



HAL
open science

Corps senti, corps sentant : imaginaire fin de siècle de l'olfaction

Manon Raffard

► **To cite this version:**

Manon Raffard. Corps senti, corps sentant : imaginaire fin de siècle de l'olfaction. Littératures. 2016. dumas-04632881

HAL Id: dumas-04632881

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04632881v1>

Submitted on 2 Jul 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

Faculté de Lettres et Philosophie
Département de Lettres Modernes

Littérature Française

*

Manon RAFFARD

**Corps senti, corps sentant : imaginaire
fin de siècle de l'olfaction**

Mémoire de recherche de Master 1

soutenu le 13 juin 2016

Sous la direction de
Marie-Ange VOISIN-FOUGÈRE

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

Faculté de Lettres et Philosophie
Département de Lettres Modernes

Littérature Française

*

Manon RAFFARD

**Corps senti, corps sentant : imaginaire
fin de siècle de l'olfaction**

Mémoire de recherche de Master 1

soutenu le 13 juin 2016

Sous la direction de
Marie-Ange VOISIN-FOUGÈRE

Remerciements

Ma gratitude va tout d'abord à Marie-Ange Voisin-Fougère pour ses conseils avisés, sa disponibilité constante et son patronage bienveillant.

Je tiens aussi à remercier Cyril Barde, Eugénie Briot, Sophie-Valentine Borloz et Erika Wicky pour leurs judicieuses recommandations bibliographiques, le vif intérêt qu'ils ont témoigné pour mon travail, et le partage généreux de leurs propres recherches.

Enfin, merci à Quentin Mathis pour ses relectures pointilleuses, honnêtes et spirituelles, ainsi qu'à Matthew Ryan pour son soutien le plus candide et le plus inconditionnel.

« Les gouttes de pluie nous meurtrissent, les sons faux nous écorchent, les ténèbres nous aveuglent. Composés de brises et de parfums, nous roulons, nous flottons – un peu plus que des rêves, pas des êtres tout à fait »

Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine* (1874), p. 229

Introduction

À la date du 4 décembre 1895, on peut lire cette anecdote sous la plume d'Edmond de Goncourt dans le *Journal* :

Sur ce que je déclarais que je jugeais tout avec la vue, et même si un plat était trop salé, France disait que quand l'animalité s'élève, il y a une prédominance de la vue sur l'odorat, qui est le sens de la bête primitive, ajoutant que le goût des parfums était chez la femme une marque de son infériorité.¹

Qui mieux qu'Anatole France pour résumer en peu de mots l'opinion publique de son temps sur le sens encore et toujours mal-aimé qu'est l'odorat ? En effet, les dernières décennies du XIX^e siècle perpétuent l'éternel stigmatisme attaché à l'olfaction en France, tout en amorçant un processus de redécouverte de l'odorat et des odeurs. Comme le montre Eugénie Briot², l'olfaction peut être considérée comme faisant partie du code esthétique de la littérature dite « fin de siècle », qui l'utilise abondamment alors que les odeurs restaient auparavant dans « le silence du texte »³. Si la fin de siècle redécouvre son nez, celui-ci ne perd pas pour autant les diverses valeurs négatives morales qui lui sont attachées. Comme l'illustre la citation initiale, l'odorat est resté le sens de l'animalité, du primitif en l'homme, de ce qui le rappelle à sa condition terrestre, et le rapproche de ceux qu'il considère comme inférieurs : la bête, le sauvage, la femme. L'olfaction demeure le sens de la corporalité négative, déviante. Le corps et l'odeur sont liés intrinsèquement dans les œuvres et dans l'imaginaire fin de siècle, se désignent l'un l'autre. C'est la permanence de ce lien essentiel entre olfaction et corporalité qui fait la fortune de l'odeur dans la littérature fin de siècle. Du naturalisme à la décadence, le corps est l'objet d'une obsession entretenue par l'art, la médecine et le développement de l'hygiène. C'est cette obsession qui permet à l'olfaction de dépasser les autres sens pour

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*. Paris, Fasquelle, 1959, t. 4, p. 877.

² Eugénie Briot, « De Lys, de Stupre et d'absinthe : les parfums de la littérature fin-de-siècle ». In : Colloque « Parfums de littérature ou l'odeur des mots », Orléans, Décembre 2003, p. 1.

³ Nous empruntons cette expression à Jean de Palacio, *Le Silence du texte : poétique de la décadence*. Peeters, Louvain, Paris, 2003.

mieux dominer le jeu des perceptions dans les textes. La fin de siècle semble inaugurer une nouvelle vision de l'olfaction, débarrassée des contraintes de la tradition esthétique et morale. Ce nouvel odorat apparaît comme un adjuvant d'une jouissance esthétique épurée car dématérialisée en milliers de particules odorantes.

Cependant, malgré une entrée dans le champ littéraire qui pourrait être interprétée comme une revalorisation, l'olfaction apparaît plutôt comme un enjeu central au cœur de différents systèmes de représentations symboliques, esthétiques, philosophiques et sociales. L'imaginaire olfactif de la fin de siècle est complexe et ambigu, tiraillé constamment par des tensions fluctuantes entre condamnation et valorisation des odeurs et de l'odorat.

Contextes philosophique et religieux

L'imaginaire olfactif de la fin de siècle est bâti sur deux millénaires de dénigrement partiel voire total de l'olfaction. Dans la *Philosophie de l'odorat*, Chantal Jaquet explique clairement les enjeux de l'odorat pour la philosophie idéaliste et la religion chrétienne⁴. Si l'odorat est unanimement condamné comme étant un sens inférieur, vil, visé à disparaître chez l'homme civilisé car caractéristique de l'animalité, ces idéologies restent plus circonspectes à l'égard des parfums.

La chrétienté entretient une certaine ambiguïté face à l'objet parfumé. L'utilisation liturgique de l'encens⁵, le mythe de la panthère parfumée⁶ comme symbole même du Christ, et celui de l'odeur de sainteté⁷ montrent le lien unissant les parfums avec une certaine forme de mysticisme païen et monothéiste. L'emploi de l'encens et autres résines durant les cérémonies

⁴ Chantal Jaquet, *La Philosophie de l'odorat*. PUF, 2010, chapitre I : « Nature et préjugés », pp. 17-86.

⁵ Jean-Louis Benoit, « Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien. » In : *IRIS*, 2012, pp. 55-89, et plus particulièrement p. 2 : « Il s'agit de rendre un endroit plus sain, plus salubre, plus agréable et ainsi plus approprié au culte et à la prière. La dimension spirituelle en découle. De même qu'on chasse le mal physique, on chasse le mal spirituel des êtres et des choses, on purifie, dans tous les sens du terme. »

⁶ Annick Le Guéner, *Les Pouvoirs de l'odeur*. Paris, Odile Jacob, pp. 30-33.

⁷ Bonne odeur émise par les saints de leur vivant et par leurs reliques après leur mort. Voir *ibid.*, p. 134.

religieuses renvoie à l'étymologie⁸ du mot «parfumer» : *per fumare*, «à travers la fumée», fumée qui s'élève vers les cieux pour atteindre la divinité, ou fumée qui emplit l'espace du lieu de culte pour purifier l'esprit et le corps des fidèles. Si l'encens liturgique est valorisé, les préparations parfumées à usage profane restent l'apanage des pécheurs, et des pécheresses en particulier, tout en laissant planer l'idée d'une notion de sacré et de rédemption dans la transgression. Le nard versé sur les pieds de Jésus par Madeleine⁹ illustre bien l'ambivalence du parfum dans la chrétienté, symbole de la glorification de la divinité, mais objet poussant à la débauche tout en purifiant le coupable.

La tradition philosophique antique est quant à elle moins ambiguë et plus littérale. L'odorat est relégué au bas de la hiérarchie des sens par la tradition platonicienne, qui ne voit en lui que le sens vestigial d'un état antérieur de l'humanité, contrairement à la tradition matérialiste qui se montre plus positive à son égard. Lucrèce en particulier considérait l'odorat comme un sens ontologique et nécessaire à toute créature animale ; le processus chimique de diffusion des odeurs par évaporation des molécules aromatiques est relié à l'atomisme d'Épicure¹⁰. C'est la philosophie qui façonne cette ambiguïté à l'égard de l'olfaction que nous pouvons sentir dans les textes de la fin de siècle. Du sensualisme de Condillac¹¹ qui prône la valeur ontologique de l'olfaction, en passant par le nez antisocial de Kant¹², la fin de siècle est condamnée à devoir encore explorer la statut de l'olfaction sur le plan philosophique. Si Freud considère l'affaiblissement de l'odorat comme une marque de la verticalisation de l'homme en marche vers la civilisation¹³, Nietzsche¹⁴ le conçoit comme un moyen d'accéder à une certaine forme de connaissance. La perception de l'olfaction dépend avant tout de la considération du corps dans le système cohérent du philosophe.

⁸ *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Définition et étymologie disponibles à l'adresse suivante : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=334264455>;

⁹ Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰ Annick Le Guérer, *op. cit.*, pp. 156-157 et 159.

¹¹ *Ibid.*, pp. 175-176.

¹² Chantal Jaquet, *op. cit.*, pp. 46-50.

¹³ Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 226.

¹⁴ Annick Le Guérer, *op. cit.*, pp. 191-192.

On remarque que là où il y a dévalorisation du corps, il y a aussi mépris pour l'olfaction. Les odeurs semblent être au centre de l'éternel conflit entre idée et matière, nature et culture, et c'est cette opposition notionnelle qui façonne les enjeux olfactifs dans l'imaginaire de la fin de siècle.

Hygiénisme et corporalité

À travers toutes les classes sociales, l'hygiène des populations françaises est restée quelque peu incertaine jusqu'à la fin des années 1870. La phobie de l'eau et une tolérance olfactive hors-norme avaient jusque là permis l'utilisation en parfumerie des odeurs les plus fortes, et le développement d'un goût marqué pour l'érotisme des odeurs corporelles. Si les anecdotes sur la puanteur des cours de France – de l'Ancien Régime jusqu'à l'Empire de Napoléon I^{er} – abondent, la naissance de l'hygiénisme dans le courant du XVIII^e siècle marque ce qu'Alain Corbin appelle un «abaissement des seuils de tolérance»¹⁵. Alors que le siècle des Lumières craint avant tout les miasmes porteurs de maladie, le XIX^e siècle veut assainir, aérer, élargir les rues et les habitations pour permettre à l'air de circuler et aux exhalaisons fétides de la pauvreté et de l'immoralité de s'évanouir¹⁶. Les modes olfactives reflètent aussi ce nouvel idéal de propreté, de pureté et de délicatesse : le musc de l'impératrice Joséphine passe de mode et les soliflores délicats commencent à fleurir les salons du Second Empire.

En effet, les progrès de l'hygiène, associés à l'épidémie de choléra de 1832¹⁷, font qu'une sorte de phobie olfactive se propage dans la société ; les odeurs fortes ou nauséabondes trahissent un manque d'hygiène, et renvoient à l'idée pré-pastorienne sous-jacente que la maladie se diffuse dans l'air grâce aux odeurs¹⁸. Avec le concours d'un arrière-plan philosophique associant l'odeur et le parfum au péché, la morale bourgeoise de ce siècle pudibond condamne explicitement tout ce qui sent, tout ce qui émet une odeur. Le produit parfumé et l'odeur corporelle sont régis par un système de normes¹⁹ très précises qui

¹⁵ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille*. Flammarion, Champs Histoire, 2008, p. 87 et sq.

¹⁶ *Ibid.*, sur la «ville-marécage», p. 170.

¹⁷ Bourdelais Patrice, Demonet Michel, Raulot Jean-Yves, «La marche du choléra en France : 1832-1854.» In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 33^e année, N. 1, 1978. pp. 125-142.

¹⁸ Corbin, *op. cit.*, « Les stratégies de la désodorisation », p. 133 et sq.

¹⁹ Eugénie Briot, *La Fabrique des parfums*. Paris, Vendémiaire, 2015, pp. 194-201.

varient selon le genre, l'apparence et la classe sociale de l'individu. Les femmes sont particulièrement touchées par cette injonction à l'odeur inoffensive. Dans la lignée de Kant, l'odeur corporelle devient l'objet d'un appel à la maîtrise et à la restriction dans le respect de la liberté de l'autre à ne vouloir rien sentir. Le XIX^e siècle est l'heure de gloire de la civilité olfactive grâce à la montée de l'hygiène et à la toujours présente condamnation morale des odeurs.

Nombre d'historiens considèrent les dernières décennies du XIX^e siècle comme l'amorce d'un processus de revalorisation de la corporalité, qui expliquerait de ce fait l'omniprésence du corps et de l'olfaction dans les textes de l'époque. Alain Corbin parle d'une « identification progressive du sujet au corps ; ce qui expliquerait l'atténuation du mépris pour l'organique, pour l'animalité »²⁰. La toute fin du siècle marque en effet une forme de proto-libération sexuelle, notamment avec la montée du phénomène du *flirt* et de la sexualité extra-maritale²¹. C'est cependant la diffusion de l'hygiénisme qui déclenche une véritable révolution dans les perceptions quotidiennes de la corporalité et dans les valeurs morales, sociales et esthétiques associées au corps et à l'olfaction :

De nouvelles exigences sensibles renouvellent la civilité ; la délicatesse accentuée des élites, la volonté de s'écarter du déchet organique, qui rappelle l'animalité, le péché, la mort, en bref, le souci de purification hâte le progrès. Celui-ci se trouve, en outre, stimulé par la volonté de se distinguer du peuple nauséabond. Tout cela contribue à promouvoir un nouveau statut du désir sexuel et de la répulsion, lequel avive à son tour l'essor des pratiques hygiéniques.²²

Le retour des odeurs dans les œuvres de la fin de siècle peut être partiellement attribué à un contexte social, historique et industriel particulier. Le développement bondissant de la chimie de synthèse permet la fortune de la parfumerie à grande échelle²³. Comme l'explique Eugénie Briot, l'abondance des produits parfumés conforte une certaine hygiène de la bonne odeur, de la

²⁰ Alain Corbin, «Le secret de l'individu». In : *Histoire de la vie privée*. Tome 4 : «De la Révolution à la Grande Guerre», sous la direction de Michelle Perrot. Paris, Seuil, 1987, p. 440.

²¹ Anne-Marie Sohn, «La libération sexuelle avant «la libération sexuelle» : le tournant fin de siècle.» In : *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°4 : «Sexorama», sous la direction de José-Luis Dias. Champvallon, 2014, pp. 37-45 et Fabienne Casta-Rosaz, «Un contre-modèle de la sexualité conjugale : le flirt.» *Idem.*, pp. 46-54.

²² Alain Corbin, «Le secret de l'individu». éd. cit., p. 442.

²³ Eugénie Briot, *op. cit.*, pp. 104-116.

bienséance olfactive qui incite le corps à répondre à un nouveau système de contraintes, à une injonction inédite à la maîtrise de l'odeur en général : «Une nouvelle morale émerge, au sein de laquelle les odeurs du corps peuvent se dire, dans la mesure où les produits de parfumerie apparaissent comme autant de moyens de les contrôler»²⁴. La psychiatrie en plein essor pathologise l'odorat hypertrophié des hystériques et des neurasthéniques. Tout le contexte socio-historique de la fin de siècle contribue à créer une littérature olfactive comme avant-garde ; elle peut être envisagée comme une réaction contre la précédente domination esthétique de la vue et de l'ouïe.

Fondements esthétiques

Jean de Palacio définit en ces termes le rapport entre littérature fin de siècle et corporalité :

Pour être porteuse de scandale et dénuée de réconfort, [la littérature fin de siècle] inspire toujours la méfiance et la gêne. Disant le pire avec soin, avec art, elle a le tort de s'en prendre au corps, à ses fonctions pas toujours «nobles», aux pulsions qu'il connaît, de le réduire en pièces, ce qui, aux yeux des intégristes, n'est jamais tolérable.²⁵

Littérature du corps souffrant, fardé, corrompu, brisé ou fragmenté, la fin de siècle façonne une certaine image de la corporalité grâce à l'olfaction. Le recours aux odeurs apparaît alors comme une forme de transgression de la morale et de l'esthétique traditionnelles ; l'olfaction permet d'évoquer le corps par touches impressionnistes, de suggérer une chair organique là où il ne devrait y avoir qu'un esprit ou un objet. L'omniprésence des odeurs dans les textes devient un acte littéraire transgressif, car les parfums de la littérature fin de siècle répondent à une esthétique de l'excès et du refus de la modération bourgeoise et de la bienséance. Pour Jean Borie, « il est deux refoulés pour la conscience bourgeoise : le peuple et le corps »²⁶ ; on pourrait même ajouter : le peuple, le corps, et leurs odeurs. La littérature fin de siècle peut donc être considérée comme une réaction partielle face à la dénégation bourgeoise de l'olfactif, tout en perpétuant les angoisses et stéréotypes olfactifs de l'imaginaire

²⁴ *Ibid.*, p. 199.

²⁵ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994, liminaire, p. 11.

²⁶ Jean Borie, *Zola et les mythes*. Paris, Seuil, 1971, p. 17.

collectif contemporain. Elle se construit sur la base de contraintes morales et philosophiques millénaires dans une volonté de subversion esthétique, tout en manifestant une condamnation morale plus ou moins explicite. La fin de siècle est obsédée par les odeurs, tout en culpabilisant de sa propre obsession, tout en cherchant à la justifier. Les notations olfactives sont plus que des détails ou de simples effets de réel ; elles structurent les textes, façonnent un imaginaire du corps odorant.

À travers un recours original à l'olfaction, la littérature fin de siècle est perpétuellement tiraillée entre la vision d'un corps enfin reconnu dans sa matérialité sensuelle, et une apparente condamnation des odeurs. C'est cette ambiguïté que le présent travail tentera de résoudre.

Corpus

On a tâché de couvrir une vaste variété de styles, d'esthétiques et d'idéologies à travers le choix du *corpus*, pour que la place occupée par l'olfaction dans les œuvres soit variée, parfois contradictoire, et nourrisse donc avec fertilité la réflexion.

La Faute de l'Abbé Mouret a été publié par Émile Zola chez Charpentier en 1875. Le roman se veut une réécriture de la *Genèse*, mais dans laquelle le péché de connaissance a été remplacé par celui de luxure : Zola utilise l'amalgame courant de son époque, qui associe le péché originel à une transgression d'origine sexuelle. Serge Mouret, jeune prêtre à l'hérédité chargée, exerce sa fonction dans la petit village des Artaud, perdu dans la campagne aride de la Provence, dans les environs de Plassans. Naïf, souffreteux, il est désemparé face à la bestialité impie de ses ouailles. À la suite d'une maladie des nerfs mystérieuse, Serge entre en convalescence au Paradou, un parc du XVIII^e siècle renfermant un jardin laissé à l'état sauvage depuis plus d'un siècle. Le Paradou est habité par l'athée Jeanbernat et sa nièce Albine, une jeune fille retournée à l'état sauvage. Elle participe à la guérison de Serge qui s'apparente à une seconde naissance. Une idylle naît entre les deux jeunes gens à mesure qu'ils se promènent dans le jardin, devenu lui-même un adjuvant de leur amour. Le couple finit par pécher, ce qui provoque la fuite de Serge, qui

retourne à sa condition de prêtre et abandonne Albine enceinte. Après avoir essayé en vain de reconquérir son amant, Albine se donne la mort par asphyxie en confinant les aérations de sa chambre à l'aide de brassées de plantes odorantes. Si toute l'œuvre de Zola est dominée par les odeurs, leur présence est rendue plus poignante dans *La Faute* par la débauche florale et sensuelle qui occupe tout l'espace du roman.

Chérie d'Edmond de Goncourt est le dernier roman publié par le plus âgé des deux frères en 1884. Voulu par son auteur comme une « monographie de jeune fille »²⁷, le roman narre la vie de Chérie Haudancourt, avatar du mythe de la jeune fille telle que la conçoit le XIX^e siècle. Chérie est élevée par son grand-père, général puis ministre de la guerre sous le Second Empire, dans le milieu bouillonnant des élégances de l'aristocratie et de la haute-bourgeoisie parisiennes. Le roman d'apparence biographique suit le parcours de Chérie, depuis la présentation de son hérité jusqu'à sa mort, et s'apparente presque à une étude de cas sociologique : celui de la jeune fille. En effet, Chérie reste une éternelle jeune fille, car elle refuse tous les prétendants qui s'offrent à elle, préférant jouir de sa condition de jeune fille relativement libre tant qu'elle le peut. Elle finit par mourir dans une crise d'hystérie à l'âge de dix-neuf ans. *Chérie* concentre toutes les obsessions et les motifs que les deux frères – et en particulier Edmond – ont cultivé tout au long de leur carrière littéraire : fascination pour le féminin, mais misogynie irascible, fantasme du « joli »²⁸, de l'infiniment petit, fétichisme de la parure, de la sophistication exacerbée, de l'art idéal et des sensations rares et subtiles. Les textes critiques²⁹ sur la sensibilité exacerbée des frères Goncourt ne manquent pas, et Chérie manifeste la même « névrose » que les deux frères, celle de l'hypersensibilité. La jeune fille est obsédée par les odeurs, les parfums, les parures précieuses, tout ce qui touche au raffinement le plus poussé, ce qui rend les descriptions du roman particulièrement riches en occurrences renvoyant à l'olfaction.

²⁷ Edmond de Goncourt, *Chérie*. Postface de M.-J.-H. Rosny aîné. Evreux, Fasquelle, Flammarion, 1921 [1884], avant-propos, p. I.

²⁸ *Ibid.*, p. II.

²⁹ Sur la sensibilité des Goncourt : Jean-Pierre Richard, *Stendhal Flaubert littérature et sensation*. Paris, Seuil, 1990, p. 302, et Stéphanie Champeau, « Deux mythologies complémentaires. Les Goncourt et la passion de l'artiste ». In : *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presse Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997, pp. 51-54.

