (qui existe aussi sous la forme voisine « ruché »), qui désigne un ornement en tulle ou en dentelle froncée, trahit l'amour de Baudelaire pour la mode, et son érudition en matière d'artifices de l'élégance féminine. Le *sac brodé de fleurs ou de rébus* que *Les Petites Vieilles serr[ent] contre leur flanc*, et qu'il décrit avec la précision d'un miniaturiste, est une autre preuve de son intérêt pour l'embellissement personnel.

¹ O. C. I, p. 1101. BOILEAU en effet évoque au vers 20 les *lits des chanoines, plus doux que leurs hermines*, et aux vers 58 et 62 celui du *prélat, de plume à grands frais amassée et de duvet*.

¹ Ibid. , pp. 1018-1019.

Comme le fait remarquer Pichois¹, Baudelaire appréciait les gravures et les journaux de mode, frivolités qui lui furent nécessaires pour la rédaction du **Peintre de la vie moderne**.

Les *draps* dans lesquels se reposent les *vivants* oublieux de *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*, et qui dort au cimetière, contrastent par leur réalisme et leur chaleur avec les *guenilles* dont la *Débauche* et la *Mort* ont le *flanc drapé* dans *Les Deux Bonnes Sœurs*, le *linceul vapoureux* de la mélancolie que *Brumes et pluies* déposent sur le *cœur* et le *cerveau* de Baudelaire pour les *envelopper*², ou le *suaire épais* métaphorique de l'amertume dans laquelle il a le *cœur enseveli* quand il songe au pendu dévoré par les rapaces, aperçu au cours d'*Un voyage à Cythère*, et qu'une pesante couche de *douleurs* lui couvre l'âme comme une chape.

A l'intérieur du poème *J'aime le souvenir de ces époques nues*, s'instaure une violente contradiction entre les races primitives, pleines de vigueur et de santé, et nues, et les hommes actuels, monstrueux et vêtus, dont le *Poète* ne voit que les *corps* difformes, et *Que le dieu de l'Utile (...)/ Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!*: la froide pression du bronze dément la douce tiédeur supposée par le mot *langes*.

L'image à la fois olfactive et tactile des *jupons parfumés* où le poète cherche à *ensevelir* [sa] *tête endolorie* (*Le Léthé*) est chargée d'érotisme mais aussi de sentiments, puisque là il trouvera la consolation et l'oubli.

Hédonisme et raffinement caractérisent l'emploi de noms d'étoffes pour la plupart orientales, chatoyantes et agréables au toucher, qui servent à qualifier certaines parties du corps ou de l'habillement. Dans *Hymne à la Beauté*, le poète s'adresse à une allégorie très ambivalente: c'est une *fée aux yeux de velours* (comme la *Malabaraise aux grands yeux de velours*), mais des crimes horribles sont commis en son nom: *Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,/ Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement*. L'insignifiance apparente du colifichet est contrecarrée par la

¹ O. C. I, pp. 1018-1019. Voir aussi l'article de **PARKE, T. H.** - « Baudelaire et La Mésangère », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, n° 2.

² **BRUNEL**, comparant ces vers avec un passage de l'*Odyssée* qui se déroule dans le nord de la Grèce, montre que « la nuance de sens contenue dans le verbe 'envelopper' est exactement la même que dans le texte homérique ». Voir *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 107. Pour **RICHTER** (*Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, 2001, p. 1179), la référence au climat « de la région parisienne (...) ne concerne pas le *corps* du poète (...) mais seulement ses facultés psychiques, tout particulièrement celle du sentiment et de la passion (...) et celle de l'intelligence (...). Pour ce critique, Baudelaire fait l' « éloge des saisons froides » parce qu'elles *envelopp[ent]* ses facultés et le mettent « dans un état semblable à celui des morts » (Ibid. , pp. 1176-1177). Il ajoute (p. 1178) que « Ce comportement s'oppose à toute une tradition littéraire qui avait fait l'éloge du plaisir de rester à la maison, près du feu, alors que, dehors, le temps inclément sévit. »

puissance du superlatif *tes plus chères* et la proximité de l'adjectif *orgueilleux*, et la *danse amoureuse* suggère le sautillerment et la caresse de l'objet suspendu. Parlant des bijoux métalliques épars entre *Les Fleurs du Mal*, Richard affirme que Baudelaire « aime à animer la froideur d'un métal en le faisant sonner et tressaillir sur une peau de femme¹ ».

Le *velours* est encore l'étoffe choisie pour élaborer la figure de la *Volupté*, *sirène/ Faite de chair et de velours*, et pour inviter à caresser le *ventre uni et doux* de la *pâle beauté* sensuellement célébrée dans *Les Promesses d'un visage* ou les *habits, mousseline ou velours, imprégnés de [la] jeunesse [et du] parfum* de la belle qui l'aide à recouvrer son passé (*Le Parfum*). Celle du *Cadre*, avec plaisir et coquetterie, *noyait/ Sa nudité voluptueusement/ Dans les baisers du satin et du linge*, tandis que la *lune* personnifiée du sonnet *Tristesses de la lune* ressemble à une *beauté* qui s'abandonne *Sur le dos satiné des molles avalanches*. Le vers *Toi, vêtue à moitié de mousselines frêles*, du poème *À une Malabaraise*, propose l'image d'une femme à peine couverte d'un tissu vaporeux, léger à porter et laissant aux membres une grande liberté, et qui souffrirait enserrée dans les rigides vêtements imposés par la civilisation européenne. *Le Beau Navire* contient des expressions pleines de sensualité et de dynamisme, et où le visuel et le tactile s'entrecroisent, pour compléter la ronsardienne « image de la femme-navire en mouvement² ». Le vers 17: *Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire* suggère que ce n'est pas la *moire* qui couvre la gorge de la femme, mais son buste qui vient se frotter à la soyeuse étoffe, comme une figure de proue fend l'air et montre la route aux marins. Les vers 5 (répété en 25): *Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large*, et 29: *Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent*, joignent l'impression du contact de la toile sur la peau à celle des formes et des gestes: on se représente aussi bien la démarche leste de la jeune *enchanteresse* que l'agréable frôlement des jupons.

Ces fragments démontrent que Baudelaire est présent au monde par tous ses pores, et que sa relation aux êtres et aux choses au moyen de l'exploration tactile est étroite et continue.

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 149.

² *O. C. I.*, p. 926.

4. LE GOÛT

Goût, toucher et odorat, je l'ai dit, sont des sens de la proximité. De plus le goût est proche parent de l'odorat, puisque son origine est mi-gustative, mi-olfactive, et les interactions entre eux sont nombreuses. Les dictionnaires nous apprennent ainsi que le substantif désignant le principal organe de l'odorat, le *nez*, s'emploie pour nommer le créateur de parfums aussi bien que le goûteur de vins, et que nous possédons depuis 1970 un nouveau mot, d'origine anglaise, *flaveur*, qui réfère à la sensation produite conjointement par le goût et l'odeur d'un aliment. Les œnologues, de leur côté, nous recommandent à propos du vin de distinguer l'*odeur*, qui caractérise les parfums perçus directement par le nez, de l'*arome*, saisi par la bouche, en rétro-olfaction.

Les sensations gustatives, ainsi que toutes les autres, sont fortement imprégnées de la personnalité du dégustateur: comme dit Pierre-Paul Grassé, « notre psychisme, l'affectivité, la sensibilité, donnent à nos sensations une valeur qu'elles ne possèdent pas à l'état brut¹ ».

Roland Barthes, dans une intéressante relecture de *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, livre paru en 1825, affirme: « el gusto es ese sentido que conoce y practica aprehensiones múltiples y sucesivas² ». Pour lui en effet, la sensation gustative est soumise au temps, ce qui lui permet de s'épanouir à la façon d'un récit ou d'un langage. Par ailleurs, pour faire le pont entre le langage et la gastronomie, deux puissances qui se servent du même organe, Brillat-Savarin recourt à la figure de Cadmus, considéré par différentes légendes comme l'introducteur en Grèce de l'alphabet phénicien et de l'écriture, et comme cuisinier au service du roi de Sidon. Comme Cadmus, l'écrivain et gourmet, même s'il ne construit pas une philosophie du langage, a des rapports véritablement amoureux avec la langue et avec les aliments: il ressent le désir des mots dans leur forme matérielle autant qu'il a le désir d'un plat, et il emploie des vocables savants pour classer les différents mouvements de la langue au cours de la manducation. Cette interpénétration transparaît dans la sympathie avec

¹ Petit bréviaire de la gastronomie périgourdine, Ed. P. Fanlac, www.gastronomie-en-perigord.info/histoires/p.pgrasse.htm

² *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994; titre original: *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984; trad. de C. Fernández Medrano, pp. 299-300.

laquelle il décrit les gourmands qui pour parler d'un mets prononcent gloutonnement l'adjectif *bon*.

Mais inévitablement, les mots gastronomiques (ceux de Brillat-Savarin par exemple), qui parlent d'un objet désirable, nous rappellent l'ambiguïté fondamentale du langage: il chante les délices du référent tout en soulignant son absence. Qu'en est-il chez Baudelaire, qui n'était pas gastronome, mais qui a démontré poétiquement ses autres capacités sensorielles? Comment marie-t-il dans *Les Fleurs du Mal* les mots et les goûts?

Sa correspondance et ses écrits intimes révèlent une certaine gourmandise personnelle¹; sa poésie aussi est empreinte de sapidité, puisque 94 des 162 pièces composant le recueil (soit 58%) contiennent des expressions en rapport avec le goût.

Dans les pages qui suivent, je dresserai une nomenclature des termes du goût et j'étudierai certaines images baudelairiennes inoubliables du boire et du manger. Tout en évoquant les sensations gustatives fondamentales, en particulier l'amertume, je parlerai des motifs récurrents de l'allaitement, de l'ivresse, de la dévoration et du rongement, du sang et des larmes, et aussi de ces formules où la bouche et les yeux sont vus comme les réservoirs de substances diverses, peu corporelles; on verra aussi quelques boissons et aliments, et diverses abstractions douées d'un goût: observons que dans presque tous les cas les parois séparant le concret du spirituel ne sont nullement étanches, et qu'entre ces deux plans s'opère souvent une fusion intime.

En ce qui concerne le manger, la liste des verbes du champ gustatif utilisés par Baudelaire est bien approvisionnée. Outre ceux qui parlent de la faim comme: *avoir faim, hurler la faim*, il y en a qui réfèrent à la recherche d'aliments: *dérober, glaner son souper, reprendre le morceau*; à la préparation des aliments: *assaisonner, épicer, faire bouillir, préparer la cuisine*; à la manducation: *alimenter, avaler, brouter, communier, dévorer, exercer ses dents, livrer (aux) appétits, manger, (se) nourrir*; au plaisir de manger et à la satiété: *apaiser la faim, assouvir, goûter des plaisirs, rassasier*. Certains de ces verbes, comme *s'acharner, faire la pâture*², *mordre* et *ronger*, empiètent sur le domaine du toucher, où on les rencontre dans le contexte des gestes violents. Les aliments offerts dans *Les Fleurs du Mal* sont peu nombreux: l'*aliment*, l'*ambrosie*, la

¹ Voir INTRODUCTION, 2. 4. Gourmandises.

² On trouve dans ces vers de *Lesbos*: *Sapho (...) fit de son beau corps la pâture suprême/ D'un brutal l'image précieuse d'un holocauste sensuel.*

chair ou la *chère*, les *fruits* (*d'automne aux saveurs souveraines, miraculeux, savoureux*, ou nommés concrètement comme les *ananas* et les *bananes* que la Malabaraise achète au marché), le *gâteau*, le *Lotus* (parfumé, mangeable, et apportant l'oubli aux passagers du *Voyage*), le *miel*, l'*omelette* (dans une des **Bouffonneries**: *Un cabaret folâtre*), le *pain* (parfois salé comme le *panis salsus* qui accompagne la *mollis esca*, le « mets délicat » dans *Franciscae meae laudes*), le *piment*, le *repas* et la *viande*. Certains sont de pures abstractions, et désignent parfois des choses qui ne sont pas du tout comestibles, comme on le verra plus loin.

Dans le domaine du **boire** figurent (*s'*) *abreuver*, *s'assouvir*, *avaler*, *boire* (même *tout* [son] *soûl*), *humer*, *pomper*, *savourer*, *sucer*, *téter* et *tomber dans le gosier*. Les boissons agissent diversement sur l'organisme et sur l'esprit, c'est pourquoi l'on rencontre *altérer*, *désaltérer*, *endormir la terreur*, (*s'*) *enivrer*, *faire délirer* (*les cerveaux et les cœurs*), *griser*, *monter*, *rafraîchir la soif*, *réconforter*, *se réfugier* ou *se soûler*. Pour boire ou pour connaître l'ivresse, il faut *verser le vin*, mais parfois aussi *faire tourner un philtre* ou *sentir la soif naître de la liqueur*. Telle matière est *enivrante*, et l'on peut se sentir *rassasié*, mais il existe aussi des *soifs inassouviées*, comme celles des *Femmes damnées* (*Comme un bétail pensif*...). Les substances, bues ou enivrantes, pas toujours liquides, et qui souvent ouvrent des portes inattendues, sont tantôt matérielles, comme les *baumes*, le *bourgogne*, la *chair*, le *constance*, l'*eau de la bouche*, l'*élixir*, le *faro*, la *gorge*, la *liqueur* (parfois *pure* et *divine*), le *nuits*, le *poison*, le *rire*, la *salive*, le *sang*, le *soleil*, le *souffle*, la *symphonie*, la *tisane*, le *tapage*, la *voix* du chat et surtout le *vin*¹ (qui est quelquefois *captieux*, mot que Baudelaire revendique face à *capiteux*, proposé par ses correcteurs, mais qui ne rimerait pas, et qu'on trouve aussi sous la forme latine *vinum*, dans *Franciscae meae laudes*), tantôt spirituelles, comme l'*amour*, les *charmes de l'horreur*, le *chemin de la croix*, le *cri de la tourmente*, la *douceur* (*de* [l'] *après-midi*), le *génie*, le *goût de l'éternel*, le *mensonge*, la *monotonie* (*Du métal, du marbre et de l'eau*), la *Mort*, l'*ombre*, le *plaisir*, le *souvenir*, les *splendeurs de* [la] *vertu* ou le *triomphe*. Dans *Le Voyage*, les amateurs d'aventures vont jusqu'à se griser *D'espace et de lumière et de cieux embrasés*. Certains des produits avalés sont magiques, comme l'*ambrosie* (ici considérée comme un liquide), l'*élixir* (entendu comme philtre ou remède ensorcelant), le *nectar* (boisson exquise qui conférerait l'immortalité aux dieux antiques) et le *philtre* (parfois *fort* ou *infâme*).

¹ J'y reviendrai dans le paragraphe consacré à l'**enivrement**.

Au-delà du boire et du manger, signalons aussi l'*opium* (parfois *divin*) et le *tabac*; une action: *fumer*; un acteur: le *fumeur*, et des objets: le *houka* et la *pipe*. Mais je ne les inclus ici qu'à titre indicatif, car ils s'éloignent du cercle purement gustatif; leur poids spécifique est d'ailleurs assez faible dans *Les Fleurs du Mal*: c'est en prose que Baudelaire retire toute la saveur de ces drogues, comme par exemple dans le texte intitulé paradoxalement *Le Poème du Hachisch*.

J'ouvrirai ce chapitre sur un motif qui se répète dans la poésie gustative de Baudelaire, l'**allaitement**: il donne à goûter l'aliment premier et vital, quoiqu'innommé, et il est lié à des sensations parfois bien amères. Laisant de côté les expressions qui relèvent plutôt du sens du toucher, accompagnées de connotations érotiques (dans *Le Léthé*¹) ou brutales (*Au Lecteur*²), et examinées dans la section précédente, on trouve dans *J'aime le souvenir de ces époques nues*, la mythique Cybèle, déesse de la fécondité. D'après le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*³, c'est la « Déesse Mère du monde égéen, (...). Elle n'est pas seulement la mère des animaux et des plantes, mais encore celle des hommes et des dieux ». À Rome, son culte comprenait des mystères où avaient lieu « des rites de purification (...), à la suite desquels l'initié était admis à communier sous les espèces du pain et du vin ». Cette mère exemplaire est ici comparée à une *louve* qui *Abreuvait l'univers à ses tétines brunes*. La divinité reparaît dans *Bohémiens en voyage*, mais ici elle n'offre que ses dons végétaux (*ses verdure*s) aux gitanes qui portent leurs nourrissons, *livrant à leurs fiers appétits/ Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes*. Ce ne sont que les détails réalistes, parfois chargés de brusquerie comme dans le dernier cas, de tableaux assez banals. En revanche dans *Le Cygne*, le poète envoie une pensée à *ceux qui s'abreuvent de pleurs/ Et têtent la Douleur comme une bonne louve!* Voici revenu l'animal des *époques nues*, qui à Rome nourrit de son lait Romulus et Rémus, mais qui cette fois symbolise la *Douleur*: les êtres qui y sont accrochés comme des louveteaux aux mamelles de leur mère sont semblables au poète, gonflé jusqu'à la réplétion de souvenirs mélancoliques et de chagrins, et qui, au vers 36 des *Petites Vieilles*, se présente comme *celui que l'austère Infortune allaita!* Faut-il partager la freudienne proposition de Jérôme Thélot⁴? Ce commentateur, constatant à quel point « la faim

¹ *Je sucerai, (...) Le népenthès et la bonne ciguë/ Aux bouts charmants de cette gorge aiguë,*

² *Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange/ Le sein martyrisé d'une antique catin,*

³ Seghers, Paris, 1962, pp. 95-96.

⁴ « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, pp. 38-39.

règne dans *Les Fleurs du Mal* », veut expliquer certains « thèmes » baudelairiens (celui de l'allaitement par exemple) par un traumatisme remontant à la première enfance et par « un sein manquant depuis toujours »: « Entendre ces thèmes comme des reviviscences d'un douloureux sevrage permet de comprendre les mythes baudelairiens du bonheur ». On peut y voir en tout cas l'une des facettes romantiques de l'écrivain crucifié, désigné par le sort dès sa naissance comme cible des plus profonds tourments et des plus graves privations. Comment interpréter ces autres images de succion, non plus de lait, mais de substances aussi primordiales que la *moelle* et le *sang* des *Métamorphoses du vampire*? Le poète y montre la scène à la fois baroque et chère aux romantiques d'une débauchée qui, après l'amour, se change en cadavre dans les bras de l'homme épuisé:

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
(...)
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,

En lisant ces vers qui nous rappellent la « substantifique moelle » rabelaisienne, on songe à l'essence de l'être, à la force de vie, que cette femme lubrique a ôtée à son amant avant de disparaître.

Avec les boissons, tangibles comme le *vin* ou abstraites comme la *douceur*, que Baudelaire verse en abondance dans sa poésie, on pénètre dans un des territoires les plus suggestifs de l'œuvre, celui de l'**enivrement**. Comme dit Barthes,

Baudelaire no le perdonaba a B.-S. [Brillat-Savarin] por no haber hablado bien del vino. Para Baudelaire el vino es el recuerdo y el olvido, la alegría y la melancolía; es lo que le permite al individuo transportarse fuera de sí mismo, hacer ceder la consistencia de su yo en provecho de estados descolocados, extranjeros y extraños; es una vía de desviación; en resumen, es una droga¹.

Pour le gastronome en effet, le vin n'est qu'un élément du repas; c'est une « antidroque ». Mais Bonneville nuance cette interprétation et assure:

¹ *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Barcelone, 1994, p. 303. Titre original: *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984. Trad.: Fernández Medrano.

Le thème du vin n'a pas, dans *Les fleurs du mal*, la place qu'on imaginerait volontiers. De l'ivresse vulgaire à l'exaltation dionysiaque, on voit sans peine le rôle que Baudelaire eût pu attribuer au vin pour s'évader du monde réel, sans parler des prolongements possibles vers les « paradis artificiels »¹.

D'après lui, les poèmes du cycle du **Vin** évoquent en général l'« apaisement » plutôt que l'« évasion ». Ces cinq pièces ont été maintes fois commentées; pour ma part, je les relirai en me focalisant sur les allusions directement ou indirectement gustatives et leurs implications.

Du cœur de la bouteille, la prosopopée du vin, dans *L'Âme du vin*, adresse à l'homme une joyeuse déclaration de *fraternité*. Entre l'évocation des vendanges et de l'élaboration du vin au deuxième quatrain, et les observations psychologiques et auditives (le vin incite à chanter, égaye les fêtes et apporte l'espérance), visuelles (il fait briller les yeux et rougir les visages), ou tactiles (il exerce la fonction d'un onguent) du quatrième et du cinquième, c'est dans les quatrains troisième et sixième que l'on trouve les expressions le plus en rapport avec notre sujet, bien que la sensation gustative y soit en quelque sorte inversée. On montre celle qu'éprouve non pas le buveur, et qui pourrait être douce ou acide, âpre ou fruitée, mais le vin lui-même², au moment où il est dégusté. Le poète nous présente le point de vue de cet alcool, satisfait d'avoir enfin trouvé sa voie et de dégringoler dans la gorge d'un travailleur. Ce liquide s'assimile à une *ambrosie végétale*, synonyme ici de *nectar*. L'adjectif est peut-être superflu, cette substance provenant, comme le vin, d'une plante. Le point culminant est la fécondation par le vin de l'être qui en boit: *de [leur] amour nâtra la poésie*, et cette poésie ne peut être que sublime, puisqu'elle s'élèvera *vers Dieu comme une rare fleur!* Brunel se réjouit de cueillir pour sa gerbe cette *rare fleur* et affirme:

¹ *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, *Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, pp. 39-40. **RICHTER** de son côté affirme dans les « Conclusions » de son *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001 (p. 1668) que « Le vin est (...) la solution à laquelle font traditionnellement appel tous les malheureux (...), tous ceux qui se sont persuadés que la condition d'une culture s'étendant depuis Paris jusqu'à l'Inde (...) est l'universelle, l'irréparable 'condition humaine' ».

² « Il a pour ainsi dire, une individualité humaine propre. Ou plus précisément, il a, comme les hommes, une âme, qui s'exprime à l'intérieur de son corps (la bouteille) et représente une sorte de promesse pour l'homme qui le boira. »: **RICHTER, Mario**. - *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, 2001, p. 1239.

ces six strophes ont été placées sous le signe du fleurir, et orientée [*sic*] vers lui, puisque c'est sur le mot « fleur » (...) qu'il [*sic*] s'achève. La floraison s'accompagne d'une élection¹.