Dernier ouvrage de notre triptyque, *Le Jardin des Supplices* est un roman publié par Octave Mirbeau en 1899. Avatar flamboyant et cruel de la Décadence en France, *Le Jardin* est un récit à la première personne où s'enchaînent trois temporalités : le récit autobiographique initial du narrateur, l'analepse de ses déboires professionnels et de sa rencontre avec Clara, et le récit final de son séjour en Chine et de la découverte du Jardin. Le personnage de Clara est une représentation topique de la femme fatale fin de siècle, cruelle, imprévisible, manipulatrice : elle soumet le narrateur à ses moindres désirs, et incarne l'image amplifiée d'une féminité qui effraie. *Le Jardin des Supplices* a beaucoup en commun avec *La Faute de l'Abbé Mouret*, mais pervertit le principe de la réécriture de la *Genèse* grâce à une débauche de supplices et de cruauté. Les perceptions olfactives y sont omniprésentes, qu'elles émanent des personnages, des plantes, ou des cadavres. La seconde partie du roman dépeint la déambulation du couple à travers un jardin chinois, lieu de torture d'un régime autoritaire, dans lequel le narrateur manque d'y laisser la raison, et sa compagne la vie, mais où elle s'épanouit avec délices dans l'atmosphère sanglante des hommes emprisonnés et torturés. L'olfaction y est présentée comme une forme de dégénérescence de la nature de l'homme, alliée à la sophistication extrême d'un hédonisme cruellement exacerbé.

Les romans de notre *corpus* partagent tous une abondance de notations olfactives, mais les modalités de leur traitement sont différentes. Les trois romanciers se réclament de la tradition réaliste : la description des odeurs est abordée par la narration comme un effet de réel. Nous verrons cependant au fil de notre travail que le symbolisme ambiant de la fin de siècle influence la représentation littéraire de l'olfaction, et ce même chez des auteurs qui avaient apparemment abandonné l'idéal.

Perspective

L'apport des sciences humaines à l'étude de l'olfaction et du parfum est conséquent, et nous a permis de d'enrichir notre réflexion. La foisonnante littérature médicale autour de l'odorat à la fin du XIX^e siècle sera aussi utilisée pour nourrir notre analyse, sans pour autant s'y substituer. Plus que d'étudier

l'odeur en tant qu'objet comme cela a déjà été fait, notre travail s'attache à exposer les rouages de la représentation symbolique de l'olfaction en lien avec la corporalité dans l'imaginaire de la fin de siècle française.

En effet, comme nous l'avons montré auparavant, la fin de siècle semble tiraillée entre plusieurs visions du corps et de l'olfaction qui se contredisent simultanément, tout en cohabitant dans l'imaginaire de l'époque. Au tournant du siècle, l'olfaction est le sens du corps, mais l'un comme l'autre sont marqués par une logique de l'ambiguïté ; entre dénigrement traditionnel, contrainte hygiéniste et glorification esthétique. D'un côté, la fin de siècle condamne le corps animal, naturel et naturaliste, fait d'émanations nauséabondes, de pulsions diverses, sujet à la douleur et à la maladie ; corps qui a été laissé en jachère, ignoré, refoulé par des siècles de tradition néo-platonicienne et judéo-chrétienne. Ce corps que tout le siècle rejette, c'est le corps nauséabond, musqué et poudré des heures les plus sombres de l'Ancien Régime. À l'opposé de cette corporalité marquée par l'hyperbole olfactive, la fin de siècle construit une image d'un corps idéal : désodorisé par l'hygiène, puis parfumé par l'art, façonné par le sport et les corsets les plus extrêmes, caché sous des montagnes de soie, mais étalé sur la surface des toiles et des pages. Ce corps objet de la fin de siècle n'a plus rien d'animal, ni même d'humain : il correspond parfaitement à l'idéal d'artificialité de la littérature décadente. Stylisé, spiritualisé, idéalisé, il devient un objet d'art maniériste qui n'appartient plus à son sujet, mais à celui qui perçoit ce corps via l'odorat. S'installe alors une dialectique du corps fin de siècle, qui oscille d'un diktat à l'autre, et ne peut trouver un équilibre entre posture animale et stature idéalisante. C'est au cœur de cette ambiguïté que réside l'intérêt de notre travail, qui tentera de mettre au jour les modalités d'utilisation de l'olfaction par les romanciers, dans le cadre de cette tension entre corps animal et corps idéal au tournant du siècle.

Pour ce faire, le développement se concentrera d'abord sur les avatars de la condamnation de l'olfaction dans les œuvres du *corpus*. En effet, des résurgences de la morale judéo-chrétienne et néo-platonicienne se cachent ici derrière le masque de la médecine et de la science. Cette approche archaïsante et pré-pastorienne de l'olfaction conçoit l'odorat du sujet pensant comme un

outil permettant de détecter l'anomalie chez l'autre. La déviance morale, psychologique ou physique de l'individu se manifeste par l'émission d'odeurs fortes ou nauséabondes ainsi que par un attachement hypertrophié à l'odorat, aux odeurs et aux parfums. L'olfaction dans ses avatars les plus extrêmes (odeur personnelle trop forte et odorat hypertrophié) est devenue le symptôme d'un corps en souffrance, animalisé.

L'odorat ontologique du diagnosticien permet une certaine forme de connaissance du corps de l'autre, de ses dysfonctionnements, obsessions et névroses. Mais il est aussi un outil de discrimination sociale. Sous l'influence de la physiognomonie, l'odeur d'un corps, d'un individu, s'apparente à une essence, qui varie selon le milieu, l'hérédité, le sexe etc. Les progrès de la parfumerie permettent l'accès aux produits parfumés à un plus large éventail de consommateurs, mais les préférences olfactives varient grandement entre les individus et les personnages, et sont marquées par l'idée d'un «bon goût» exclusivement bourgeois. L'odorat permet alors de distinguer les groupes et les êtres, tant sur le plan social que sur le plan moral, et de créer un sociorama olfactif de la fin de siècle. Cette typologie fait de l'odorat un sens nécessaire pour naviguer l'espace social, et élève donc les odeurs au-dessus de la simple corporalité. Elles deviennent des perceptions chargées de sens.

Cette revalorisation partielle de l'olfaction entraîne le corps au-delà de sa matérialité. Grâce aux odeurs et à l'odorat, la fin de siècle semble hisser le corps au-dessus de la matière. Cette dématérialisation n'est cependant pas appliquée à l'ensemble de la société : le corps féminin est la cible prioritaire de cette évaporation de la chair dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Dans les textes de notre *corpus*, nous essaierons de montrer comment l'olfaction permet la dématérialisation du corps grâce à des procédés littéraires allant à l'encontre de l'esthétique réaliste traditionnelle. Le corps senti part en fumée, tandis que le corps sentant semble fatalement noué à la matière.

Première partie

Le corps animal

La fin de siècle renouvelle les modalités de condamnation de l'odorat et des odeurs. Dans une époque en perte de sens, en pleine crise de religiosité, où la foi n'est souvent plus qu'une façade, l'animalité à laquelle renvoie l'olfaction reste cependant honteuse. Il faut trouver de nouvelles manières, de nouveaux arguments, pour justifier le rejet de l'odorat et la volonté de dompter les odeurs. C'est là qu'entrent en scène les nouveaux acteurs de la vie intellectuelle des dernières décennies du XIX^e siècle : le médecin et le psychiatre. Les traités liant odeurs et pathologie abondent. L'exemple le plus connu reste *Les Odeurs du corps humain : causes et traitements*³⁰ du D^r Monin, qui présente dès son titre de façon significative la condamnation des odeurs corporelles. Celles-ci sont néfastes dans leur essence : le corps fin de siècle se veut inodore, et donc inoffensif. Si toutes les odeurs corporelles sont pathologiques, elles doivent nécessairement être traitées. L'hygiénisme crée un besoin de désodorisation, et donc de nouveaux désirs et habitudes de consommation chez les individus, comme le montre l'expansion conséquente du marché des produits parfumés entre 1810 et 1900³¹. Le médecin s'intéresse aux odeurs des corps, qui ne sont finalement que des symptômes, des manifestations d'un problème interne, physique et psychologique, qui nécessite traitement. L'odorat du médecin apparaît donc comme un outil permettant la détection de la maladie. Cependant, un patient à l'odorat surdéveloppé sera aussi considéré comme un cas pathologique, car la sensibilité exacerbée aux odeurs s'apparente à une pathologie d'ordre sexuel, ou mental.

³⁰ Ernest Monin, *Les Odeurs du corps humain : causes et traitements*. Paris, Octave Doin, 1903.

³¹ Eugénie Briot, *La Fabrique des parfums*. Paris, Vendémiaire, 2015, p. 8.

Chapitre I

Perversion sexuelle et olfaction

Dans la littérature de notre *corpus*, l'olfaction permet de mettre au jour une sexualité pervertie chez les personnages, par les odeurs qu'ils dégagent ou leur rapport excentrique à l'odorat. Wilhelm Fleiss, médecin attiré de Freud, essaya de théoriser les liens entre le nez et les parties génitales féminines, dans une étude³² qui influencera grandement les théories du psychanalyste sur le rôle sexuel et civilisationnel des odeurs. L'olfaction reste, malgré un masque de scientificité, marquée par le fer de la condamnation morale, à l'image de la sexualité hors du rapport marital traditionnel.

I. Un hédonisme cruel

Dans *Le Jardin des Supplices*, l'olfaction permet de mettre au jour la sexualité déviante de Clara. Elle présente un rapport excentré à l'odorat et aux odeurs qui reflète une sexualité également hors du commun.

Le plaisir de Clara n'est pas conditionné par une stimulation d'ordre olfactif. La jouissance de la jeune femme apparaît comme une expérience syncrétique, et les notations olfactives deviennent primordiales dans les moments d'extase du personnage. Cependant, les odeurs rapportées dans le texte sont loin d'être exclusivement plaisantes ; si le narrateur est fortement affecté par la force des parfums floraux et pestilentiels du jardin, Clara semble s'épanouir sensuellement dans l'abondant sillage de toutes les senteurs, des plus grandioses aux plus viles :

Elle était, elle, libre, très joyeuse au milieu de cette foule dont elle humait les odeurs, dont elle subissait les plus répugnantes étreintes avec une sorte de volupté pâmée. Elle tendait son corps — tout son corps svelte et vibrant — aux brutalités, aux coups, aux déchirements. Sa peau, si blanche, se colorait de rose ardent ; ses yeux avaient un éclat noyé de joie sexuelle ; ses lèvres se gonflaient, tels de durs bourgeons prêts à fleurir...³³

³² Wilhelm Fleiss, *Les relations entre le nez et les organes génitaux de la femme*. Seuil 1977 [1897].

³³ Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*. Paris, Gallimard, 2006 [1899], p. 169.

La jouissance éprouvée au contact des odeurs les plus répugnantes est parallèle à celle éprouvée devant le spectacle de la souffrance et de l'immondice des prisonniers. Le corps de Clara répond aux odeurs pestilentielles de la foule comme aux caresses d'un amant. Cette complaisance pour le sale est à mettre en lien avec l'animalité du personnage : alors que le narrateur est marqué par la peur, les scrupules et le dégoût, sa compagne s'épanouit parmi les fortes senteurs d'un Orient fantasmé et la violence raffinée des traditions d'une torture artistique pseudo-chinoise. L'Europe désodorisée, à la violence policée s'éloigne : la figure de Clara devient l'avatar d'une civilisation naturelle, barbare, et donc nécessairement horrible pour le narrateur. L'olfaction devient l'adjuvant d'une sexualité extraordinaire, pour donner naissance à un hédonisme cruel, sensuel, décadent :

Oh ! tu vas voir, tout à l'heure, comme c'est beau !... comme c'est terrible !...
Et quels extraordinaires... quels inconnus... quels merveilleux désirs cela
vous fait entrer dans la chair !... Nous reviendrons par le fleuve, dans mon
sampang... Et nous passerons la nuit dans un bateau de fleurs...³⁴

Les odeurs, qu'elles soient agréables ou non, nourrissent le désir et la jouissance de Clara. L'abondance des notations olfactives dans le texte révèle le lien entre une sexualité féminine exceptionnelle et odorat. Si le narrateur reste le corps percevant les odeurs, celles-ci n'apparaissent vraiment qu'à la toute fin de la première partie du roman, après sa rencontre avec Clara. Le féminin corrupteur du *Jardin* devient alors l'instrument d'une nature sauvage, pré-pastorienne et odorante, nature qui effraie le narrateur, car elle représente pour lui le féminin le plus total, le plus irascible : « La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature ! »³⁵.

Dans le roman de Mirbeau, l'olfaction apparaît donc comme une modalité du plaisir sexuel. Le désir de Clara se portant sur la vision de la torture, goût transgressif pour la fin de siècle s'il en est, il en découle nécessairement que sa nature animale la fasse s'épanouir dans les plus fortes odeurs de sang, d'excréments, de pourriture et de corps en rut. Le roman contribue à peindre un hédonisme néfaste pour le narrateur. En cela, *Le Jardin*

³⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

des Supplices se présente comme une œuvre emblématique des obsessions de son temps : la jouissance sensuelle, en partie grâce à l'odorat, est marquée par le sceau du péché originel, et donc de la culpabilité féminine :

Et pourtant les voix continuaient de crier en moi : « Mais regarde donc ces narines qui aspirent, avec une volupté terrible, toute la vie... Regarde ces dents qui, tant de fois, ont mordu dans le fruit sanglant du péché. »
Héroïquement, je leur imposais silence.³⁶

Le refoulement de la sensualité manifeste de Clara par le narrateur utilise un lexique très intéressant : le nez, siège de l'odorat, vampirise le vivant, comme Clara vampirisera le narrateur jusqu'à le faire paraître vieilli avant l'âge. Cette métonymie significative éclaire le lien entre olfaction et sexualité dans l'imaginaire des dernières heures du XIX^e siècle. Le narrateur occupe ici la posture du médecin qui voit chez Clara le goût pour les odeurs fortes et nauséabondes comme un symptôme de son dérèglement sexuel³⁷. Le regard ontologique se voulant objectif s'efface devant la moralisation de toute sexualité excentrée.

Dès sa première rencontre avec le narrateur du *Jardin des Supplices*, Clara est caractérisée par son animalité : « C'était une créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves »³⁸. La référence aux yeux verts de « fauves » est loin d'être anodine. Elle serait, d'après Mario Praz, « une caractéristique constante des sadiques »³⁹ dans la littérature du XIX^e siècle. Incarnation de la femme fatale vampirique, elle se repaît de la souffrance physique et morale des autres, en particulier des personnages masculins. Aux extases sadiques de Clara correspondent une fascination pour les odeurs nauséabondes : au pica sexuel répond le pica olfactif.

Cette idée de déviance sexuelle de Clara est intrinsèquement liée à celle d'un goût contre-nature dans l'esprit du narrateur, mais parfaitement naturel pour la jeune femme. Le dialogue entre le narrateur et Clara juste avant leur

³⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁷ D'après le *Psychopathia sexualis*, le sadisme féminin reste un fantasme littéraire avant tout, car la pulsion sadique ne serait que la manifestation sexuelle d'une virilité extrême. Dr Richard Von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*. Paris, Georges Carré, 1895, p. 119.

³⁸ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 103-104.

³⁹ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*. Tel, Gallimard 1998, p. 354.

entrée dans le bain expose avec précision la dichotomie idéologique entre les deux personnages :

— Chère Clara, objectai-je..., est-il donc naturel que vous recherchiez la volupté dans la pourriture et que vous meniez le troupeau de vos désirs s'exalter aux horribles spectacles de douleur et de mort ?... N'est-ce point là, au contraire, une perversion de cette Nature dont vous invoquez le culte, pour excuser, peut-être, ce que vos sensualités ont de criminel et de monstrueux ?...

— Non ! fit Clara, vivement... puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose ! ... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie... Voyons...⁴⁰

C'est cette idée de plaisir «criminel» et «monstrueux» qui fait de Clara un modèle de sadique. Sa sexualité provoque l'horreur et le dégoût du narrateur, qui s'y soumet malgré tout. La relation entre le narrateur et Clara est d'ailleurs marquée par une dynamique de domination-soumission, qui fait du narrateur un esclave : « J'appartenais à Clara, comme le charbon appartient au feu qui le consume et le dévore... »⁴¹.

L'héritage du Marquis de Sade et de Léopold Von Sacher-Masoch imprègne les œuvres de la fin de siècle. *La Vénus à la Fourrure* est publiée en 1886 en Allemagne, et un accueil triomphal est offert à son auteur en visite à Paris en 1896⁴², alors que les écrits de Sade ont continué à nourrir l'imaginaire érotique du XIX^e siècle⁴³. Cette dialectique entre *Eros* et *Thanatos* reste un *topos* éculé de la littérature occidentale, mais elle prend ici une dimension toute autre, bien plus tragique, avec l'ajout d'une sensualité cruelle influencée par la littérature érotique de la fin de siècle. Cette sensualité violente de la femme est un motif récurrent de l'époque, car elle permet de conforter le mythe de la femme fatale. Chez Mirbeau, la cruauté inhérente de Clara renvoie à la cruauté féminine en général. Dans le frontispice du *Jardin*, le narrateur alors âgé introduit pour son auditoire masculin son séjour en Chine. Il présente Clara comme une incarnation de «la femme»⁴⁴, idée unique et imputrescible,

⁴⁰ Mirbeau, *op. cit.*, p. 162-163.

⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

⁴² Léopold Von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*. Paris, Payot & Rivages 2009 [1870], édition présentée et traduite par Nicolas Waquet, introduction : p. 10.

⁴³ Jean-Marc Levent, « Sade, l'homme naturel du XIX^e siècle. », Lignes 2/2004 (n° 14) , p. 167-191.

⁴⁴ Mirbeau, *ibid.*, p. 61 : «La femme m'a fait connaître des crimes que j'ignorais, des ténèbres où je n'étais pas encore descendu...»

matérialisation de toutes les angoisses de la misogynie fin de siècle telle que la décrit si bien Mireille Dottin-Orsini : «La grande femme fantasmée est vouée au nombre»⁴⁵.

Les conditions de la volupté de Clara sont donc bien particulières : son plaisir exige un spectacle de souffrance intense, un grand nombre de suppliciés et une stimulation olfactive. Dans cette perspective, le repas des prisonniers du bagné prend l'apparence d'une orgie cannibale :

Elle choisit parmi la viande du panier le meilleur, le plus gros morceau et, le buste joliment cambré, elle le tendit, du bout de sa fourche, à la Face décharnée dont les yeux luirent comme deux petites braises. [...] Avec des mouvements de bête affamée, le poète saisit dans ses griffes l'horrible morceau puant et le porta à sa mâchoire où je le vis, un instant, qui pendait, pareil à une ordure de la rue, entre les crocs d'un chien... Mais aussitôt, dans la cage ébranlée, il y eut des rugissements, des bondissements. Ce ne furent plus que des torsos nus, mêlés, soudés l'un à l'autre, étreints par de longs bras maigres, déchirés par des mâchoires ; et des griffes... et des faces tordues s'arrachant la viande !... Et je ne vis plus rien... Et j'entendis les bruits de luttes, au fond de la cage, des poitrines haletantes et sifflantes, des souffles rauques, des chutes de corps, des piétinements de chair, des craquements d'os, des chocs mous de tuerie... des râles!... [...] Des abois encore... des râles toujours... et presque le silence... puis rien !... Clara s'était collée contre moi, toute frémissante.⁴⁶

Cet extrait est particulièrement frappant à plusieurs titres. Tout d'abord, nous pouvons interpréter cette scène comme une parodie de l'eucharistie : Clara offre son corps aux prisonniers à travers la viande dont elle les nourrit. La viande offerte est « puante » car, à l'image de Clara, elle est déjà corrompue, en instance de décomposition. Son corps mime les expressions de l'acte sexuel, alors que les bagnards sont réduits à des animaux en chaleur, aux regards concupiscent : la description du combat pour la nourriture ressemble à s'y méprendre à celle d'un coït violent. La réaction de Clara est elle aussi d'ordre sexuel, et fait écho aux voluptés qu'elle évoquait en se préparant à aller « aux forçats » : « Quand je vais aux forçats... ça me donne le vertige... et j'ai, dans tout le corps, des secousses pareilles à de l'amour... il me semble, vois-tu... il me semble que je descends au fond de ma chair... tout au fond des ténèbres de ma chair... »⁴⁷. Le spectacle de la souffrance des autres donne naissance chez le

⁴⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris, Grasset, 1993, p. 39.

⁴⁶ Mirbeau, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

personnage féminin à un érotisme sadomasochiste de substitution : elle n'est ni responsable ni objet des tourments des prisonniers, mais en tire son plaisir malgré tout. Cette jouissance hors du commun provoque l'incompréhension du narrateur comme nous l'avons vu auparavant, qui assiste en témoin fasciné et horrifié à cette débauche d'une sexualité féminine déviante, monstrueuse, animale. Le personnage « olfactif » est nécessairement pervers.

Le pseudo-savant qu'est le narrateur fini par s'effacer devant les phobies misogynes du mâle fin de siècle élevé dans la conception d'un féminin biblique, nécessairement coupable. Son odorat est un outil ontologique, alors que celui de Clara est la marque d'une sexualité animale.

II. Une chasteté coupable

Chez Zola, la perversion sexuelle vient du rejet de la sexualité naturelle, de l'instinct génésique visant la propagation de l'espèce. La perversion zolienne s'incarne dans un rejet des odeurs de fécondité. *La Faute* est régie par l'idée d'un souffle vital parfumé, qui pousserait les plantes, les animaux et les personnages à la reproduction. Aller à l'encontre de cet instinct naturel de génération est pervers, car l'homme qui s'y refuse va à l'encontre de sa propre fin : se reproduire.

Le célibat forcé des prêtres apparaît alors comme une abomination. *La Faute de l'Abbé Mouret* veut exposer la logique mortifère du catholicisme, en postulant que la corruption du clergé est liée à son abstinence farouche et à son rejet total du corps. Pierre Ouvrard résume avec clarté les désirs d'annihilation du corps chez Serge, comme la « recherche d'une pureté proprement inhumaine qui donne à cette quête impossible un goût de mort »⁴⁸. Le personnage de l'Abbé Mouret est donc caractérisé au début du roman par l'innocence relative d'une chair qui ignore encore tout du péché :

Il contentait là son être, ses prédispositions de race, ses rêves d'adolescent, ses premiers désirs d'homme. Si la tentation devait venir, il l'attendait avec sa sérénité de séminariste ignorant. On avait tué l'homme en lui, il le sentait, il était heureux de se savoir à part, créature châtrée, déviée, marquée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur.⁴⁹

⁴⁸ Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*. Paris, Beauchesne, 1986, p. 71.

⁴⁹ Émile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Paris, Garnier-Flammarion, 1972 [1875], introduction et notes de Colette Becker, p. 61.

L'insexualité de Serge le renvoie à une forme de castration et d'innocence primordiale. La figure de la brebis évoque le fidèle chrétien, mais permet aussi d'animaliser et de féminiser Serge, de lui faire perdre toute virilité. Le caractère «déviant» de son absence de sexualité est particulièrement explicite dans ce passage. L'homme de Dieu serait donc un sous-homme, élevé dans l'horreur du corps et de la sexualité. Les ovins que sont l'agneau, la chèvre et le bouc sont utilisés comme symboles pour mettre en évidence plusieurs pôles de l'anti-matérialisme religieux. Si l'agneau représente traditionnellement le fidèle chrétien en attente de direction spirituelle, Zola utilise ici le motif animal pour mettre en valeur le refoulement de la sexualité. L'agneau reste innocent, plein d'une sensualité qui s'ignore, alors que la chèvre de Désirée et l'image du bouc remplissent l'office traditionnel d'incarnation de Lucifer :

Le prêtre lui trouva un rire de diable, avec sa barbiche pointue et ses yeux troués de biais. Mais Désirée la prit par le cou, l'embrassa sur la tête, jouant à courir, parlant de la têter. Ça lui arrivait souvent, disait-elle. Quand elle avait soif, dans l'écurie, elle se couchait, elle tétait. [...] L'abbé battit des paupières, comme si on lui eût montré une obscénité. Il se souvenait d'avoir vu, dans le cloître de Saint-Saturnin, à Plassans, une chèvre de pierre décorant une gargouille, fornicant avec un moine. Les chèvres, puant le bouc, ayant des caprices et des entêtements de filles, offrant leurs mamelles pendantes à tout venant, étaient restées pour lui des créatures de l'enfer, suant la lubricité. [...] Et lui, quand il venait, évitait le frôlement des longs poils soyeux de la bête, défendait sa soutane de l'approche de ses cornes.⁵⁰

Ce passage permet de voir avec quelle efficacité l'éducation religieuse de Serge a façonné son dégoût du naturel. L'innocente bête lui paraît une figure diabolique, alors que son ignorante sœur Désirée, retournée à une forme d'état sauvage, ne voit dans la chèvre qu'une généreuse compagne. Les notations olfactives sont ici extrêmement importantes : l'odeur de la chèvre et du bouc sont associées à l'animalité certes, mais à une animalité humaine, car marquée par la culpabilité et la luxure. Les réactions de recul physique de Serge font écho à son refoulement du corps et de la sexualité. Ce souvenir du moine représenté en pleine fornication apparaît alors comme prophétique du péché de Serge avec Albine, figure de la lubricité d'après le point de vue religieux.

Serge n'est cependant pas le seul représentant du clergé élevé dans cette horreur du corps. S'il reste le prêtre de la chair en sommeil, Frère Archangias

⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

apparaît quant à lui comme celui de la chair tourmentée par le désir, qui ne peut alors s'exprimer que par la misogynie et la violence. En effet, Archangias est caractérisé par une forme de misogynie libidineuse, à laquelle participe grandement l'odorat. Son dégoût de la femme s'appuie sur le lexique de la décomposition, de la pourriture, un trope caractéristique de la description de *l'odor di femina*⁵¹ depuis Baudelaire. Il s'en prend tout particulièrement aux jeunes filles des Artaud, comme Rosalie, enceinte hors mariage, et sa sœur Catherine :

Allez, on a beau leur tirer les oreilles jusqu'au sang, la femme pousse toujours en elles. Elles ont la damnation dans leurs jupes. Des créatures bonnes à jeter au fumier, avec leurs saletés qui empoisonnent. Ça serait un fameux débarras, si l'on étranglait toutes les filles à leur naissance.⁵²

On remarque ici l'emploi du terme de « créature », utilisé dans le discours d'Archangias pour évoquer la femme, ainsi que dans celui de Serge pour évoquer la féminité lubrique de la chèvre. Là encore, les odeurs de la féminité jouent un rôle majeur : *l'odor di femina* est un poison corrompateur, et l'appareil génital une « saleté ». Le féminin est, selon Archangias, une nature inhérente, qui repousse perpétuellement comme une mauvaise herbe. Le fantasme de féminicide du frère inspire Serge, qui y voit une lutte héroïque et sans merci contre une corporalité qui l'horrifie :

[...] il lui apparaissait dans sa vulgarité, dans sa crudité, comme le véritable homme de Dieu, sans attache terrestre, tout à la volonté du ciel, humble, rude, l'ordure à la bouche contre le péché. Et il se désespérait de ne pouvoir se dépouiller davantage de son corps, de ne pas être laid, immonde, puant la vermine des saints.⁵³

Ces deux points de vue des personnages sur la religion et le péché montrent à quel point la condamnation de la sexualité à travers celle du corps est liée à l'olfaction : à la puanteur lubrique des démons et des pécheresses s'oppose le miasme moral des Saint-Michel quotidiens, qui ont su abandonner leurs corps

⁵¹ Nous employons cette orthographe erronée à dessein. La première occurrence de ce syntagme provient du livret écrit par Da Ponte pour le *Don Giovanni* de Mozart, et spécifiait « odor di femmina ». La tradition littéraire française a ensuite repris l'expression avec une faute. Voir à ce sujet Sophie-Valentine Borloz, « *Les Femmes qui se parfument doivent être admirées de loin* » : les odeurs féminines dans *Nana* de Zola, *Notre Coeur* de Maupassant et *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam. Lausanne, Archipel Essais, 2016, p. 18, note 54.

⁵² Emile Zola, *op. cit.*, p. 66.

⁵³ *Ibid.*, p. 67.

pour vaincre l'impiété sur le plan purement spirituel. Si les femmes des Artaud sont essentiellement mauvaises et immorales pour Archangias, le personnage d'Albine n'est cependant pas laissé de côté par la vindicte populaire :

Elle a des miaulements de gueuse en chaleur. Si jamais un homme lui tombait dans les griffes, à celle-là, elle ne lui laisserait certainement pas un morceau de peau sur les os.

Et toute sa haine de la femme parut. Il ébranla la table d'un coup de poing, il cria ses injures accoutumées :

– Elles ont le diable dans le corps. Elles puent le diable ; elles le puent aux jambes, aux bras, au ventre, partout... C'est ce qui ensorçèle les imbéciles. Le prêtre approuva de la tête. La violence de Frère Archangias, la tyrannie bavarde de la Teuse, étaient comme des coups de lanières, dont il goûtait souvent le cinglement sur ses épaules.⁵⁴

Le lexique animalier est particulièrement important ici : la femme n'est pas humaine, mais un prédateur dangereux menaçant le salut des hommes. On remarque encore la domination de l'olfaction chez les personnages : l'odeur de bouc a fait place à l'odeur de « diable », qui emplit le corps féminin. Cette *odor di femina* infernale est dotée de pouvoirs obscurs : la femme selon Archangias est une incarnation de la sorcière médiévale, qui « ensorçèle les imbéciles » par ses parfums. Si ces passages présentent Archangias comme un misogynie irascible, la suite du roman explicite les causes de ce rejet du féminin. Il cherche en effet à stigmatiser et détruire l'objet de son désir contrarié. La frustration sexuelle engendrée par le célibat forcé des prêtres et la condamnation séculaire du corps a donné naissance à une sexualité de substitution caractérisée par la violence. Pendant ses crises de fièvre nocturnes, Serge est assailli par des visions syncrétiques des événements auxquels il a assisté dans la journée : « Il entendait Frère Archangias, relevant les jupes des gamines qu'il fouettait au sang, crachant aux visages des filles, puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne se serait jamais satisfait »⁵⁵.

Comme dans *Le Jardin des Supplices*, on remarque que la sexualité des personnages déviants se construit dans la violence et les odeurs répugnantes. Mais, si Clara était sadique d'une cruauté inhérente, consciente et volontaire, et utilisait les odeurs comme adjuvants hédonistes de son plaisir, on remarque au contraire que les personnages issus du clergé dans *La Faute de l'Abbé Mouret*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

sont beaucoup plus passifs par rapport à l'idée de cruauté sexuelle et aux effets des odeurs. Serge se complaît dans une culpabilité de châtement : les remarques misogynes du frère et de la Teuse lui apparaissent comme une pénitence nécessaire, car elles châtient les sentiments sensuels qu'ont fait naître Albine et le Paradou dans son corps. La rencontre entre les deux jeunes gens est en effet la source d'un éveil de la sensualité chez le personnage de Serge :

Et elle tournait, emplissant l'étroit jardin du vol de ses jupes, secouant cette âpre senteur de verdure qu'elle portait sur elle. Elle avait souri à l'abbé Mouret, sans honte aucune, sans s'inquiéter des regards surpris dont il la suivait. Le prêtre s'était écarté. Cette enfant blonde, à la face longue, ardente de vie, lui semblait la fille mystérieuse et troublante de cette forêt entrevue dans une nappe de soleil.⁵⁶

L'importance des sensations dans cet extrait montre l'émotion de l'abbé, perturbé par la surcharge esthétisante du Paradou. Lieu de la sensation par excellence, le jardin est caractérisé par les parfums des plantes et du corps d'Albine, les couleurs, les lumières des fleurs et des trouées de verdure, les sons de toute la nature frémissante de vie. Alors que Serge est trop subjugué par son propre désir pour résister, Archangias exerce quant à lui sa vengeance sur un féminin qu'il considère comme tentateur. Il reporte sa propre frustration sur la femme, responsable séculaire de tout péché. Cependant, à l'opposé d'une Clara qui recherche et apprécie les fortes senteurs, Serge et Archangias sont les victimes des odeurs : celle de bouc d'Archangias trahit sa concupiscence, alors que Serge subit les senteurs de génération de la ferme de Désirée, des plantes du Paradou et du corps d'Albine.

Tout au long du XIX^e siècle, les récits de prêtres pervers et de nonnes débauchées abondent, en particulier dans le sous-genre érotique⁵⁷. Il convient donc de traiter avec précaution la position de Zola, qui correspond aussi à une mode des récits anticléricaux⁵⁸ à partir des années 1860. Or, si *La Faute de l'Abbé Mouret* condamne le dogme du célibat des prêtres, le roman n'en reste pas moins profondément religieux. Ce culte de la nature présenté dans l'œuvre est un appel à la multiplication de la race humaine, auquel personne ne peut échapper. L'auteur se positionne donc en tant que scientifique, biologiste, qui

⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁷ Nous pensons notamment à *Gamiani* de Musset.

⁵⁸ Zola, *op. cit.*, introduction de Colette Becker, p. 12-13.

étudie un cas de perversion de l'instinct génésique. L'odorat permet ici de mettre en valeur la fécondité du féminin certes, mais le nez de Zola crée malgré tout une hiérarchie des odeurs, qui condamne la sexualité stérile des prêtres et l'immoralité intrinsèque du catholicisme.

III. L'évacuation du masculin

Dans *Chérie*, les odeurs sont la source d'un érotisme omniprésent qui conduit le personnage éponyme à un onanisme à peine dissimulé par la narration.

Chérie est un personnage purement et simplement féminin, à la différence d'Albine et de Clara, qui manifestent toutes deux une ambiguïté androgyne. Être d'une « féminité »⁵⁹ totale, éternelle vierge, Chérie est « à la fois hyper-féminisée et à jamais étrangère aux hommes »⁶⁰ car elle refuse indéfiniment tout mariage, jusqu'à ce que le mariage finisse par se refuser à elle. La perversion sexuelle dans *Chérie* vient donc de cette évacuation totale du masculin qui, chez Goncourt, prend la forme d'un onanisme implicite et d'un lesbianisme sous-entendu. Cet érotisme stérile et exclusivement féminin est fortement influencé par les odeurs, qui tiennent aux yeux du personnage le rôle d'une sexualité de substitution. Ainsi, au temps de ses premiers émois, Chérie s'enthousiasme pour les romans sentimentaux, et en particulier Paul et Virginie, qui la plonge dans des extases passionnées et coupables, d'une culpabilité inexplicable et inédite pour la jeune fille :

Elle lisait, du feu monté aux joues, le cœur lui battant plus vite qu'à l'ordinaire, et prenant tout à coup d'adorables airs de coupable quand on la surprenait dans la lecture, cependant autorisée, du livre de Bernardin de Saint-Pierre.⁶¹

L'association entre lecture et plaisir masturbatoire est ici relativement explicite : la jeune fille éprouve une honte déplacée, car le plaisir tiré de la lecture et des émotions nouvelles que celle-ci déclenche est trop intense. Les

⁵⁹ Edmond de Goncourt, *Chérie*. Postface de M.-J.-H. Rosny aîné. Evreux, Fasquelle, Flammarion, 1921 [1884], p. II (italiques ajoutées par l'auteur).

⁶⁰ Chantal Pierre, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* » In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, «Le Roman de la jeune fille», 2013, p. 61.

⁶¹ Goncourt, *op. cit.*, p. 113.

symptômes physiques de l'émotion amoureuse amène l'idée d'un plaisir de substitution : Chérie ressent dans les livres comme elle jouit dans les parfums. À cette lecture sensuelle s'ajoute une pratique de parfumerie inédite, qui ne fait que confirmer le rôle sexuel des odeurs :

Le livre qu'elle lisait, elle le trempait, elle le plongeait dans des eaux de senteur, et l'histoire d'amour arrivait à son imagination, à ses sens, par des pages toutes mouillées, tout humides de parfums liquéfiés. Un jour même, que dans un roman passionné elle avait versé un flacon d'extrait de magnolia, la liseuse se trouvait mal au milieu de sa lecture.⁶²

Aux larmes qui mouillent les pages des lettres des amants séparés succèdent les effluves du magnolia, symbole d'un éphémère renouveau printanier certes, mais qui symbolise aussi la sensualité de Chérie, fauchée par la mort à peine éclose. Cette page du roman réconcilie plusieurs usages originels du parfum : le rôle érotique, le rôle évocateur et le rôle spirituel, car c'est l'évaporation des odeurs emportant une fraction de l'histoire, qui pénètre alors la jeune fille. Le roman ainsi parfumé devient un objet qui parle aux sens, au corps, plutôt qu'à l'esprit. Une telle sensualité ne peut alors que provoquer les évanouissements du personnage, encore peu habitué aux odeurs fortes, ou aux plaisirs de l'amour. La culpabilité de la jouissance solitaire, que ce soit par les romans ou les parfums, est particulièrement importante dans le cadre du récit. Toute la découverte de l'amour se fait chez Chérie grâce à aux romans et aux feuilletons qu'elle vole secrètement à son grand-père une fois la nuit tombée : « les derniers feuilletons que durait encore le roman, Chérie les lut tous, la nuit, dans le noir du grand salon du Ministère, sollicitée par une curiosité malsaine de vierge »⁶³. C'est cette « curiosité malsaine de vierge » qui intrigue le lecteur ici. La fascination pour l'amour, serait-elle, d'après Goncourt, l'apanage des jeunes filles ? Il semblerait que oui :

Mon frère et moi nous le disons quelque part, le livre obscène, le livre érotique, n'ont aucune action sur la jeune fille française. Quand elle arrive à se perdre par la lecture, elle se perd par un livre sentimental, par un livre chastement romanesque.⁶⁴

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

Sans pour autant remettre en question l'incommensurable expérience de féminologues des deux frères, les exemples de jeunes filles « perdues » par la littérature sentimentale sont bien heureusement limités au champ littéraire.

Si la jeune fille qu'est Chérie commence à deviner le sentiment amoureux une fois ses premières règles arrivées, ce sentiment chaste n'est pas dirigé vers les garçons de son âge, mais vers ses petites camarades de jeu. La sensualité naissante de Chérie se dirige avant tout vers le féminin : « les amitiés de la fillette pour ses petites amies s'exaltaient et se fondaient en épanchements affectueux, en tendresses mouillées, en caresses aimantes prenant le caractère d'une passion »⁶⁵. C'est cependant la scène de la cueillette de la fleur d'oranger qui cristallise parfaitement la sexualité de Chérie. Alors qu'elle est plongée dans une lecture qui a tout l'air d'une référence à la masturbation⁶⁶, Chérie est éveillée par l'odeur envoûtante des orangers devant sa fenêtre :

Chérie, après le déjeuner, était remontée chez elle et, allongée sur sa chaise longue, dans la pénombre tiède de la chambre aux volets fermés, un doigt au milieu d'un livre qu'elle n'avait pas le courage de continuer à lire, indolemment somnolente, les yeux demi-clos, elle aspirait, avec de petits frémissements voluptueux des narines, l'odeur des orangers de la cour d'honneur jetant dans le moment des parfums entêtants.⁶⁷

On remarque ici la superposition entre lecture, songerie que l'on suppose érotique, et l'odeur lourde de la floraison arrivée à maturité. Il semblerait d'ailleurs que cette même senteur soit la cause du rêve érotique de Chérie. L'aspect évocateur du livre ouvert avec un doigt glissé entre les pages, le parfum enivrant du néroli, la posture alanguie du personnage, la pénombre complice, tout dans ce passage contribue à évoquer l'idée de l'onanisme. La scène qui suit apparaît alors comme filtrée par le prisme nébuleux du fantasme. Le regard que Chérie porte sur les deux jeunes filles effectuant la cueillette est en effet un regard éminemment érotique. Le corps y est fortement présent, deviné et dévoilé les odeurs qu'il émet :

Les deux filles de la campagne, dont on sentait le corps libre et nu sous une camisole blanche et un court jupon, étaient penchées, presque couchées sur

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁶ Voir à ce sujet : Erika Wicky, « Ce que sentent les jeunes filles », *Romantisme*, 2014/3 n° 165, p. 47, 48.

⁶⁷ Goncourt, *op. cit.*, p. 118.

la rondeur des arbustes tondus, en un abandonnement amoureux des membres et avec des paresseuses lascives⁶⁸

La posture indolente des jeunes filles correspond à celle qu'occupait Chérie quelques instants auparavant. Leurs corps sont suggérés par la description d'une tenue minimale pour l'époque. Le regard de Chérie, parallèle à celui du narrateur, est un regard voyeur, qui vole ici une part de l'intimité des jeunes filles :

Dans la chaleur et l'odeur d'Orient de la journée, les deux fillettes, tout en épongeant la sueur de l'entredeux de leurs seins, causaient en patois, — dans ce parler de caresse et de musique et de l'enfance d'un pays, — causaient de la douceur du premier baiser d'amour donné sur la bouche. Chérie, étonnée de se rappeler si bien la langue de son enfance, resta à écouter tout le temps de la cueillette de l'oranger qui était sous sa fenêtre, laissant entrer dans sa chair ouverte le gazouillement sensuel des deux fillettes, mêlé et confondu avec le brûlant midi du jour, avec les défaillantes senteurs des orangers.⁶⁹

Là encore, on remarque le syncrétisme de l'expérience olfactive : Chérie jouit à la fois d'un plaisir sonore, olfactif et érotique. Pareillement à l'épisode de la lecture de *Paul et Virginie* étudié plus haut, la diffusion du parfum s'apparente à l'idée d'une pénétration de substitution, car l'odorat est toujours évoqué, dans *Chérie*, dans le cadre d'une jouissance sexuelle. La superposition entre l'odeur de la fleur d'oranger et celle de la sueur intime des deux jeunes filles rappelle aussi le mythe de la femme-fleur et de l'*odor di femina* ; jusqu'au début du XX^e siècle, cette essence féminine est encore considérée comme la cause principale du désir amoureux : « Il est certain que la jeune fille vierge est sensiblement aromatique, elle dégage des odeurs printanières. Celles chez lesquelles l'amour parle aux sens et dont les désirs se précisent ont un parfum plus prononcé »⁷⁰. Chérie étant tout entière dédiée à l'amour – celui que lui porte les autres, et celui qu'elle éprouve pour elle-même – son goût pour les odeurs de son propre corps et de ceux des autres jeunes filles n'en est que plus fort.

Ce désir homosexuel latent, chez Chérie, est intrinsèquement lié à la masturbation. Pour la plupart des hommes de l'époque, le lesbianisme ne serait qu'une forme sophistiquée de la masturbation féminine. Le D^r Tissot, dès 1760,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Jean Fauconney, *La volupté et les parfums. Rapport des odeurs avec le sens génital. Le parfum naturel de la femme*. Paris, C. Offenstadt, 1903, p. 214.

va même jusqu'à lier une transgression sexuelle à l'autre : « Outre la masturbation ou la souillure manuelle, il est une autre souillure qu'on pourrait appeler clitoridienne, dont l'origine connue remonte jusqu'à la seconde Sapho⁷¹. Si ces affirmations laissent le lecteur du XXI^e siècle perplexe, il est malgré tout nécessaire de rappeler que l'édition que nous utilisons date de 1905 : la masturbation est encore et toujours le fléau de la continence chez les jeunes gens. C'est d'ailleurs pour cette raison que la jeune fille se doit d'être mariée au plus vite, pour mettre à l'écart le risque d'hystérie et d'onanisme apporté par une abstinence prolongée⁷². Plus le récit avance, plus les notations olfactives évoquant la masturbation sont nombreuses. Chérie alors devenue adolescente se complaît dans les parfums, jouissance toujours peinte par la narration selon les codes du plaisir sexuel :

A sentir le mouchoir trempé de ces bouquets, Chérie éprouvait du bonheur ayant quelque chose d'un très léger spasme. Il se faisait une détente de ses nerfs, une douce résolution de son moi, une sorte de contentement chatouilleux, un engourdissement à la fois jouisseur et un peu léthargique de son corps, duquel, très souvent oubliée des gens qui se trouvaient autour d'elle, Chérie se soulevait, pour aspirer de nouveau la senteur à pleines narines, frénétiquement, dans un renversement du buste où sa tête s'en allait un rien en arrière, avec des yeux se fermant de plaisir. [...] c'est que les parfums et l'amour donnent des jouissances qui voisinent de bien près, de si près que l'odeur de la civette fait chanter les oiseaux en cage.⁷³

Nous pouvons lire ce passage parallèlement à celui de la cueillette de la fleur d'oranger. Le «spasme» sensuel de Chérie devient alors comparable à l'«abandonnement» langoureux des jeunes paysannes sous les orangers en fleur, «spasme» extatique que l'on retrouve aussi chez la Clara de Mirbeau nourrissant les prisonniers comme nous l'avons vu auparavant. L'anecdote de la civette est particulièrement intéressante ici. Le profil olfactif des sécrétions pures de la civette s'apparente à l'odeur de l'urine d'un chat en chaleur, alors que hautement diluées, elles évoquent plutôt des facettes florales, un peu grasses, rondes et sensuelles. La civette a été utilisée, parfois avec excès, dans la plupart des parfums féminins dont la création remonte au plus tard à la fin de

⁷¹ Samuel Tissot, *L'onanisme: essai sur les maladies produites par la masturbation*. Paris, Garnier frères, 1905 [1760], p. 51.