Le chiffonnier soûl qui, dans *Le Vin des chiffonniers*, *S'enivre des splendeurs de sa propre vertu*, est le parangon de ces pauvres diables, épuisés de travail, de soucis et d'années, qui constituent pourtant une sorte de bataillon et *apportent la gloire au peuple ivre d'amour!* La description des effets du vin, du « subjectivisme éthylique », pour parler comme Pichois², n'est pas neuve: l'homme ivre est plein d'euphorie et d'autosatisfaction. Il connaît son heure de triomphe et le vin a le goût de la joie. Comme dans le poème précédent, il est personnifié, et même ici mythifié: *Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole; Par le gosier de l'homme il chante ses exploits*. Le texte se termine par une célébration: *Dieu* pour adoucir l'amertume des humains a créé *le sommeil*, à quoi *L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!* Cette apothéose rappelle que Dionysos, qui initia l'homme à la culture de la vigne, est fils de Zeus, « maître de la Nature tout entière » et « souverain des trois mondes³ ». Signalons en outre que Baudelaire a voulu, avec la majuscule, mettre en relief les mots clés de son poème.

D'après Asselineau⁴, « l'acteur Tisserant » proposa à Baudelaire de faire « une pièce en deux actes » du *Vin de l'assassin*, poème qui, d'après certains commentateurs, avait paru dans une gazette corporative, *L'Écho des marchands de vins*⁵, en 1848. Bien que ce drame n'ait jamais vu le jour, le texte est en lui-même d'un dramatisme intense. Un ivrogne criminel vient de se débarrasser de sa femme: il raconte cyniquement les circonstances du meurtre et chante avec une allégresse cruelle sa liberté retrouvée: *Je puis donc boire tout mon soûl* (vers 2); *Je serai ce soir ivre mort* (vers 42). À l'ivresse physiologique se superpose celle, métaphorique, du bonheur et de l'amour aujourd'hui perdus de ce couple: c'est au nom de cette ivresse-là qu'il donne *rendez-vous* à la malheureuse pour l'assassiner et *faire du vin un linceul*, en une scène qu'Adam appelle d'« amour démoniaque⁶ ». Le vin est bienfaisant pour l'ivrogne, puisqu'il déclare au vers 45 qu'il *dormir[a] comme un chien*; par ailleurs l'insouciance du coupable est

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, p. 47.

² O. C. I, p. 1052.

³ *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Seghers, Paris, 1962.

⁴ Cité par PICHOS, O. C. I, p. 1053.

⁵ PICHOS signale cependant qu'« il a été impossible jusqu'à présent de retrouver le mystérieux *Écho* ». (Ibid., p. 1054.)

⁶ Cité par PICHOS, ibid., p. 1055.

totale, comme le prouve le ton blasphématoire du dernier quatrain. Pourtant, ce vin-là n'est-il pas amer? En tout cas, il n'étanche pas la soif:

*L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau; (...)*

Bonneville affirme que cette pièce « est (...) une condamnation de l'ivresse, considérée sous sa forme grossière¹ ». Quoi qu'il en soit, elle contient autant de violence que de douleur.

Le sonnet *Le Vin du solitaire* en revanche est un panégyrique du vin: la volupté, le jeu, la musique,

*Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au cœur altéré du poète pieux;*

La formule *baumes pénétrants* synthétise les vertus de cette boisson. Les baumes sont des substances douces et agréables au palais, au nez et à la peau, et qui de surcroît, apaisent et consolent l'âme. Au *solitaire* du titre, ils apportent le calme et surtout *l'espoir, la jeunesse, la vie et l'orgueil*. Potion magique, élixir de jouvence, remède merveilleux, ce vin au goût extraordinaire fait de l'homme l'égal d'un dieu: on est bien aux portes du paradis².

Le dernier poème du cycle, *Le Vin des amants*, suggère une fuite à cheval, un vol dans l'azur, une nage infiniment libre vers les songes: « rêves d'évasion, mouvement ascensionnel – une des tendances profondes de la psyché de Baudelaire³ », note Pichois. Cette « tendance », stimulée par le vin, est l'exacte antithèse de celle qui dans de nombreuses pièces attire le poète vers les gouffres. Et si ces derniers dans la

¹ *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, *Analyse critique*, Hatier, Paris, p. 40.

² RICHTER va plus loin car l'emploi de l'adjectif *pieux* l'autorise à affirmer que le poète est « disposé à s'en remettre au pouvoir bienfaisant d'une divinité » qui ne peut être que « la bouteille, avec sa profondeur et sa fécondité, d'où on ne peut écarter la présence de la grande efficacité consolatrice de la religion chrétienne, qui a justement fait du vin le sang sauveur du Christ ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1287.

³ *O. C. I.*, p. 1056.

poésie baudelairienne sont *amers*, l'évolution sans entraves du couple à travers les eaux et les airs a dans *Le Vin des amants* une saveur exquise¹.

Il n'y a dans ces cinq poèmes que le *vin* pris dans un sens général: ni sa qualité ni sa couleur ne sont indiquées; pourtant, il s'agit bien de la « boisson, généralement alcoolisée, résultant de la fermentation du raisin ou du jus de raisin », comme le définit le *Trésor de la Langue Française*. Long en bouche, ce vin marque aussi une empreinte durable dans la mémoire, parce que l'expérience gustative suggérée est surtout spirituelle.

Chez Baudelaire, le factuel n'est jamais très éloigné du symbolique; c'est ainsi que le *vin*, métaphore du *souvenir* dans *La Chevelure*, est absorbé (bu et respiré tout à la fois), par le poète, qui *s'enivre* d'odeurs et dont *l'âme peut boire/ À grands flots le parfum, le son et la couleur*. Dans l'analyse de ce célèbre poème fortement olfactif, j'ai déjà parlé de ces synesthésies à trois registres (mises en jeu par les émotions et en même temps les multipliant), qui instaurent une sorte de cénesthésie positive, d'impression générale de bien-être intérieur. Dans cette pièce, la mémoire, active et activée par les odeurs, fonctionne aussi comme agent de sapidité, c'est-à-dire comme additif alimentaire qui accroît la sensibilité des récepteurs gustatifs, d'après la définition des gastronomes.

L'enivrement est de plus, on le sait par le poème en prose *Enivrez-vous*, un antidote contre le poids du Temps: *Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve*². Un autre poison qui dévore notre âme et notre être est le *Remords* (*L'Irréparable*); c'est pourquoi nous viennent le désir et le besoin de le dissoudre dans du *vin* ou un autre liquide:

*Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane,
Noierons-nous ce vieil ennemi,
Destructeur et gourmand comme la courtisane,
Patient comme la fourmi?
Dans quel philtre? – dans quel vin? – dans quelle tisane?*

¹ Beaucoup plus pessimiste, **RICHTER** affirme: « Cela pourrait être un début, un départ, un voyage, une promesse d'évasion et de bonheur (...). En réalité, il s'agit d'une fin (...). Nous nous trouvons en présence d'une nouvelle tromperie du vin ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1297.

² *O. C. I.*, p. 337.

La triade répétée des **boissons** proposées s'échelonne selon un ordre décroissant de capacités miraculeuses: le *philtre* est un « breuvage auquel on attribue des vertus magiques et que l'on utilise notamment pour inspirer l'amour¹ », d'après le *Trésor de la Langue française*; le *vin* est un alcool, et la *tisane*, selon le même dictionnaire, la « boisson obtenue par macération, infusion ou décoction dans l'eau de plantes ayant souvent des vertus ». Péjorativement, elle désigne aussi une « boisson alcoolisée de qualité médiocre ». C'est par un de ces produits que le poète voudrait porter remède à sa douleur.

Le *vin* est comparable aussi au regard de la *Beauté* ou de l'aimée: tous deux offrent le meilleur et le pire. Ceci est manifeste dans ces vers d'*Hymne à la Beauté*:

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté? ton regard infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

où Baudelaire, comme dans le reste du poème, accumule les antithèses: *ciel – abîme; divin – infernal; bienfait – crime*. Ce procédé contribue à semer dans l'esprit la *confus[ion]*, qui est un des effets de l'ivresse. Le vin symbolise les joies terrestres dans *Le Beau Navire*, où la gorge de la belle est une *armoire* remplie de *vins* et de *liqueurs/ Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs!* C'est probablement une image comme celle-ci qui suggère à Rincé la formule: « métaphore pittoresque de son bonheur précaire² » pour parler de l'alcool dans *Les Fleurs du Mal*. On pourrait dire à raison, et pour parler comme les œnologues, que les vins baudelairiens durent plusieurs caudalies, c'est-à-dire que leur persistance aromatique et gustative (et pour nous, poétique) est très forte.

Le vin des pièces que l'on vient de commenter ne porte pas de nom, mais Baudelaire en sert ailleurs d'autres, mieux définis. La **Bouffonnerie** intitulée *Sur les débuts d'Amina Boschetti* met en scène des Belges aussi incapables d'apprécier l'élégance et la grâce de la danseuse que de reconnaître la qualité du *bourgogne*: dédaignant ce cru français, ils lui préfèrent une bière du pays, le *faro*. Cette boisson,

¹ Le mot dérive étymologiquement du verbe grec signifiant « aimer ».

² Baudelaire et la modernité poétique, P. U. F. , Paris, 1984, p. 49.

fabriquée avec du malt d'orge et du froment, Baudelaire l'assimile à l'urine dans *Opinion de M. Hetzel sur le faro*¹.

Le laudateur du vin cite dans *Sed non satiata* un autre bourgogne, le *nuits* (de Nuits-Saint-Georges), et un vin du Cap qui, d'après Florenne, « eut une grande vogue à l'époque romantique² », le *constance*. Le goût de ces alcools, et de l'*opium* qu'ils encadrent au vers 5: *Je préfère au constance, à l'opium, au nuits, s'efface devant L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane*. Baudelaire célèbre les plaisirs du vin mais n'ignore nullement ses dangers. Le goût de celui de *Bohême* est paradoxalement *Amer et vainqueur*, et c'est la sensation³ qu'éprouve le poète quand il baise les lèvres de sa bien-aimée (*Le Serpent qui danse*):

*Quand l'eau de ta bouche remonte
Au bord de tes dents,*

*Je crois boire un vin de Bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur!*

La **bouche**, organe par excellence des sensations gustatives et siège du goût, a donc elle-même un goût, en particulier quand elle appartient à la femme aimée. Elle est souvent unie aux **yeux**, capables eux aussi de faire sentir certaines saveurs, comme dans *Sed non satiata*:

*Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont des citernes où boivent mes ennuis.*

ou dans *À une passante*, où les yeux de la femme qu'il croise dans la rue donnent à boire à l'artiste *La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*. Cette perméabilité des sens favorise l'établissement d'échanges physiques et moraux aux multiples ramifications. Pour Thélot, des exemples comme ceux qui précèdent « n'attest[ent] pas seulement que

¹ *Amoenitates Belgicae, O. C. II*, p. 970.

² « Commentaires et notes », Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. 372.

³ Pour BRUNEL, ce liquide donne « l'illusion d'un vin, sinon enivrant, du moins étoilant » et par là crée « un effet magique ». - Baudelaire et le « puits des magies », José Corti, Paris, 2003, p. 155.

le désir est insatiable (...) mais encore qu'y entrent une avidité et une voracité où se renverse le platonisme¹ ». La *lèvre* de la *Nymphe macabre* du *Monstre* est *amère*. Dans *Le Poison*, la puissance du regard et de la bouche est supérieure à celle du *vin* (première strophe), qui « peut dilater toutes choses jusqu'à la plénitude bienheureuse² », et de l'*opium* (deuxième strophe), pourtant capable comme l'alcool de réaliser des miracles et d'amplifier le temps, l'espace et les satisfactions; ce qui attire le poète bien plus que ces drogues, c'est donc d'un côté *le poison qui découle des yeux verts* de sa maîtresse, car ses *songes viennent (...) se désaltérer à ces gouffres amers*, et de l'autre l'acidité de sa *salive qui mord*³, parce qu'elle concède à son *âme l'oubli* et l'emporte *aux rives de la mort!*

La Fontaine de sang est un curieux sonnet ancien nous prouvant que Baudelaire, comme dit Pichois, a été « hanté par une hémophilie morale, au moins pendant ses années de jeunesse⁴ ». Le **sang** du poète, pour Richard⁵, « est un père nourricier »; il « féconde » et « apaise la soif »: il est décrit ici *désaltérant la soif de chaque créature*. Le passage du sang au vin⁶ se produit après le deuxième quatrain; des *vins captieux* qui succèdent au *sang* du poète dans la troisième strophe, l'auteur montre les effets escomptés ou réels:

*J'ai souvent demandé à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine;
Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine!*

D'une part ils pourraient posséder des vertus calmantes et délivrer le sujet de son angoisse (en cela ils auraient un pouvoir semblable à celui de l'amour puisque, *dans l'amour* aussi, [il a] *cherché un sommeil oublié*); d'autre part ils aiguïsent les sens de la vue et de l'ouïe.

Toujours dans le registre sanglant, la *toile* du tableau analysé par Baudelaire dans *Une Martyre s'abreuve/ Avec l'avidité d'un pré du sang rouge et vivant* de la

¹ « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 39.

² RINCÉ, Dominique. - *Baudelaire et la modernité poétique*, P.U.F., Paris, 1991, p. 49.

³ Cette salive est une des « armes de l'amour dans sa manifestation la plus vénéneuse » pour BRUNEL, Pierre. - *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003, p. 106.

⁴ O. C. I., p. 1063.

⁵ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 118.

⁶ Le glissement du sang au vin est aisé: le vin est le sang de la vigne; leur couleur et leur consistance les rapprochent; et surtout, dans la liturgie chrétienne, le Précieux Sang du Christ devient le vin de l'Eucharistie. Toutes ces références n'empêchent pas les images du sang et du vin de prendre, sous la conduite de Baudelaire, une tonalité très sensuelle.

femme décapitée. Cette inondation, cette imprégnation s'effectue d'une manière très intense, et le fond de la peinture est vu comme une prairie qui absorberait du sang jusqu'à en déborder. Pour Richard, « Boire le sang tout chaud, c'est boire aux sources de la vie. Le sang sera donc le signe même de l'expansion, l'antithèse vivante de toutes les paralysies¹ ». Malgré le crime raconté ici, la métaphore du sang a un singulier goût de vie, sans doute celle qui anime l'étrange *dessin*.

Le deuxième quatrain du *Reniement de saint Pierre* présente des formules d'ivresse et de plaisir mêlées à des impressions auditives, qui illustrent le penchant baudelairien à la délectation dans la souffrance:

*Les sanglots des martyrs et des suppliciés
Sont une symphonie enivrante² sans doute,
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,
Les cieux ne s'en sont point encor rassasiés!*

De même que le sang, les **larmes** sont des éléments récurrents dans la poésie gustative de Baudelaire. Prenant la douleur comme noyau, plusieurs images gustatives rendent compte de perceptions visuelles. *Le Masque* par exemple montre un spectateur d'abord ravi de se laisser abuser par les apparences, mais surtout ému par la souffrance de cette statue divine:

*(...) le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;
Ton mensonge m'enivre³, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!*

Cette affliction intolérable, avec laquelle le poète communique de tout son cœur, ces chagrins si vastes qu'ils étanchent la soif malgré leur goût de sel, sont dus à la plus grande de toutes les angoisses, celle de vivre. Les termes *faire jaillir* du poème que je viens de citer sont repris pour annoncer dans *L'Héautontimorouménos*:

Et je ferai de ta paupière,

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 118.

² Dans *Sisina* au contraire, on imagine *Diane* (...) s'enivrant de tapage.

³ Cette expression revient dans *Semper eadem*, où il implore: *laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge*.

*Pour abreuver mon Sahara,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera*

(...)

*Et dans mon cœur qu'ils soûleront
Tes chers sanglots retentiront*

Ces *pleurs* qui désaltèrent et enivrent reçoivent de Richard, qui compare les deux substances poétisées des larmes et du sang, le commentaire suivant:

On saisit ici sur le vif l'infériorité charnelle, mais aussi la supériorité morale des larmes sur le sang. Les larmes s'écoulent sans blessure, et leur écoulement ne trahit pas vraiment notre surnature, mais elles avouent notre nature, notre souffrance intérieure. Elles sont la suite physique d'un sentiment¹.

Dans *La Rançon*, les *pleurs salés* sont plutôt les gouttes de sueur qui perlent au front de l'homme laborieux, décidé à obtenir son salut le jour du Jugement dernier.

Les **éléments abstraits** les plus divers prennent entre les mains du poète un goût particulier, et sont capables de combler des faims ou des soifs. Il reproche aux *amants ivres de chair* de *Danse macabre* d'ignorer la suprême beauté du squelette. Dans *La Destruction*, il prend à partie le *Démon* qu'il *avale* comme un poison insaisissable; le Malin, sous la forme d'attrayantes prostituées, femmes pour lesquelles on sait que Baudelaire ressent un mélange de fascination, de dégoût et de pitié, *Accoutume* [s]a *lèvre à des philtres infâmes*: le nom *philtres* a des connotations magiques, qui s'opposent au contenu de l'adjectif *infâmes*²; la rime et l'harmonie imitative des mots contenant un /f/ met par ailleurs en étroit rapport les *femmes* et les *philtres infâmes*, au goût d'abord plaisant puis acide, qui poussent l'auteur vers la *Destruction*.

Un poème allégorique d'une grande dureté, *Le Tonneau de la Haine*, fait reparaître le *Démon*, qui empêche la *Vengeance* d'apaiser l'ire de la *Haine*, comparée à

(...) *un ivrogne au fond d'une taverne,*

¹ *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 122.

² Contradictoire aussi, la *Volupté* de *La Prière d'un païen* verse un *vin informe et mystique*.

*Qui sent toujours la soif naître de la liqueur
Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.*

Si les *buveurs heureux* au moins sombrent dans le sommeil, la *Haine*, pareille au monstre des marais de Lerne¹ dont les neuf têtes repoussaient au fur et à mesure qu'on les coupait, est infatigable: plus elle boit plus elle a soif.

Rêve parisien, poème éminemment visuel à la gloire d'une architecture urbaine régulière et statique, offre au troisième quatrain une métaphore gustative agréable liée à un concept abstrait: l'image de l'ivresse causée par l'immobilité des trois éléments suggère un heureux bercement de la vue, dans une pièce basée sur l'« évansion hors du réel² » et où est appliqué de manière exemplaire ce que Brunel appelle le « principe de substitution »: « Baudelaire veut oublier le décor médiocre qui l'entoure (...) » et « crée un monde artificiel », manifestant ainsi « sa volonté de défier la Nature³ »:

*Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.*

Hélas! dans la deuxième partie du poème, une fois le rêve évanoui, l'horrible réalité de son *taudis* reprend le dessus.

D'autres ébriétés mentales prennent corps dans *Le Voyage: L'Humanité est ivre de son génie*, tandis que *les moins sots, hardis amants de la Démence*, trouvent leur secours dans *l'opium immense*. Une très belle métaphore gustative du *Balcon* propose l'idée d'un bonheur à la fois enivrant et paisible: *Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!* Une sorte de liquéfaction de l'haleine de sa maîtresse lui permet de la boire en l'assimilant à une potion bienfaisante et capiteuse. Toutefois, l'imparfait du verbe *buvais* le dit bien: ces *minutes heureuses* appartiennent à son *passé*.

Intégrer à l'idée de la mort une impression grisante semble un défi, que Baudelaire relève à plusieurs occasions. Le poète, pour qui dans *L'Examen de minuit la gloire* consiste à *déployer/ L'ivresse des choses funèbres*, avoue avoir *Bu sans soif et mangé sans faim!*... Cette *ivresse* singulière est synonyme de *beauté*: c'est d'ailleurs ce

¹ *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Seghers, Paris, 1962.

² **BONNEVILLE, Georges.** - *Les Fleurs du Mal, Baudelaire, Analyse critique*, Hatier, Paris, 1972, p. 40.

³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, pp. 163-164.

terme qui figure dans la version du poème parue dans le *Boulevard* de 1863¹, mais le mot retenu ici a plus d'intensité et, pour nous, plus de saveur. L'allégorie du sonnet *La Mort des Pauvres* est chargée de valeurs positives: la *Mort*, à la fois *but*, *clarté* et *Ange*, est pareille à un breuvage qui élève l'esprit et rend euphorique:

(...) *c'est le seul espoir*
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre.

Boisson merveilleuse ou poison enivrant, « Seule la Mort, indépendamment de la perspective qu'elle ouvre, est douée de vertus consolatrices », dit Pichois². C'est ce qu'exprime le superbe impératif adressé à la *Mort* du *Voyage*, en fin de poème et en fin d'œuvre³: *Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!*

Le poème *Abel et Caïn* offre plusieurs expressions contrastées, en rapport avec l'action de boire et surtout de manger. À la *race d'Abel*, le poète dit:

(...) *dors, bois et mange;*

et plus loin:

Race d'Abel, tu crois et broutes
Comme les punaises⁴ des bois!

ou encore

Ah! Race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!,

tandis qu'à celle de Caïn:

Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien

¹ *O. C. I.*, p. 1118.

² *Ibid.*, p. 1102.

³ Si l'on excepte les pièces de l'édition de 1868.

⁴ La comparaison avec des insectes donne du goût aussi à d'autres pièces du recueil que l'on examinera dans les paragraphes qui suivent.

ou enfin:

Prends garde à ces grands appétits.

La race d'Abel jouit du regard complaisant de Dieu, tandis que celle de Caïn doit se vautrer dans la misère; une sensation de *faim* envahit les descendants du second, tandis que ceux du premier sont invités à se rassasier. Comme dit Richter, « À en juger par l'exhortation irritée et sarcastique du poète, ils prennent du bon temps¹ ».

Les deux substantifs les plus généraux du lexique baudelairien du manger sont *l'aliment* et le *repas*. Ce dernier, *nocturne et terrible*, auquel Hippolyte fait allusion dans *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*, est le second terme d'une comparaison: la jeune femme ressent après les excès de la volupté une angoisse semblable à la nausée physique qui succède à un dîner trop copieux. *L'aliment*, dans *L'Ennemi*, est *mystique* et se rapporte sans doute à l'engrais spirituel qui fertiliserait les fleurs de son inspiration poétique. Mais les trésors apportés par une vie orageuse ont disparu: de ce qui fut il ne reste rien, et nous retournons au néant. Le sonnet se ferme avec désespoir sur l'image du *Temps qui mange la vie* et d'un *Ennemi qui nous ronge le cœur*; de plus, à la manière d'une sangsue², *Du sang que nous perdons [il] croît et se fortifie*. Au sujet de ce mystérieux *Ennemi*, Pichois s'interroge: « Qui est l'Ennemi ? Le Temps, la Mort, le Démon, le Remords, l'Ennui ? Peut-être tous ces éléments réunis ». Je partage sa thèse et son opinion, selon laquelle « L'impossibilité de définir un sens univoque doit être comprise comme révélatrice d'une complexité qui se situe au niveau, obscur, des sentiments³ ». Un autre poème qui évoque la voracité du temps, *L'Horloge*, nous avertit:

Chaque instant te dévore un morceau du délice

À chaque homme accordé pour toute sa saison.