⁷² Mireille Dottin-Orsini, « Chérie, femme ou jeune fille ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20 «Le Roman de la jeune fille», 2013, p. 70.

⁷³ Goncourt, *op. cit.*, p. 224.

la première moitié du XX^e siècle. Bien plus que le musc, la civette est la matière première utilisée en priorité quand il s'agit de récréer l'odeur de la femme⁷⁴. Or, la mention des «oiseaux en cage» à la fin de cet extrait n'est pas sans évoquer comment Chérie, elle-même fascinée par l'odeur des femmes, naturelle ou artificielle, est prise de transports lorsqu'elle renifle avec ferveur son «grain de musc»⁷⁵. Chérie, faisant écho aux «gazouillements» des jeunes filles du Muguet, incarne alors cette figure de l'oiseau en cage, chez qui seuls les parfums les plus puissants peuvent éveiller le sens génésique.

La sexualité de substitution de Chérie reste perverse pour son époque car elle se passe totalement de l'homme, et reste donc parfaitement stérile. Dans *Chérie*, le regard de la narration est celui d'un voyeur, à la fois car Edmond a compilé des documents réels, journaux, lettres etc., pour créer son personnage, et aussi car il se réclame du *scientifisme* naturaliste en plaçant le personnage de Chérie dans la perspective d'une hérédité tragique.

Alfred Binet, dans ses *Études de psychologie expérimentale*, définit le fétichisme olfactif comme une «exagération d'un goût normal»⁷⁶. Goût normal et répandu s'il en est, car la fin de siècle semble se passionner pour les parfums en général, et les odeurs de la femme en particulier. Cependant, l'olfaction reste, comme nous venons de le montrer, un sens profondément sexuel, nouant l'individu à son corps par l'instinct et les entrailles. Cette sexualité marquée par les pouvoirs de l'odorat est ambivalente ; à la fois origine d'une génération grandiose et panthéiste chez Zola, mais bourreau des prêtres et autres abstinents, qui souffrent dans leur chair du désir que provoque chez eux l'*odori femina*. Chez Mirbeau, les odeurs de la femme font écho à celles de la nature et, alors que la narrateur lutte pour sa survie, célèbrent le cycle perpétuel de la mort et de la vie, où les fleurs et les femmes prospèrent sur le compost des cadavres. Chérie reste quant à elle à l'image de Serge et de Clara : personnages principaux qui sont dominés par leur odorat, sens fourbe par excellence, car il s'impose à l'homme sans défense tâchant de respirer. On remarque donc que là

⁷⁴ Nous pensons surtout à Tabu des Parfums Dana, ou Schocking chez Schiaparelli.

⁷⁵ Goncourt, *op. cit.*, p. 224, 225.

⁷⁶ Alfred Binet, *Études de Psychologie expérimentale*. Paris, Octave Doin, 1888, p. 26.

où la sexualité entretient un rapport excentré, déséquilibré par rapport aux odeurs – fétichisme pour Clara et Chérie, rejet pour Serge et Archangias –, cette sexualité devient alors nécessairement transgressive, perversie, une perversion qui se résume pour la fin de siècle au refus de la procréation. On pourrait croire que le goût des odeurs de la fin de siècle aurait pu permettre une déculpabilisation de l'instinct génésique, mais il n'en est rien : même chez Zola, la sexualité heureuse et féconde d'Albine et de Serge reste marquée par l'idée de faute comme nous le verrons plus tard. L'olfaction incarne de ce fait l'animalité d'un corps victime de ses pulsions, et de ses émanations incontrôlables, de l'instinct qui fait peur.

Si la sensibilité aux odeurs apparaît comme la marque d'un individu sensuel, dominé par des pulsions sexuelles farfelues, le XIX^e siècle façonne ce «fétichisme» olfactif dans la lignée des études sur la névrose et l'hystérie. Le personnage sentant avec outrance devient alors le personnage dégénéré, résultat décevant d'une «race» nécrosée et affaiblie.

Chapitre II

Maladie mentale et olfaction

Un goût immodéré pour les parfums et une sensibilité malade aux odeurs sont fréquemment associés à un dérèglement d'ordre mental chez le personnage. Leur sensibilité olfactive correspond parfois à celle des auteurs, dont les cas ont souvent été analysés par divers médecins *a posteriori*. Nous étudierons donc les tensions entre névrose, hystérie et olfaction dans les textes de notre *corpus*.

I. Hystérie et olfaction : le cas Chérie

L'olfaction permet de justifier et d'expliquer les troubles mentaux de Chérie dans le roman d'Edmond de Goncourt. L'odorat reste un sens fondamentalement nocif.

L'hystérie, maladie de la femme par définition, est le fléau fantasmé de la fin de siècle. Elle se cache derrière chaque évanouissement, chaque fantaisie, chaque vacillement de la morale. L'hystérie explique tous les comportements, justifie toutes les déviances. Si Charcot a permis dès 1882 de rompre le lien entre hystérie et sexualité féminine⁷⁷, cette croyance demeure bien vivante, et permet aux auteurs de créer un mythe de la femme folle, donc imprévisible, guidée par sa matrice. La cause de l'hystérie étant soit un excès soit un manque d'activité sexuelle, le cas de la grande jeune fille qu'est Chérie prend alors tout son sens. Les premières sources font remonter l'hystérie à l'Antiquité grecque, et évoquent l'idée d'un utérus flottant dans le corps, guidé par les bonnes odeurs que respire la patiente. Ce lien de causalité entre parfums et hystérie a permis la mise en application des traitements les plus cocasses : «Hippocrate voulait encore que dans l'hystérie, on fit brûler sous le nez, des substances fétides, comme le castoréum, ou de la laine, des plumes d'oiseaux, tandis que

⁷⁷Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris, Klincksieck, 1991, p. 314.

simultanément on enduisait la vulve avec des huiles parfumées»⁷⁸. Cet arrière-plan médical et historique permet d'éclairer l'hystérie de Chérie, qui apparaît alors comme le résultat d'une hérédité chargée. Paradoxalement, l'olfaction semble être à la fois la source du développement de l'hystérie, alors que le goût des senteurs serait un symptôme de sa progression.

Avatar du mythe de la jeune fille tel que l'a créé le XIX^e siècle, Chérie Haudancourt n'est pas pour autant l'être «non humain, la créature insexuelle, abstraite, mensongèrement idéale des romans chic d'hier et d'aujourd'hui»⁷⁹. Le corps de la jeune fille est problématique dans son essence : les premières règles qui marquent l'entrée dans la féminité sont une honte, une maladie perpétuelle de la femme. Le corps féminin est naturellement malade, affaibli ; faiblesse délicate dans laquelle réside toute la grâce de la féminité⁸⁰. Dès sa plus tendre enfance, Chérie manifeste des signes avant-coureurs d'une sensibilité hystérique : «Car l'enfant, toute gentille qu'elle était, avait d'effroyables colères. A propos d'une contrariété apportée à ses goûts ou à ses désirs, il lui venait des irritations, des emportements, des furibonderies tout à fait amusantes»⁸¹, sensibilité déjà aggravée par les matières odorantes utilisées dès le début du roman comme remèdes après une chute bénigne de la petite fille :

On lui mit des compresses d'eau-de-vie camphrée, et, un jour où elle se plaignait de souffrir, sa bonne les avait renouvelées plusieurs fois. Sur la fin de la journée, Chérie se montra très agitée, ne pouvant tenir en place, parlant comme un beau diable et disant force choses déraisonnables. [...] on envoya chercher le médecin du village d'à côté, une connaissance d'ancienne date. Le vieux père Taboureur arrive aussitôt [...] Et il raconte au maréchal que, chez de petites filles, chez de jeunes filles même d'une nature très nerveuse, il arrivait parfois que l'absorption de l'esprit de vin, employé comme médicament externe, les grisait complètement.⁸²

Les senteurs participent ici au développement d'une nervosité déjà latente. Le rôle de l'hérédité dans *Chérie* place le roman dans une lignée naturaliste : la mère de la petite fille devient «folle de chagrin»⁸³ après la mort au combat de

⁷⁸ Fauconney, *op. cit.*, pp. 92-93. Voir aussi à ce sujet : Chantal Jaquet, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁹ Edmond de Goncourt, *Chérie*. éd. cit., p. II (italiques ajoutées par l'auteur).

⁸⁰ Domenica de Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de Renée Mauperin et de Chérie ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, «Le Roman de la jeune fille», 2013, p. 80, 81.

⁸¹ Goncourt, *op. cit.*, p. 30.

⁸² *Ibid.*, p. 33.

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

Félicien Haudancourt, le père de Chérie. L'arrivée des premières règles et de la puberté marque une exaltation de cette sensibilité hystérique. Les cauchemars⁸⁴ qui précèdent la première menstruation contribuent à renforcer cette notion d'un féminin profondément pathologique. Alors qu'elle était décrite sur le mode de l'amusement divertissant pendant la jeune enfance de Chérie, elle devient alors la marque d'une anomalie inquiétante : «Ça avait été avant, ce fut encore assez longtemps après le jour où elle devint une « grande demoiselle », ce fut chez Chérie un développement de sensibilité malade tout à fait anormale.»⁸⁵. À la santé rayonnante de la petite fille plaisamment impressionnable et fantasque succède l'apparence malade de l'adolescente de quatorze ans : «sa petite-fille continuait à se montrer malade, fatiguée, nerveuse»⁸⁶, qui pousse le général à lui faire passer un séjour au Muguet dans l'espoir d'une guérison.

Comme nous venons de le voir, Chérie présente un terrain favorable pour l'hystérie. Tout d'abord parce qu'elle est femme, issue d'une hérédité chargée, mais aussi car elle est animée par la passion du monde et des plaisirs raffinés que celui-ci a à lui offrir. Les notations olfactives du roman semblent cruciales dans les moments où la nervosité de Chérie se manifeste :

[...] la jeune fille tripotait et pétrissait, entre des doigts remueurs, le manche d'un éventail en bois de violette dont elle respirait à chaque instant la senteur développée par la chaleur de ses mains. Puis elle entraînait dans une immobilité complète, de temps en temps seulement allongeant à moitié les bras en de petits étirements nerveux.⁸⁷

Le rôle de la respiration de l'odeur du bois de violette semble ambigu : elle pourrait être à la fois la raison de la prostration nerveuse, ou la conséquence de celle-ci. Plus la narration avance, plus le rôle des senteurs dans le développement de l'hystérie de Chérie se précise. Le Père Taboureur, vieil officier de santé, rebouteux lorrain, et guérisseur de premier ordre dans les environs du Muguet, est appelé au chevet d'une Chérie qui s'enfonce peu à peu dans l'hystérie. Dix ans après l'épisode de l'esprit-de-vin camphré, le vieil homme impute une nouvelle fois l'aspect malade de Chérie aux odeurs :

⁸⁴ *Ibid.*, p. 103 : «Un sommeil trouble où, parmi les cauchemars, ont lieu la sourde et tourmentante élaboration de la femme dans la jeune fille, le détournement du plus pur de ses veines pour les fonctions de la maternité, le chaud éveil d'un organisme encore végétant.»

⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

Dà ! de toute cette herbe fraîche coupée qui sèche au soleil... La demoiselle a la *fièvre des foins*... Ça vous surprend, vous les Parisiens, cette fièvre... bien sûr que ça ne doit pas pousser sur le pavé de Paris... Elle court tout de même aussi bien que la *fièvre des roses*, dans la saison... aux endroits où on en cultive beaucoup... Dà! on est impressionnable... dà ! ont est nerveuse autant que cela... dà ! il y a donc toujours, dans celle belle grande personne, la petite fille qui s'est mise en ribote... avec l'eau-de-vie camphrée de ses compresses.⁸⁸

Cette «fièvre des foins» n'est pas qu'un avatar pré-pastorien des allergies saisonnières, mais le reflet d'une croyance vivace de l'époque en la nocivité des effluves fortes de certaines fleurs. Le penchant pour les odeurs de Chérie apparaît alors comme l'une des causes de son hystérie, notamment à travers les actions qu'ont les parfums sur d'autres personnages du roman. L'exemple du couturier Gentillat est l'un des plus significatif :

Tourmenté par de continuelles névralgies que lui donnent les senteurs, les odeurs, les parfums des grandes mondaines qu'il approche toute la journée pour les habiller, Gentillat, qui la plupart du temps ne dîne pas le soir, montre un teint rouge et fouetté sur des blancheurs d'anémie.⁸⁹

Les parfums sont ici la source des céphalées de Gentillat, donc le corps souffre des odeurs qui emplissent l'atmosphère de son atelier. Ainsi, le goût pour les parfums de Chérie ne peut être éclairé qu'à la lumière de la psychiatrie traditionnelle et contemporaine. Du point de vue de la médecine hippocratique, Chérie peut être vue comme la responsable de sa propre hystérie : les suaves senteurs qu'elle respire continuellement ont attiré son utérus vers le haut, qui se baladerait dans son corps comme un ballon de baudruche collé à un plafond. Si ces théories n'ont plus vraiment cours au moment de la publication, le fétichisme olfactif de Chérie reste la marque d'un dérèglement qui ne peut être que simplement sexuel.

Reste à comprendre si ce goût des parfums est une cause ou une conséquence de cette dégénérescence psychologique. Le personnage de Suzanne Malvezin, avatar parodique de la femme fatale fin de siècle, montre aussi des signes de cet épuisement physique et moral de la fin de siècle : passionnée d'occultisme, de Schopenhauer, de laudanum et autres stéréotypes de la décadence, elle est décrite comme «la possédée, la détraquée, la toquée, [...] le

⁸⁸ *Ibid.*, p. 125-126 (italiques ajoutées par l'auteur).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

plus parfait type de la malade morale du XIX^e siècle»⁹⁰. Cette maladie morale de la femme reste encore et toujours l'hystérie, symptôme inévitable de la vie mondaine qui frappe de plein fouet la sensibilité des jeunes femmes nerveuses : « Toute sa vie était mangée, dévorée par une activité fébrile, sourde, concentrée, dissimulée sous la tranquillité des grandes lignes de son corps immobile, mais qui se trahissait par l'usure complète des pouces de ses gants à la fin de chaque journée »⁹¹. À l'usure nerveuse du tissu correspond l'usure nerveuse de l'esprit. Au fur et à mesure de la progression du récit, le lien entre olfaction et hystérie se précise. Le goût des parfums forts et pénétrants devient, chez Chérie, un symptôme causé par son déséquilibre psychologique grandissant : «le goût des parfums, à ce moment de son existence, devenait une exigence impérieuse»⁹². Les derniers chapitres du roman éclairent avec précision la progression de la maladie ; plus Chérie peine à trouver un mari, plus son hystérie grandit, et donc plus son goût des odeurs s'affirme :

Donc, ainsi amoureusement passionnée de corps et d'âme, et vivant dans la plus extrême pureté, Chérie avait la Visitation obstinée et tracassante du désir, l'obsession d'images, de visions, d'appétences troubles, et elle ne pouvait défendre aux rêves voluptueux de violer la chasteté de ses nuits.⁹³

Ce retour onirique du refoulé sexuel, incarné par l'image de la Visitation en lieu et place de celle de l'incube, marque le stade final d'une hystérie qui finira par tuer la jeune fille de dix-neuf ans.

Si l'odorat apparaît comme la cause du dérèglement mental, alors que le goût pour les odeurs en est un symptôme, le personnage de Chérie est à la fois victime et responsable de sa propre fin. C'est son milieu plein d'émanations naturelles et artificielles, c'est son hérédité sensuelle venue de sa mère espagnole⁹⁴, c'est son éducation parmi les plaisirs infinis de la capitale, qui font d'elle le dernier rejeton malade de la race des Haudancourt, de même que le

⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁹¹ *Ibid.*, p. 177.

⁹² *Ibid.*, p. 222.

⁹³ *Ibid.*, p. 221.

⁹⁴ *Ibid.* : «ce sang chaud qui demande que la femme, dans les veines de laquelle il circule, soit mariée jeune.»

roman qui contient sa petite vie est le « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt »⁹⁵.

II. Extases olfactives

Le spectre de l'hystérie héréditaire hante aussi *La Faute de l'Abbé Mouret*. Serge est sujet à diverses hallucinations plus ou moins étonnantes, dont olfactives.

Pierre Ouvrard, dans son étude intitulée *Zola et le prêtre*⁹⁶, explicite la cause de la dévotion excessive de certains personnages dans les romans de Zola, dévotion qui ne serait qu'un « désir qui se trompe d'objet »⁹⁷. Désir sexuel qui ne peut s'exprimer, la foi – et les phénomènes inexplicables qui y sont rattachés – deviennent des symptômes de la maladie mentale d'un personnage. Alors que la France entame une période de déchristianisation sans précédent, les médecins et psychiatres de la fin de siècle s'intéressent de façon rétrospective aux extases des saints et des martyres, et au mythe de l'odeur de sainteté⁹⁸. Dans les traités de l'époque, la théorisation de l'odeur du névrosé ou de l'hystérique en pleine crise permet de relire les récits d'extases avec un recul critique teinté par une perte de foi : « L'action du système nerveux sur la senteur cutanée est fort importante. Assez fréquemment, les excitations morales, les passions dépressives, les névroses, l'exaltent ou la modifient »⁹⁹. L'extase divine des saints apparaît alors comme la marque d'une maladie mentale : névrose, neurasthénie ou hystérie. Monin a rapporté avec précision les différentes odeurs¹⁰⁰ qui embaument – ou empestent – l'atmosphère lorsque les hystériques sont en pleine crise ; cette ré-analyse de l'odeur de sainteté contribue à sa démystification : « l'odeur de sainteté n'est pas une simple figure de rhétorique : c'est l'expression d'une névrose, parfumant la peau d'effluves plus ou moins agréables, au moment du paroxysme religieux extatique »¹⁰¹. Les

⁹⁵ *Ibid.*, préface, p. X.

⁹⁶ Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*. Paris, Beauchesne, 1986.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 62, 63.

⁹⁸ Voir à ce sujet : Annick Le Guéner, *Les Pouvoirs de l'Odeur*. Paris, Odile Jacob, 2002. «Le sang et l'odeur de sainteté», p. 137-140.

⁹⁹ Monin, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59 à 63.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

représentations de la dévotion et de la sainteté sont maintenant souillées par la trace désenchantée qu'y a laissé la psychiatrie. Charcot lui-même cherchera à déceler les symptômes de l'hystérie dans les œuvres d'art représentant les extases des saints et des saintes¹⁰².

Dans cette perspective, la dévotion toute particulière de Serge pour la Vierge, et les symptômes étranges des effets de cette dévotion, apparaissent comme la marque d'un dérèglement psychologique lié à la religiosité excessive du personnage. Le culte marial apparaît dans le roman nimbé par une atmosphère hallucinogène :

Heure de volupté divine. Les livres de dévotion à la Vierge brûlaient entre ses mains. Ils lui parlaient une langue d'amour qui fumait comme un encens. Marie n'était plus l'adolescente voilée de blanc, les bras croisés, debout à quelques pas de son chevet elle arrivait au milieu d'une splendeur, telle que Jean la vit, vêtue de soleil, couronnée de douze étoiles, ayant la lune sous les pieds elle l'embaumait de sa bonne odeur, l'enflammait du désir du ciel, le ravissait jusque dans la chaleur des astres flambant à son front.¹⁰³

Le chapitre XIV peut être considéré comme l'archéologie de la piété passionnelle de Serge pour le Vierge Marie. Fasciné depuis son enfance, la dévotion de Serge prend une tournure amoureuse une fois qu'il entame sa puberté. Les références à la «bonne odeur» de la Vierge ne sont pas que des effets de style. En effet, alors que Serge s'enfonce dans une fièvre mystérieuse, ses prières paraissent de plus en plus marquées par des visions troublantes. Lorsque Serge vénèrent les différentes représentations de la Vierge qui sont en sa possession, des hallucinations visuelles, auditives, et olfactives le saisissent. L'odeur de sainteté reste mystérieuse et peu décrite, même si elle se mêle aux traditionnels parfums de l'Église catholique : encens, humidité de la pierre, graisse des chandelles et fleurs coupées des autels.

Ces hallucinations de Serge font partie des symptômes de son instabilité psychologique grandissante. Il apparaîtrait presque comme un cas masculin d'hystérie, tant par les symptômes qu'il manifeste que par l'extrême féminisation de son corps et de son caractère. Serge est un androgyne créé par l'éducation religieuse. Être de sexe intermédiaire à l'égal des anges auxquels il

¹⁰² Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*. Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.