(...)

(...) *Maintenant dit: Je suis Autrefois,*

Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!

¹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1467.

² Le *Trésor de la Langue Française* la définit ainsi: « annélide gluant (...) dont le corps très souple est terminé par une ventouse à chaque extrémité lui permettant de se fixer solidement à la peau des vertébrés pour en sucer le sang ».

³ O. C. I, pp. 858-859.

Quoi qu'il fasse, où qu'il aille, l'être humain n'échappe pas, hélas! à son insatiable appétit. Baudelaire était particulièrement obsédé par cette fuite incessante; il nous l'a dit aussi en parfums.

Une autre horloge, celle de L'Imprévu, prétend que

« *L'homme est aveugle, sourd, fragile comme un mur
Qu'habite et que ronge un insecte!* »

Les trois pièces dont on vient de parler montrent que le **rongement** et la **dévoration** sont des images récurrentes chez Baudelaire. De même dans Causerie, son cœur que la *cohue* a déchiré, a été englouti par des *bêtes* (ou par des *monstres* dans une autre version), et celui du *Poète* de Bénédiction risque lui aussi d'être mis à mal et dévoré; de la bouche de sa propre femme il entend la menace:

« *J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jeterai par terre avec dédain!* »

À la femme pécheresse de Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle il lance cette accusation:

*Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.*

Ses intenses chagrins poussent quelquefois le poète à l'extrême de l'autodévoration, et il va jusqu'à nous détailler avec réalisme les préparatifs culinaires de cet impossible repas:

(...) *cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur,*

Ce phénomène est aussi prodigieux que le fait d'en être réduit à *peindre* (...) sur les ténèbres, au vers 6 du même sonnet: Un fantôme I, Les Ténèbres.

Mais d'autres agents que les femmes ou les monstres comblent leur appétit avec la chair et l'âme de l'auteur: des bestioles malignes ou des maladies infâmes s'y attaquent pour dévorer et corroder. Pour Jérôme Thélot, ce « fantasme de dévoration » délate la lourde présence dans le recueil de la faim, « qui dégrade l'humanité depuis l'origine¹ ». Mais, outre cette obsession de la faim, on peut voir dans ces pratiques une transposition des soucis qui minent l'esprit du poète tout en l'épuisant physiquement: les rapports furieux et passionnés avec sa mère, l'échec de ses ambitions artistiques, les amours tortueuses, la santé chancelante. Son caractère complexe et perfectionniste, son incurable procrastination, trouvent aussi leur reflet dans ces rongements continus.

L'allégorique *Remords* en particulier savoure en détruisant. Le premier quatrain du poème liminaire *Au Lecteur* se ferme avec fracas sur une constatation terrible, ponctuée des nombreux /m/ de la mastication:

*Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*

Ces deux vers parfaitement parallèles créent au moyen de la conjonction une comparaison entre *nous*, coupables jouissant de nos fautes et de nos repentirs, et les *mendiants*, heureux dans leur misérable crasse qui ne cesse d'augmenter. Après des verbes invitant à la dégustation comme *alimenter* et *nourrir*, ces alexandrins débouchent sur un mot qui par lui-même inspire le dégoût et le mépris: signifiant à l'origine un ensemble de vers, la *vermine* est actuellement un nom collectif désignant tous les insectes (puces, poux, etc.) ou larves d'insectes qui se nourrissent de l'homme et des animaux. De même, *le ver rongera comme un remords la peau* de la belle courtisane de *Remords posthume*. Et n'est-ce pas *le Remords* de *L'Irréparable* encore qui

*(...) se nourrit de nous comme le ver des morts,
Comme du chêne la chenille?*

tandis que *L'Irréparable* *ronge avec sa dent maudite* et s'assimile au redoutable *termite*? Brunel voit dans les petits animaux peuplant ces vers une représentation du « principe destructeur » qui « finit par prendre la forme psychologique et morale du (...)

¹ « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 39.

Remords¹ ». Pichois quant à lui tente une analyse des deux abstractions en présence: « L'irréparable (...) n'est pas lié, comme le remords, à une faute précise, mais à une culpabilité latente, générale, associée à l'irréversibilité du temps. Le remords est chrétien. Le sentiment de l'irréparable touche au désespoir² ». On peut dire en tout cas que, dans sa vie et dans son œuvre, le regret, la repentance et le *désir sans trêve* (Le Cygne) occupent l'âme de l'auteur beaucoup plus fréquemment que le bonheur et l'insouciance.

Le réalisme nécrophage colore plusieurs autres pièces du recueil. Dans Une charogne, la *vermine mangera* irrémédiablement le corps de la belle compagne du flâneur; celui-ci, avec une précision gastronomique dégoûtante, avait d'ailleurs noté à propos de l'animal en décomposition: *Le soleil rayonnait sur cette pourriture,/ Comme afin de la cuire à point.*

Les *Vieux squelettes* de La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse sont *travaillés par le ver*. Ce curieux travail est pour l'animal un banquet infini: il calme sa faim en savourant à petits coups ces mets délectables. Laissant de côté l'erreur orthographique³, assez déconcertante, commise par Thélot dans son texte, on peut accepter la thèse de ce critique, qui voit dans cet alexandrin une association de « l'affect de la faim et l'expérience de poésie »:

Ce symbole du vers [*sic*] dévorant est si fréquent dans *Les Fleurs du Mal* et si souvent en position décisive qu'on est justifié d'entendre *aussi* dans le mot *vers* la *versification*. Le vers est en somme la poétique de la faim. La faim devenue poésie est le vers. Et si donc le poète s'accuse dans « La servante au grand cœur » de manquer à ses devoirs envers Mariette qui l'a élevé enfant, c'est parce qu'il s'adonne, artiste, aux *vers*, pendant que les vers dévorent les morts, « Vieux squelettes gelés travaillés par le vers ». Le remords comme l'ennui et la nature -et comme le poème- est une faim c'est-à-dire un *vers*.

Une autre allégorie, la *Prostitution* du Crépuscule du soir, *remue (...)/ Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange*. Les mots de Baudelaire ont un ton moralisant, et quel étrange espoir il place dans cet *aimable soir qui soulage/ Les esprits que dévore une douleur sauvage!* Dans J'aime le souvenir de ces époques nues, le poète

¹ Baudelaire, Les Fleurs du Mal entre « fleurir » et « défleurir », Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 99.

² O. C. I, p. 931.

³ THÉLOT écrit « ver » avec un -s final, même dans l'alexandrin de Baudelaire. « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 40.

est rempli d'effroi en contemplant des *femmes (...)/ Que ronge et que nourrit la débauche*¹, ou *Des visages rongés par les chancres du cœur*. Dans cette dernière image, si le contenu est esthétique ou moral, le signifiant est bien corporel, car il évoque les plaies immondes et les ulcères causés par les maladies vénériennes: la prostitution paradoxalement alimente et détruit.

Par ailleurs, c'est sous l'épigraphe des expressions tactiles et des attouchements brutaux, à cause des verbes *se traînent* et *s'acharnent*, que j'ai placé les vers de *Spleen (J'ai plus de souvenirs...)*:

- *Je suis un cimetière (...)*
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.

Un **aliment** fondamental, la *viande*, est associée à deux reprises au *vin*, qu'on a dégusté plus haut: si dans *Le Reniement de saint Pierre*, ces produits, dont un *tyran* serait littéralement rempli jusqu'à la gorge (*gorgé*), représentent les imprécations que Dieu reçoit de l'humanité et dont il se repaît, dans *Bénédictio*, en compagnie de parfums et de gestes du rituel religieux, ils provoquent l'ivresse de la *femme* du Poète: *Je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,/ De genuflexions, de viandes et de vins*. Bien que l'on se trouve dans le domaine poétique, cette viande enivrante fait repenser au fameux « osmazôme », dont Brillat-Savarin parle dans sa *Physiologie du goût*: ce mot savant désigne la substance purement sapide de la viande, provenant de chairs rouges et faites, soluble dans l'eau froide, et qui donne aux potages leur odeur et leur saveur caractéristiques; c'est en quelque sorte l'absolu du goût de viande. Flaubert emploie ce technicisme dans *Madame Bovary*: le pharmacien Homais, à table avec les Bovary, « parlait arôme, osmazôme, sucs et gélatine d'une façon à éblouir² ».

Il en est de ces éléments quintessenciés et à cheval entre le boire et le manger comme de l'*encens* et du *musc*, respirés avec une telle force qu'ils sont comme bus et mangés, *Avec ivresse et lente gourmandise*, dans *Le Parfum*, où ils représentent la puissance mnésique. On pourrait parler ici de la flaveur de ces matières et,

¹ Simone BERNARD-GRIFFITHS voit dans cette formule « l'exemple même de la coexistence des contraires et de la manière dont chaque vie s'édifie sur ses propres ruines ». In « La dialectique de l'imaginaire dans 'Spleen et Idéal' de Baudelaire, Schèmes d'expansion heureuse et de déperdition spleenétique », Journées d'agrégation en ligne 2002-2003, « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ». Voir www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

² Gallimard, Paris, 1972, p. 140.

poétiquement, d'une métaphore synesthésique qui met en jeu de façon convergente les sensations olfactive et gustative.

Dans le neuvième quatrain de la pièce *Bénédiction*, Baudelaire réunit d'autre part le *pain* et le *vin*, c'est-à-dire les deux espèces sous lesquelles les catholiques peuvent communier, pour recevoir après sa transsubstantiation le corps du Christ. Il s'agit ici d'une sorte d'eucharistie maudite que les *peuples furieux* présentent au Poète, souillée de *cendre* et de *crachats*. Pour qualifier cette dernière formule, on pourrait utiliser à bon escient les termes dont usa Gustave Bourdin à l'époque dans *Le Figaro*: « L'odieux y coudoie l'ignoble; le repoussant s'y allie à l'infect¹ ».

Le répugnant et l'abject n'inspirent d'ailleurs pas plus de dégoût poétique à Baudelaire que le macabre, qu'il exploite assez abondamment, et qu'il n'hésite pas à introduire dans des expressions gustatives: la mort, représentée comme on l'a vu plus haut comme une boisson enivrante, apparaît aussi comme une riche nourriture. Une des strophes de *Danse macabre* pose une double interrogation purement rhétorique:

*Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?*

Ces mots dévoilent une tendance baroque de Baudelaire, que le graveur Félicien Rops appelait sa « passion du squelette² »; puisque nous sommes tous destinés à mourir, nul doute que nous n'ayons déjà tous trouvé un aliment au bord d'une tombe, veut-il nous dire. La mort qui pour les esprits morbides peut être source de plaisir, invite aussi à la méditation et à la réflexion existentielle.

Bonnes ou mauvaises, les références sensorielles relatives au goût s'adaptent, comme on le voit, à plusieurs entités abstraites. D'une part le monde est semblable à un plat aussi vaste qu'appétissant, dont les multiples composantes sont des rêves et des illusions qui excitent la gourmandise, mais de l'autre la connaissance et les chagrins sont d'une amertume infinie, pareils en cela aux gouffres baudelairiens, ces *gouffres amers* devenus des clichés. Et si une voix tente le lecteur avide qu'était l'enfant Baudelaire en lui affirmant (dans *La Voix*): « *La Terre est un gâteau plein de douceur* » et en lui promettant un plaisir inextinguible, si dans *Le Voyage* *l'univers est*

¹ *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, « Commentaires et notes » d'Yves FLORENNE, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. 342.

² Cité par PICHOS, *O. C. I.*, p. 1030.

égal [au] *vaste appétit* de l'amateur d'aventures à travers le monde, le *savoir* qu'on retire de celles-ci est *amer* autant que nos *désirs*. La tristesse a un arrière-goût de sel:

(...) *la tristesse en moi monte comme la mer,*
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
Le souvenir cuisant de son limon amer.
(Causerie)

Les peines qui déferlent dans l'âme désenchantée du poète lui laissent sur la bouche une sensation de brûlure, et aussi une âpre saveur (en rapport avec le goût salé des larmes), que l'on entend le *limon* comme la terre saumâtre déposée par les eaux en alluvion sur le rivage, ou comme l'équivalent archaïque de « citron ».

La plupart des formules gustatives chez Baudelaire sont peu ragoûtantes: au-delà de son amertume psychique et de son dégoût existentiel, peut-être y décèle-t-on une influence de ses malaises gastriques. L'**amertume** est d'ailleurs une sensation, de caractère physique ou métaphysique, habituelle dans l'œuvre de Baudelaire: si elle assaisonne des manifestations physiologiques comme le *rire* de *l'homme vaincu* d'*Obsession*, les *nausées* des *danseurs* de *Danse macabre* et les *frissons* des *Femmes damnées* (*Comme un bétail pensif*), ou la dramatique expérience des *naufragis amaris*¹ de *Franciscae meae laudes*, elle appartient aussi à l'être tout pierre et tout bronze, à la femme indifférente qu'il chante dans sa poésie *Je te donne ces vers afin que si mon nom* et que *Les stupides mortels* (...) *ont jugée amère*. Les *yeux* de la belle du *Serpent qui danse* ne contiennent rien (...) / *De doux ni d'amer*. Par contre, dans *Chant d'automne*, poème du regret et de l'angoissante approche de la mort, la simple et déchirante formule *tout aujourd'hui m'est amer* prononcée au vers 18 me semble l'exacte traduction du *spleen*, anglicisme cher à Baudelaire. Étymologiquement ce mot signifie « rate », nom de l'organe qui, dans la médecine ancienne, était censé sécréter la bile noire, cause d'humeur mélancolique; pour Agnès Verlet, au-delà de la conception romantique de désarroi, il « recouvre une pluralité de termes spécifiquement baudelairiens, tels que l'angoisse, la mélancolie, le guignon, l'ennui... C'est une douleur de l'âme, une angoisse métaphysique, un sentiment d'inadéquation à soi et au monde² ». La substance qui a par excellence un goût amer est le *fiel*, c'est-à-dire la bile, et Baudelaire l'introduit

¹ Il se produit ici un transfert aux naufragés du goût de l'eau de mer.

² « Le spleen, une vanité profane », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 35.

dans plusieurs de ses vers: on a des *larmes de fiel* dans *Réversibilité*, et la *prunelle* d'un des *Sept vieillards* semble *trempée/ Dans le fiel*. Mais la force de cette image est paroxystique dans *Un voyage à Cythère*: à l'oxymore du vers 35, qui montre les rapaces *gorgés de hideuses délices* après avoir infligé au cadavre du pendu d'affreuses déchirures¹, fait pendant le douzième quatrain, où le poète, intimement concerné par le spectacle, transcrit un malaise aussi corporel que moral²:

Je sentis, (...)

Comme un vomissement, remonter vers mes dents

Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

Cette pénible sensation se mitige au début de *La Cloche fêlée*: *Il est amer et doux*, pour le poète accablé, d'entendre le son de la vieille cloche qui se mêle à ses *souvenirs lointains*. La *douleur* de l'artiste peut être une denrée spirituelle *savoureuse*³, comme dans *Rêve d'un curieux*, mais cette saveur est aigre-douce, puisque sa *torture était âpre et délicate*: on retrouve le côté masochiste de Baudelaire. Les contraires s'unissent encore dans *Les Petites Vieilles*, qui *l'enivrent*: certaines de ces pauvresses, *faisant de la douleur un miel*, supplient Dieu de les reprendre *au ciel*. Cette image, aux couleurs contradictoires, de la souffrance rédemptrice, renforce l'idée initiale de ce poème bien parisien: *tout, même l'horreur, tourne aux enchantements*.

Baudelaire cite enfin un aliment chimérique, l'*ambroisie*, dans *Bénédiction*. Plante aromatique, mais surtout, d'après le *Trésor de la Langue Française*, « substance à base de miel, d'une saveur et d'un parfum délicieux, servant de nourriture aux dieux de l'Olympe, et procurant l'immortalité à ceux qui en mangent », l'*ambroisie* est unie dans le vers au *nectar*, breuvage exquis des dieux antiques, et comme elle source d'immortalité. Ces deux substances mythiques apparaissent aussi dans les chansons au vin. Pour Brunel, « sous ces mots (...) il faut entendre « le vent », « le nuage », ce qui

¹ Pour THÉLOT, cette « violence des bourreaux (...) révèle que la condition de toute violence en laquelle celle-ci trouve sa vitalité, c'est la faim ». « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 39.

² Ce malaise psychosomatique: besoin de vomir et inquiétude extrême, est bien résumé dans le vocable espagnol « angustia ».

³ Ceci fait dire à RICHTER: « Connaître la nature 'savoureuse' de la douleur signifie avoir sans doute surmonté une barrière difficile que dresse la stylisation dualiste, celle qui oppose la douleur à ce qui donne du plaisir, à ce qui est justement 'savoureux' ». Voir Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001, p. 1572.

fait pousser les plantes et fleurir les fleurs¹ »; formellement, ces deux noms composent avec les deux verbes de l'alexandrin précédent un chiasme très simple, qui cependant souligne la puissance magique de l'*Enfant déshérité*: le poète, génial et inspiré,

*(...) s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil².*

Ces vers qui sémantiquement ressortissent au domaine du goût me semblent résumer toute la poétique de Baudelaire: l'art sacré du poète, ses dons d'alchimiste verbal, permettent une fabuleuse transfiguration du réel³.

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* entre « fleurir » et « défleurir » , Éditions du Temps, Paris, 1998, p. 66.

² Pour Jérôme THÉLOT, ceci tiendrait à la frustration de l'enfant dans ses rapports avec sa mère: « il conçoit le paradis comme un festin ». « La poésie, la faim », *Magazine littéraire*, mars 2003, Dossier Baudelaire, p. 38.

³ Celle qui lui fait dire dans **BRIBES**: *J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or* (O. C. I, p. 188) ou, dans *Épilogue*: *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or* (ibid. , p. 192).

CONCLUSIONS

On constate à la première lecture l'extrême richesse des images sensorielles dans *Les Fleurs du Mal*, œuvre parue en 1857 mais de pleine actualité. J'ai fixé mon choix sur les images qui partent de l'odorat, et pour démontrer leur exceptionnelle valeur, je les ai considérées de différents points de vue.

Premièrement je les ai situées à l'intersection de trois plans: textuel, pour tenter de comprendre leur fonctionnement au sein de chaque poème; lexical, pour évaluer leur variété et leurs caractéristiques; et thématique, pour élucider leurs rapports avec les grands thèmes qui occupèrent l'esprit de l'auteur.

J'ai ensuite voulu voir à quel point Baudelaire était original dans l'univers poétique français, et j'ai accompli un itinéraire olfactif depuis le moyen âge jusqu'au milieu du XIXe siècle. Passant de l'axe diachronique à l'axe synchronique, j'ai aussi comparé *Les Fleurs du Mal* avec quatre œuvres de la même décennie.

Enfin, j'ai replacé l'œuvre au centre d'une étoile dont les branches seraient les images des autres sens, pour mettre en relief leur beauté et leurs interactions.

Afin de mener à bien cette analyse polymorphe, j'ai tout d'abord examiné le substrat humain du livre. Quelle était la mentalité de ce créateur, à la vie et à l'œuvre si courtes et si intenses à la fois? Il ne me semble pas souhaitable d'établir une relation de similitude entre la biographie d'un auteur et son texte, et je m'abstiendrai de proposer l'équation « homme sensuel égale œuvre sensuelle ». Nous n'avons pas connu Baudelaire, qui d'ailleurs était extrêmement pudique sur sa vie privée: celle-ci ne doit intéresser le lecteur que dans la mesure où l'artiste l'a transformée en poésie. Toutefois j'ai voulu savoir quel rôle la sensualité a joué dans son parcours vital et littéraire; c'est pourquoi j'ai scruté non seulement sa correspondance, qui n'était pas en principe destinée à la publication, mais aussi sa prose critique et ses notes personnelles: premier jet aux lassantes répétitions d'œuvres qui ne verraient jamais le jour, entre autres un portrait bien amer de la Belgique et des Belges, celles-ci aident pourtant à éclairer la personnalité complexe de l'auteur.

Tout d'abord, on ne décèle dans toutes ces lignes aucune sensibilité spéciale aux charmes de la nature: c'est à un autre niveau qu'il faut chercher des indices. Les phrases de tendresse familiale par exemple, où s'épanche sa subjectivité, sont en revanche particulièrement expressives: il dit et répète à ses êtres chers combien il désire les couvrir de baisers. Ce fut surtout vrai pendant sa jeunesse, mais envers sa mère qu'il adora et tortura, ces manifestations se poursuivirent durant toute sa vie.

Des femmes qu'il aime, ses lettres ne nous disent pas grand-chose, si ce n'est la jouissance qu'il retirait de leur beauté; dans le cas de Madame Sabatier et de Marie Daubrun, on trouve quelques allusions intéressantes pour nous, car elles sont parfumées. Mais ce que les plaisirs amoureux transmettaient à son esprit, il a eu le génie de le transposer dans ses vers: ils disent, magnifiquement, les effets sur lui des senteurs moites de l'alcôve, du parfum des cheveux de la femme, de sa parure et de son souvenir.

Baudelaire reste apparemment impassible face aux paysages campagnards ou tropicaux visités, et la grâce des fleurs et des jardins d'ici ou de là-bas ne le touche pas plus que l'âpreté des embruns sur l'océan. Pourtant, dans cette prose, intime ou d'opinion, se montre par transparence un homme moderne aux « sens aiguisés et vibrants » comme l'affirme Verlaine¹: les villes qu'il a connues sont habitées par des formes, des couleurs, des bruits et aussi des odeurs. Ces dernières deviennent presque des symboles urbains, comme par exemple celle du *savon noir* qui envahit Bruxelles.

Le poète qui traduira la puanteur de la charogne et des immondices accumulées dans les gouffres de la ville ou de l'âme, témoigne aussi dans sa production privée d'un goût marqué pour les beaux objets et les choses bien faites, que ce soit dans son habillement, la présentation de ses œuvres ou le choix d'un cadeau: étoffe, faïence ou gravure. Cet « interprète systématique de la sensation », comme l'appelle Pia², décrit également dans sa prose les réactions voluptueuses que suscitent en lui les musiques de Wagner et de Liszt, et sa réception, nasale autant que visuelle, de la peinture qu'il contemple. De même, la grande attention qu'il prête à son propre corps pour des raisons de bien-être physique, esthétique et moral, dénote dandysme et sensualité.

Le *Trésor de la Langue Française* définit le sensualisme comme une « doctrine philosophique d'après laquelle toute connaissance provient des sensations ». Chez Baudelaire on pourrait dire que c'est au moyen des sensations que s'expriment les connaissances. On acceptera donc qu'il y a dans sa personnalité une tendance à l'expression sensationniste, et que ceci est tangible dans sa prose, intime ou critique. Dans ses poèmes, c'est pour expliquer ses sentiments, ses hantises et ses joies, qu'il a recours aux sensations.

Baudelaire conçoit la vie elle-même comme une substance qui s'insinue en nous et qu'on respire. Ne décrit-il pas dans **Le peintre de la vie moderne** un *convalescent*

¹ Cité par PICHOS, C. - *O. C. I.*, p. 800.

² Baudelaire, Seuil, 1995, p. 5.

(...) récemment revenu des ombres de la mort [qui] aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie¹? Par cette allusion pneumatique et odorante, Baudelaire peint un homme qui reprend goût à l'existence. Il y a dans ces plaisirs de l'embellissement extérieur autant un art de vivre qu'une façon de penser. Butor² dit à ce sujet que la véritable moralité, pour Baudelaire, consistait à « faire de sa vie une œuvre d'art » et pour mettre en pratique cette proposition, à « se présenter soi-même aux yeux d'autrui comme œuvre d'art, à traiter son corps comme s'il en était une, faisant du vêtement son cadre ». L'hypothèse baudelairienne se vérifie par gradation, sur trois paliers: femme, dandy, poète, que l'exégète Butor explique ainsi:

La femme fait d'elle-même une œuvre d'art, mais spontanément, sans l'avoir voulu; le dandy fait de lui-même une œuvre d'art en le sachant, mais extérieurement seulement; seul le poète réussit à faire de sa vie même une œuvre d'art.

Cet homme raffiné et au goût délicat utilisera donc les grandeurs et misères de son existence personnelle, et surmontera les obstacles du langage, pour atteindre splendidement la place que lui-même assignait au véritable Poète, au faiseur d'art.

Passer de la sensation au mot, en effet, n'est pas aisé, et la difficulté s'accroît quand il s'agit de transcrire ce qui est perçu par l'odorat. J'ai jeté mon dévolu sur l'expression des sensations olfactives, par préférence d'abord, et parce que leur abondance dans ***Les Fleurs du Mal*** attire fortement l'attention. Mais avant de pénétrer dans ce temple, j'ai consulté différentes études pour répondre à la question: qu'est-ce que l'odorat ? Voilà un sens bien ambigu, voire paradoxal, méprisé par les uns et exalté par les autres: animal, relevant plus de l'instinct que de la culture, étroitement lié aux activités sexuelles et cynégétiques, l'odorat est représentatif des pulsions émotionnelles plutôt que des développements intellectuels. La cause de cette cassure face au raisonnement serait le caractère éphémère de la sensation olfactive. Fugace mais s'insinuant au plus profond de l'être, elle a par contre le don de susciter les souvenirs, et par là elle est privilégiée dans la perception du temps. Assimilable au flair du chien qui poursuit et attrape sa proie, l'odorat humain apparaît aussi comme le sens de la

¹ O. C. II, p. 690.

² Les citations qui suivent sont extraites d'*Histoire extraordinaire, Essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961, pp. 46 et 79.

recherche et de la découverte. Pour Baudelaire, l'existence autour de l'enfant d'une atmosphère féminine brillante et parfumée favorisera l'éclosion de son génie. De là vient que cet homme, qui s'aime mal, se sait un être supérieur. Capable de fourrer artistiquement et poétiquement son nez partout, Baudelaire atteint le plus haut degré esthétique, et son œuvre donnera à la perception olfactive ses lettres de noblesse.

Sensible aux parfums des femmes qui l'ont entouré dès l'enfance, Baudelaire est aussi dans le domaine des odeurs un homme de son temps, et même en avance sur son temps. La mode, pendant la période romantique, c'était pour les femmes les arômes floraux; les parfums puissants comme ceux du musc ou de l'ambre ont une popularité variable, et sont à l'époque des *Fleurs du Mal* l'apanage des dandys et des homosexuels. À ce moment-là, l'hygiène personnelle n'est pas généralisée, et l'assainissement des villes en est encore à ses débuts. Baudelaire quant à lui place plus de musc et d'ambre que de senteurs florales sur la peau ou dans la chevelure des femmes qu'il chante en poésie; lui-même, pour des raisons de rigoureuse propreté et de santé, a recours aux bains et douches, à Bruxelles aussi bien qu'à Paris.

Le langage de l'olfaction se caractérise par sa subjectivité et son imprécision. Malgré des années d'apprentissage, les parfumeurs trébuchent sur les mots quand ils veulent échanger leurs impressions. Ces créateurs en quête de termes scientifiques, concrets et exacts, doivent se contenter très souvent d'interprétations personnelles, et mettent la langue de la poésie et de la métaphore au service de la technique, de l'industrie et de l'art de la parfumerie. Baudelaire, que les circonstances de sa biographie avaient rendu particulièrement sensible aux parfums de la femme (mère et maîtresses), et à ceux que la mode faisaient circuler autour de lui, va élargir l'éventail des images littéraires et du lexique pour nous faire capter ses arômes favoris.

Pour mesurer le pouvoir poétique de l'odorat, j'ai relevé manuellement toutes les expressions olfactives apparaissant dans *Les Fleurs du Mal*: 64 des 162 poèmes en contiennent, soit 38%. J'ai ensuite examiné une à une ces 64 pièces et j'y ai analysé toutes les implications des éléments (mots, vers ou strophes) qui évoquent ce sens.

La Chevelure, *Un fantôme II (Le Parfum)* et *Le Flacon*, ne sont qu'un long épanchement de parfum. *Correspondances*, *Parfum exotique*, *Une charogne*, *Le Balcon*, *Danse macabre*, *Une martyre* et *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* contiennent au moins deux strophes odorantes. *Au Lecteur*, *Bénédiction*, *Tout entière*, *Harmonie du soir*, *L'Invitation au voyage*, *À une Madone*, *Chanson d'après-midi*, *Moesta et*

errabunda, *Le Crépuscule du soir*, *Le Vin des chiffonniers*, *Le Vin du solitaire*, *La Destruction*, *Un voyage à Cythère*, *La Mort des amants*, *Le Voyage*, *Le Léthé*, *Hymne* et *À une Malabaraise* comportent des mots du langage olfactif dans 3, 4 ou 5 de leurs vers. 13 poèmes ont des noms, verbes ou adjectifs de ce domaine dans 2 de leurs vers, et 23 dans 1 vers. Cette comptabilité, qui soupèse la quantité d'odeurs, n'a d'autre but que de montrer l'appétence olfactive de Baudelaire: bien souvent, un mot ou un vers odorant ne lui suffisent pas: il les répète et les multiplie (*l'odeur de ton sein - ton odeur* dans *Parfum exotique*; *le parfum de ton sang - ces parfums - ô parfums* dans *Le Balcon*), tisse autour d'eux un véritable réseau (*Le Flacon*), ou fait jaillir à l'intérieur du poème une cascade d'images odorantes (*La Chevelure*).

Après ce classement quantitatif, on peut dresser une deuxième démarcation d'après les qualités des odeurs qui règnent dans les poèmes: 45 d'entre eux contiennent des images d'odeurs agréables; 12 présentent des odeurs pestilentielles, et 7 offrent des échantillons des deux sortes: ils allient et opposent arômes plaisants et puanteur.

La supériorité numérique manifeste des textes chargés de bonnes odeurs indique l'amour de Baudelaire pour les parfums, et la préférence de son nez pour les senteurs aimables car c'est dans ce groupe que l'on trouve l'ambre, le benjoin, l'encens, l'huile aromatisée, le musc, la myrrhe, le nard et l'oliban. Les enfants, les jeunes, les femmes (leurs cheveux, leur peau ou leurs vêtements) et les chats sentent bon. Les parfums sont utilisés comme monnaie d'échange au cours des relations amoureuses, au même titre que les baisers ou les promesses (*Le Balcon*), et pour les belles ils sont une parure de premier ordre, qui passe avant les bijoux (*À une mendicante rousse*) ou les robes (*Danse macabre*). Le vin parfume (*Le Vin des chiffonniers*) et son arôme lénifie (*Le Vin du solitaire*). Le poète sait aussi imprégner de charmants effluves la voix humaine, la rime, les mots et même les squelettes danseurs. Des fleurs bizarres, des paysages indéfinis, ou la maison de *L'Invitation au voyage*, embaument également.

Les odeurs négatives sont celles de la laideur, des gouffres, des prisons, des cadavres en décomposition et, dans *Le Poison*, de la force de possession de l'amour.

Dans sept pièces enfin, la puanteur de la ville et de la pourriture contraste avec les douces fragrances des lieux rêvés, ou bien les miasmes putrides du mal invitent à rechercher un air propre et purifiant à respirer.

Les sources culturelles dont le poète est tributaire ne font pas l'objet de cette étude. Néanmoins, et sans sortir du domaine olfactif, on peut identifier certaines influences ou confluences. Baudelaire incorpore des images bibliques (*Bénédiction*, *Le*

Flacon, *Réversibilité* par exemple) et mythologiques (*Le Voyage*), et trouve probablement chez Poe, dont il était lecteur et traducteur, des expressions en rapport avec les atmosphères chargées et mortifères (*Élévation*, *L'Irrémédiable*). La musique (*La Chevelure*, *Tout entière*) et la contemplation de peintures et sculptures (*Les Phares*, *Spleen: J'ai plus de souvenirs...*, *Danse macabre*, *Une martyre*) ont également provoqué en lui le besoin de construire des métaphores odorantes.

De l'analyse détaillée des 64 pièces, dans l'ordre établi par Pichois et voulu par Baudelaire, il ressort que les annotations olfactives n'ont pas une valeur de pure description. Plutôt qu'à compléter un tableau, parfums et odeurs nauséabondes servent à créer une ambiance matérielle et morale, comme celle de l'oasis aux senteurs excitantes de *L'Amour du mensonge* ou celle de la cité qui pue dans *Le Crépuscule du soir*. L'odeur véritablement fétide exhalée par le cadavre d'animal dans *Une charogne*, celle répugnante du gouffre dans *L'Irrémédiable*, l'attrayante peau nue et enduite de liquides parfumés des esclaves de *La Vie antérieure* ou de la jeune femme de *Bien loin d'ici* ne se limitent pas à introduire dans la scène une note réaliste; elles cachent une idée ou un sentiment: la puanteur de la charogne est prémonitoire de la mort inéluctable des spectateurs; le relent humide du cachot conduit au désespoir; la charmante odeur des corps est le rappel ou le présage d'un plaisir. Le déferlement de parfums d'*À une Madone* est parallèle au désir du poète; les chevelures enivrantes (*La Chevelure*, *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*, *Le serpent qui danse*) renferment des trésors d'amour, d'agrément et de souvenir. Le *Parfum exotique* permet à Baudelaire de voir les yeux fermés. La simple présence d'un parfum (*Au pays parfumé* dans *À une dame créole*) ouvre les clés d'un monde lointain, provoque une odorante nostalgie (celle du paradis parfumé dans *Moesta et errabunda*), ou fait le pont entre l'adoration de Dieu et l'idolâtrie amoureuse (*Sed non satiata*, *Tout entière*, *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*, *Réversibilité* entre autres). Son absence au contraire est tragique: elle est une négation de la vie, comme dans *Le Goût du néant*, où *Le printemps adorable a perdu son odeur*.

L'analyse textuelle permet donc de conclure que ces odeurs, que Baudelaire prend tant de plaisir à répandre, ne sont pas de purs compléments du décor, mais le support d'une pensée. Ténues et vouées à la dissipation ou au contraire fortement concentrées, au-delà des sensations voluptueuses ou gênantes qu'elles procurent, elles renferment des symboles ou des équivalences. Qu'elles apparaissent une seule fois dans le poème (ce qui n'arrive que dans 23 cas) ou qu'elles y prolifèrent, qu'elles soient

associées à la respiration ou à l'enivrement, qu'elles plaisent ou qu'elles dégoûtent, illustrant ainsi les deux pôles indiqués par le titre du recueil et les contradictions dont s'alimente le génie baudelairien, les odeurs sont un ferment indispensable à l'éclosion des petits chefs-d'œuvre qui composent *Les Fleurs du Mal*.

La lecture d'autres poèmes précoces, inachevés, imités ou traduits, que je donne en complément, renforce l'idée que la nécessité d'insérer l'une ou l'autre touche aromatique est une constante chez Baudelaire.

Senteurs orientales dont le nom nous émerveille, parfums que l'on peut respirer en débouchant un flacon, ou odeurs n'existant que par le mot ou l'idée, tout convient à Baudelaire pour asperger ses poèmes. Il ne s'agit pas pour lui d'élaborer un message qui interprète le code olfactif, c'est-à-dire qui donne des informations plus ou moins précises sur une fragrance, mais de déchiffrer et d'exploiter poétiquement celle-ci. Pour y arriver, notre auteur s'est composé une palette lexicale ample et variée, de 162 vocables (les 35 adjectifs de la prose non compris): 51 noms, 56 verbes, 55 adjectifs.

Pour exprimer le concept d'odeur positive ou négative, il utilise un grand nombre de termes différents: 16. Ils apparaissent selon l'ordre suivant: c'est *parfum* qui revient le plus souvent, 46 fois (sous la forme du nom, et dans le radical du verbe et du participe passé adjectivé), suivi de loin par *odeur* et ses dérivés (18 fois), *air* (11 fois), *sentir* et *embaumer* et leurs radicaux (5 fois), *dictame*, *exhaler* et *vapeur* (3 fois), *arome*, *atmosphère* et *huile* (2 fois). Baudelaire emploie et répète également des mots à connotation désagréable: *miasme*, *poison* et *puer* (3 fois). On remarque l'absence de 3 synonymes d'odeur: *effluve*, *fragrance* et *remugle*; le poète n'a peut-être pas apprécié leur phonétique.

Des mots désignant des parfums proprement dits, c'est l'*encens* (mot indépendant ou racine d'*encensoir*) le plus répété (11 fois); après viennent le *musc* (6 fois), le *benjoin* et la *myrrhe* (3 fois), et l'*ambre* (2 fois). La plupart des noms de parfums employés dans l'œuvre sont d'origine latine ou grecque, mais certains viennent de l'arabe, du persan, de l'hébreu ou du portugais: ce fait, qu'explique la provenance de ces articles, donne au vocabulaire une coloration exotique. Certains mots sont inattendus, et semblent avoir été mis là pour le simple plaisir de leur beauté et de leur sonorité harmonieuse: c'est le cas par exemple de *benjoin* ou *oliban*; superflus dans le voisinage d'*encens* puisqu'ils en dénomment des variétés, ils ont le mérite d'être jolis à

voir, à entendre et à écrire. Ceci nous permet de penser que, pour Baudelaire, la volupté n'était pas uniquement dans la chose, mais aussi dans le mot.

Les différentes facettes de l'activité olfactive: donner et recevoir des odeurs en produisant divers effets, sont exprimées sans avarice lexicale. Pour l'expansion ou la captation d'odeurs, Baudelaire emploie de nombreux verbes, dont l'un des plus importants est le polysémique *sentir*, mais aussi des verbes du type *embaumer*, *s'évaporer*, *s'exhaler*, des adjectifs (comme *aromatique*) et des noms (comme *émulation*), qui transmettent l'idée de « porter une odeur », mais sans spécifier celle-ci. Plusieurs verbes, comme *circuler*, *planer* ou *voltiger* par exemple, retiennent l'attention parce qu'ils suggèrent le mouvement, le brassage, la spirale, chers aux baroques. Ma préférence va aux surprenants *nager* et *rôder*, qui donnent une impression à la fois dynamique et fluide. Certains termes sont plus physiologiques, ou biologiques, comme *flairer* ou *respirer*. La pénétration de l'odeur est indiquée par un emploi assez abondant de l'adjectif *imprégné*, à côté de vocables tels que *pénétrant* ou *remplir*. Les effets de l'odeur sont variés: entre autres ils peuvent *charmer*, *guérir* ou *purifier*. Les mots baudelairiens de l'odorat proviennent non seulement du monde de ce sens, mais encore des autres univers sensoriels: *boire*, *liqueur* et *s'enivrer* sont mi-olfactifs, mi-gustatifs; *fiévreux*, *impalpable* ou *frotter* sont tactiles; quelques-uns, tels que *vert*, relèvent du visuel plutôt que de l'olfactif.

C'est dans le maniement de l'adjectif que Baudelaire montre définitivement sa virtuosité lexicale: il en découvre plusieurs aptes à représenter les différentes nuances possibles d'un arôme. Celui-ci comporte des vertus humaines (*chargé de nonchaloir*) et divines (*préparé par les anges*); il peut être imprécis et mêlé (*confondu*, *vague*), doué d'une grande force (*puissant*) ou néfaste (*affreux*, *fatal*). Certaines unions très contrastées comme *aimable pestilence*, rappellent des procédés antithétiques chers au langage courtois ou baroque. On ne trouve ni *beau* ni *bon*, mais on a deux superlatifs (*la meilleure* et *la plus pure*) pour orner l'*essence* et lui donner un rang suprême. À part les adjectifs latins et l'inoubliable *invétééré*, la plupart de adjectifs baudelairiens de l'odorat sont courts, sans pour autant perdre leur éloquence (*doux*, *fauve*, *frais*); ils sont plus impressionnistes, plus interprétatifs que rigoureux et précis: c'est sans doute une des propriétés inhérentes au langage olfactif, puisqu'on débouche sur les mêmes conclusions au sujet de la littérature des spécialistes (parfumeurs et publicitaires) auprès desquels j'ai réalisé une brève incursion.

Pour rester dans le cercle prodigieux de l'adjectif baudelairien de l'odeur, j'ai examiné en annexe celui de quatre textes en prose: **Le Spleen de Paris**, **Les Paradis artificiels**, **Le Jeune Enchanteur** et **La Fanfarlo**. On y découvre 35 adjectifs qui ne figurent pas dans *Les Fleurs du Mal*: si certains sont plus longs et plus prosaïques (*incomparable*, *indéfinissable*, *infinitésimal*) dans la mesure où ils ne sont pas soumis aux contraintes et à la concision du vers, ils ont tous la marque de la forte personnalité de Baudelaire: *fétide*, *nauséabond*, *puant*, *singulier* et *visible* en donnent un aperçu.

Tels sont donc les vocables olfactifs de Baudelaire: souvent humbles mais évocateurs, parfois insolites ou choisis pour leur beauté sans cesser d'être riches en signification. Tous ces mots lisses, mais également ces trouvailles et ces couplages audacieux qui zèbrent le poème comme des éclairs, ces répétitions massives et ces exclusions mystérieuses, assurent l'interminable richesse poétique des *Fleurs du Mal*, si l'on partage la définition de la poésie donnée par Jean Cohen: « una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario¹ ».

La dernière phase de l'analyse des expressions odorantes est thématique. En relisant le chef-d'œuvre de Baudelaire avec sagacité -ce mot étant pris dans son acception ancienne de « subtilité de nez »-, on voit à quelle profondeur les parfums s'y enracinent, et quel pouvoir ils ont de polariser l'attention de l'auteur. Pour lui tout est susceptible de sentir et, inversement, c'est par l'odorat qu'il appréhende toutes choses.

J'ai effectué tout d'abord un classement des odeurs d'après leurs sources (végétale, animale et minérale): il s'avère que les plus nombreuses sont celles qui proviennent de plantes (aussi bien les parfums comme l'*encens* ou le *nard* que les senteurs émises par la *fleur*, la *forêt* ou le *vin*) mais que celles d'origine animale (comme l'*ambre* et le *musc*) attirent fortement le poète aussi. La *charogne* dégage sa puanteur pour rappeler aux hommes leur destinée; la *fouffure*, qui pare la femme ou le *chat*, deux êtres presque interchangeables pour Baudelaire, enfouit dans ses profondeurs de riches parfums. J'ai ensuite regroupé les odeurs associées à l'être humain. La présence dans les poèmes d'expressions olfactives de ce genre répond à une pure sensation voluptueuse, stimulée par le voisinage de la chair, surtout féminine (bouche, haleine et même voix, gorge, chevelure, peau, sang ou corps tout entier) et aussi par les

¹ *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Gredos, Madrid, 1982, p. 251. Titre original: *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1979. Trad.: Soledad García Mouton.

ornements corporels. L'odeur de la femme, en particulier celle de ses cheveux, a de plus d'énormes capacités mnémoniques. On peut voir dans cette appréhension de l'autre au moyen de l'odorat une démarche communicationnelle d'un genre particulier, qui favorise sentiment et connaissance à un niveau très intime. Certains êtres humains, réels ou imaginaires, sont individualisés grâce à leur odeur: les *enfants* répandent des arômes frais et ceux des *esclaves* nous situent dans un agréable cadre tropical, mais l'*agonisant*, *Circé*, les *squelettes* ou la *Muse* sont enveloppés d'odeurs qui d'une manière ou d'une autre invitent à méditer sur notre condition mortelle.

Les deux entités fondamentales permettant à l'être humain de se situer, le temps et l'espace, sont aussi des milieux odorants. Le temps dans sa durée est *âcre*, mais le *soir*, le *printemps* et la *jeunesse* sont des moments du jour, de l'année et de la vie agréablement parfumés. L'odeur, aussi fugace et insaisissable que le temps lui-même, est dans les poèmes de Baudelaire déclencheuse de la mémoire et restauratrice du passé: elle reporte l'âme vers le *paradis* perdu et l'enfance.

L'espace baudelairien est de trois sortes: le *gouffre* et le *tombeau* sont pleins d'angoisse et de remords, et sentent mauvais; la *chambre* et l'*église* sont des lieux où une atmosphère lourde favorise la célébration de l'idole charnelle ou de la divinité, et où la sensualité se teinte de faux mysticisme; enfin il est des endroits vastes, aux contours indéfinis, et porteurs de bons arômes: ce sont des océans, des paysages et des mondes lointains, vers lesquels l'esprit est emmené, ou ramené, puisqu'en fin de compte le parfum compense le déplacement spatiotemporel. À ces trois genres d'espaces il faut ajouter certains meubles et récipients, comme le *coffret*, l'*encensoir* ou le *flacon*: ce sont dans *Les Fleurs du Mal* des objets emblématiques, au charme décadent, qui libèrent quand on les balance ou qu'on les ouvre des senteurs messagères de plaisir et de souvenir.