¹⁰³ Zola, *op. cit.*, p. 120-121.

est comparé, il incarne alors la névrose hystérique des saints et des martyrs, folie créée par la religion et l'obscurantisme, si l'on en croit les médecins de la fin de siècle :

Il se sentait féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme. Cela le rendait presque fier, de ne plus tenir à l'espèce, d'avoir été élevé pour Dieu, soigneusement purgé des ordures humaines par une éducation jalouse. [...] ses membres, son cerveau, s'étaient appauvris de matière, pour s'emplit d'âme, d'un air subtil qui le grisait parfois d'un vertige, comme si la terre lui eût manqué brusquement. Il montrait des peurs, des ignorances, des candeurs de fille cloîtrée.¹⁰⁴

Serge est un être en perte de matière, en perte d'humanité. L'odeur humaine apparaît dans ce passage comme l'antithèse de l'odeur de sainteté entourant le culte de la Vierge, imprégnant même le personnage hystérique qui la vénère. L'individu aspirant à la dématérialisation doit se débarrasser, se «laver» de son humanité. C'est cette «féminisation» de Serge qui fait de lui un androgyne, et c'est cette indifférenciation de sexe qui le rend vulnérable à l'hystérie. Cet «air subtil» qui remplace ses organes évoque aussi l'idée ancestrale de déplacement de la matrice que nous avons mentionné avec le cas de Chérie. De même, l'emploi du verbe «griser» renvoie à l'odeur de sainteté que s'efforce d'atteindre Serge, au prix de sa santé mentale. Cet air qui est maintenant devenu l'essentiel de sa substance apparaît comme un avatar de l'odeur de sainteté : Serge, en perdant tout contact avec la matérialité de son corps, se rapproche de la Vierge odorante qu'il vénère tant. Son corps d'humain malodorant s'efface pour laisser place à l'esprit plus ou moins pur, mais c'est cette spiritualité trop forte qui finit par causer sa souffrance :

Le silence, qui bourdonnait ses oreilles, finissait par prendre des voix chuchotantes. Lentement, invinciblement, ces voix l'envahissaient, redoublaient l'anxiété dont il avait, dans la journée, senti plusieurs fois le serrement à la gorge. D'où venait donc cette angoisse ? Quel pouvait être ce trouble inconnu, grossi doucement, devenu intolérable ? Il n'avait pas péché cependant. Il lui semblait être sorti la veille du séminaire, avec toute l'ardeur de sa foi, si fort contre le monde, qu'il marchait au milieu des hommes en ne voyant que Dieu.¹⁰⁵

Angoisses, hallucinations, symptômes psychosomatiques, sentiment paranoïaque : tous les indices sont là. Dans le cas de Serge, le rôle de l'hystérie

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

est ambigu. Elle est à la fois une manifestation du désir refoulé du personnage frustré, mais aussi un moyen d'atteindre la divinité désirée.

En effet, la dévotion de Serge est bien un «désir qui se trompe d'objet», selon les mots de Pierre Ouvrard. Le culte de la Vierge est marquée par une forte sensualité et des hallucinations diverses comme nous l'avons déjà vu, mais aussi par une volonté de soumission s'apparentant à une forme de pénitence certes, mais aussi à un fantasme d'ordre sexuel tel que nous l'avons étudié au chapitre précédent dans la relation entre Clara et le narrateur du *Jardin* :

Il se jetait devant elle, se criait son esclave ; et rien n'était plus doux que ce mot d'esclave, qu'il répétait, qu'il goûtait davantage, sur sa bouche balbutiante, à mesure qu'il s'écrasait à ses pieds, pour être sa chose, son rien, la poussière effleurée du vol de sa robe bleue.¹⁰⁶

Le rôle de la parole dans la passion de Serge est primordial : à l'humiliation de se proclamer esclave de la Vierge répond le rôle illocutoire¹⁰⁷ des prières adressées à sa bien-aimée :

Ce murmure monotone, cette parole sans cesse la même qui revenait, pareille au « Je t'aime » des amants, prenait chaque fois une signification plus profonde ; il s'y attardait, causait sans fin à l'aide de l'unique phrase latine, connaissait Marie tout entière, jusqu'à ce que, le dernier grain du Rosaire s'échappant de ses mains, il se sentît défaillir à la pensée de la séparation.¹⁰⁸

La « connaissance » de la Vierge Marie est ici d'ordre biblique : la prière particulière de Serge apparaît alors comme un acte de langage performatif permettant l'accomplissement spirituel d'une sexualité qui s'ignore. La relation que Serge entretient avec la Vierge est décrite comme éminemment supérieure à toutes les amours humaines imaginables : « Quelle union misérable, quelle jouissance ordurière pouvaient être mises en balance avec cette éternelle fleur du désir montant toujours sans s'épanouir jamais ? Alors, le *Magnificat*, ainsi qu'une bouffée d'encens, s'exhalait de sa bouche »¹⁰⁹. La foi de Serge est éclairée peu à peu par le discours indirect libre qui retranscrit ses désirs les plus intimes. La sexualité du personnage s'épanouit dans la frustration perpétuelle

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁷ Voir à ce sujet : Nadia Obrocea, «Sur la communication dans le domaine religieux. La prière comme acte de langage.» In : *Professional communication and translation studies* n°5, 2012, p. 42-47.

¹⁰⁸ Zola., *op. cit.* p. 123-124.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 124.

que provoque l'inaccessibilité de l'objet désiré. Pierre Ouvrard décrit avec justesse la piété mariale de Serge comme la « recherche inconsciente de la femme derrière le visage de Marie »¹¹⁰. Cette « recherche » aboutit en un désir d'autodestruction de Serge : pulsion de mort, de « petite mort » pourrait-on dire, qui nécessite un abandon total du corps pour rejoindre la divinité : « Il aurait voulu se fondre en parfum, se répandre en clarté, expirer en un soupir musical. »¹¹¹. L'odeur de sainteté vers laquelle tend le personnage lui permet de rejoindre la divinité en accomplissant un nouveau genre de transsubstantiation. Devenu aussi immatériel que l'encens liturgique brûlé dans son église, Serge accomplit son désir d'élévation grâce aux senteurs nées de son délire.

L'hystérie hypothétique de Serge n'est pas seulement liée à sa vocation religieuse et à son désir contrarié. Si, à l'égal de Chérie, son hystérie est nourrie par l'abstinence sexuelle, il est cependant nécessaire de considérer l'hérédité du personnage. Serge est le fils de Marthe Mouret, incarnation de la dévotion hystérique dans la famille des Rougon-Macquart. C'est dans *La Conquête de Plassans* que la folie de Marthe prend toute son ampleur, folie amenée au sein du ménage par l'Abbé Faujas, qui transformera la mère de famille en dévote incontrôlable :

Il y avait, chez elle, une sorte d'appétit physique de ces gloires, un appétit qui la torturait, qui lui creusait la poitrine, lui vidait le crâne, lorsqu'elle ne le contentait pas. Elle souffrait trop, elle se mourait, et il lui fallait venir prendre la nourriture de sa passion, se blottir dans les chuchotements des confessionnaux, se courber sous le frisson puissant des orgues, s'évanouir dans le spasme de la communion. Alors, elle ne sentait plus rien, son corps ne lui faisait plus mal. Elle était ravie à la terre, agonisant sans souffrance, devenant une pure flamme qui se consumait d'amour.¹¹²

La religion apparaît ici comme l'amant immatériel de Marthe, de même que son fils voit une maîtresse charmante en la Vierge Marie. Si Marthe Mouret s'éprend de religion alors qu'elle désire Faujas, le véritable objet du désir de Serge reste quelque peu mystérieux. Après son séjour au Paradou, il abandonne le culte de la Vierge car elle lui rappelle trop Albine. Avant cela, l'origine de la piété mariale de Serge reste mystérieuse, évoquant simultanément une figure

¹¹⁰ Pierre Ouvrard, *op. cit.*, p. 71.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹¹² Emile Zola, *La Conquête de Plassans*. Paris, Le Livre de Poche, 1954, p. 289.

maternelle protectrice et une amante céleste¹¹³. Serge serait alors le résultat d'une hérédité affaiblie par la névrose de la Tante Dide et l'hystérie de Marthe Mouret. Comme l'énonce le Docteur Pascal au chapitre VII, Serge est l'aboutissement d'une race, l'accomplissement d'un destin génétique collectif : « Notre sang devait aboutir là »¹¹⁴. L'hystérie de Serge peut donc être relue dans la lignée de l'idée de dégénérescence chère à la fin de siècle, dans une perspective naturaliste comparable à celle de *Chérie*. Dans ce cadre, les hallucinations olfactives du personnage évoquent une vision religieuse de l'odeur de sainteté comme supérieure à la puanteur corporelle humaine. Cependant, en attribuant l'odeur de sainteté à un dérèglement mental, la science de l'époque a contribué à renforcer la valeur stigmatisante de l'odeur, alors que l'odorat aurait pu être réhabilité en tant que sens du corps libéré de la crainte du péché. Comme l'explique Sophie Oudard, « l'extase religieuse ou divine appartient au temps de la domination religieuse, temps de la crédulité que combattent les premières avancées de l'esprit scientifique »¹¹⁵.

Les odeurs corporelles que combattent les hygiénistes appartiennent elles aussi à cette époque d'obscurantisme, que la fin de siècle tente d'oublier comme la Renaissance a cherché à enterrer le Moyen-Âge.

III. Vertiges des parfums

Le Jardin des Supplices présente l'odorat comme un sens déviant, créateur de toutes les démenances. La débauche de senteurs du jardin met les personnages en péril.

Mirbeau, Zola, les Goncourt, et nombre de leurs contemporains se sont attachés à analyser, disséquer, le corps et les nerfs de la fin de siècle. L'homme fin de siècle est dominé par son corps, sa nervosité, et une rafale de sensations qu'il ne peut maîtriser, comme l'énonce en ces termes Mirbeau journaliste : « Ce siècle sera celui des maladies nerveuses, à un double point de vue : d'abord, parce qu'elles auront été maîtresses et causes de tous ses actes ; ensuite, parce

¹¹³ Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. éd. cit., p. 118-119.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁵ Sophie Oudard, « Penser l'extase (XVII-XIX^e siècles) » In : *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 61.

qu'il aura étudié à fond et connu les secrets de son mal»¹¹⁶. En 1899, date de publication du *Jardin*, l'hystérie n'est plus considérée comme une maladie exclusivement féminine. Si Clara représente un type de l'hystérique accomplie¹¹⁷, le cas du narrateur du *Jardin* est plus complexe. Motif obsédant de la fin de siècle, l'hystérie peut être vue comme un avatar féminin de la névrose généralisée dans laquelle l'époque se plaît à s'imaginer. Neurasthénie, névrose, anémie, hystérie : toutes ces maladies typiques de la littérature fin de siècle renvoient à l'idée de dégénérescence inéluctable d'une société qui porte en ses flancs la raison de sa déchéance. Du fait de sa sensibilité nerveuse, l'anti-héros fin de siècle est donc nécessairement un « olfactif » ; Des Esseintes en étant l'incarnation la plus aboutie. L'insistance sur cette sensibilité olfactive généralisée permet la mise en scène d'une hystérie androgyne comme nouveau « mal du siècle ».

Onanisme, lesbianisme, sadomasochisme : la fin du XIX^e siècle rejette toute sexualité non-reproductive dans le champ de la psychiatrie, tout en associant tout problème psychologique ou désordre moral à une déviance sexuelle. L'odeur corporelle trahit la concupiscence et l'immoralité dissimulée, à l'image d'Archangias qui empeste le bouc. Ce que la religion considérait comme un péché est maintenant de l'ordre de la névrose ; le médecin a remplacé le confesseur. Comprendre Clara comme un personnage hystérique devient alors relativement aisé. Dominée et contrôlée par ses instincts, elle est la figure de la nymphomanie fantasmée, jamais satisfaite, et du mythe de la femme-fleur destinée au nombre : « chez les fleurs, ils se mettent quelquefois à vingt mâles pour le spasme d'une seule femelle ? [...] Je voudrais être fleur... Je voudrais... Je voudrais être... tout ! »¹¹⁸. Comme nous l'avons vu précédemment, ses pulsions sadomasochistes et sa sensibilité olfactive font d'elle un être à part. Sa libido démesurée, s'accomplissant dans l'orgie et les miasmes, l'apparente explicitement à l'idée que la fin de siècle se fait de l'hystérique. Il serait donc

¹¹⁶ Octave Mirbeau, «Le Siècle de Charcot», *L'Événement*, 29 mai 1885 (recueilli dans les *Chroniques du Diable* de Mirbeau, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, p. 121), cité par Pierre Michel dans «Mirbeau et l'hystérie», in : *Écrire la maladie - Du bon usage des maladies*. Imago, 2002.

¹¹⁷ Voir à ce sujet les analyses de Pierre Michel, «Mirbeau et l'hystérie», In : *Écrire la maladie - Du bon usage des maladies*, Imago, 2002.

¹¹⁸ Mirbeau, *op. cit.* p. 218.

quelque peu redondant d'étudier à nouveau les extases sensuelles de Clara sous l'angle de l'hystérie. Or, le narrateur apparaît lui aussi comme un avatar du personnage décadent à la sensibilité malade. Si Clara semble incontestablement être hystérique de naissance, de par sa nature même de femme abandonnée à ses instincts, le narrateur paraît être la victime de symptômes progressifs, comme s'il avait été contaminé par sa relation avec Clara et son avancée progressive dans le jardin.

L'hystérie féminine était généralement considérée comme le résultat d'un manque ou d'un excès d'activité sexuelle. Dans *Le Jardin des Supplices*, les épisodes hystériques des personnages principaux sont provoqués par un trop-plein de sexualité, certes, mais aussi par un trop-plein de sensations, notamment olfactives. Si Clara s'épanouit dans les senteurs de charnier comme nous l'avons vu auparavant, le narrateur ne peut pas vraiment en dire autant :

Et les odeurs soulevées par la foule — odeurs de cabinets de toilette et d'abattoir mêlées, puanteurs des charognes et parfums des chairs vivantes m'affadissaient le cœur, me glaçaient la moelle. C'était en moi la même impression d'engourdissement léthargique que tant de fois j'avais ressentie dans les forêts de l'Annam, le soir, alors que les miasmes quittent les terreaux profonds et embusquent la mort derrière chaque fleur, derrière chaque feuille, derrière chaque brin d'herbe. En même temps, pressé, bousculé de tous les côtés, et la respiration me manquant presque, j'allais enfin défaillir. [...] Elle me fit respirer des sels, dont la puissance cordiale me ranima un peu. [...] Elle me dit encore, avec une sorte de pitié railleuse : — Ah ! petite femme... petite femme... petite femme !... Vous ne serez jamais qu'une petite femme de rien du tout !¹¹⁹

L'odeur «de mort» déclenche ici le retour de la mémoire refoulée : le personnage est frappé et affaibli physiquement par le souvenir d'une odeur méphitique, illustrant une conception pré-pastorienne du miasme et de la maladie. Le parfum des corps, de la foule, semble provoquer la crise : «l'engourdissement léthargique» correspondrait à l'anesthésie présentée par Charcot comme le quatrième stade de l'épisode hystérique. Les pâmoisons du narrateur sont tournées en ridicule par Clara. Celui-ci est féminisé, *hystérisé* par ses sensations et sa faiblesse morale et physique, d'une manière comparable à Serge dans *La Faute*. Ironiquement, si les miasmes nauséabonds de la foule provoquent l'évanouissement, la bonne odeur des sels suffit à redonner de la

¹¹⁹ Mirbeau, *op. cit.*, p. 169.

vigueur au narrateur. À l'image de Chérie, il est conditionné par sa nervosité, nervosité d'essence féminine qui le rend extrêmement sensible aux odeurs.

Le Jardin des Supplices peut être considéré comme un récit initiatique. Clara y fait figure de Béatrice infernale, guidant le narrateur timide et apeuré à travers un espace circulaire hors du monde des vivants, l'exhortant à avancer toujours plus. Utopie au sens étymologique, le jardin chinois devient le lieu de la découverte de la nature profonde, biologique et sensuelle de l'humanité. Il apparaît avant tout comme le lieu du corps, des corps, qui deviennent si présents par les sensations violentes qu'ils reçoivent que l'esprit du narrateur finit par céder progressivement. Ainsi, plus le couple s'approche de la cloche, centre physique et symbolique du jardin, plus les notations olfactives deviennent présentes, plus le narrateur manifeste un fort affaiblissement psychologique :

J'étais, sans doute, à bout de nerfs... Un flot de larmes jaillit de mes yeux...
[...] Larmes toutes physiques... larmes de faiblesse, de fatigue et de fièvre, larmes d'énervement devant des spectacles trop durs pour ma sensibilité déprimée, devant des odeurs trop fortes pour mon odorat, devant les continuelles sautes, de l'impuissance à l'exaspération, de mes désirs charnels... larmes de femme... larmes de rien !...¹²⁰

Le narrateur finit par reconnaître l'avancée de sa condition. Le corps percevant du narrateur est submergé par des sensations dont l'excès le maltraite, comme le montre la fragmentation de la syntaxe et l'usage progressivement plus erratique de la ponctuation. C'est l'accouplement de ce trop-plein olfactif avec une abstinence sexuelle subie qui parachève la métamorphose du personnage en androgyne hystérisé. Affaibli psychologiquement et physiquement par sa relation avec Clara et les scènes de torture du jardin, les sensations qu'il y éprouve finissent de l'achever. On peut en effet considérer la sensation olfactive comme l'une des raisons du développement de l'hystérie. La maladie apparaît ici comme un processus visant à extraire la civilisation hors de l'individu : elle contribue à ne faire du personnage qu'un corps purement matière, dominé par la sensation alors que l'intellect s'affaiblit progressivement. Clara, le jardin et leurs parfums confondus – hérauts d'une nature grandiose et inquiétante – cherchent à tuer la raison en l'homme, la civilisation en l'Européen. Le séjour

¹²⁰ *Ibid.*, p.220.

du narrateur dans le jardin est l'accomplissement de ce que sa chair possédait déjà en puissance : la folie hystérique des civilisations sophistiquées, des fins de race dégénérescentes. Comme l'explique Samuel Lair dans son étude consacrée au mythe de la nature chez Mirbeau, «l'espace floral oriental [...] attire ici irrésistiblement l'âme vers la touffeur et la densité accablante, vers une profondeur où s'abîment l'équilibre psychique et les repères sociaux»¹²¹. Contrairement à ce que pensait la fin de siècle, la névrose apparaît alors comme le moyen employé par la nature pour reconquérir une humanité ayant atteint son apogée. Produit d'un excès de civilisation, l'hystérie fin de siècle serait alors la marque de l'être rattrapé par une animalité qu'il a tâché de refouler, et qui se rappelle à lui par les assauts répétés du plus animal de ses sens : l'odorat. Le spectre de la psychanalyse freudienne n'est plus très loin.

Au terme de ce chapitre, il semblerait que la sensibilité aux odeurs soit la marque d'un tempérament nerveux, terrain propice au développement des pathologies typiques de la fin de siècle. Ce fétichisme olfactif pathologique est autotélique : il prend naissance dans le terreau favorable de l'hérédité marquée d'une race sur le déclin, tout en nourrissant la névrose préexistante. Ce cercle vicieux de l'odorat symptomatique précipite le personnage vers la folie puis la déchéance, et enfin la mort. La sexualité refoulée de Serge Mouret s'incarne dans les hallucinations olfactives réminiscentes de l'odeur de sainteté, qu'il croit percevoir lorsqu'il vénère la Vierge. Le lien entre refoulement sexuel et plaisir olfactif est par ailleurs développé dans *Chérie*, qui s'abîme dans les parfums les plus sophistiqués pour satisfaire son hystérie de vierge frustrée. *Le Jardin des Supplices* présente quant à lui l'hystérie comme une arme de la nature triomphante qu'incarne le jardin, nécrosant progressivement la raison de l'individu civilisé grâce à un constant assaut olfactif, pour ne laisser qu'un corps animal fait de nerfs et de parties génitales. La névrose fin de siècle apparaît alors comme un processus assimilant le personnage à un corps animalisé dominé par des pulsions bestiales.

¹²¹ Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 156.

Cependant, alors que l'hypersensibilité olfactive nous semble être chez les personnages la marque d'une animalité plus ou moins refoulée, la posture du médecin, du psychiatre, du romancier renflant pour mieux connaître et jauger est valorisée par la narration. Il y aurait donc une double norme de l'olfaction : une discrimination entre personnages victimes qui subissent les odeurs, et observateurs en pleine maîtrise de leur odorat et des sensations qu'ils perçoivent.

*

Pour conclure cette partie, nous pouvons dire que, dans la littérature fin de siècle, un odorat surdéveloppé et une sensibilité exacerbée aux odeurs permettent de repérer les personnages hors-normes. Cette discrimination s'effectue sur la base d'un rapport à l'odorat considéré par la narration comme excentré, déséquilibré, artificiel. L'olfaction fait peur, car elle apparaît comme la marque d'un personnage dominé par son corps, ses pulsions sexuelles, et le spectre de la dégénérescence supposée de toute une génération. Avec l'appui des progrès de la médecine et de la psychiatrie, le corps souffrant devient l'un des sujets centraux de la production littéraire de toute une époque. « Littérature du corps ignoble »¹²², la fin de siècle façonne la représentation littéraire d'un corps angoissant car en rupture avec les attentes morales de la Troisième République. Cette vision d'un corps animal, dominant l'intellect par la brutalité des passions et des sensations, est une cristallisation des peurs et des fantasmes d'une époque recherchant à tout prix la rationalité et la modération bourgeoise. Comme l'explique Alain Corbin, le corps fin de siècle est façonné par une « morale sexuelle du juste-milieu, ordonnée par la visée modératrice et la génération »¹²³. Le rapport intense et passionnel aux senteurs de personnages comme Chérie ou Clara ne peut être que nécessairement pathologique ; hyperosmie, maladie mentale et sexualité non-reproductive étant

¹²² Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris, Klincksieck, 1991, p. 9.

¹²³ Alain Corbin, *Histoire du Corps*. Tome 2 : « De la révolution à la Grande Guerre », sous la direction de Alain Corbin. Paris, Seuil, Points Histoire, 2011, p. 170.

intrinsèquement liées¹²⁴. La fin de siècle introduit l'idée d'une olfaction «juste-milieu» ; codifiée par les nouvelles nécessités de l'hygiène¹²⁵ et de l'élégance bourgeoise¹²⁶, alors que la représentation littéraire d'une animalité odorante exorcise les craintes d'une époque encore marquée par la morale judéo-chrétienne, maintenant déguisée sous les traits de la science et de la psychiatrie.

La névrose décadente entretient cependant un rapport ambivalent à l'olfaction. En effet, si le fétichisme olfactif des personnages apparaît comme une déviance, caractéristique d'un être dominé par sa corporalité, la névrose et l'hystérie sont considérées comme les caractéristiques des individus accablés par un excès de civilisation. Tout au long du siècle, un lien de causalité entre génie et névropathie est d'ailleurs recherché chez les hommes de lettres par plusieurs médecins. Le D^r Toulouse a consacré toute une étude¹²⁷ à la «névrose» de Zola, et celle des Goncourt a été brillamment analysée par Stéphanie Champeau :

L'écrivain doit encore la développer s'il veut arriver à des sensations nouvelles, à des effets nouveaux. Bien loin de chercher à se guérir, il doit entretenir, cultiver sa propre névrose s'il veut créer des œuvres vraiment originales, à la fois raffinées et fiévreuses.¹²⁸

On comprend alors la place instable de l'odorat dans cette dialectique entre nervosité sophistiquée et animalisation matérialiste. C'est le rapport entre l'individu et son odorat qui détermine l'apport positif ou négatif de la sensibilité olfactive : celui qui accepte sa sensualité et sa névrose peut créer grâce à elles. La fin de siècle réussit à mettre au monde un homme nouveau ; une bête sociale

¹²⁴ Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 220 : «Psychiatres et sexologues estiment d'un commun accord qu'une grande acuité olfactive est symptomatique de comportements sexuels bestiaux et pathologiques.»

¹²⁵ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille*. éd. cit., chapitre 5 «Le nouveau calcul du plaisir olfactif», pp. 109-130.

¹²⁶ Eugénie Briot, « De l'Eau Impériale aux Violettes du Czar. Le jeu social des élégances olfactives dans le Paris du XIXe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2008/1 (n° 55-1), p. 28-49.

¹²⁷ Edouard Toulouse, *Envoi de Émile Zola. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. I. introduction générale*. Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896.

¹²⁸ Stéphanie Champeau, «Deux mythologies complémentaires. Les Goncourt et la passion de l'artiste.» In : *Les Frères Goncourt : art et écriture*. [Colloque de Bordeaux, 2-4 mars 1996, sous la direction de Jean-Louis Cabanès]. Bordeaux, Presse Universitaires de Bordeaux, coll. «Sémaphores», 1997, p. 54.

à part entière ayant appris à utiliser sa sensibilité olfactive pour s'orienter à travers les illusions de l'espace social.

On assiste donc à une hiérarchisation de l'olfaction. Nous venons d'étudier les représentations dans notre *corpus* d'un odorat bestial, déviant, car excentré par rapport au naturel et au bon goût. Le triomphe de l'hygiène dans l'espace social permet cependant la réhabilitation partielle d'un odorat civilisé parmi les hommes. Cette olfaction « juste-milieu » semblerait être un outil digne de confiance, permettant de repérer les individus s'écartant de la norme, mais aussi de naviguer l'espace social avec aisance, si l'on connaît les codes attachés à chaque odeur perçue. Contrairement à ce que pensais Kant, l'odorat devient à la fin du XIX^e siècle le plus social de nos sens ; il permet de différencier les individus par l'odeur émise, « l'atmosphère individuelle, révélatrice de l'unicité du moi »¹²⁹. L'odeur corporelle domptée par l'hygiène se doit de refléter le caractère¹³⁰, mais laisse aussi deviner l'hérédité, la race et le milieu.

¹²⁹ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille*. éd. cit., p. 111.

¹³⁰ *Ibid.* : «Le glissement d'un code de civilité surtout destiné à éviter la gêne d'autrui, vers un ensemble de principes hygiéniques qui ont aussi pour but la satisfaction narcissique.»

Deuxième partie

Le corps social

L'odorat apparaît dans la seconde moitié du XIX^e siècle comme le plus social des sens. L'odeur corporelle est vue comme l'essence même de l'individu, et peut par conséquent être interprétée par celui qui la perçoit. Une typologie sociale de l'odeur des êtres se crée. Ce sociorama olfactif est cependant régi par une hiérarchisation qu'Alain Corbin définit comme une «gestion bourgeoise de l'odorat»¹³¹. L'odeur corporelle prend possession d'une signification. La fortune persistante de la physiognomonie permet de créer une sorte de bréviaire de l'odeur naturelle et artificielle des hommes : le milieu, l'hérédité et la classe sociale sont trahis par l'odeur du corps¹³². En littérature, les notations olfactives réelles ou symboliques des personnages se chargent de sens, et contribuent à la création de mythes de l'odeur de l'autre : *odor di femina*, odeur du pauvre, du juif, de l'homosexuel etc. L'autre, du point de vue du bourgeois topique, sentirait-il toujours mauvais ? Non, mais l'altérité radicale est toujours définie par rapport à son odeur. Nous pouvons tout de même affirmer que l'odorat de l'homme fin de siècle est sa boussole sociale. L'altérité, qu'elle soit partielle ou totale, est toujours représentée dans les textes grâce à un recours à l'olfaction.

De plus, les progrès de l'hygiène et de la parfumerie industrielle permettent de différencier socialement les individus grâce à leurs choix et leurs habitudes de consommation. Le parfum naturel et artificiel de la prostituée est différent de celui de la bourgeoise. Le paysan et l'ouvrier sentent nécessairement mauvais face au bourgeois ayant un accès facilité au bain et au savon parfumé. L'odorat civilisé devient alors le sens de la discrimination sociale. Comme l'explique Alain Corbin,

¹³¹ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, éd. cit., p. 207.

¹³² Voir à ce sujet : Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky, « La sémiologie des odeurs au XIX^e siècle : du savoir médical à la norme sociale ». In : *Études françaises*, vol. 49, n° 3, 2013, pp. 119-135

Le jeu subtil des atmosphères individuelles, familiales, sociales contribue à l'ordonnance des relations, règle la répulsion comme les affinités, autorise la séduction, dispose du plaisir des amants et participe, du même coup, à la nouvelle découpe de l'espace social.¹³³

L'odeur personnelle, cette «atmosphère individuelle», devient la marque du corps étranger, marqué par une altérité radicale et donc nécessairement soumise à l'incompréhension. Cette odeur de l'altérité s'approprie toutes les stigmates de la domination sociale et culturelle. Un travail sur l'étymologie des expressions dérivées de l'olfaction effectué par Annick Le Guérer¹³⁴ montre la prévalence de l'odorat dans les rapports instinctifs entre individus : la bonne odeur de l'un correspond à sa moralité exemplaire¹³⁵. À l'instar de l'odeur de sainteté, il existe alors une odeur de la moralité bienséante bourgeoise. La normativisation de l'odeur personnelle entraîne nécessairement le rejet et la discrimination des corps qui ne peuvent se conformer à l'idéale odeur de la société fin de siècle : légère, suave, inoffensive et propre. Ceux et celles qui sentent, mauvais ou forts, sont toujours soupçonnés de mettre en péril la paix social par l'immoralité que cette odeur dénote. Ce sociorama s'apparentant à une galerie de portraits olfactifs peut se lire selon deux perspectives axiomatiques majeures ; la domination sociale et culturelle du bourgeois face à l'ouvrier, le paysan et l'étranger, et la typologie de l'*odor di femina* qui fait s'opposer moralité et immoralité dans le cadre de la fonction reproductrice.

¹³³ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁴ Annick Le Guérer, *Les Pouvoirs de l'Odeur*, éd. cit., chapitre II, «L'odeur et la discrimination», pp. 35-45.

¹³⁵ David Le Breton, «Les mises en scènes olfactives de l'autre ou les imaginaires du mépris». In : *À Fleur de peau : corps, odeurs et parfums*. Sous la direction de Pascal Lardellier. Paris, Belin, Collection Nouveaux Monde, 2003, p. 115 : «L'odeur est anthropologiquement un marqueur moral.»

Chapitre III

« Le Sale et le Propre »¹³⁶

L'odeur du corps trahit les origines et les vices de l'individu. L'olfaction apparaît comme un moyen de contrôle social pour distinguer le noble, le bourgeois, l'ouvrier le paysan et l'étranger. Les habitudes d'hygiène, le rapport à la parfumerie et le rapport à la saleté en général traduisent l'origine sociale. S'installe alors l'idée d'un corps défini, contraint et normé par les attentes sociales de l'hygiénisme. La civilisation de l'odorat a apporté la contrainte et la discrimination sociale.

I. Histoire olfactive et sociale du Second Empire

Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, et l'œuvre de Zola en général, les odeurs corporelles portent souvent la marque d'un discours social. Le milieu et l'hérédité façonnent les odeurs des personnages et des groupes auxquels ils appartiennent.

La description des paysans des Artaud est à ce titre particulièrement significative : ils représentent une humanité pré-pastorienne, restée dans une animalité partielle :

Ils naissaient, ils mouraient, attachés à ce coin de terre, pullulant sur leur fumier, lentement, avec une simplicité d'arbres qui repoussaient de leur semence, sans avoir une idée nette du vaste monde, au-delà de ces roches jaunes, entre lesquelles ils végétaient. Et pourtant déjà, parmi eux, se trouvaient des pauvres et des riches ; des poules ayant disparu, les poulaillers, la nuit, étaient fermés par de gros cadenas ; un Artaud avait tué un Artaud, un soir, derrière le moulin. C'était, au fond de cette ceinture désolée de collines, un peuple à part, une race née du sol, une humanité de trois cent têtes qui recommençaient les temps.¹³⁷

Tous frères, les paysans incarnent une humanité primitive relâchée hors de la civilisation, rejouant perpétuellement le mythe d'Abel et Caïn. Les Artaud sont la société de la terre, du fumier, s'épanouissant dans les remugles féconds des

¹³⁶ Nous empruntons notre titre à l'ouvrage de Georges Vigarello : *Le Propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris, Points Histoire, 2014.

¹³⁷ Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. éd. cit., p. 59.

excréments de leurs bêtes. Cette vie dans le fumier, dans la puanteur primordiale de la bestialité, renvoie à une sorte de tabou olfactif universel. En effet, les Artaud se reproduisent entre eux, «forniquaient avec la terre, selon le mot de Frère Archangias»¹³⁸, et c'est cet inceste à la fois effectif du mariage entre cousins et symbolique de l'accouplement avec la terre qui les écartent de l'humanité. On peut presque parler d'inceste olfactif dans le cas présent.

À l'image du pica olfactif de Clara, qui marque son animalité par un goût contre-nature, celui des Artaud est dominé par l'idée de la saleté de la population. Georges Vigarello a décrit avec précision la résistance de la paysannerie face à la montée de l'hygiène, qui recherche la « force troublante prêtée aux odeurs animales »:

Séductions obscures qu'exercent les déchets et leurs effluves. L'hygiène des villes rencontre cette sensibilité devenue tout étrangère, émergeant de loin en loin dans quelques textes savants. Tous ces repères généralement non explicités, remontant aux sensations les plus enfouies, pour attribuer une force stimulante à l'odeur des transpirations ou même à celles des immondices.¹³⁹

La paysannerie de *La Faute* incarne l'image d'une société primitive hors du temps. Sa cohabitation pendant la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'extrême raffinement olfactif de la bourgeoisie est la source des tensions qui sont au centre de notre travail. L'odorat des Artaud renvoie au bas-corporel rabelaisien, alors que la fin de siècle bourgeoise est déjà passée à « l'heure du déodorant parfumé »¹⁴⁰. Cependant, Zola valorise les odeurs de la nature saine opposées à celles mortifères et froides de l'église : «Une odeur forte de basse-cour venait par la porte ouverte, soufflait comme un ferment d'éclosion dans l'église, dans le soleil chaud qui gagnait l'autel.»¹⁴¹. L'animalité olfactive dans *La Faute* nous semble bicéphale : d'un côté le fumier incestueux des paysans, et de l'autre les saines effluves de génération de la ferme et des femmes fécondes. Le motif de l'animalisation par l'odorat est régi par une morale sous-jacente. Toutes les puanteurs ne se valent pas, et celle des paysans des Artaud se distingue par son

¹³⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁹ Vigarello, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴⁰ Nous empruntons cette expression à Hélène Faivre : *Odorat et humanité en crise à l'heure du déodorant parfumé : pour une reconnaissance de l'intelligence du sentir*. L'Harmattan, 2001.

¹⁴¹ Zola, *op. cit.*, p. 51.

immoralité qui ignore les règles de bases de la civilisation. C'est l'animalité extrême des paysans, leur micro-société fondée sur un exil et des unions consanguines, leur vie obstinée dans un fumier pestilentiel, qui mettent Serge face à sa propre perte de matière. Le miasme malsain des paysans, s'il est la cause directe d'un manque d'hygiène, est aussi symbolique du classisme de la fin de siècle : la maison de l'ouvrier, du paysan, peu aérée et ignorant les règles d'hygiène, sent. Comme l'explique Alain Corbin, cette « puanteur du pauvre » justifie la domination sociale aux yeux de la bourgeoisie :

L'absence d'odeur importune permet de se distinguer du peuple putride, puant comme la mort, comme le péché et, du même coup, de justifier implicitement le traitement qu'on lui impose. Souligner la fétidité des classes laborieuses, et donc mettre l'accent sur le risque d'infection que leur seule présence comporte, contribue à entretenir cette terreur justificatrice dans laquelle la bourgeoisie se complaît et qui endigue l'expression de son remords.¹⁴²

Cette puanteur du péché relève certes de la discrimination sociale, mais elle ne s'attaque pas seulement au pauvre.

Chez Zola, la puanteur de l'immoralité n'est que plus flagrante chez les pauvres, car ils ne peuvent la dissimuler comme le font les bourgeois. Plusieurs romans issus des *Rougon-Macquart* insistent d'ailleurs sur les dissimulations de la bourgeoisie, à tous les étages. *Pot-Bouille* est à ce titre particulièrement significatif. La maison, représentation métonymique de ses habitants, déverse ses ordures dans la cour intérieure, qui apparaît alors comme l'égout de l'immeuble, tout en affichant une façade honnête et irréprochable :

[...] le flot des ordures du matin montait, dégorgeait du boyau empesté. [...] Et Berthe, immobile, effarée, recevait au visage la vidure des cuisines, n'ayant jamais soupçonné cet égout, surprenant pour la première fois le linge sale de la domestique, à l'heure où les maîtres se débarbouillent.¹⁴³

Berthe surprend les ragots des domestiques au moment où elle essaie de rejoindre le domicile conjugal en petite tenue après avoir été demander de l'argent à son amant du 4^e étage. Le « débarbouillage » de Berthe, cette tentative de dissimuler une vérité honteuse, associe l'immoralité à l'idée d'une crasse puante. Le « flot des ordures » désigne par métonymie la logorrhée des domestiques qui évacuent la rancune à l'égard du « maître » en dévoilant tous

¹⁴² Alain Corbin, *op. cit.*, pp. 210, 211.

¹⁴³ Emile Zola, *Pot-Bouille*. Paris, Le Livre de Poche, Classiques, 201 [1882], p. 315.

les petits secrets inavouables, tout en vidant les pots de chambres de la nuit. Le lecteur devine cependant qu'à l'heure de la visite hebdomadaire, les dames de l'immeuble reluisant de la rue de Choiseul cachent les remugles de leurs frasques nocturnes sous le voile d'une délicate odeur de violette¹⁴⁴. L'olfaction devient le sens du romancier naturaliste, qui recherche le vrai sous le stuc défraîchi des habitations bourgeoises. C'est parce que l'odeur trahit, qu'elle doit être reléguée aux parties cachées de la maison. Cette topologie de la vie bourgeoise est particulièrement intéressante : le « boyau » de la cour intérieure apparaît comme un symbole du bas-corporel que la fin de siècle tâche de dissimuler, tout en s'y complaisant avec délices. On peut donc parler de refoulement physique du corps et de l'odeur corporelle, car Berthe ignorait jusqu'alors l'existence de cette cour intérieure, qu'elle ne découvre qu'après être descendue plus avant dans l'immoralité. Les habitants de l'immeuble de la rue de Choiseul représentent cet homme nouveau de la fin de siècle, descendant honteux des paysans des Artaud, qui a appris à civiliser ses mœurs tout en civilisant son odorat.

On voit ici à quel point l'olfaction est devenue un sens éminemment social durant la seconde moitié du XIX^e siècle. L'odeur apparaît à la fois comme la marque effective d'une catégorie sociale, du fait des progrès inégaux de l'hygiène à travers les classes sociales, mais aussi comme un symbole de l'immoralité des personnages¹⁴⁵. Point d'angélisme chez Zola, tous les étages de la société sont descendus. Il effectue cependant une distinction entre l'immoralité du pauvre, qui s'expose au grand jour, « en pleine santé physiologique », et celle du bourgeois, qui se déguise sous l'apparence d'une hypocrite respectabilité¹⁴⁶. Le rapport du personnage à l'odeur et à l'odorat permet de le situer dans un paradigme social spécifique. Dans les romans de la fin de siècle, l'odeur n'est jamais arbitraire : elle signifie toujours.

¹⁴⁴ Eugénie Briot, *La Fabrique des Parfums*, éd. cit., p. 47 : «La violette, comme dans le langage des fleurs, évoque ainsi la modestie. Son parfum est, au XIX^e siècle, synonyme de vertu, de retenue, de discrétion.»

¹⁴⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. éd. cit., pp. 445, 446.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 467.

II. Le colonialisme puant

Le prétexte olfactif justifie aussi l'exclusion sur un plan racial, notamment dans le cas des romans abordant le thème du colonialisme. Dans *Le Jardin des Supplices*, la mauvaise odeur de la colonisation se retrouve de chaque côté : colonisateurs et colonisés sentent également mauvais, mais pas pour les mêmes raisons ni de la même façon. Chantal Jaquet résume ainsi parfaitement les enjeux de l'odeur de l'autre dans la littérature colonialiste et para-anthropologique : «Elle est le stigmate d'une sous-humanité barbare et le témoin flagrant de l'inégalité des races»¹⁴⁷.

Dans le discours de domination sociale, l'odeur nauséabonde de l'autre justifie tous les sévices. La petite société réunie sur le bateau dans la première partie du roman représente symboliquement les puissances coloniales de l'Europe. Anglais et Français devisent sur les plaisirs immoraux qu'ils goûtent en toute impunité dans les colonies, qui apparaissent alors comme des utopies étymologiques : lieux excentrés, théoriquement coupés de toute civilisation. Le discours du voyageur français, qui relate avec fierté ses faits d'anthropophagie en Inde, cristallise en une typologie morbide la justification de la violence que nous venons d'évoquer :

- Du nègre?... s'écria-t-il, en sursautant... Pouah!... Heureusement, chère miss, je n'en fus pas réduit à cette dure nécessité... Nous n'avons jamais manqué de blancs, Dieu merci!... Notre escorte était nombreuse, en grande partie formée d'Européens... des Marseillais, des Allemands, des Italiens... un peu de tout... Quand on avait trop faim, on abattait un homme de l'escorte... de préférence un Allemand... L'Allemand, divine miss, est plus gras que les autres races... et il fournit davantage... Et puis, pour nous autres Français, c'est un Allemand de moins!... L'Italien, lui, est sec et dur... C'est plein de nerfs...
- Et le Marseillais?... intervins-je...
- Peuh!... déclara le voyageur, en hochant la tête... le Marseillais est très surfait... il sent l'ail... et, aussi, je ne sais pas pourquoi, le suint... Vous dire que c'est régalant?... non... c'est mangeable, voilà tout. [...]
- Mais du nègre... jamais!... je crois que je l'aurais revomi... J'ai connu des gens qui en avaient mangé... Ils sont tombés malades... Le nègre n'est pas comestible... Il y en a même, je vous assure, qui sont vénéneux...¹⁴⁸

L'odorat provoquant l'appétence pour la nourriture, il devient alors nécessaire dans toute situation où le goût s'exprime. En plus de transgresser le tabou universel qu'est le cannibalisme, le personnage aggrave sa faute en offrant à son

¹⁴⁷ Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, éd. cit., p. 91.

¹⁴⁸ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 115.

auditoire une sorte de guide Michelin de la chair humaine. L'ironie de Mirbeau montre ici toute sa force. Le comportement du Français est caricaturé à l'extrême grâce à la reprise des stéréotypes qui lui sont généralement attribués : méprisant, sensuel, galant et fin gastronome. Dans cet extrait, le racisme olfactif s'exprime sur plusieurs niveaux. Le « nègre » est exclu de l'humanité par l'esclavage auquel il est soumis, mais aussi par son odeur qui le rendrait supposément impropre à la consommation. C'est cette odeur qui alerte le prédateur qu'est l'homme blanc de sa supposée nocivité, alors que les autres « races » européennes ne posent pas de problèmes particuliers. La discrimination olfactive et gustative est justifiée par des raisons nutritionnelles («L'Allemand, divine miss, est plus gras que les autres races») et politiques («pour nous autres Français, c'est un Allemand de moins!»). Dans la logique colonialiste du français, l'autre, l'étranger, devient bétail, de consommation ou de labeur, à cause de son odeur, et donc de son goût¹⁴⁹. L'altérité radicale représentée par le « nègre » ne mérite même pas la consommation alimentaire, à cause de son odeur nauséabonde. Il est réduit à être moins qu'un animal. Manger le « nègre », ce serait commettre une mésalliance, un empoisonnement par l'odeur de la chair consommée. La transgression de l'interdit du cannibalisme reste impunie, mais la consommation du représentant de l'altérité radicale apparaît dans le discours colonial comme un tabou encore plus honteux. Si Claude Lévi-Strauss considérait dans *La Pensée sauvage* l'anthropophagie comme un inceste alimentaire, le cannibalisme colonial représenté dans cet extrait montre la dépravation de la fin de siècle. Dans un climat de relativisme moral, le tabou universel est ré-évalué : il se porte maintenant sur la consommation de l'étranger total, celui qui est considéré encore inférieur à l'animal. L'empoisonnement supposé de la fin de notre extrait s'apparente alors à un châtement de la transgression. Ce châtement de la faute est entouré par l'aura du mythe, tant le narrateur de ce récit cherche à provoquer la croyance de son auditoire. David Le Breton résume parfaitement les enjeux colonialistes de l'odorat en ces termes : «Le racisme a souvent étayé

¹⁴⁹ Nous tenons à rappeler que le goût d'un aliment est principalement façonné par son odeur : les papilles gustatives ne perçoivent que cinq goûts différents (salé, sucré, acide, amer, *umami*) sans nuances variées. C'est le rôle de l'odorat dans le processus gustatif qui permet à l'individu de différencier et d'apprécier un aliment grâce à ses arômes.

sa haine ou le sentiment de l'infériorité biologique de sa victime par l'évocation conventionnelle de son odeur fétide¹⁵⁰». L'odeur nauséabonde de l'autre justifie toutes les transgressions morales, mais vise aussi à exposer dans le roman l'immoralité sous-jacente d'une société obsédée par sa propre respectabilité.