La religion de Baudelaire est un sujet complexe, dont se sont occupés maints critiques: elle est caractérisée par l'ambivalence, car son attitude va du remords et du désespoir au blasphème, et de la foi à l'idolâtrie. Je n'ai examiné cette curieuse religion que dans ses aspects olfactifs. Dans beaucoup de poèmes en effet apparaissent des personnages, des objets, des notions abstraites et des lieux propres au monde chrétien, qui sont pourvus d'odeurs: ce champ odorant est lui aussi très ambigu. Dieu est inodore, mais il envoie aux hommes sous forme d'*essence* la douleur, qui assurera leur rachat. Baudelaire embaume ses vers de substances qui sont nommées dans les épisodes bibliques (comme le *nard*, qui symbolise l'amour, le don de soi et l'union spirituelle, et

la précieuse *myrrhe*) ou utilisées au cours des cérémonies religieuses, comme l'*encens* ou l'*huile* d'onction. L'emploi de parfums pour honorer la divinité est une tradition que Françoise Aubaile-Sallenave explique ainsi: « c'est que les odeurs et les 'parfums' possèdent en eux-mêmes des propriétés purificatrices, protectrices, et que leur action, directe et rapide, assure la bonne marche des rituels¹ ». Chez Baudelaire la confusion est totale: ces parfums divins sont en même temps érotiques. La *Madone* est à la fois la Vierge Marie et la femme aimée par le poète: en l'aspergeant de *benjoin* ou d'*oliban*, il chante les louanges de l'adorée et tourne en dérision le sacré. L'*encens* glorifie Dieu et la maîtresse-*idole*, et l'*enfant de chœur* qui fait osciller la cassolette gesticule machinalement. Les figures angéliques sentent bon, et d'elles émane même parfois une odeur de sainteté, mais elles font moins partie des cours célestes que de ces groupes féminins peuplés aussi de *déeses*, très humaines et ruisselantes de parfums. Le mal, le péché, ce sont des *démons*, lourds de miasmes pestilentiels. Des personnages comme *Lazare*, qui représente la résurrection, ou *Abel* et sa *race*, font eux aussi irruption dans le poème au moyen de l'odeur. L'*Enfer*, lieu de perdition et abîme puant, est métaphorique d'une débauche qui subjugué l'artiste par son enivrant arôme. On pourrait dire que les aspirations spirituelles de Baudelaire s'approfondissent davantage quand il avoue et regrette le puissant attrait du vice, que quand il célèbre Dieu ou la Vierge.

Les autres abstractions odorantes des *Fleurs du Mal* sont principalement l'*amour*, la *mort* et la *poésie*. Les sentiments amoureux sont liés aux odeurs et aux parfums, sources de volupté et vecteurs du souvenir; la mort se couvre de *musc* ou de *myrrhe* ou bien émet de méphitiques odeurs de décomposition: elle se moque de nos pauvres folies d'humains et nous remet dans l'esprit, et sous le nez, nos irrémédiables limites. La quête littéraire s'assimile au furetage d'un bon limier.

L'odorat intervient donc dans tous les grands thèmes baudelairiens: l'amour et la mort, l'angoisse existentielle et le repentir, la présence de Dieu et de Satan, la recherche de la perfection poétique, esthétique et morale, et le jeu d'éloignement-rapprochement dans l'espace et dans le temps. Un des plus beaux fleurons me semble être *ces mots tout imprégnés de musc* dans *Les Métamorphoses d'un vampire*: cette expression, qui rappelle certaines formules arabes, met en équilibre les *mots*, qui sont la raison d'être du poète, avec le *musc*, un de ses parfums de prédilection.

¹ « Le souffle des parfums: un essai de classification des odeurs chez les Arabo-musulmans », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 113.

L'aromatisation des idées qui l'obsèdent est un phénomène caractéristique chez Baudelaire. Son tempérament, son éducation et sa culture, sa puissante imagination et sa fécondité lexicale, ont donné naissance à des images olfactives d'une grande diversité. On peut se demander s'il existe une situation comparable dans la poésie française qui a précédé et accompagné cet artiste.

D'une lecture même rapide des grands auteurs de ce genre, on tire une conclusion générale négative. Si l'on illustre ce parcours littéraire au moyen d'un graphique indiquant le « degré d'olfaction » des poètes, on verrait d'abord au moyen âge une surface plane interrompue par le pic du *Roman de la Rose*, avec ses 44 vocables différents (10 substantifs, 15 adjectifs et 19 verbes). Surgissant au gré de la fantaisie et de l'inventivité de ses deux créateurs, les odeurs y remplissent une double fonction. L'une est pittoresque et réaliste: la nature printanière du jardin décrit, et en particulier la douce rose, le corps féminin convoité et les épices sentent bon, tandis que la saleté où croupissent les misérables pue; l'autre est éthique et contribue à la finalité didactique de l'œuvre: ce qui est bienfaisant répand un arôme agréable, ce qui est blâmable est nauséabond. *L'haleine*, le *baiser* et le *sanctuaire* aux enivrants effluves de la dame aimée annoncent Baudelaire. Chez Eustache Deschamps, je ne trouve que des *harengs puants* et des fleurs au parfum délectable, et notre grand Villon, une des sources reconnues de Baudelaire, ne fait qu'une seule petite allusion à l'odeur.

Le XVI^e siècle offre grosso modo le même profil: ni Marguerite de Navarre, ni Clément Marot avec ses rimes ingénieuses ne parfument leurs textes. Dans l'hermétique poésie italianisante et nourrie de platonisme de Maurice Scève, les références olfactives sont rares, car c'est le visuel que l'auteur privilégie: il parle de l'air ou de la *suave haleine* de sa bien-aimée, formule typique de louange qu'on rencontre dans *Le Roman de la Rose*. Apparemment, Pernette du Guillet et Louise Labé ne tiennent pas compte non plus de l'odorat. Ronsard, qui inspira Baudelaire, est une exception au milieu de ce siècle presque inodore. Sans multiplier les images olfactives, il en parseme cependant 15 de ses poèmes, presque tous consacrés aux femmes qu'il aime. Ces formules, marquées du sceau de l'amour courtois, sont pourtant assez sensuelles, et se regroupent en deux catégories: celles qui partent de la nature (le *printemps*, les *fleurs* et surtout la *rose*), et celles qui encensent la femme. *L'haleine* et le *sein* parfumés, les *baisers* aux senteurs d'*ambre* et de *musc* de l'aimée ont peut-être suggéré des expressions à Baudelaire.

Le grand poète Joachim du Bellay ne parfume ses vers que de quelques senteurs florales ou d'une douce atmosphère, de même que Jean de Sponde, à peine sensible à l'air qu'il respire. Agrippa d'Aubigné inaugure le XVII^e siècle. Ce représentant de la poésie baroque, très admiré de Baudelaire qui sans doute en fera un de ses maîtres, utilise sporadiquement des images odorantes très négatives, où s'allient les puanteurs morale et matérielle. Mais c'est l'inverse qu'il exprime dans une formule remarquable, bien qu'un peu artificielle, qui occupe un vers du Livre VII des *Tragiques*: *L'air corrompateur n'a plus sa corrompante haleine*. Un autre créateur qui enthousiasma Baudelaire est le rigoureux Malherbe. Il semble anosmique, tout comme Racan ou Régnier. Mainard nous surprend par *des sachets d'ambre* sur lequel un savetier enrichi s'est endormi. Il y a chez l'épicurien Théophile de Viau quelques expressions parfumées, précieuses et chargées d'une sensualité qui rappelle Ronsard et annonce Baudelaire, comme la *Belle bouche d'ambre et de rose* qui embaume l'ode *À la Solitude*. Le poème homonyme de Saint-Amant donne à voir des *diamants* et à sentir de l'*ambre gris*, deux substances chères au poète des *Fleurs du Mal*; sa pièce la plus fragrante est *Le Melon*, dont le délicieux arôme surpasse tous les autres et invite le lecteur à la dégustation. Le célèbre *Promenoir des deux amants* de Tristan l'Hermitte est une ode mélodieuse et parfumée, où l'on respire un air enivrant et où le *jasmin* de l'atmosphère se mêle à l'*ambre* de l'haleine de Climène. Même s'il ne s'en est pas inspiré, il est possible que Baudelaire ait connu ces différents textes.

Le nez le plus dynamique et le plus productif du XVII^e siècle est sans conteste celui de Jean de La Fontaine. L'évocation de la nature animale dans ses *Fables* requiert l'inclusion de détails odorants qui complètent et ornent le tableau. Les deux seuls noms de parfum que nous rencontrons sont l'*encens* et l'*ambre*, mais le premier est toujours pris au sens figuré et est l'exact équivalent de « louange¹ », et le deuxième est un parangon de senteur merveilleuse. Les autres formules ayant pour noyau l'idée de « sentir » visent moins la caractérisation d'une odeur que la description de l'activité olfactive accompagnant repas et chasse. Dans le portrait du renard, du chien ou de l'ours, la référence à l'odorat est presque obligatoire; elle accentue le pittoresque et la véracité de la scène. Occasionnellement ces petites indications réalistes complémentaires s'enrichissent d'une valeur symbolique ou morale: ne perdons pas de vue l'intention didactique de la fable.

¹ C'est le cas chez bon nombre de poètes: on peut dire que cette métaphore s'est figée.

De Boileau, Baudelaire suivit les préceptes indiqués dans *L'Art poétique* et dans *Le Lutrin*, mais il n'y respira d'autre arôme que celui de l'*encens* flatteur. Les poétesses du XVIIIe siècle que j'ai consultées n'introduisent pas d'odeurs dans leurs œuvres, non plus que leurs consœurs du siècle suivant.

Au XVIIIe siècle, les odeurs qu'on trouve ici et là chez les poètes sont soit l'inévitable *encens* métaphorique, soit des senteurs de feuilles, de fleurs et de jardins, soit l'arôme de la chevelure et de l'haleine de la femme aimée: Jean-Baptiste Rousseau, Jean-François de Saint-Lambert, Évariste de Parny, Florian et même Chénier, le plus grand de son temps, ont recours à ces « topoi », auxquels Roucher, dans son interminable *Poème des mois*, ajoute les odeurs nauséabondes de la peste et Gresset le parfum de musc de son perroquet *Ver-Vert*. Chez d'autres écrivains de l'époque, plusieurs expressions sont dignes d'être signalées pour leur heureuse ressemblance avec certaines formules baudelairiennes. Chez Nivelles de la Chaussée, par exemple, je relève un *aimable poison* et un *sonnet bien musqué*; Louis Racine évoque la *fumée* d'un *alchimiste* qui rime aussi bien avec *trismégiste* que le *Satan Trismégiste* d'*Au Lecteur* le fait avec *chimiste*; Antoine de Bertin, originaire de l'île Bourbon, célèbre les cheveux de sa maîtresse en des termes comparables à ceux de Baudelaire dans *La Chevelure*: ils forment une *conque azurée* d'où émane un *nard délicieux*.

De la première moitié du XIXe siècle, j'ai retenu des œuvres que Baudelaire a lues et commentées et qui ont peut-être alimenté la sienne, celles de Lamartine, Marceline Desbordes-Valmore, Vigny et Musset. Il s'agit de poètes romantiques, que l'appel du cœur et de la nature et une certaine recherche de l'image rendent plus sensibles aussi à l'existence des odeurs.

Chez Lamartine on observe un abondant usage du vocable *parfum*, et des images aromatiques qui gravitent essentiellement autour de quatre points: la louange divine (pour laquelle il brûlera beaucoup d'*encens*), la nature (le vent, la mer et les fleurs), l'haleine de la femme aimée, et une catégorie abstraite, le temps, assimilable au parfum pour sa fugacité. On sait que ce sujet hante Baudelaire également, mais dans sa poésie un parfum enivrant, quoiqu'éphémère, a le don de ressusciter le passé.

L'âme généreuse et tendre de Marceline Desbordes-Valmore émut l'auteur des *Fleurs du Mal*, et l'on peut observer certaines ressemblances entre leurs œuvres, même si la grande source d'inspiration de la poétesse (surtout en ce qui concerne l'olfactif) est la nature verdoyante et fleurie. L'air et la végétation, en particulier au printemps, offrent à sa narine et aussi à son esprit leurs arômes frais et vivifiants. Si les *souvenirs* exhalent

beaucoup de *parfums* (procédé inverse de celui baudelairien de la récupération mnémorique grâce à l'odorat), les senteurs florales sont de véritables messagères de la tendresse, de la passion, de la peine ou de la foi: on peut entrevoir ici un début d'analogie entre le concret et le spirituel qui préfigure Baudelaire. Parfois aussi, en une sorte de synesthésie simple, elle marie joliment le visuel (*rayons, clartés* ou *flammes*) à l'olfactif. Les parfums qui portent un nom propre sont la *myrrhe* et l'*ambre* (dont elle constate l'absence), le *dictame* de la consolation divine et l'*encens* synonyme de parfum et de flatterie.

Les pensées et les douleurs personnelles qui sont à la base des *Poèmes antiques et Modernes* et des *Destinées*, Vigny les exprime au moyen de symboles. Ces deux œuvres présentent une gamme assez riche de parfums spécifiques évocateurs de l'orient comme l'*ambre*, le *cinnamome*, la *myrrhe* ou le *nard*, ou africain comme l'*aloès*. 3 substantifs signifiant « odeur », 9 adjectifs qualificatifs et 9 verbes y constituent l'armature lexicale des expressions odorantes. Celles-ci se regroupent d'après quatre centres d'intérêt: la nature purificatrice avec ses agréables effluves de rosée, de nuages et de fleurs; la chaude sensualité, qui n'empêche pas l'enseignement moral, des pièces inspirées de la *Bible*; les rites religieux au cours desquels on brûle un *encens* d'hommage et de lustration, et finalement certaines inquiétudes spirituelles de Vigny, telles que la solitude de l'homme supérieur, la rédemption ou la vertu, accolées à un *parfum* ou à un *baume*.

J'ai classé sous quatre rubriques les odeurs qu'on découvre chez Musset, poète moins apprécié de Baudelaire que les trois autres romantiques: celles qui ornent la femme et permettent au poète une galanterie, ou celles, pénibles, qui flottent sur l'humanité des villes; les parfums associés à des voix d'enfants ou de chanteuses comme la Malibran, ou à des visions lumineuses; les odeurs de la nature qui remplissent l'âme de mélancolie et invitent à l'amour, et celles qui sont liées à des abstractions comme l'oubli, le souvenir, l'inspiration de l'artiste, la vie, l'harmonie et l'espérance. Certaines images et certains mots ont des sonorités bien baudelairiennes: les vestiges d'amour surgissant de l'âme ainsi que des odeurs exhalées par la terre humide rappellent, la complexité en moins, le *vieil amour ranci* qui sort du *Flacon*, et la fétidité des *affreux marais* de Musset fait songer aux *miasmes* de Baudelaire.

Au terme de ce florilège, malgré quelques découvertes poétiques odorantes et quelques signes avant-coureurs de la fusion odeur-abstraction pratiquée par Baudelaire, malgré des convergences sporadiques dans les idées et dans la forme entre l'un ou

l'autre poète de ce catalogue et celui qui nous occupe, on peut conclure à une chétive exploitation par la lyre française des figures et des formules correspondant à des sensations olfactives, si on la compare avec le parti philosophique, religieux, ou même simplement sensuel, qu'en tire Baudelaire: ses odeurs d'une part nous enivrent physiquement, surtout si elles émanent de la chevelure, si elles roulent sur la peau et les vêtements ou si elles imprègnent un objet, un temps ou un espace, et de l'autre elles nous entraînent vers un monde supérieur. On est donc loin d'atteindre avec ces poètes la polyvalence des métaphores odorantes de Baudelaire. En outre il y a un abîme entre leur faible arsenal de mots et la richesse du lexique baudelairien. Quand ils parlent de senteurs, en général ils usent et abusent de l'*encens*, qui d'ailleurs dans la plupart des cas n'a pas son sens littéral, jettent un peu de *musc*, un soupçon d'*ambre* ou des *fleurs*. Ils ne sortent guère non plus du cercle étriqué des mots *parfum-odeur-baume* avec leurs dérivés; de même la gamme des adjectifs de caractérisation et des verbes olfactifs sur laquelle ils travaillent est beaucoup plus réduite.

Après cet examen diachronique, j'ai poursuivi mon enquête sur le plan synchronique, avec quatre œuvres poétiques importantes, au moins en leur temps, et dont la genèse et la parution sont contemporaines de celles des *Fleurs du Mal*: ce sont *Poèmes antiques*, *Émaux et Camées*, *Les Contemplations* et *Odes funambulesques*. Leconte de Lisle, Gautier, Banville et Hugo furent admirés à des degrés divers par Baudelaire mais, s'il s'en inspira, ce ne fut probablement pas pour leurs propriétés olfactives.

Pour nous situer d'emblée, voici un tableau comparatif des expressions odorantes dans ces cinq oeuvres de la décennie 1850-1860: si dans 64 des 162 poèmes des *Fleurs du Mal* (38%), Baudelaire emploie 162 vocables (51 noms, 56 verbes et 55 adjectifs) appartenant au lexique de l'olfaction, Leconte de Lisle, pour un volume de 33 poèmes sur 56 dans *Poèmes antiques* (59%), n'en use que 87 (35 noms, 22 verbes et 30 adjectifs). Gautier obtient les chiffres les plus bas puisque les 11 poèmes des 47 composant *Émaux et Camées* (23%) ne réunissent que 24 mots (11 noms, 5 verbes et 8 adjectifs). *Les Contemplations* n'ont de références olfactives que dans 27% des cas (43 poèmes sur 158), et le lexique se réduit à 70 vocables (20 noms, 30 verbes et 20 adjectifs). Enfin, 14 des 54 *Odes funambulesques* (26%) contiennent des images odorantes qui s'expriment au moyen de 30 vocables (11 noms, 12 verbes et 7 adjectifs). De cette récapitulation statistique, le chiffre qui nous surprend le plus a trait aux poèmes

odorants de Leconte de Lisle: avec ses 59%, il dépasse de loin les 38% de Baudelaire. Toutefois il ne dispose pour ce nombre imposant de poèmes que de 87 vocables, c'est-à-dire à peine un peu plus de la moitié de ceux employés dans *Les Fleurs du Mal*. Au niveau lexical, c'est d'ailleurs cette dernière œuvre qui l'emporte dans tous les cas.

Dans *Poèmes antiques* se reflètent plusieurs aspects fondamentaux de la vie de Leconte de Lisle: ses souvenirs de l'île de La Réunion, son amour de la culture grecque et latine, et son admiration pour les grandes épopées de l'Inde, qui seront les sources principales de ce qu'il appelle ses « études »; les langues des Grecs et des Romains, il prétend les émuler « en richesse, en clarté et en précision¹ ». Si l'on excepte quelques noms de fleurs ou de substances parfumées d'origine orientale telles que le *çantal*, la *fleur de l'açoka*, le *lotus* ou la *myrrhe*, ou méditerranéenne comme le *thym* et la *mélisse*, destinées à faire couleur locale, les expressions lecontiennes de l'odorat sont en général assez figées, comme les *bois odorants* ou l'*air embaumé*, et se répètent à la manière des formules ponctuant les textes homériques. Le plus grand nombre de ces expressions se rapportent à la nature, car Leconte de Lisle multiplie les paysages exotiques, les évocations d'animaux à l'affût et les scènes de la vie campagnarde (moissons, vendanges ou traite des chèvres). Au contraire de Baudelaire, il frémit devant le règne végétal et il parfume fleurs, bois et prairies. Il odorise aussi le souffle du vent et l'atmosphère où tout baigne. On peut apprécier dans l'introduction de ces images aromatiques un désir de totalité et de perfection descriptive. En relevant l'odeur, il individualise et met en relief les différents éléments de la nature, ce qui va dans le sens d'un certain panthéisme. Signalons, dans des pièces comme *Paysage* et *Les Éolides*, des vers où l'auditif est en interaction avec l'olfactif: *arome* et *murmure* se ressemblent et s'assemblent. Un autre champ odorant chez Leconte est celui des rites religieux hindous et grecs. C'est ici qu'apparaissent l'*encens* d'hommage et de purification, l'*anis* et l'*huile syrienne*, et les vocables renvoyant à l'idée de « brûler en l'honneur des divinités » des plantes ou des animaux sacrifiés. Le troisième domaine parfumé est le corps, en particulier de la femme aimée (*sein*, *lèvres* ou *cheveux*), ou bien sa robe. J'ai ajouté en annexe deux poèmes de Leconte de Lisle, plus tardifs, et extrêmement riches en parfums: *Les Roses d'Ispahan* et *Le Parfum impérissable*. Le premier est une pièce à la manière de Ronsard, musicale et précieuse, pleine de beauté et de regret, qui joue avec les parfums des *roses*, des *jasmins* et des *fleurs d'oranger*. Le deuxième est une sorte de nouvelle version du *Flacon* de Baudelaire: l'*arome divin* que contient la *fiolle* se

¹ P. A. , *Préface*, pp. 310 et 318 respectivement.

perpétue comme la *céleste liqueur* émanant du *cœur* blessé du poète. Le remake lecontien pêche par quelques faiblesses telles que *la blessure ouverte de mon cœur*, ou *l'inexprimable amour*, des vers 9 et 11, qui nous rendent ce texte moins aimable que son modèle présumé.

Émaux et Camées, chef-d'œuvre de l'art pour l'art, n'est certainement pas un sommet dans l'art de la parfumerie puisque des recueils étudiés c'est celui qui obtient les résultats les plus bas: on ne trouve de références olfactives que dans 11 des 47 poèmes. Comme l'annonce le titre, c'est dans l'évocation des œuvres d'art et la recherche de la beauté visuelle que Gautier est le maître. Son lexique de l'olfaction est assez courant, à l'exception de deux noms de parfums exotiques à connotations orientales, le *vétyver* des *fouurrures* et le *çantal* de *Goethe*, et du participe passé adjectivé *lustré*, que Gautier applique aux *mèches* des *accroche-cœurs*: imprégnées de parfums, elles en appellent cependant plus à la vue qu'à l'odorat. Par souci de réalisme et d'une perfection qui serait la transposition d'un idéal plastique, le poète introduit quelques petites touches parfumées dans les tableaux qui évoquent la nature et les saisons (*marronniers* ou *violettes*), et dans les scènes à intention galante (la *rose-thé*) ou fétichiste (où l'amoureux conserve un *sachet* de *violettes de Parme*). Il faut remarquer, dans un quatrain des *Affinités secrètes*, cette amorce de correspondances, à la fois entre les différentes données sensorielles (olfactives et visuelles), et entre les sensations et les sentiments: *Docile à l'appel d'un arome,/ D'un rayon ou d'une couleur,/ L'atome vole vers l'atome*. Ceci nous rappelle, quoique d'une manière plus superficielle, les réponses que s'envoient les *parfums*, les *couleurs* et les *sons* baudelairiens. Moins concrètes et moins bonnes sont les odeurs du *caveau* (où est enterré le *Souvenir*) et de *Vénus* (salée comme la *laideur piquante* de *Carmen*). Quant à l'âme de la *pâquerette*, elle a un parfum d'innocence et d'humilité. Mises à part ces quelques notes symboliques, les odeurs qui apparaissent dans *Émaux et Camées* sont donc beaucoup plus descriptives que celles de Baudelaire, et souvent elles entrent dans la composition de formules qui attirent davantage notre œil de lecteur ou de spectateur de belles choses que notre narine.

Il semble qu'aucun hugolien fervent ne s'est encore penché sur *Les Contemplations* pour en inhaler les senteurs. Le géant des lettres françaises l'est-il aussi des sensations olfactives? Son long recueil lyrique ne contient que 27% de poèmes à références de ce genre, et son dictionnaire personnel de l'odorat se limite à 70 vocables. Un rapide coup d'œil sur ce catalogue nous amène à conclure, pour les noms, à un

certain manque d'originalité par rapport à ceux que Baudelaire utilise: sauf le synonyme d'odeur *effluve*, *museau*, qui évoque l'organe olfactif d'un animal, *poitrine*, et surtout *pituïte*, terme technique un peu cocasse, ils sont tout à fait attendus. Les verbes les plus intéressants sont ceux qui suggèrent le mouvement (comme *s'élançer*, *s'envoler* et *laisser voler*), l'occupation de l'espace (*être l'hôte*, *prodiguer*), ou une conséquence imprévue comme *pétrifier*; pour exprimer la captation d'odeurs, il recourt aux mots de la physiologie humaine et animale. Les adjectifs de l'odorat réservent quelques surprises, comme *aromal*, qui semble être une belle création de Victor Hugo, *chaste* ou *gonflé*. Ils permettent des caractérisations diverses des odeurs: agréables (*idéal*, *suprême*), néfastes (*faux*, *fétide*), associées au visuel (*obscur*, *rayonnant*) ou à l'auditif (*muet*). C'est la nature qui verse dans les poèmes le plus d'aromes: les fleurs (les simples *fleurs*, les *roses*, et plusieurs autres variétés), les arbres, les champs, la forêt ou l'atmosphère. L'*encens*, le *baume* et le *dictame*, qui désignent des senteurs d'origine végétale, ont une signification plus souvent métaphorique (louange pour le premier, purification morale et apaisement pour les deux autres) que littérale ou réaliste (la Bible sent l'*encensoir* dans *Aux Feuillantines*). Les odeurs des êtres humains permettent à Victor Hugo de spiritualiser dans un certain sens l'humanité: la femme, la jeunesse, ceux qui souffrent, les morts que nous aimons, nous tous enfin nous pouvons donner, être ou devenir des parfums. Ce mot acquiert sous la plume du poète la valeur d'essence bienfaisante. Les immensités de l'espace et du temps dégagent parfois une odeur; de même, l'amour et la foi, certaines passions ou certains idéaux, la poésie et la mort, sont susceptibles de se métamorphoser en aromes. Dans tous ces cas, la métaphore est moins odorante que chez Baudelaire, car le parfum a perdu son identité pour n'être plus, autour de ces abstractions, qu'un équivalent d'« esprit qui se répand », ou d'« air qui contient »; ceci est clair également dans des formules du genre *le parfum poésie* (dans *À Paul M.*), que l'auteur affectionne, et où il use d'un procédé de juxtaposition simple. Dans le poème-fleuve *Ce que dit la bouche d'ombre* entre autres, Hugo s'interroge sur le sens de l'univers. Pour déchiffrer ses mystères, il dispose de messages: *tout est une voix et tout est un parfum*. Ceci nous autorise-t-il à parler de correspondances? Elles sont en tout cas beaucoup plus floues que celles de Baudelaire: le *parfum* hugolien a en commun avec la *voix* le caractère d'un souffle, d'une exhalaison qui parle: *Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un*. Parfois, c'est avec le visuel que l'olfactif se confond: *Tout ce qui brille offre à l'âme/ Son parfum et sa couleur*, dit-il dans *Les femmes sont sur la terre*. Dans les deux cas, le parfum finit par être inconsistant, alors

que les *parfums*, les *couleurs* et les *sons* qui *se répondent* chez Baudelaire sont les trois voies bien différenciées d'une communication placée sous les auspices de l'odeur.

Moins nombreuses et moins variées que celles de son admirateur et contempteur Baudelaire, assez peu suggestives sur le plan sensuel, les odeurs hugoliennes sont donc soit des détails dans les grandes fresques dépeignant la nature, ou de simples attributs secondaires du décor, soit des métaphores, soit occasionnellement le support d'un signe de la création, interchangeable avec un son ou une couleur.

Banville nous avertit dès le titre: ce qu'il nous propose dans ses *Odes funambulesques*, ce sont des pirouettes de cirque sous forme de vers. La gaieté et l'originalité formelle sont les deux caractéristiques de l'œuvre. Pour ce qui est du monde olfactif, on peut affirmer que malgré son exigüité, il présente quelques innovations. Le poète fait intervenir un *parfumeur* pour décrire de curieuses activités cosmétiques: avec telle personne, on pourrait fabriquer de l'*huile*, et avec son col, de la *pommade*; l'*ambre* sert non pas à enivrer, mais à désinfecter. Pour flatter, il utilise non seulement l'*encens*, mais aussi le *nard*, qui rime comiquement avec *Fragonard* et *épinard*. Aux parfums naturels, de *fleurs* et de *gazon*, s'en ajoutent d'autres influencés par la vague d'orientalisme qui inonda son époque: on rencontre des fragrances unies à des noms de lieux d'orient et choisies bien plus pour leurs sonorités inhabituelles, comme le *parfum d'Aï*, que pour les sensations qu'elles produisent sur le nez. Chez Banville les odeurs humaines proviennent de la chevelure, de la bouche et de la gorge de la femme-muse: une charmante image plurisensorielle est celle des *nids parfumés* que creusent les *seins* dans les *coussins*. Le processus de l'olfaction prend également un tour inattendu chez cet auteur, qui dévoile ses intentions satiriques ou humoristiques: on trouvera ainsi des expressions comme *prendre ses flacons*, ou *se couvrir la gorge* d'une *senteur*, et on s'étonnera que la respiration de Vénus fasse *pâmer* les *fleurs*.

Un bilan des odeurs poétiques au XIXe siècle montre que, si Baudelaire n'est pas le seul à avoir répandu des gouttes de parfum entre ses vers, s'il a fait régner les odeurs autour de plusieurs des noyaux thématiques qui reviennent presque invariablement dans la poésie française du début du siècle jusqu'à la décennie où parut son recueil (à l'exception pour lui de la nature, et autour d'autres qui lui tiennent à coeur), il est unique dans la façon d'exploiter ces sujets, car il relève le défi de nous faire percevoir la sensation, par l'évocation impressionniste ou le réalisme cru, et à partir de là de nous communiquer ses sentiments et ses inquiétudes, ses souvenirs et ses

aspirations. Chez les autres poètes se produit en général une coupure qui nous oblige à rester sur l'un ou l'autre bord.

En focalisant sur l'odorat dans *Les Fleurs du Mal*, je suis consciente d'une présence plus grande encore des autres manifestations sensorielles: c'est pourquoi, dans le but de reconstituer l'unité du pentacle formé par les images des cinq sens, j'ai revisité le recueil sous les angles visuel, auditif, tactile et gustatif.

Chacun des 162 poèmes des *Fleurs du Mal* contient au moins une allusion à **la vue**. Ceci n'a rien que de très logique, car la vue est un sens privilégié. De surcroît, dès sa plus tendre enfance Baudelaire avait été entraîné à la culture visuelle par son père, qui lui avait fait contempler des œuvres d'art; on comprend dès lors l'existence d'une précieuse critique picturale, et la forte inspiration plastique de ses poèmes. La prédominance visuelle du recueil, explicable aussi par les nourritures intellectuelles, baroques et parnassiennes de l'auteur, a été abondamment étudiée. Baudelaire est une sorte de dieu dont l'œil puissant semble pénétrer jusqu'au dernier tous les recoins de l'art, de la vie et de l'âme. Je n'insisterai que sur quelques aspects de la question, comme par exemple le caractère curieusement interchangeable du lumineux et du sombre dans leurs capacités spirituelles; l'extraordinaire importance de l'activité optique, qui a pour conséquence un prodigieux déploiement lexical (plusieurs dizaines de verbes signifiant « voir » ou « regarder »), l'omniprésence de l'*œil* et les diverses propriétés du *regard*. Sur le plan lexical également, il faut admirer le long catalogue de mots désignant des choses destinées à être vues, qu'elles soient concrètes comme un *dessin*, intangibles comme un *fantôme*, ou ne montrent qu'une forme générale comme l'*aspect*; les multiples *miroirs* et *fenêtres*, les dizaines de noms d'éléments lumineux, naturels ou propres à l'entourage humain; la quinzaine de verbes qui *brillent*. Retenons aussi les mots décrivant les manières dont sont perçus les objets: ils peuvent se donner à voir, mais parfois la vision s'atténue, se déforme ou s'annule. Enfin, Baudelaire associe dans des images très réussies le visuel (*couchant, lumière*) à l'auditif (*musique, chant*).

L'oreille de Baudelaire était presque aussi aigüe que son œil: 132 pièces (81%) de l'anthologie le démontrent. Plusieurs commentateurs se sont intéressés à cette facette de l'œuvre, qui a déjà été évaluée. Le vocabulaire auditif est très fourni en mots de la musique (on trouve un orchestre presque complet) et du chant. Certains sons humains ont des connotations morbides, comme le râle ou les sanglots; les bruits des hommes sont souvent pareils à des cris d'animaux, d'ailleurs peu fréquents; le miaulement du

chat, par contre, est pour Baudelaire une musique céleste. L'eau, la mer et le vent sont souvent inquiétants. Les coups de l'horloge ponctuent inlassablement le temps, le bruit sourd du bois coupé est funèbre, et l'on perçoit quelques bruits métalliques, de serrures ou de bijoux. *Les Phares*, poème éminemment pictural, ne contient pas moins de 19 références auditives, sur lesquelles il me semble pertinent de revenir. Baudelaire fait déferler une vague de sons, presque tous pénibles, dans des expressions répétitives riches en allitérations en /r/, qui créent l'effet d'écho évoqué dans les vers. Des analogies s'établissent entre tous ces cris et ces lamentations qui veulent combattre le silence, et les lignes, couleurs et formes aspirant à peupler le vide du blanc ou l'empire aveugle du noir. Le poème soulève aussi la question de la *dignité* de l'homme: toutes ces voix s'harmonisent en un *sanglot* qui s'éteint face à l'*éternité* divine. Un autre fait à souligner est le désir conscient ou inconscient qu'a Baudelaire de rétablir la communication humaine: même si parfois l'on réclame le silence, celui-ci est le signal d'une rupture de contact; pour le vaincre, et triompher aussi de la surdité et de l'abandon métaphysique, le poète emploie au fil de ses pièces de très nombreux verbes phatiques: comme ils semblent n'avoir qu'une faible charge sémantique, ils passent souvent inaperçus. Pourtant, ils témoignent des tentatives de dialogue verbal de la part de Baudelaire, qui les choisit sur tous les tons, dans tous les registres et pour tous les âges.

Le toucher et le goût, sens de la proximité, ne retiennent pas souvent l'attention des lecteurs. Pourtant, *Les Fleurs du Mal* renferment des **images tactiles** dans 132 poèmes, soit 81%: c'est le même chiffre que pour les poèmes à expressions auditives. Je les ai examinées sur deux plans: celui des modes de toucher, et celui des qualités de ce qu'on touche. Les contacts peuvent être volontaires ou accidentels, n'être qu'un frôlement du bras ou une brusque rencontre avec le sol ou avec un autre obstacle; parfois ils prennent la forme de la reptation. Pour exprimer l'idée de « saisir », Baudelaire dispose d'une riche batterie de formules très éloquentes, et complétées de nuances variées, comme *enfourcher* pour parler de l'*Espoir*, ou *engloutir*, à propos du *Temps (Le Goût du néant)*. Avec ce poète le lecteur perçoit les plus divers effets d'un objet sur l'épiderme, et les universels messages qui se transmettent d'un corps à un autre, produite par les baisers (voluptueux ou métaphoriques, comme ceux qui montrent l'emprise morale de l'oubli, de la mort ou du vice), les caresses ou les étreintes (humaines ou cosmiques, sources de satisfactions satinées, ou semblables à une agonie ou à la montée des vers sur un cadavre) ou les plus atroces blessures, réalisées avec la

main ou avec des objets pointus ou crochus, et qui dévoilent les tortures de l'amour, des angoisses et du mal, mais aussi une certaine complaisance dans la douleur. Baudelaire utilise plusieurs dizaines de verbes pour exprimer la maltraitance, et un certain sadisme, mêlé de connotations religieuses, transparaît dans les images de *seins martyrisés* ou *stigmatisés*. Des poèmes comme *Un voyage à Cythère* et *Le Reniement de saint Pierre* montrent des scènes d'une cruauté inouïe: outre les sources littéraires, on retrouve sans doute là les traces des préoccupations familiales, amoureuses, métaphysiques et même pécuniaires du poète. Les moindres tourments ne sont pas ceux que cause le Remords, mais on peut entrevoir la possibilité d'une rédemption par la souffrance. Baudelaire nous fait sentir aussi, poétiquement, les variations dans la qualité du corps ou de l'objet touché. Dans ses vers le lecteur éprouve de nombreuses sensations, du froid au chaud et du sec à l'humide, toujours ambivalentes, puisque le froid peut être synonyme de tristesse ou d'hostilité et aussi de rafraîchissement physique ou moral, et que la chaleur évoque des paysages tropicaux de rêve et des passions brûlantes, mais a quelquefois la mort pour corollaire. Chaud et froid donnent à Baudelaire une nouvelle occasion de former des expressions antithétiques dans le style baroque, comme *la froide cruauté de ce soleil de glace* dans *De profundis clamavi*. Il verbalise la texture de la peau, de l'amollissement à la résistance et au durcissement (symptômes d'un cœur impassible), de la douceur veloutée d'une chair fraîche à la rugosité d'un épiderme abîmé. Il ne nous épargne même pas le contact de substances visqueuses et gluantes, qui produisent un profond dégoût physique et spirituel, et font penser, dans des vers où s'entremêlent des sensations variées, à la peur, à la nuit et à la mort. Certains objets en tissu (*suaire*, *linceul*) représentent la mélancolie et l'amertume; quant aux ornements de la femme, ils sont chargés de sensualité, de symbolisme sexuel et de pseudomysticisme; là aussi s'entrecroisent diverses perceptions sensorielles, comme dans ces *jupons parfumés* du *Léthé*, où le poète plonge la tête à la recherche de jouissance et de consolation. L'éloquence tactile de Baudelaire est donc grande, car ses images non seulement mettent en jeu un vaste trésor lexical, mais encore véhiculent des concepts comme l'amour, la mort, le temps, la séduction du mal, l'angoisse existentielle, ou le salut par la douleur.

Les **images gustatives** surgissent dans 94 poèmes, c'est-à-dire 58%. Le boire et le manger intéressent le corps, mais aussi l'âme. Bien que le lait soit inommé, l'allaitement est un motif récurrent dans *Les Fleurs du Mal*; sans aller trop loin dans les interprétations freudiennes, on peut voir là l'expression d'un certain besoin vital

inassouvi. Dans le domaine du boire, les larmes, le *vin* ou d'autres *alcools* (capables de féconder poétiquement, d'apaiser, d'exciter ou d'aigrir, de donner le triomphe ou de noyer la douleur occasionnée par le *Remords*) et diverses notions abstraites comme la volupté, la haine ou la mort, sont les liquides les plus souvent absorbés par l'auteur ou les êtres qu'il met en scène. Bien souvent ils leur montent à la tête: l'ivresse est donc fréquente dans le recueil. La *bouche*, organe du goût, a elle aussi une saveur, et renferme comme les *yeux* des poisons plus forts que des drogues. Parallèlement au vin, avec lequel la confusion est facile, le *sang* se répand dans quelques vers, source de vie ou image de mort. Dans le domaine du manger, l'hédonisme de Baudelaire s'extériorise principalement par le rongement (exercé par le *temps*, la mort, le mal, le *remords* ou le *spleen*) et la dévoration de la part du peuple, de la femme, ou du poète lui-même, miné par les tracasseries. La sensation gustative la plus habituelle est l'amertume, symbole d'un malaise psychique, d'une souffrance qui parfois accorde le salut. Les synesthésies sont possibles également, puisqu'on peut *boire (...) le parfum, le son et la couleur* (dans *La Chevelure*), et obtenir ainsi un bien-être intense. Ici ou là le poète tresse les sensations: le gustatif se joint aux expressions visuelles, auditives, olfactives ou tactiles; dans *Le Parfum*, l'*encens* et le *musc* sont susceptibles d'être à la fois respirés, bus et mangés, ce qui aura pour effet de stimuler nos facultés mnésiques. On trouve enfin peu de tables dressées pour la gourmandise, peu de mets destinés à satisfaire le palais, peu de friandises, morales ou matérielles: pour les aliments succulents ou sucrés, on peut presque accuser Baudelaire d'agueusie, c'est-à-dire d'absence de sensibilité gustative: ses vers en effet n'offrent que quelques aliments, comme le *pain*, le *gâteau* ou les *fruits*.

Dans *Les Fleurs du Mal*, je l'ai dit, l'odorat occupe le bas de l'échelle en ce qui concerne le nombre d'occurrences. Ceci est assez compréhensible, parce que les êtres civilisés ont tendance à l'odoriphobie, et que les difficultés linguistiques sont grandes. C'est pourquoi, l'olfactif étant insuffisant, Baudelaire s'exprime dans un langage plurisensoriel. Toutefois, comparativement aux poètes de son temps et des époques antérieures, les expressions odorantes sont bien nombreuses chez lui. Jacqueline Blanc-Mouchet affirme: « notre sens olfactif, territoire de bien des refoulements (...) est en quelque sorte disponible, il n'a plus vraiment à s'occuper de survie: il peut créer de la beauté¹. » C'est bien ce que fait cet artiste: il crée de la beauté, et provoque en nous un

¹ « Synesthésies parfumées », dans *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999, p. 243.

frisson de plaisir sensuel et littéraire. Mais au-delà de cette double volupté dont il nous régale, Baudelaire, poète à la fois provocateur et assoiffé de compréhension, cherche, et parvient, à nous communiquer ce qu'il sent et ce qu'il ressent de toutes les parcelles de son être: ses inquiétudes et ses joies, ses repentirs et ses aspirations.

BIBLIOGRAPHIE

I. OEUVRES DE CHARLES BAUDELAIRE

Oeuvres complètes (2 tomes), NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975.
Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois.

Les Fleurs du Mal, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

Les Fleurs du Mal, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

Les Fleurs du Mal; Les Épaves, René Rasmussen, Paris, 1947.

Les Paradis artificiels; Le Spleen de Paris, Librairie Gründ, Paris, 1938.

Correspondance (2 tomes), NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.
Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler.

La Fanfarlo, Éditions Mille et une nuits, Paris, 1993.

Conseils aux jeunes littérateurs, Éditions Mille et une nuits, Paris, 1995.

Écrits sur l'art, Librairie Générale Française, Paris, 1992.

Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée, Gallimard, 1986.

Las Flores del mal, trad. Carlos Pujol, Clásicos Universales, Planeta, 1984.

Las flores del mal, versión analógica de Ignacio Caparrós, Alhulia, Granada, 2001.

Petits poèmes en prose/Pequeños poemas en prosa, textes bilingues, trad. Verjat-Massmann, Bosch, Barcelone, 1975.

DISQUE: Léo Ferré chante Baudelaire, Barclay 80357-2.

II. ÉTUDES SUR BAUDELAIRE ET SUR SON OEUVRE

AGUETTANT, Louis. - *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, Paris, 2001.

ANGELET, Chistian. - « La tentation du roman chez Rimbaud, Baudelaire et quelques autres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1992, n° 6.

ANTOINE, Gérald. - « Classicisme et modernité de l'image dans *Les Fleurs du Mal* », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

AUSTIN, Lloyd James. - « Baudelaire et Delacroix », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

BAEQUE, Benoît de. - *La littérature de l'antiquité dans Les Fleurs du Mal*, Université de Paris IV, 1996-1997. Directeur de recherche: André Guyaux.

BANDY, W. T. - « L'universalité de Baudelaire », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

BASSIM, Tamara. - *La Femme dans l'œuvre de Baudelaire*, À la Baconnière, 1974.

BEILHARZ, Richard. - « Fantaisie et imagination chez Baudelaire, Catherine Crowe et leurs prédécesseurs allemands », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

BERCOT, Martine et GUYAUX, André. - *Dix études sur Baudelaire* (réunies par), Champion, Paris, 1993.

BERCOT, Martine ; BRUNEL, Pierre ; COMPAGNON, Antoine ; DELON, Michel ; ENCKELL, Pierre ; GLAUDES, Pierre ; GUÉGAN, Stéphane ; HAZAN, Eric ; JACKSON, John E. ; JOBERT, Barthélémy ; KOPP, Robert ; LECLERC, Yvan ; MARIN LA MESLÉE, Valérie ; THÉLOT, Jérôme ; VERLET, Agnès. - *Nouvelles lectures des Fleurs du Mal*. Magazine littéraire, mars 2003, Dossier Baudelaire.

BONFANTINI, Mario. - « Baudelaire et Stendhal », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

BONNEVILLE, Georges. - *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse critique, Profil d'une oeuvre* n° 21, Hatier, Paris, 1972.

BROMBERT, Victor. - « Clausturation et infini chez Baudelaire », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.

BRUNEL, Pierre. - *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal entre « fleurir » et « défleurir »*, Éditions du Temps, Paris, 1998.