La conscience politique de Mirbeau s'exprime dans son roman à travers la dénonciation polémique de la colonisation. *Le Jardin des Supplices* expose dans sa première partie la puanteur symbolique d'une société corrompue et sur le déclin. À la puanteur imaginée par le discours raciste pour justifier la domination essentielle correspond à la mauvaise odeur métaphorique des sphères politiques de la III^e République. Comme chez Zola, la mauvaise odeur mentionnée par le narrateur principal renvoie à une immoralité bien dissimulée sous les apparences de la bienséance : « Certes, Gambetta aimait la corruption ; il y avait, dans ce démocrate tonitruant, un voluptueux ou plutôt un dilettante de la volupté, qui se délectait à l'odeur de la pourriture humaine »¹⁵¹. La politique est le milieu puant par excellence. Le spectre des affaires qui ont marqué la III^e République se laisse percevoir. La mention d'un personnage historique renforce le registre polémique du texte. Le narrateur insistant sur sa propre immoralité apparaît alors comme un observateur interne du déroulement de la politique, entre cabinets ministériels, magouilles et proxénétisme. Le miasme des affaires est incarné en la personne d'Eugène Mortain, ami d'enfance du narrateur, qui est caractérisé par son ambition sans limites et son habileté à éviter les écueils de la loi :

Avec une constante habileté et une science parfaite de son terrain de manœuvres, il sut toujours éviter, en les tournant, les flaques fétides et bourbeuses de la police correctionnelle où tant d'autres s'enlisèrent si maladroitement.¹⁵²

L'individu doit habilement dissimuler son immoralité en métropole s'il espère survivre, alors qu'elle peut s'exercer au grand jour dans les colonies. L'odeur nauséabonde est utilisée pour désigner de façon métaphorique les méfaits des personnages. La métaphore filée de la boue malodorante, qui marque l'individu

¹⁵⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵¹ Mirbeau, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 80-81.

coupable d'une tache indélébile et nauséabonde se poursuit dans le reste du roman :

Car le jour où j'en aurai assez de la vie, assez de la boue, de cette boue — ta boue... — dont je sens toujours sur moi l'intolérable odeur... eh bien, ce jour-là, Son Excellence Eugène Mortain ne rira pas, mon vieux...¹⁵³

Le motif de la boue amène dans cet extrait l'idée de contagion. La souillure de l'odeur immorale se répand, dans une conception pré-pastorienne tenant du miasme. L'immoralité apparaît alors comme l'un des fléaux de la fin de siècle, transmis par l'odeur. Le personnage hors-caste qu'est le narrateur est exclu, marqué par l'odeur de son inconduite et des délits qu'il a commis pour son camarade, odeur qui pourrait rejaillir sur son ami le Ministre si besoin. Mais, contrairement au « nègre » archétypal mentionné auparavant, le narrateur peut être lavé de son odeur pour retrouver une certaine forme de virginité morale et olfactive grâce à son voyage, pour revenir en France de nouveau en odeur de sainteté, avec le don d'une innocence toute neuve offerte par l'oubli.

L'olfaction apparaît donc dans *Le Jardin des Supplices* comme l'outil de l'homme moderne : à la fois moyen permettant de justifier sa domination sur l'autre, et de naviguer les bas-fonds de l'immoralité d'une époque, et de l'humanité toute entière. Pour Emmanuel Godo, *Le Jardin des Supplices* « est le livre du *dévoilement* de l'universelle cruauté qui proclame, au rebours des dénégations, interdits et refoulements qui fondent l'état de civilisation, l'intolérable vérité de l'inhumanité foncière de l'homme »¹⁵⁴. L'olfaction serait alors le sens de l'inhumain en l'homme. Le roman de Mirbeau présente l'odorat comme le sens de « dévoilement » social ; l'odeur physique ou symbolique, naturelle ou artificielle, permet de mettre au jour l'essence même de l'individu par-delà l'hypocrisie qui garantit la paix sociale. La seule différence entre l'immoralité de la France et celle de la Chine réside dans la dissimulation ou le « dévoilement » de la cruauté, opposition qui se retrouve dans le rapport qu'entretiennent les deux cultures avec l'odorat. Le discours de l'officier anglais

¹⁵³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁴ Emmanuel Godo, «Un roman coupable : *Le Jardin des Supplices* de Mirbeau.» In : *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*. Paris, Orléans (Ont.), Canada, L'Harmattan, Éditions David, 1998, p. 221 (Italiques ajoutées par l'auteur).

fantasmant l'invention d'une balle à incinération automatique est à ce titre particulièrement significatif :

Avez-vous songé aux avantages nombreux d'une telle invention?... De la sorte, je supprime les chirurgiens d'armée, les infirmiers, les ambulances, les hôpitaux militaires, les pensions aux blessés, etc., etc. Ce serait une économie incalculable... un soulagement pour les budgets des États... Et je ne parle pas de l'hygiène!... Quelle conquête pour l'hygiène!...¹⁵⁵

L'hygiène, avec tous les présupposés médicaux et moraux qui l'accompagnent, justifie toutes les atrocités. Le registre burlesque contribue à l'effet comique et à la ridiculisation des principes moraux européens. Hygiène et Civilisation, deux des piliers de la morale bourgeoise pendant la fin de siècle, sont tournées en ridicule par un récit qui déconstruit des valeurs alors considérées comme évidentes. La « civilisation » fantasmée par le discours ethnocentriste ne s'accomplit que grâce au meurtre des peuples dominés dans l'inhumanité la plus totale : «si les gouvernements et les maisons de commerce qui nous confient des missions civilisatrices, apprenaient que nous n'avons tué personne... que diraient-ils?...»¹⁵⁶. L'ironie mirbellienne réussit à mettre au jour les incohérences des systèmes philosophiques européens et colonialistes. Au contraire, la Chine du roman accepte le lien fondamental entre violence et civilisation, jusqu'à célébrer une beauté du charnier, qui s'incarne dans une relation apaisée à l'odeur :

Au pied d'un de ces gibets, fleuri comme une colonne de terrasse, un tourmenteur, assis, sa trousse entre les jambes, nettoyait de fins instruments d'acier avec des chiffons de soie; sa robe était couverte d'éclaboussures de sang; ses mains semblaient gantées de rouge. Autour de lui, comme autour d'une charogne, bourdonnaient et tourbillonnaient des essaims de mouches... Mais, dans ce milieu de fleurs et de parfums, cela n'était ni répugnant, ni terrible. On eût dit, sur sa robe, une pluie de pétales tombés d'un cognassier voisin...¹⁵⁷

À l'opposé du massacre civilisé et désodorisé d'une Europe qui rêve d'une violence propre et sans taches, la Chine présente une cruauté artiste, spontanée et naturelle qui comble de joie les sens de Clara. L'extrême picturalité de cet extrait – paisible malgré son thème morbide – permet à l'auteur de représenter

¹⁵⁵ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 202.

une civilisation réconciliée avec la violence naturelle de l'humanité essentielle, odorante et pré-pastorienne.

Dans le roman de Mirbeau, le recours à l'olfaction permet de mettre au jour les mécanismes de justification de la domination colonialiste tout en condamnant l'immoralité de la société française de la fin de siècle, sans pour autant remettre en cause le mythe de la mauvaise odeur de l'altérité.

III. Olfactorama d'une élite raffinée

Les notations olfactives dans *Chérie* reflètent les inégalités sociales du Second Empire ; peu ou pas d'odeurs nauséabondes dans le roman, à l'image de l'évacuation quasiment totale des classes populaires du récit. Le roman est empreint d'une nostalgie à peine dissimulée pour la société du Second Empire. Edmond est restée fidèle à son projet d'écriture : rendre une «réalité élégante»¹⁵⁸, grâce à des senteurs choisies. Les odeurs apparaissent alors comme des marqueurs sociaux que le lecteur doit déchiffrer.

L'odeur nauséabonde, ou perçue comme telle, est très rare dans le roman, et pourrait passer pour un simple effet de réel. Les épisodes rétrospectifs des guerres coloniales concentrent la majorité des odeurs désagréables du roman : « revivre dans l'odeur de la poudre »¹⁵⁹, « L'ambulance avec son odeur de pus et sa vapeur de sang »¹⁶⁰. L'odeur de la poudre à canon s'apparente chez le soldat aux sels que l'on fait respirer aux dames lors de leurs évanouissements. L'odeur méphitique de l'ambulance qui accueille le père mourant de Chérie annonce son agonie prochaine. Ces occurrences limitées contribuent à ébaucher les contours d'une société élitiste qui n'existe que dans son propre raffinement. Le malheur, la violence et la douleur sont confinés aux marges du récit, dans des passages analeptiques qui échappent à la chronologie et à la topologie de l'intrigue principale. De même, les figures de l'altérité radicale sont rares dans le roman, et se font de plus en rares au fur et à mesure de son déroulement : Mascaro, « ce bizarre amoureux de la nature »¹⁶¹,

¹⁵⁸ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, préface, p. II.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

compagnon de jeu de l'enfance de Chérie, le « nègre »¹⁶² entr'aperçu en voiture, et le galant Turc¹⁶³ qui fut le partenaire de danse de la jeune Chérie un soir de bal. Cette exclusion de la différence dans le roman contribue à créer à une société monolithique, et le parfum qui se dégage de *Chérie* reflète ce cloisonnement social.

Ainsi, l'odeur corporelle semblerait être au centre des mécanismes de « gestion du désir et de la répulsion »¹⁶⁴. Dans *Chérie*, l'odeur n'est pas seulement une drogue dont s'enivre la jeune fille, mais aussi un indicateur social précieux dans la vaste arène matrimoniale que sont les salons où évolue le personnage principal. Les différentes entrées du journal de Chérie, insérées dans le corps du roman, montrent particulièrement les enjeux de l'odeur personnelle dans le choix du partenaire : « Rosalie m'a avoué qu'elle apprenait à tricoter près de Mlle de Montmélian parce que son frère, qui avait envie de la demander en mariage, voulait s'assurer qu'elle ne sentait pas mauvais de la bouche »¹⁶⁵. On remarque que la détection de l'odeur intime doit se faire sous le couvert d'une stratégie. Dans les classes les plus élevées, l'accès à l'intimité est alors impossible avant le mariage. L'odeur personnelle de Mlle de Montmélian semble être l'indicateur de sa santé, et donc d'une fécondité supposée. Le parfum naturelle de la femme apparaît comme un critère légitime du choix de l'épouse. En effet, nous avons déjà évoqué le mythe l'*odor di femina* dans la pensée de la fin de siècle, sans pour autant nous étendre sur son pouvoir supposé de déclencher l'instinct génésique chez l'homme. La nature de l'*odor di femina* serait aussi un moyen de laisser deviner la moralité de sa porteuse. Comme l'explique Eugénie Briot, « l'odeur du corps féminin concentre, au XIX^e siècle, des enjeux éminemment moraux »¹⁶⁶. Le frère de Rosalie veut-il seulement savoir si sa future épouse respecte les règles de l'hygiène, ou si elle

¹⁶² *Ibid.*, p. 70 : « Oh ! grand-papa, regarde donc là, sur le quai, ce nègre tout noir avec ce caniche tout blanc ! ».

¹⁶³ *Ibid.*, p. 156 : « Il y avait aussi un jeune Turc auquel j'ai beaucoup plu, et avec lequel j'ai dansé. Je l'ai choisi à la figure du *serpent*, et au *rond* je me sens tout à coup prendre doucement par la taille, c'était mon Turc... C'est dommage qu'il soit Turc, sans cela il est gentil. » (Italiques ajoutées par l'auteur).

¹⁶⁴ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁵ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶⁶ Eugénie Briot, *op. cit.*, p. 61.

n'est pas marquée par une odeur animale qui trahirait des mœurs délétères ? S'il est impossible de donner une réponse définitive à cette interrogation, on peut cependant affirmer l'importance de l'odeur féminine dans les rituels de séduction de la fin de siècle.

Le premier béguin de Chérie encore enfant la fait s'amouracher du jeune officier qui occupe la fonction de secrétaire de son grand-père, le Ministre de la Guerre. Chaque jour, Chérie languit dans l'attente du chaste baise-main que doit lui donner le jeune homme pour la saluer. Dans une cocasse tentative de séduction, la petite fille va même jusqu'à subtiliser le savon parfumé de sa bonne allemande dans l'espoir de conquérir le jeune homme :

Le maréchal fit la remarque, une fois, deux fois, que Chérie guettait à la fenêtre l'arrivée du secrétaire, et qu'elle disparaissait aussitôt qu'elle l'avait vu franchir la porte de l'hôtel, puis qu'elle reparait quelques minutes après. Il fit épier sa petite-fille, et l'on sut que l'enfant courait se laver les mains avec le savon au benjoin de sa bonne. Le baise-main continua plus grave, plus cérémonieux sur la petite main parfumée ; après quoi, la petite fille donnait à l'officier d'état-major, tout le temps qu'il était là, ses regards de derrière l'épaule, le tortillement fiévreux de son petit corps et les coquetteries provocatrices de ses jeux.¹⁶⁷

La référence du savon au benjoin n'est pas anodine. Extrait d'une résine à l'odeur plutôt entêtante, le benjoin est au même niveau de raffinement que le musc ou l'ambre, c'est-à-dire relativement bas sur l'échelle des élégances olfactives du Second Empire. Eugénie Briot utilise ce même exemple extrait de *Chérie* pour illustrer le statut intermédiaire des produits d'hygiène parfumés, dont fait partie le savon : « Ainsi, même si ces articles restent chers, il n'est pas exclu, pour une occasion exceptionnelle ou lors d'achats ponctuels, que des consommateurs d'extraction plus modeste que la petite bourgeoisie fassent l'acquisition de produits de parfumerie »¹⁶⁸. Le choix olfactif de la bonne reflète sa condition sociale, et l'emprunt naïf de Chérie montre qu'elle est encore trop jeune pour comprendre les codes olfactifs attachés à l'odeur du savon, mais assez âgée pour pressentir le rôle primordial du parfum dans l'amour. On remarque dans cet extrait à quel point le produit parfumé – qu'il soit savon, lotion, pommade, parfum ou poudre – est inscrit presque naturellement dans le rapport de séduction, au centre de la vie sociale de la jeune fille à marier.

¹⁶⁷ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, pp. 62. 63.

¹⁶⁸ Eugénie Briot, *op. cit.*, p. 211.

Dans *Chérie* plus que dans les autres œuvres de notre *corpus*, la discrimination sociale olfactive semble être étroitement liée au féminin. Pour la fin de siècle, le parfum est avant tout un produit de luxe fait pour l'usage exclusif de la femme. C'est pourquoi le roman du parfum qu'est *Chérie* s'attache presque exclusivement à décrire les odeurs féminines. La seule occurrence d'un homme parfumé est d'ailleurs marquée par la féminisation du personnage :

Assis sur un tabouret aux pieds de M^{me} Tony-Freneuse, un délicieux auditeur du Conseil d'État, aux revers de l'habit doublés de velours noir, et encore tout odorant de l'eau de senteur *chic* d'une salle d'armes fashionable, s'amusait à ployer une badine contre son genou, ainsi qu'on redresse un fleuret, ne répondait pas, se contentant de sourire.¹⁶⁹

Le personnage parfumé ne peut être que féminin, ou efféminé, même si le rapport masculin au parfum reste façonné par la pratique de l'hygiène. Le jeune homme tient à la fois du dandy par le soin apporté à sa tenue, et en même temps de la petite fille par sa posture d'infériorité et son jeu silencieux. Les représentations masculines traditionnelles – la salle d'armes et le fleuret – sont évacuées par la parodie grâce au ridicule subtil qui touche leur représentant. Le jeune homme apparaît presque comme un « mignon » de M^{me} Tony-Freneuse. Cette peinture du thé de la grande bourgeoise met en scène une certaine « aristocratie de la femme » sous le Second Empire, incarnée dans le personnage de Chérie :

Mais ce que Chérie possédait avant tout, c'était l'aristocratie de la femme, cette qualité par excellence qui demande l'assemblage de distinctions si multiples et si diverses. Sa personne n'accomplissait rien qui ne fût marqué au cachet d'une élégance supérieure à l'élégance de l'humanité ordinaire, et cela sans le chercher, sans le vouloir, et le plus naturellement du monde. Il semblait qu'il y eût en elle le dernier mot de la plus exquise civilisation et toutes les acquisitions et les sélections d'une race merveilleusement perfectionnée.¹⁷⁰

Chérie incarne l'idéal esthétique de la femme goncourtienne dans son immatérialité la plus totale. Elle est art avant d'être femme, et affirme une supériorité sociale indéniable et essentielle. Chérie appartient à une autre « race » de femme, née d'un savant processus de sélection artificielle. Cette logique du *pedigree* appliqué à l'humanité permet de justifier les inégalités sociales.

¹⁶⁹ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 206 (Italiques ajoutées par l'auteur).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

Dans ce cadre, le parfum et son choix deviennent des symboles sociaux faisant sens pour le lecteur de l'époque. L'énumération des parfums utilisés par Chérie nous paraît à juste titre particulièrement intrigante :

Elle vivait donc au milieu des « extraits triples d'odeurs » à baptême anglais : *Kiss me quick*, — *Lily of the Valley*, — *New Mown hay*, — *Spring Flowers*, — *West-End*, — *White-Rose*, — *While-Lilac*, — *Ylang-Ylang*. Et tous les « bouquets », tour à tour, Chérie en portait, chez elle ou dans le monde, les terribles arômes, — tous les bouquets, depuis le « bouquet de l'Impératrice Eugénie » jusqu'au « bouquet des Baisers dérobés », bouquets qui toujours enveloppaient la jeune fille du mélange flottant des esprits de tubéreuse, de fleurs d'oranger, de jasmin, de vétyver, d'opoponax, de violette, de fèves de tonka, d'ambre gris, de santal, de bergamote, de néroli, de romarin, de benjoin, de verveine, de patchouli.¹⁷¹

Les choix de Chérie reflètent à la fois sa condition sociale et sa déchéance morale : elle a la possibilité de consommer à l'excès, et de choisir avec fantaisie des senteurs fortes, traditionnellement réservées aux femmes de petite vertu¹⁷². Du fait de son statut social élevé et de la liberté que lui laisse son grand-père, Chérie peut se permettre toutes les audaces olfactives, alors qu'une jeune fille de la bonne société ne devrait théoriquement jamais porter de tubéreuse ou de patchouli¹⁷³. Ces senteurs corrompues et corruptrices sont peut-être la cause de l'éternel célibat de Chérie, qui proclame par ce moyen son désir de rester « fille », tout en s'abandonnant aux penchants de son hystérie. De même, le choix des parfums évoqués par la narration reflète l'anglomanie du XIX^e siècle à la mode, tout en commettant un possible anachronisme : le premier parfum à utiliser la coumarine synthétique pour recréer l'odeur du foin fraîchement coupé sera *Fougère Royale* de la maison Houbigant en 1882¹⁷⁴, bien après la mort de Chérie en 1870. Les parfums à base de cette molécule de synthèse sont extrêmement populaires autour de l'époque de rédaction de *Chérie*. Ainsi, à propos de l'œuvre de Berthe Morisot à l'Exposition des Indépendants de 1880, Huysmans décrit le style du peintre en matière olfactive et évoque le *New Mown Hay* :

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 223, 224.

¹⁷² Eugénie Briot, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷³ Sophie-Valentine Borloz, « *Les Femmes qui se parfument doivent être admirées de loin* » : *les odeurs féminines dans Nana de Zola, Notre Coeur de Maupassant et L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam*. Lausanne, Archipel Essais, 2016, p. 40.

¹⁷⁴ Elisabeth de Feydeau, *Les Parfums : histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris, Bouquins, Robert Laffont, 2011, p. 844.

Laissées à l'état d'esquisse, les œuvres exhibées par cette artiste sont un pimpant brouillis de blanc et de rose. C'est du Chaplin manétisé, avec en plus une turbulence de nerfs agités et tendus. Les femmes que M^{me} Morisot nous montre en toilette fleurent le new mown hay¹⁷⁵ et la frangipane ; le bas de soie se devine sous ses robes bâties par des couturiers de renom. Une élégance mondaine s'échappe, capiteuse, de ces surprenantes improvisations que l'épithète d'hystérisées qualifierait justement, peut-être.¹⁷⁶

On remarque l'importance du lexique psychiatrique couplé aux occurrences olfactives. Le spectre de la frangipane qui poursuit Des Esseintes dans *À Rebours* est déjà présent en 1880 dans l'univers olfactif de l'auteur. Le parfum *New Mown Hay* apparaît quant à lui comme la marque de la mode et de l'élégance, un fragment de la parure féminine qui contribue à créer cette atmosphère « capiteuse » de la haute-société parisienne. Le « Bouquet de l'Impératrice Eugénie » renvoie quant à lui au parfum dédié à l'épouse de Napoléon III par la maison Guerlain en 1853¹⁷⁷.