- BRUNEL, Pierre.** - *Baudelaire et le « puits des magies »*, José Corti, Paris, 2003.
- BUENO GARCÍA, Antonio.** - « *Les Fleurs du Mal*: historia de su traducción, historia de la estética » in *La traducción: metodología, historia, literatura. Ámbito hispanofrancés*, P. P. U., Barcelona, 1995.
- BUTOR, Michel.** - *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1961.
- CARNER-NOULET, É.** - « D'un seul poème », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- CELLIER, Léon Cellier.** - « Baudelaire et l'enfance », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- DECAUNES, Luc.** - *Charles Baudelaire*, Seghers, Paris, 1952.
- DOMANGE, Louis.** - « El perfume de la mujer y el dandismo en la poesía de Baudelaire », Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, USA.
- DROST, Wolfgang.** - « De la critique d'art baudelairienne », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- EMMANUEL, Pierre.** - *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982.
- FERRATÉ, Juan.** - « Baudelaire, poeta didáctico » in *La operación de leer*, Seix Barral, Barcelone, 1962.
- FEUILLERAT, Albert.** - *Baudelaire et sa mère*, Montréal, Variétés, 1947.
- FAIRLIE, Alison.** - « Quelques remarques sur les *Petits poèmes en prose* » *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- FROMENT-MEURICE, Marc.** - « L'animal dépravé », *Bulletin baudelairien* avril-décembre 2000, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- _____ « Sois sage, ô ma douleur », *Bulletin baudelairien* avril-décembre 2001, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- GASARIAN, Gérald.** - *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Champion, Paris, 1996.
- HÉRISSON, Charles D.** - « L'imagerie antique dans *Les Fleurs du Mal* », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- HUBERT, J.-D.** - *L'esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté poétique*, 1953, Slatkine Reprints, 1993.
- KLEE, Barbara Jean.** - *Les couleurs, les odeurs et les sons dans Les Fleurs du mal*, Thèse, University of Southern California, 1955.

- KRISTEVA, Julia.** - « Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk », in *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983.
- KUSHNER, Eva.** - « Sartre et Baudelaire », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- LABARTHE, Patrick.** - *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.
- _____ « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 5.
- LAFORGUE, Pierre.** - « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète: le romantisme en 1860 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 5.
- _____ « Sainte-Beuve, Baudelaire et Proust, ou Saturne et sa postérité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000, n° 1.
- LEFEBVE, Maurice-Jean.** - *Cours d'explication d'auteurs français: Baudelaire*, Université Libre de Bruxelles, 1967- 1968.
- _____ « Surnaturalité et époque baudelairiennes », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- LÉVY, Bernard-Henri.** - *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, (roman), Grasset et Fasquelle, Paris, 1988.
- MAUCLAIR, Camille.** - *La Vie amoureuse de Baudelaire*, Flammarion, 1927.
- MAURON, Charles.** - « Premières recherches sur la structure inconsciente des *Fleurs du Mal* », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- MEITINGER, Serge.** - « Du toucher en littérature française autour de l'an 1857. *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en exemple » in *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. I. Le toucher. Périodique du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision*, Ligue Braille, n° 26-27, Décembre 2003, Bruxelles.
- MICHAUD, Guy.** - « Baudelaire devant la nouvelle critique », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- MILAT, Christian.** - « Baudelaire ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'unité primordiale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997, n° 5.
- MOUNIN, Georges.** - « Baudelaire devant une critique structurale », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- MUGNIER, Michel.** - « Baudelaire et la critique d'art de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

- NARDIS, Luigi de.** - « En marge d'une étude de Walter Benjamin sur *Baudelaire et Paris* », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- PARKE, T. H.** - « Baudelaire et La Mésangère », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, n° 2.
- PATY, James S.** - « Théophile Gautier et Tannhäuser: une lecture baudelairienne », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2001, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- PIA, Pascal.** - *Baudelaire*, Seuil, Paris, 1995.
- PICHOIS, Claude.** - *Le vrai visage du général Aupick*, Mercure de France, 1955.
- _____ « Banville, Baudelaire et Marie Daubrun », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- POGGENBURG, Raymond.** - *Charles Baudelaire, une micro-histoire*, José Corti, 1987.
- _____ « Une extraordinaire histoire: Baudelaire, Fowler et Poe », *Bulletin baudelairien*, décembre 1999, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- POMMIER, Jean.** - « 'Le tombeau de Charles Baudelaire' par Stéphane Mallarmé », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- PORCHÉ, François.** - *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Plon, 1926.
- _____ *Baudelaire et la présidente*, Gallimard, 1959.
- POULET, Georges.** - « Baudelaire et la lumière autonome », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- REBOUL, Anne-Marie.** - « Baudelaire, imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico » in *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, Ed. Juan Bravo Castillo, Col. Estudios Univ. de Castilla-La Mancha, 1994.
- RICHARD, Jean-Pierre.** - *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955.
- RICHTER, Mario.** - *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Éditions Slatkine, Genève, 2001.
- RINCÉ, Dominique.** - *Baudelaire et la modernité poétique*, Que sais-je?, P. U. F. 1984.
- RUFF, Marcel A.** - *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1955.

- RUFF, Marcel A.** - « La filiation de Baudelaire à Rimbaud », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- RUSSO, Adelaide M.** - « Profanations/Revelations: Baudelaire according to Yves Bonnefoy and Michel Deguy », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2000, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- SARTRE, Jean-Paul.** - *Baudelaire*, Gallimard, 1947.
- SCHLOSSMAN, Beryl.** - « Nights on Baudelaire Street », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2000, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- _____ « L'hôtel du Grand Miroir », *Bulletin baudelairien*, avril-décembre 2001, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA.
- STARKIE, Enid.** - « Baudelaire et l'Angleterre », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- STEINMETZ, Jean-Luc.** - « Du sarcasme à l'émerveillement. Un carré de lecteurs: Baudelaire, Ducasse, Jammes, Breton », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1989, n° 5.
- THOMPSON, William.** - « Baudelaire et l'étudiant américain », *Bulletin baudelairien*, décembre 1999, Vanderbilt University, Box 6325, Station B, Nashville, USA
- TROUVÉ, Alain.** - « Aragon lecteur de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France* », 2001, n° 5.
- TROYAT, Henri.** - *Baudelaire*, Flammarion, 1994.
- VIPREY, Jean-Marie.** - *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Honoré Champion, Paris, 1997.
- WILHELM, Julius.** - « Baudelaire jugé par Paul Claudel », *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice* (25-27 mai 1967), Minard, 1968.
- ZISSMANN, Claude.** - « L'antagonisme esthétique de Baudelaire et de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

III. OEUVRES D'AUTRES ÉCRIVAINS CITÉS DANS LA THÈSE

La Sainte Bible, version établie par les moines de Maredsous, Brepols, Paris, Turnhout, 1968.

BALZAC, Honoré de. - *César Birotteau*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1966.

_____ *Le Lys dans la Vallée*, Gallimard et Librairie Générale Française, Paris, 1965.

BANVILLE, Théodore de. - *Odes funambulesques*, Lettres Modernes, Paris, 1993.

BEN JELLOUN, Tahar. - *L'Enfant de Sable*, Seuil-Points, Paris, 1985.

BOILEAU, Nicolas. - *Le Lutrin et l'Art poétique*, Classiques Larousse, Paris, 1933.

CHÉNIER, André. - *Poèmes choisis*, Labor, Bruxelles, 1938.

DEFOE, Daniel. - *Robinson Crusoe*, Bloomsbury Books, Londres, 1994.

GAUTIER, Théophile. - *Émaux et Camées*, NRF Poésie Gallimard, Paris, 1981.

GOURMONT, Rémy de. - *Simone, poème champêtre*, Éditions du Moulin Veste, 1996-1997.

HOMÈRE. - *L'Odyssée*, trad. Mérédic Dufour et Jeanne Raison, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

HUGO, Victor. - *Les Contemplations*, Nelson, Paris, 1956.

_____ *Les Contemplations*, Préface de Gabrielle Chamarat, Commentaires de Gérard Gengembre, Pocket Classiques, Paris, 1998.

_____ *Poésie*, Notice de Jules Steeg, Delagrave, Paris, 1938.

_____ *Les Travailleurs de la mer*, Gallimard, Paris, 1980.

_____ *Les Misérables*, Garnier, Paris, 1957.

LA FONTAINE, Jean de. - *Fables*, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

LA METTRIE, Julien Offray de. - *L'art de jouir*, Mille et une nuits, 1997.

LECONTE DE LISLE, Charles. - *Poèmes antiques*, NRF Poésie Gallimard, Paris, 1994.

- LORRIS, Guillaume de et MEUNG, Jean de.** - *Le Roman de la Rose*, Garnier-Flammarion, Paris, 1974.
- MAUPASSANT, Guy de.** - *Les Contes du jour et de la nuit*, Bookking International, Paris, 1994.
- MALLARMÉ, Stéphane.** - *Oeuvres complètes II*, NRF Gallimard, Paris, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de.** - *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 1967.
- NERVAL, Gérard de.** - *Poésies*, Gallimard et Librairie Générale de France, Paris, 1964.
- ORSENNA, Erik.** - *L'Exposition coloniale*, Seuil, Paris, 1988.
- OVIDE.** - *Ars amatoria*, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1967.
- POE, Edgar Allan.** - *Une descente dans le Maëlstrom, Le scarabée d'or et La lettre volée*, traduction de Charles Baudelaire, Casterman, Paris, 1961.
- _____ *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Librairie Générale Française, Paris, 1972.
- _____ *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, traduction d'Aníbal Froufe, Sarpe, Madrid, 1984.
- _____ *La narración de Arthur Gordon Pym*, traduction de José María Alvarez, commentaire de Constantino Bértolo Cadenas, Anaya, Madrid, 1982.
- _____ *Narraciones extraordinarias*, traduction de J. Farrán y Mayoral, préface de Narciso Ibañez Serrador, Salvat Editores, S.A., Estella, 1969.
- _____ *Eureka*, traduction et prologue de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- PROUST, Marcel.** - *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1954.
- _____ *Le côté de Guermantes I*, Gallimard, Paris, 1988.
- _____ *Le côté de Guermantes II*, Gallimard, Paris, 1988.
- _____ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1988.
- _____ *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Paris, 1989.
- _____ *La Prisonnière*, Gallimard, Paris, 1989.
- _____ *Albertine disparue*, Gallimard, Paris, 1954.
- _____ *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990.

RONSARD, Pierre de. - *Oeuvres poétiques*, choix de Maurice Toesca, Albin Michel, Paris, 1963.

_____ *Poèmes choisis*, Labor, Bruxelles, 1938, Collection nouvelle des classiques, n° 20.

SAND, George. - *Indiana*, Gallimard, Paris, 1984.

SAVATER, Fernando. - *El valor de elegir*, Ariel, Barcelone, 2003.

SHAKESPEARE, William. - *Romeo and Juliet*, Penguin Books, London, 1996.

SÜSKIND, Patrick. - *Das Parfum*, Diogenes, Zürich, 1985.

TAGORE, Rabindranath. - *Le jardinier d'amour*, trad. Henriette Mirabaud-Thorens, NRF Gallimard, Paris, 1920.

TOURNIER, Michel. - *Le médianoche amoureux*, Gallimard, Paris, 1989.

TRIOLET, Elsa. - *Le rossignol se tait à l'aube*, Gallimard, Paris, 1970.

VERLAINE, Paul. - *Sagesse, Amour, Bonheur*, NRF Gallimard, Paris, 1975.

VILLON, François. - *Oeuvres*, Champion, Paris, 1968.

_____ *Poésies choisies*, Larousse, Paris, 1973.

ZOLA, Émile. - *Nana*, Fasquelle, Paris, 1970.

IV. DIVERS DOMAINES DE LA LINGUISTIQUE ET DE LA LITTÉRATURE

ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Roland. (Collection dirigée par) - *Manuel d'histoire littéraire de la France, Des origines à 1600; De 1600 à 1715; De 1715 à 1789; De 1789 à 1848; De 1848 à 1913.* Éditions sociales, Paris, 1975.

ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges et MOROT-SIR, Edouard. - *Littérature française, tome 1, Des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Larousse, Paris, 1967.

_____ *Littérature française, tome 2, XIXe et XXe siècle*, Larousse, 1968.

ALBOUY, Pierre. - *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969.

ANDRES, Philippe. - « Présence de la peinture dans le roman de Banville *Marcelle Rabe* », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

AUSTIN, John L. - *Palabras y acciones: Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelone, 1971. Titre original: *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962. Trad.: Genaro R. Carrió et Eduardo A. Rabossi.

BACHELARD, Gaston. - *La flamme d'une chandelle*, Quadrige/P. U. F. , Paris, 1961.

_____ *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris, 1943.

_____ *La poétique de la rêverie*, Quadrige/P. U. F. , Paris, 1960.

_____ *La poétique de l'espace*, Quadrige/P. U. F. , Paris, 1957.

_____ *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948.

BAILBÉ, Joseph-Marc. - « Sensations, images et rythmes dans les *Odes funambulesques* », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

BARTHES, Roland. - *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994. Titre original: *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984. Trad.: C. Fernández Medrano.

BÉNICHOU, Paul. - « Un Gethsémani romantique ('Le Mont des Oliviers' de Vigny) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3.

BEAUGRANDE, Robert-Alain et DRESSLER, Wolfgang Ulrich. - *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelone, 1997. Titre original: *Einführung in die Textlinguistik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972. Trad.: Sebastián Bonilla.

- BENCZE, Maria.** - « Femme et écriture dans l'œuvre en prose de Théodore de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- BERGEZ, Daniel.** - « Sur un poème de Maurice Scève », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988, n° 4.
- BONY, Jacques.** - « Musset et les formes poétiques » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 3.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel.** - *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Armand Colin, Paris, 1983.
- BRUNET, François.** - « Le Mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Théodore de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- BRUNET, Sylvie.** - *Les noms de la fin du siècle*, Belin, 1996.
- CAUVIN, Jean-Pierre.** - « La poétique des odeurs » in *Henri bosco et la poétique du sacré*, Klincksieck, Paris, 1974.
- CIQUIGLINI, Bernard; CORBEIL, Jean-Claude; KLINKENBERG, Jean-Marie et PEETERS, Benoît.** - « *Tu parles!?* Le français dans tous ses états, Flammarion, Paris, 2000.
- CHARPIER, Jacques.** - *Essai sur Paul Valéry*, Seghers, 1956.
- COHEN, Jean.** - *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1974. Titre original: *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966. Trad.: Martín Blanco Álvarez.
- _____ *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Gredos, Madrid, 1982. Titre original: *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1979. Trad.: Soledad García Mouton.
- COSERIU, Eugenio.** - « Entre léxico y gramática », conférence prononcée à Aguadulce, Almería, le 25 octobre 1997.
- DEMAROLLE, Pierre.** - *Villon, un testament ambigu*, Larousse, Paris, 1973.
- DUBOIS, Claude-Gilbert.** - *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973.
- DUBY, Georges et MANDROU, Robert.** - *Histoire de la civilisation française, XVIIe-XXe siècle*, Librairie Armand Colin, 1976.
- EDWARDS, Peter J.** - « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

- EISENZWEIG, Uri.** - « Poe, Paris, 1846: La Lettre pillée », *Littérature* n° 49, février 1983, Larousse/Université de Paris VIII.
- GALICHET, Georges.** - *Grammaire structurale du français*, Hatier, Paris, 1971.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor.** - *Historia crítica de la literatura española, VII, Época contemporánea, 1914-1939*, Ed. Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1984.
- GENOUVRIER, É. et PEYTARD, J.** - *Linguistique et enseignement du français*, Larousse, Paris, 1970.
- GAULMIER, Jean.** - « Vigny vivant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1990, n° 1.
- GRAMMONT, Maurice.** - *Petit traité de versification française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1976.
- GUIRAUD, Pierre.** - *La stylistique*, P. U. F. , Que sais-je?, Paris, 1967.
- _____ *Les locutions françaises*, P. U. F. , Que sais-je?, Paris, 1980.
- GUYARD, Marius-François.** - *La littérature comparée*, P. U. F. , Que sais-je?, Paris, 1978.
- HAMBLY, Peter S.** - « L'œuvre de Banville et l'art de Mallarmé », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- HENRY, Albert.** - *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, I: Textes; II: Notes, Glossaire, Table des noms propres. Éditions A. Francke S. A. Berne, 1965.
- _____ *Étude approfondie de deux figures: la métonymie et la métaphore*, Université Libre de Bruxelles, année 1968-1969.
- JARRY, André.** - « La femme dans l'œuvre de Vigny », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3.
- JOVER SILVESTRE, Yolanda B.** - *Georges Brassens: « Maître Georges », troubadour de notre temps; analyse lexicale et sémantique*. Directeur de thèse: Dr. D. Luis Gastón Elduayen, Universidad de Granada, 1998. Thèse publiée par le Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1999.
- KEARNS, James.** - « Le salon de 1861 de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- KILLICK, Rachel.** - « Banville et le sonnet », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

- LAFARGA, Francisco.** - *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, P. P. U., Barcelona, 1989.
- LE GUERN, Michel.** - *La métaphore y la metonymia*, Cátedra, Madrid, 1976. Titre original: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973. Trad.: Augusto Gálvez- Cañero y Pidal.
- LEMAÎTRE, Henri.** - *La poésie depuis Baudelaire*, Librairie Armand Colin, Paris, 1965.
- LLOYD, Rosemary.** - « Portrait de l'artiste en enfant gâté », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- MARTÍNEZ, Caridad y LAFARGA, Francisco.** - *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, P. P. U., Barcelona, 1987.
- MASSON, Pierre.** - « À propos des *Contes féeriques*. Du conte des fées à la féerie du conteur », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- METZIDAKIS, Stamos.** - « Banville père pictural de Rimbaud », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- MORISSET, R. et THÉVENOT, G.** - *Les lettres latines: Le siècle d'Auguste*, Magnard, Paris, 1962.
- MOULIN, Jeanine.** - *Huit siècles de poésie féminine*, Seghers, Paris, 1963.
- PAKENHAM, Michael.** - « *Les Pauvres Saltimbanques* », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- PAYRATÓ, Lluís.** - *De profesión linguista*, Ariel, Barcelone, 1998. Titre original: *De professió, lingüista*, Ariel, Barcelone, 1998. Trad.: Jordi Giménez.
- PICH, Edgard.** - « De la caricature comme vision du monde: *La Lanterne magique* ou les proses funambulesques de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- PLUSIEURS AUTEURS.** - *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1985-2003.
- PRADO, Benjamín.** - *Siete maneras de decir manzana*, Anaya, Madrid, 2000.
- PUJOL, Carlos.** - *Abecé de la literatura francesa*, Ed. Planeta, Editor Nacional, 1976.

- RAHMOUNI, Mohamed Raja.** - « *Gringoire*, l'amour, la poésie ou les ambiguïtés d'un ralliement politique », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- RENKEMA, Jan.** - *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Ed. Gedisa, Barcelone, 1999. Titre original: *Discourse Studies. An Introductory Textbook*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphie, 1993. Trad.: María Luz Melon.
- RICO, Francisco.** - *Texto y contextos*, Ed. Crítica, Barcelone, 1990.
- RIEU, Josiane.** - « La 'beauté qui tue' dans les *Amours* de Ronsard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, n° 4.
- ROGER, Jacques** (sous la direction de). - *Histoire de la littérature française*, t. 2: *Du XVIIIe siècle à nos jours*, Librairie Armand Colin, Paris, 1970.
- ROGER, Jacques et PAYEN, Jean-Charles** (sous la direction de). - *Histoire de la littérature française*, t. 1: *Du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe.** - « Alfred de Vigny: dessein du langage et amour de la langue », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, n° 3.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio y ESPINOSA ELORZA, Rosa María.** - *Manual de semántica histórica*, Ed. Síntesis, Madrid, 1996.
- SEGRESTAA, Jean-Noël.** - « Une source du *Soulier de Satin* de Claudel: À une *Madone* de Baudelaire », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 33, mars 1969.
- SOJCHER, Jacques.** - *La démarche poétique*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1969.
- VADÉ, Yves.** - « Banville 'peintre de la vie moderne'? », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.
- WALZER, Pierre-Olivier.** - *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Seghers, Paris, 1963.
- WEBER, Jean-Paul.** - *Néo-critique et paléo-critique ou Contre Picard*, Jean-Jacques Pauvert, Utrecht, 1966.
- YAGUELLO, Marina.** - *Le sexe des mots*, Belfond, Paris, 1989.
- ZIELONKA, Anthony.** - « L'imagination visuelle dans *Les Stalactites* », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes* n° 9 et 10, Actes du colloque de Moulins 16-18 mai 1991, ALDRUI, Lyon, 1992.

V. DICTIONNAIRES

Dictionnaire du français contemporain, Larousse, Paris, 1971.

Dictionnaire grec-français, Charles Georjin , Hatier, Paris, 1957.

Dictionnaire latin-français, Henri Goelzer, Garnier, Paris, 1928.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Seghers, Paris, 1962.

Dictionnaire des synonymes de la langue française, René Bailly, Larousse, Paris, 1947.

Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana, Espasa Calpe, Ed. 1966.

Le Grand Robert de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.

Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne, Joseph Hanse, Duculot, Paris-Gembloux, 1983.

Nouveau dictionnaire étymologique et historique, A. Dauzat, J. Dubois et H. Mitterand, Larousse, Paris, 1964.

Trésor de la Langue Française Informatisé, Analyse et traitement informatique de la langue française, Centre national de la recherche scientifique, www.atilf.fr

VI. OLFACTION ET AUTRES SENS, LANGAGE ET LITTÉRATURE

AFTEL, Mandy. - *Pequeña historia del perfume, La alquimia de las esencias*, Paidós, Barcelone, 2002. Titre original: *Essence and Alchemy*, North Point Press, a division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001. Trad.: Alicia Sánchez Millet.

ARRAÉZ LLOBREGAT, José Luis. - « *Terra amata* de J. M.G. Le Clézio, une nouvelle approche de la réalité à travers les sens » in *VIIe Colloque de l'APFFUE*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1998.

AUBAILE-SALLENAVE, Françoise. - « Le souffle des parfums: un essai de classification des odeurs chez les Arabo-musulmans », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

BIROUSTE, Georgette. - « Le chocolat à Montpellier: de l'héritage des senteurs à la culture des saveurs », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

BLANC-MOUCHET, Jacqueline. - « Synesthésies parfumées », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

BOUTEGÈGE, Régine et LONGO, Susanna. - *En Provence*, Cideb Editrice, Gênes, 2000.

CANDAU, Joël. - « Mémoire des odeurs et savoir-faire professionnels », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

COLOMBANI, Marie-José et BOURREC, Jean-Roger. - *El libro del amante del perfume*, Ed José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1987. Titre original: *Le livre de l'amateur de parfum*, Daniel Briand-Robert Laffont, Paris, 1986. Trad.: Silvia Komet.

CORBIN, Alain. - *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 1986.

CUNHA, Manuela Ivone et DURAND, Jean-Yves. - « Odeurs, odorat, olfaction: une ethnographie osmologique », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

DAVIS, Flora. - *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, 1985. Titre original: *Inside Intuition - What we Knew about Non-Verbal Communication*, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1973. Trad.: Lita Mourglie.

- DAVID, Sophie; DUBOIS, Danièle; ROUBY, Catherine et SCHAAL, Benoist.** – « L'expression des odeurs en français: analyse lexicale et représentation cognitive », *Intellectica*, 1997/1, n° 24, *Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, Université de Technologie de Compiègne.
- DESBOIS, Évelyne.** - « Beauté, couleurs et raffinement: les films des années vingt sur les plantes à parfum, au service de l'image de marque de la Côte d'Azur », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- FABRE-VASSAS, Claudine.** - « Parfum de correspondance », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- FERNANDEZ, Alexandre.** - « Des villes sans odeurs? Représentations de l'urbanité au XXe siècle », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- GARRETA, Raphaële.** - « Les arômes des simples. L'herboristerie aujourd'hui », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- GINGER, Serge et Anne.** - *La Gestalt, une thérapie du contact*, Éd. Hommes et Groupes, Paris, 1987.
- GREGORICH i SERVAT, Alfons.** - « Importancia de la nariz », in *Compartir*, Revue de la Fondation Espriu, mai-juin 1997, n° 26 .
- GUICHARD-ANGUIS, Sylvie.** - « Villes et fragrances: les maisons de fragrances au Japon », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- JOVER SILVESTRE, Yolanda B.** - *Sensations: le vent et les odeurs dans l'oeuvre de Pierre Magnan*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Almería, 2000.
- HALL, Edward T.** - *La dimension cachée*, Seuil, Paris, 1971. Titre original: *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966. Trad.: L. Petipa.
- HÉRAULT, Laurence.** - « L'odeur du sel », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- JARDEL, Jean-Pierre.** - « De la couleur et de l'odeur de l'Autre dans la littérature para-anthropologique: représentation de l'altérité antillaise et idéologie raciale », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- LE GUÉRER, Annick.** - « Les parfums à Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles: approche épistémologique », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.

- MAINET-DELAIR, Nicole et MAINET, Hélène.** - « Lou Boun Diou mé lécho l'âmo: cuisine d'odeurs en Sarladais », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- MATEOS, Juan y CAMACHO, Fernando.** - *Evangelio, figuras y símbolos*, Ed. El Almendro, Cordoue, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.** - *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- MIRIMANOFF, Julie.**- « La formation d'un 'nez' », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- MOTTE-FLORAC, Élisabeth.** - « Le rôle des odeurs dans l'histoire thérapeutique au Mexique », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- MUSSET, Danielle et FABRE-VASSAS, Claudine** (textes rassemblés et publiés par).- *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- OVIDE.** - *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford University Press, 1991.
- PAQUET, Dominique.** - « L'impérialisme olfactif chez Joris-Karl Huysmans », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- RACIONERO, Luis.** - *El arte de vivir a través de los cinco sentidos*, Ed. Temas de hoy, Barcelone, 1984.
- RIBEREAU-GAYON, Marie-Dominique.** - « Des puanteurs méphitiques au doux parfum de l'or: effets thérapeutiques et symboliques », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- ROUDNITSKA, Edmond.** - *Le parfum*, P. U. F. Que sais-je?, Paris, 1980.
- SAOUTER, Anne.** - « Odeurs d'Ovalie », *Odeurs et parfums*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1999.
- SERRES, Michel.** - *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc.** - *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999.
- VIGARELLO, Georges.** - *Lo limpio y lo sucio; la higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1991. Titre original: *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Seuil, Paris, 1985. Trad.: Rosendo Ferrán.

ARTICLES OFFERTS par Mme Claudine CHIOCCI, du Musée international de la parfumerie à GRASSE

ARTHAUD, Claude. - « Le parfum dans la littérature française, des romantiques à Proust », 100, rue de Grenelle, F-75007, Paris.

KLEIN-REBOUR, F. - « Parfum et littérature », *La France et ses parfums*, n° 62, 1969.

VAULTIER, Roger. - « Balzac et la parfumerie », *Industrie de la Parfumerie*, octobre 1950.

VII. ART ET HISTOIRE

BONATO, Lucia et BRUERA, Franca. - *À toute France*, Cideb, Gênes, 1998.

BRUNET, Roger (collection dirigée par). - *La Normandie touristique*, Beautés de la France, Larousse, Paris, 1978.

LABRUNE, Gérard et TOUTAIN, Philippe. - *L'histoire de France*, Nathan, Paris, 1986.

ORIENTI, Sandra. - *La obra pictórica completa de Edouard Manet*, Clásicos del Arte, Noguer-Rizzoli Ed., 1969.

VIII. SUR LA TOILE

Moyen âge

franceweb.fr/poesie/rutebeuf.htm

perso.wanadoo.fr/maurice.ulis/Guillaume_Machaut.htm

www.anthologie.free.fr/traite/traite_04_01.htm

agora.qc.ca/poesie/deschamps.html

perso.wanadoo.fr/maurice.ulis/Eustache_Deschamps.htm

globegate.utm.edu/french/globegate_mirror/quinz.html

poesie.webnet.fr/poemes/France/orleans/14.html

Renaissance

gallica.bnf.fr/themes/LitXVIIf.htm

home.nordnet.fr/jrmasson/litt16.htm

XVIIe siècle

iquebec.ifrance.com/aaAstronad/malherbe.htm

gallica.bnf.fr/scripts/Consultation_Tout.exe?0=0005207

poesie.webnet.fr/poemes/France/malherbe/3.html

poesie.webnet.fr/poemes/France/deviau/3.html

www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/poesie/florilege/saint_am/lemelon.htm

www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/poesie/florilege/tristan/lepromen.htm

poesie.webnet.fr/poemes/France/stamant/1.html

www.anthologie.free.fr/anthologie/hermite/hermite.html

www.bibliomania.com/0/2/277/1298/20698/1/frameset.html

www.bibliopolis.fr

www.lafontaine.net/fables/10perroquet.htm

www.lafontaine.net/fables/10marchand.htm

www.chez.com/suriyakantha/Jeandelafontaine.htm

www.lafontaine.net/poemes/bonrepaux.htm

www.lafontaine.net/fables/12renangl.htm

www.la-fontaine-ch-thierry.net/courlion.htm

www.louvre.fr/anglais/palais/palaisro.htm

XVIIIe siècle

c18.net/li/r.html

www.textesrares.com/niv_000.htm

members.aol.com/_ht_a/epelorient/poesie/relchant1.html

www.udel.edu/flt/faculty/braun/lfranc.html

www.udel.edu/braun/poetry/stlamber.html

www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp

poesie.webnet.fr/poemes/France/gilbert/1.html

www.anthologie.free.fr/anthologie/delille/delille.htm

poesie.webnet.fr/auteurs/delille.html

gallica.bnf.fr/scripts/Consultation_Tout.exe?0=N087604&E=0

poesie.webnet.fr/poemes/France/parny/6.html

www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/poesie/florilege/parny/a.htm

www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/poesie/florilege/parny/surlamor.htm

www.recmusic.org/lieder/p/parny

poesie.webnet.fr/poemes/France/florian/7.html

gallica.bnf.fr/Fonds_Tables/008/M0088373.htm

www.bibliomania.com

gallica.bnf.fr/Fonds_Frangent/T0088571.htm

gallica.bnf.fr/Fonds-Frangent/T0089536.htm

www.poesie.webnet.fr/auteurs/voltaire.html

perso.wanadoo.fr/dboudin/VOLTAIRE/3Vers.htm

etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/DefCru1.html

XIXe siècle

baudelaire@library.vanderbilt.edu

Journées d'agrégation en ligne 2002-2003 (JAL) « Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* », sous la direction de Pascale Jonchère, www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Baudelaire.htm

GAUTIER, Théophile. - *Notice (Sur Baudelaire)*, Édition Calmann-Lévy, texte ISO-859-1, livré par www.multimania.com/almasty

TSUR, Reuven. - *Occasional Papers and Sounds*, « Baudelaire's Hymne, Cliché or Masterpiece », www.tau.ac.il/~tsurxx/papers.html

PROUST, Marcel. - « À propos de Baudelaire », Site Athena, Bibliothèque francophone, www.remuenet/litt/proustbaudelaire.html

ptort@univ-savoie.fr

guyrosa@wanadoo.fr

groupugo@paris7.jussieu.fr

groupugo.div.jussieu.fr/Bicentenaire/textes/Programmes_Orsay.htm

perso.club-internet.fr/bjay/dosdef.htm

www.ildif.com/broch/parnas-broch.html

www.ildif.com/broch/symbo-broch.html

www.heise.de/ix/raven/Literature/Lore/the_Raven.html

www.poedecoder.com/essays/usher/

www.bartleby.com/310/3/3.html

eserver.org/books/poe/king_pest.html

poesie.webnet.fr/auteurs/lamartin.html

abu.cnam.fr/BIB/auteurs/lamartinea.html

www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfum/lcpe/intro.htm

[www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/lcpe/odeur 1. htm](http://www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/lcpe/odeur_1.htm)

www.culture.fr/culture/dglf/francais-aime/parfums/citations/citations-8htm

poesie.webnet.fr/auteurs/desbordes.html

[www.toutelapoesie.com/dossiers/poemes par auteurs/poemes de m desbordes valmore.htm](http://www.toutelapoesie.com/dossiers/poemes_par_auteurs/poemes_de_m_desbordes_valmore.htm)

iquebec.ifrance.com/Jisca/vigny.htm

[franceweb.fr/poesie/vigny 3.htm](http://franceweb.fr/poesie/vigny_3.htm)

poesie.webnet.fr/auteurs/vigny.html

www.poetes.com/vigny/sauvage.htm

www.poetes.com/vigny/defaultbis.htm

www.brunette.brucity.be/ibpig/jour/Artpo/Oeuvres/Peintres/Romantiq/Vigny/Eloa.htm

ancilla.unice.fr/-brunet/BALZAC/P//P14877.htm

www.bible-ouverte.ch/incorr.htm

rene.cognaud.free.fr/femmesdelabile/Pages/Suzanne.html

[www.anthologie.free.fr/anthologie/musset/premiere 01.htm](http://www.anthologie.free.fr/anthologie/musset/premiere_01.htm)

gallica.bnf.fr/scripts/Consultation

poesie.webnet.fr/poemes/France/musset/54.html

www.chez.com/damienbe/musset_nouvelles.htm

« Étude de l'inspiration mystique dans l'oeuvre poétique de Stanislas de Guaita »,
Arimathie, www.france-spiritualites.com/PEtudeStanislasdeGuaita5.html

PÉREZ JIMÉNEZ, Angel Jesús. - « Sentido y referencia: las teorías del significado »,
angeljes@wanadoo.es

Olfaction

BROINE, Éric. – *L'encensoir*.
abbaye-aux-hommes.cef.fr/services/sijel19.htm

DOUDET, Caroline. - *L'art de la parure féminine; Baudelaire, Proust, Moreau, Lacroix, Ungaro*, Université de Limoges, 2000, sous la direction de Juliette Vion-Dury. Pages.infinet.net/jade20/biblio/parure.html

EBBERFELD, Ingelore. - *Botenstoffe der Liebe. Über das innige Verhältnis von Geruch und Sexualität*, Taschenbuch, Campus Verlag, Frankfurt, 1998.
www.uni-bremen.de/campus/campuspress/impulse/299/ebber.php3.

KEVILLE, Kathi et GREEN, Mindy, *A History of Fragrance*,
www.healthy.net/hwlibrarybooks/aromatherapy/history.htm

www.shiseido.co.jp/f/f9805kor/html/text/kor053055.htm

PERAYA, Daniel. – *Entendre, voir, comprendre. Des mécanismes perceptifs aux mécanismes cognitifs*.
socio.ch/edu/index_edu.htm

SOMARRIBA, Inès. - *Un univers parfumé au palais de la découverte*,
www.palais.decouverte.fr

www.citesciences.fr/francais/ala_cite/act_edu/education/createurs/parfum/page_orient.html

VROON, Piet – *Smell: The Secret Seducer*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997. www.salonmagazine.com/aug97/sneaks/sneak970806.html

WASSERMANN, Estrellita. - *Interview d'Alain Corbin*, Tokyo, 1998.
Home.inter.net/berlol/foire/fle98co.htm

Goût

www.vin-languedoc-roussillon.net/abcaire-vin-languedoc-roussillon.net.htm

GRASSÉ, Pierre-Paul. - *Petit bréviaire de la gastronomie périgourdine*, Ed. P. Fanlac,
www.gastronomie-enperigord.info/histoires/p.pgrasse.htm

TABLE DES MATIÈRES

JUSTIFICATION.....	1
---------------------------	----------

PLAN DE TRAVAIL.....	7
-----------------------------	----------

TABLE DES SIGLES ET CONVENTIONS.....	13
---	-----------

INTRODUCTION

1. BAUDELAIRE: TRADITION ET MODERNITÉ.....	17
---	-----------

2. DE L'HOMME RAFFINÉ AU POÈTE SENSUEL.....	21
--	-----------

2.1. LA FAMILLE.....	23
-----------------------------	-----------

2.2. FEMMES AIMÉES.....	28
--------------------------------	-----------

2.3. LES VOYAGES.....	36
------------------------------	-----------

2.4. GOURMANDISES.....	41
-------------------------------	-----------

PREMIÈRE PARTIE: LE POUVOIR POÉTIQUE DE

L'ODORAT

1. ODEURS, ODORAT ET LANGAGE.....	61
--	-----------

1.1. L'odorat controversé.....	61
---------------------------------------	-----------

1.2. Odeurs et parfumerie à l'époque de Baudelaire.....	63
--	-----------

1.3. Langage et olfaction.....	64
---------------------------------------	-----------

2. ANALYSE POÉTIQUE

Observations préliminaires.....	68
--	-----------

Liste des poèmes odorants.....	70
---------------------------------------	-----------

Analyse

<i><u>Au Lecteur</u></i>	74
--------------------------------	-----------

<i><u>Bénédiction</u></i>	75
---------------------------------	-----------

<i><u>Élévation</u></i>	77
-------------------------------	-----------

<i><u>Correspondances</u></i>	78
-------------------------------------	-----------

<i><u>J'aime le souvenir de ces époques nues</u></i>	84
--	-----------

<i><u>Les Phares</u></i>	84
--------------------------------	-----------

<i><u>La Muse malade</u></i>	85
------------------------------------	-----------

<i><u>La Muse vénale</u></i>	86
------------------------------------	-----------

<i>Le Guignon</i>	86
<i>La Vie antérieure</i>	87
<i>Hymne à la Beauté</i>	88
<i>Parfum exotique</i>	88
<i>La Chevelure</i>	90
<i>Sed non satiata</i>	96
<i>Le serpent qui danse</i>	97
<i>Une charogne</i>	97
<i>Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive</i>	99
<i>Le Chat XXXIV (Viens, mon beau chat...)</i>	100
<i>Le Balcon</i>	100
<i>Un fantôme II: Le Parfum</i>	101
<i>Un fantôme IV: Le Portrait</i>	105
<i>Tout entière</i>	105
<i>Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire</i>	106
<i>Réversibilité</i>	106
<i>Harmonie du soir</i>	106
<i>Le Flacon</i>	107
<i>Le Poison</i>	111
<i>Le Chat LI (Dans ma cervelle se promène...)</i>	111
<i>Le Beau Navire</i>	112
<i>L'Invitation au voyage</i>	112
<i>L'Irréparable</i>	113
<i>Causerie</i>	113
<i>À une Madone</i>	114
<i>Chanson d'après-midi</i>	115
<i>Franciscae meae laudes</i>	115
<i>À une dame créole</i>	115
<i>Moesta et errabunda</i>	116
<i>La Pipe</i>	116
<i>Une gravure fantastique</i>	117
<i>Spleen (Pluviôse, irrité contre ...)</i>	117
<i>Spleen (J'ai plus de souvenirs ...)</i>	118
<i>Le Goût du néant</i>	118

<i>L'Irrémédiable</i>	119
<i>Le Soleil</i>	120
<i>À une mendiante rousse</i>	120
<i>Les Petites Vieilles</i>	122
<i>Le Crépuscule du soir</i>	122
<i>Danse macabre</i>	123
<i>L'Amour du mensonge</i>	125
<i>Le Vin des chiffonniers</i>	125
<i>Le Vin du solitaire</i>	126
<i>La Destruction</i>	126
<i>Une martyre</i>	127
<i>Un voyage à Cythère</i>	128
<i>Abel et Caïn</i>	129
<i>La Mort des amants</i>	130
<i>Le Voyage</i>	131
<i>La Prière d'un païen</i>	132
<i>Bien loin d'ici</i>	132
<i>Le Coucher du soleil romantique</i>	133
<i>Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)</i>	133
<i>Le Léthé</i>	135
<i>Les Métamorphoses du vampire</i>	135
<i>Hymne</i>	136
<i>À une Malabaraise</i>	137

Complément: références olfactives dans les autres œuvres poétiques de Baudelaire

<i>Son regard</i>	138
<i>Il est de chastes mots que nous profanons tous;</i>	138
<i>Quant à moi, si j'avais un beau parc planté d'ifs,</i>	139
<i>Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne</i>	139
<i>Avril</i>	139
<i>J'aime ses grands yeux bleus, sa chevelure ardente</i>	139
<i>Le Calumet de paix</i> (imité de Longfellow).....	140
<i>Hiawatha, légende indienne</i> (traduit de Longfellow).....	140

DEUXIÈME PARTIE: ODEURS, MOTS ET THÈMES

1. LES ODEURS ET LES MOTS.....	143
1.1. NOMENCLATURE OLFACTIVE DES <u>FLEURS DU MAL</u>	144
1.2. ÉTUDE LEXICOSÉMANTIQUE	
1.2.1. L'odeur dans tous ses états	157
1.2.2. Parfums ou parfums littéraires ?	160
1.2.3. Odeurs, émission et réception.....	162
1.2.4. Les adjectifs dans la prose baudelairienne.....	169
2. ANALYSE THÉMATIQUE	175
2.1. FAMILLES D'ODEURS	
2.1.1. Origine végétale	175
2.1.2. Origine animale	180
2.1.3. Origine minérale	181
2.2. LES MESSAGES DU CORPS	
2.2.1. Blasons parfumés	182
2.2.2. La parure féminine.....	187
2.2.3. Personnes et personnages mythologiques.....	188
2.3. ODEURS, TEMPS ET ESPACE.....	189
2.4. ODEURS, RELIGION ET IDOLÂTRIE.....	196
2.5. AUTRES ABSTRACTIONS ODORANTES	207

TROISIÈME PARTIE: LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À BAUDELAIRE

1. FLORILÈGE ODORANT DE LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À 1850

1.1. LE MOYEN ÂGE.....	213
1.2. LE XVI ^e SIÈCLE	220
1.3. LE XVII ^e SIÈCLE	229
1.4. LE XVIII ^e SIÈCLE	244

**1.5. QUELQUES POÈTES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE:
LAMARTINE, DESBORDES-VALMORE, VIGNY et MUSSET**

1.5.1. Lamartine 255

L'encens et la louange. - La nature. - Les abstractions. - La femme aimée.

1.5.2. Desbordes-Valmore 264

La nature et les états d'âme. - L'encens, le dictame, la myrrhe et l'ambre.

1.5.3. Vigny 274

Cadre naturel. - Sensualité. - Rites religieux. - Abstractions.

1.5.4. Musset 284

Odeurs et êtres humains. - Odeurs de la nature. - Le parfum, la voix et la vue. - Parfums métaphoriques.

**2. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS QUATRE OEUVRES
CONTEMPORAINES DES FLEURS DU MAL**

JUSTIFICATION..... 295

**2.1. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS POÈMES ANTIQUES DE
LECONTE DE LISLE**

2.1.1. Présentation..... 297

2.1.2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives 300

2.1.3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction... 302

2.1.4. Étude lexicale et thématique 306

La nature. - Rites et divinités. - Le corps parfumé.

2.1.5. Deux poèmes complémentaires 328

Les Roses d'Ispahan. - Le Parfum impérissable.

**2.2. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS ÉMAUX ET CAMÉES DE
THÉOPHILE GAUTIER**

2.2.1. Présentation..... 331

2.2.2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives 333

2.2.3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction..... 334

2.2.4. Étude lexicale et thématique 335

Le concret. - L'abstrait.

**2.3. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS LES CONTEMPLATIONS DE
VICTOR HUGO**

2.3.1. Présentation..... 341

2.3.2. Liste des poèmes contenant des expressions olfactives	343
2.3.3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction....	346
2.3.4. Étude lexicale et thématique	350
Nature et parfums végétaux. - Odeurs et êtres humains. - Parfums métaphoriques. - Caractérisation des odeurs. - Captation des odeurs. - Production d'odeurs. - Effets des odeurs. - Le parfum dans les correspondances hugoliennes.	
2.4. LES EXPRESSIONS OLFACTIVES DANS <u>ODES FUNAMBULESQUES</u> DE THÉODORE DE BANVILLE	
2.4.1. Présentation.....	373
2.4.2. Liste des poèmes contenant des expressions odorantes.....	376
2.4.3. Listes, alphabétiques et de fréquence, des vocables de l'olfaction...	376
2.4.4. Analyse lexicale et thématique	378
Cosmétique. - Métaphore de l'éloge. - La nature. - L'être humain. - Olfaction, imprégnation, impact des odeurs.	

QUATRIÈME PARTIE: LES AUTRES SENS DANS LES FLEURS DU MAL

JUSTIFICATION.....	389
1. LA VUE: quelques facettes du prisme baudelairien.....	391
2. L'OUÏE.....	397
3. LE TOUCHER.....	403
3.1. Action et manière de toucher	405
Contact et préhension. - Baisers, étreintes et caresses. - Coups et blessures.	
3.2. Qualités du corps ou de l'objet touché	418
Le mouillé, le froid et le chaud. - Le doux, le dur et le visqueux. - L'enveloppe du corps.	
4. LE GOÛT	431

CONCLUSIONS	457
--------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	485
---------------------------	------------