Dans *Chérie*, les notations olfactives des odeurs corporelles et des parfums fabriqués par l'art permettent la différenciation sociale des êtres. À travers ce tableau d'une aristocratie de l'odeur, le recours à l'olfaction vise aussi à transmettre l'atmosphère d'une époque. Ainsi, Rodenbach dit, à propos de l'œuvre des Goncourt « qu'une seule page d'eux, au hasard, donne la sensation et pour ainsi dire l'odeur de l'air du siècle »¹⁷⁸. Cet « odeur de l'air du siècle » cristallise les tensions de la fin de siècle autour de l'altérité. La femme et son odeur ne représentent-elles pas une éternelle terre inconnue pour le mâle dix-neuvième ?

L'odeur corporelle est chargée d'une valeur sociale et politique importante ; elle permet de reconnaître et de distinguer l'autre. Au terme de ce chapitre, il apparaît cependant que le rôle social – et sociable – de l'odeur soit

¹⁷⁵ La référence au *new mown hay* dans cet extrait du 1880 nous laisse penser que la coumarine aurait pu commencer à être utilisée en parfumerie avant *Fougère Royale*, mais cela n'est pas l'objet de notre propos.

¹⁷⁶ Joris-Karl Huysmans, *Ecrits sur l'art. L'Art moderne. Certains. Trois Primitifs*. Paris, GF Flammarion, 2008, p. 123.

¹⁷⁷ Liste alphabétique des parfums Guerlain depuis 1828, disponible sur le site [monsieurguerlain.com](http://www.monsieurguerlain.com) à l'adresse suivante : <http://www.monsieurguerlain.com/2015/09/a-z-since-1828.html>

¹⁷⁸ Georges Rodenbach, *L'Elite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*. Paris, Fasquelle, 1899, p. 34.

ambigu. L'odorat fin de siècle, s'il a retrouvé une place prépondérante dans les échanges sociaux, est avant tout utilisé pour exclure et discriminer. Se crée alors une hiérarchie de l'odeur corporelle réelle ou symbolique. L'olfaction est devenue un enjeu de pouvoir symbolique de la classe dominante. La fin de siècle invente un nouvel idéal olfactif de la neutralité. Celui qui détient le pouvoir se doit d'être inodore, ou au moins de cacher l'odeur nauséabonde qui dénoterait la corruption. Dans *Aroma : the cultural history of smell*, les auteurs établissent un lien entre l'odeur du corps et son exclusion :

While groups in the centre—politicians, businessmen—are characterized by a symbolic lack of scent, those on the periphery are classified as odorous. Women, for example, are either 'fragrant', or 'foul'. Ethnic groups exude 'foreign', 'undesirable' odours. The working classes, in turn, 'reek' of poverty and coarseness. The olfactory challenge for those in power is how to preserve their inodorateness from the onslaught of odours emanating from these peripheral groups which always seem to be pressing in towards the centre. The challenge for the periphery is two-tiered: on one level marginalized groups internalize their olfactory classification and attempt to gain respectability by dispelling or masking their presumed ill odour; on another, such groups seek to assert their own olfactory norms, evaluating their olfactory identity as positive and denouncing the false olfactory identity foisted on them by those in power.¹⁷⁹

Si ces théories sont construites dans le cadre du XX^e siècle, elles nous apparaissent tout aussi pertinentes dans la logique moderniste de la fin de siècle. Ainsi les personnages masculins en position de domination sociale sont toujours inodores dans les faits : la puanteur qui s'échappe parfois d'eux pour évoquer leur immoralité est purement symbolique, alors que l'odeur du pauvre, du paysan, du Noir, de l'étranger, ou de la femme, reste bien réelle, ou du moins perçue comme telle dans la narration. L'exclusion de la minorité passe par l'odorat car celui-ci permet d'exprimer la répulsion fondamentale face à

¹⁷⁹ Constance Classen et al., *Aroma : the cultural history of smell*. New York, Londres, Routledge, 1994, p. 161. Traduction personnelle : « Alors que les groupes au centre – politiciens et hommes d'affaire – sont caractérisés par une absence symbolique d'odeur, ceux en périphérie sont classifiés comme odorants. Les femmes, par exemple, sont soit « parfumées » ou « nauséabondes ». Les groupes ethniques exsudent des odeurs « étranges », « indésirables ». Les classes populaires « empestent » la pauvreté et la vulgarité. Le défi olfactif de ceux au pouvoir est de préserver leur absence d'odeur contre celles des groupes périphériques essayant toujours de rejoindre le centre, de devenir inodores eux-mêmes. Le défi pour les groupes périphériques est double : d'un côté, les groupes marginalisés internalisent leur classification olfactive et essaient de gagner en respectabilité en reniant ou en dissimulant leur supposée odeur désagréable. De l'autre côté, ces groupes marginalisés désirent affirmer leurs propres normes olfactives, évaluer leur identité olfactive de façon positive, et dénoncer l'identité olfactive erronée qui leur a été imposée par ceux au pouvoir. »

l'altérité sur le mode du physique et de l'instinctuel, tout en réduisant l'autre à son corps, à son animalité supposée.

Chapitre IV

Une typologie de l'*odor di femina*

Si l'olfaction permet d'étayer un discours raciste et classiste dans la littérature fin de siècle, elle est aussi utilisée de façon distinctive dans le discours misogyne. L'*odor di femina* est chargée de valeurs symboliques variées¹⁸⁰ et ambiguës, oscillant toujours entre sainteté et dépravation. Parce qu'elle indique son état de moralité, l'odeur de la femme est un enjeu social car – dans le cadre d'une société qui fantasme sa propre décadence – les futures mères restent les garantes du futur de la civilisation. La littérature fin de siècle postule le naturel intrinsèquement pervers de la femme tout en l'idéalisant. Cela donne naissance à une typologie contradictoire de l'*odor di femina* ; à la fois émanation odorante de la matrice pourrie d'une société corrompue et douce senteur émolliente d'une pureté fantasmée. Comme elle a décrit l'odeur du juif, du pauvre, du Noir ou de l'homosexuel, la littérature fin de siècle s'interroge sur la femme à travers son odeur. Malheureusement, la femme comme mère de la société apparaît aussi comme l'unique responsable de sa possible décadence.

I. Fécondité et stérilité

Dans la perspective zolienne, la moralité de l'odeur de la femme est conditionnée par une logique de la procréation. Seule la stérilité, surtout volontaire, est condamnable. Dans *Les Rougon-Macquart* et *La Faute de l'Abbé Mouret* en particulier, une forte opposition est créée entre les odeurs de fécondité et les parfums de la stérilité. Paradoxalement, la senteur positive ne se retrouve pas toujours là où on pourrait l'attendre, et même l'odeur de la fécondité tant valorisée renferme fréquemment en elle-même le germe latent de la perte du masculin.

¹⁸⁰ Les typologies de l'odeur féminine selon la couleur de peau et de cheveux sont très courantes à l'époque. Voir à ce sujet : Eugénie Briot, « Couleurs de peau, odeurs de peau. Le parfum de la femme et ses typologies au XIXe siècle », *Corps* 2007/2 (n° 3), pp. 57-63.

La bonne odeur de la femme, celle qui provoque le désir dans les romans zoliens, est liée à la fécondité de sa porteuse. La fécondité imaginée par Zola prend souvent l'apparence d'une allégorie de la nature généreuse, tout en s'incarnant dans des personnages féminins à la santé débordante. Désirée, la sœur de Serge, est emblématique de cette fécondité zolienne qui sera portée à son paroxysme dans le roman du même nom. La jeune femme est caractérisée par sa simplicité d'esprit et son innocence ; comme les bêtes dont elle est la mère de substitution, Désirée n'est qu'un corps débarrassé d'une âme encombrante :

Il ne tenait plus au monde que par sa sœur. Il s'était chargé d'elle, pris d'une sorte de tendresse religieuse pour sa tête faible. La chère innocente était si puérile, si petite fille, qu'elle lui apparaissait avec la pureté de ces pauvres d'esprit, auxquels l'Évangile accorde le royaume des cieux. Cependant, elle l'inquiétait depuis quelque temps ; elle devenait trop forte, trop saine ; elle sentait trop la vie.¹⁸¹

Cet extrait du début du roman présente le personnage grâce à son odeur. À l'opposé d'un Serge Mouret affaibli, châtré par la religion, Désirée emplit l'espace du village grâce à l'amplitude de son corps et de ceux des animaux de la ferme qui ne sont qu'une extension d'elle-même. L'odeur de la vie « saine » selon Zola, de la fécondité absolue, n'est qu'une extension de l'*odor di femina*. Celle-ci s'incarne dans le parfum du fumier, du fait de son origine animale et de sa capacité à rendre la terre féconde. Cette odeur de fécondité associée à Désirée est justement dérangement pour Serge, qui a rejeté le corps et la vie pour se consacrer à la divinité. Désirée, « belle plante » au sens littéral, est elle aussi issue du fumier :

Grandie à la campagne, chez sa nourrice, une paysanne de Saint-Eutrope, elle avait poussé en plein fumier. Le cerveau vide, sans pensées graves d'aucune sorte, elle profitait du sol gras, du plein air de la campagne, se développant toute en chair, devenant une belle bête, fraîche, blanche, au sang rose, à la peau ferme.¹⁸²

L'animalisation de Désirée est positive, car elle lui permet de se débarrasser de la sophistication inutile de la bourgeoisie et de la religion. À l'opposé de son frère Serge, Désirée a réussi à échapper à l'hérédité de la Tante Dide en abandonnant la civilisation et l'humanité, en étant élevée en pleine nature, à

¹⁸¹ Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. éd. cit., p. 60.

¹⁸² *Ibid.*, p. 93.

l'écart de la société. Certains commentateurs¹⁸³ ont considéré le défaut d'intelligence, le manque mental de Désirée comme l'aboutissement de la dégénérescence familiale, mais il est possible de le voir aussi comme une forme de libération de la race. Désirée franchit la barrière des espèces, devient à la fois « bête » et « plante », et de ce fait se libère du poids de la fatalité familiale. L'odeur saine du fumier naturel s'oppose à l'égout symbolique de *Pot-Bouille* et de la bourgeoisie : le natalisme affronte la malthusianisme. Désirée apparaît alors comme une grande prêtresse de la vie, de la génération. Alors qu'elle est elle-même dépourvue de libido, elle incarne malgré tout l'instinct génésique séparé de tout corps, car elle est celle qui permet la rencontre fertile des animaux de la ferme :

Des tas de fumier, des bêtes accouplées, se dégageait un flot de génération, au milieu duquel elle goûtait les joies de la fécondité. Quelque chose d'elle se contentait dans la ponte des poules ; elle portait ses lapines au mâle, avec des rires de belle fille calmée ; elle éprouvait des bonheurs de femme grosse à traire sa chèvre. Rien n'était plus sain. Elle s'emplissait innocemment de l'odeur, de la chaleur, de la vie. Aucune curiosité dépravée ne la poussait à ce souci de la reproduction, en face des coqs battant des ailes, des femelles en couches, du bouc empoisonnant l'étroite écurie. Elle gardait sa tranquillité de belle bête, son regard clair, vide de pensées, heureuse de voir son petit monde se multiplier, ressentant un agrandissement de son propre corps, fécondée, identifiée à ce point avec toutes ces mères, qu'elle était comme la mère commune, la mère naturelle, laissant tomber de ses doigts, sans un frisson, une sueur d'engendrement.¹⁸⁴

Cet extrait confirme le rôle de médiation vitale de Désirée. Elle incarne la nature qui pousse les êtres à la reproduction, comme le jardin poussera Serge et Albine à l'amour. L'odeur de la basse-cour, ce « flot de génération », désigne par métonymie l'odeur de la femme saine, féconde et fécondée, qui est ici paraphrasée en une « sueur d'engendrement ». Zola décrit les odeurs de la vie loin des codes esthétiques de la bourgeoisie fin de siècle qui rejette les senteurs animales dont fait partie le fumier. Désirée, représentée par son odeur et celle de sa ferme, incarne le féminin naturel et simple qui constitue l'idéal de Zola. Comme la «Vénus rustique»¹⁸⁵ de Maupassant, Zola crée un idéal paradoxal

¹⁸³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, éd. cit., pp. 418-419, et en particulier à la page 419 : «Sa candeur provient d'une sorte de déviation tératologique, elle en fait un être tout à la fois épanoui et dégénéré, un monstre gentil qui incarne la vie sans l'intelligence, l'animalité sans la sexualité.»

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁸⁵ Sophie-Valentine Borloz, *op. cit.*, p. 66.

d'une femme à la naturalité extrême, mais tenant plus de la mythologie que du naturalisme.

Alors que Serge est répugné par les odeurs de la basse-cour et de forêt, mais se complaît dans les vapeurs d'encens de son église, Albine et Désirée manifestent toutes deux la forte senteur de génération qui caractérise la féminin positif chez Zola. Face à la répugnance de son frère pour la ferme et ses odeurs, Désirée proclame la propreté du fumier purificateur. La relation à la terre des paysans des Artaud était décrite selon le mode de la condamnation à cause de l'immoralité de leur comportement, de la brutalité coupable de leurs instincts. Or, l'innocence totale de Désirée, prénom ironique s'il en est un tant elle échappe au désir, rend le fumier à sa noble fonction originelle : nettoyer et féconder, rendre la terre jeune et innocente à nouveau :

- Tu vois comme c'est propre !
- La basse-cour, en effet, était balayée, lavée, ratissée. Mais de ces eaux sales remuées, de cette litière retournée à la fourche, s'exhalait une odeur fauve, si pleine de rudesse, que l'abbé Mouret se sentit pris à la gorge. Le fumier s'élevait contre le mur du cimetière en un tas énorme qui fumait.
- Hein ! quel tas ! reprit Désirée, en menant son frère dans la vapeur âcre. J'ai tout mis là, personne ne m'a aidée... Va, ce n'est pas sale. Ça nettoie.¹⁸⁶

On remarque dans cet extrait que l'odeur vitale et carnassière assaille, agresse le personnage qui cherche, en la fuyant, à rejeter la nature. Désirée et Serge, bien qu'unis par un amour fraternel, appartiennent à des camps opposés dans la grande lutte à laquelle se livrent nature et culture, vie et mort. Le symbole du tas de fumier démesuré, encore vivant par les vapeurs qu'il exhale, appuyé contre l'enceinte du cimetière jusqu'à l'ensevelir presque, reflète ce combat acharné. La saine *odor di femina* zolienne apparaît alors comme un chevalier de la nature, face une civilisation dominée par l'industrie, la politique et la religion, des milieux alors exclusivement masculins. À mesure que les hallucinations fiévreuses de Serge se font de plus en plus présentes, il finit par atteindre dans les dernières pages de la première partie du roman une sorte de lucidité mystique qui lui permet d'embrasser en une seule image les enjeux de cette lutte entre vie et mort :

[...] c'étaient, plus près, les sueurs humaines que l'air apportait des Artaud, les senteurs fades du cimetière, les odeurs d'encens de l'église, perverties par

¹⁸⁶ Émile Zola, *op. cit.*, p. 96.

des odeurs de filles aux chevelures grasses ; c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, s'enflant avec une telle violence, qu'elle l'étouffait. Il fermait ses sens, il essayait de les anéantir. Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre, qu'elle sautait de sa tige et qu'elle s'envolait sur sa bouche, en le parfumant de son long rire. Le prêtre poussa un cri. Il avait senti une brûlure à ses lèvres. C'était comme un jet ardent qui avait coulé dans ses veines.¹⁸⁷

Cet extrait donne un panorama de l'*odor di femina* zolienne dans son milieu naturel, non-corrompue pour la civilisation, à la fois fleur et fumier sur lequel elle pousse. L'odeur de la femme poursuit l'homme jusqu'à ce qu'il cède à la pulsion érotique résumée de façon topique dans le « jet ardent » et la « brûlure ». L'odeur d'Albine, et par extension l'odeur de la femme, sont particulièrement érotiques, et provoquent le désir chez le jeune prêtre. Albine représente la nature végétale sauvage du Paradou comme Désirée l'animalité de la ferme : « elle sentait le grand air, l'herbe, la terre »¹⁸⁸. Le lexique violent de ce passage caractérise le combat entre l'*odor di femina* et « les senteurs fades du cimetière », combat que l'on pourrait analyser comme une inversion de l'antithèse décadente entre naturel et artificiel. L'odeur de la femme est du côté de la nature féconde, alors que l'encens, le cimetière, et par extension le parfum en général, sont artificiels et mortifères. Nature et femme ne font plus qu'un, ainsi que leurs odeurs, qui deviennent interchangeable. Le seul recours de l'homme fin de siècle pour échapper aux odeurs de la femme et de la nature est de se détacher de son corps, de « fermer ses sens ». Cette tentative est vouée à l'échec : le rejet des odeurs est impossible dans le roman zolien, sous peine de châtement. On pourrait presque parler d'une *hybris* de Serge qui s'imagine au-dessus de la matière, du corps et donc de l'odorat, et se retrouve puni par une maladie nerveuse mystérieuse.

Malgré tout, nous remarquons que cet extrait traite l'odeur de la femme selon le mode de la contagion et de la maladie («les fermentations suffocantes des germes», «asphyxie»), alors que nous venons de montrer la bonté intrinsèque de l'*odor di femina*, et la fécondité du fumier dans le cas de Désirée.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 142.

L'odeur de la femme serait-elle, malgré son rôle primordial dans l'instinct génésique, fondamentalement néfaste pour l'homme ? Zola ne peut s'empêcher de reprendre dans ses romans la typologie traditionnelle du féminin : la mère, la vierge, la putain. Nous employons ce terme avec dessein, car l'étymologie de *putain* est particulièrement pertinente dans le cadre de notre étude¹⁸⁹ : il désigne la femme qui pue, car elle s'est livrée à des activités charnelles non-conformes à la norme reproductive. C'est cette dépravation sexuelle qui provoque la peste imaginaire et symbolique de la putain. L'excès d'activité sexuelle serait donc la source d'une corruption nauséabonde de la matrice¹⁹⁰. L'odeur féminine ne serait que l'odeur de l'utérus rejaillissant par les pores de la peau. Liée de façon intrinsèque à une sexualité féminine qui fait toujours peur, elle contient de ce fait un danger inhérent, une menace sourde matérialisée dans l'utilisation d'un vocabulaire hybride : à la fois pré-pastorien par une conception désuète du miasme de la contagion, mais aussi pastorien grâce à l'emploi du terme de « germes ». Si Zola est quelque peu en avance sur les théories de Pasteur, on remarque malgré tout la nocivité presque microbienne de l'odeur de la femme. Alors que *La Faute* ne contient qu'une menace en suspens, *Nana* réalise cinq années plus tard les angoisses de son époque. La symbolique de l'odeur des tubéreuses au chapitre V cristallise la relation ambiguë – entre fascination et dégoût – de l'homme fin de siècle confronté à l'odeur en général, et à *l'odor di femina* en particulier :

Une grande psyché faisait face à une toilette de marbre blanc, garnie d'une débandade de flacons et de boîtes de cristal, pour les huiles, les essences et les poudres. Le comte s'approcha de la psyché, se vit très rouge, de fines gouttes de sueur au front ; il baissa les yeux, il vint se planter devant la toilette, où la cuvette pleine d'eau savonneuse, les petits outils d'ivoire épars, les éponges humides, parurent l'absorber un instant. Ce sentiment de vertige qu'il avait éprouvé à sa première visite chez Nana, boulevard Haussmann, l'envahissait de nouveau. Sous ses pieds, il sentait mollir le tapis épais de la loge ; les becs de gaz, qui brûlaient à la toilette et à la psyché, mettaient des sifflements de flamme autour de ses tempes. Un moment, craignant de défaillir dans cette odeur de femme qu'il retrouvait, chauffée, décuplée sous le plafond bas, il s'assit au bord du divan capitonné, entre les deux fenêtres. Mais il se releva tout de suite, retourna près de la toilette, ne regarda plus rien, les yeux vagues, songeant à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané

¹⁸⁹ Voir à ce sujet, David Le Breton, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁰ Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, éd. cit., pp. 96-97.

dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir. Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine.¹⁹¹

La fatalité associée à la tubéreuse préfigure la déchéance du comte, et de Nana. L'odeur pénétrante de la femme et de la fleur¹⁹² sont narcotiques, toxiques, comme les parfums qui détraquent la santé du couturier Gentillat dans *Chérie*. Ce passage met en évidence toutes les contradictions du féminin selon la fin de siècle. L'odeur naturelle extrêmement envahissante de Nana fait d'elle une sur-femme, au parfum et au pouvoir de séduction nécessairement sur-naturels. Les instruments et les éponges mentionnés renvoient brutalement à l'intimité de Nana, tout en suggérant peut-être la contraception rudimentaire nécessaire à son métier. L'odeur de Nana est de nature corrompue, car elle se livre à une sexualité tarifée tout en refusant sciemment l'enfantement. L'*odor di femina* zolienne n'est positive – c'est-à-dire utile à la société et à l'humanité – que lorsqu'elle favorise l'instinct génésique. Elle n'est autrement que corruption, détournement contre-nature utilisé par les femmes pour le déclin de l'homme. L'odeur féminine détournée, ou recrée artificiellement grâce à l'art de la parfumerie, devient un instrument anti-civilisationnel, anti-social, comme l'odeur de Nana s'infiltrera dans la cellule familiale des Muffat pour la faire implorer¹⁹³.

II. «La Charogne»

Dans les représentations symboliques de la fin de siècle, le corps féminin et son odeur sont l'un comme l'autre porteurs de vie et de mort. La métaphore topique du féminin végétal permet de représenter une féminité totale, inquiétante et mythique, qui se repaît de la mort pour mieux donner la vie. *Le Jardin des Supplices* illustre parfaitement cette angoisse de la fécondité. La femme est nécessairement pourrie, et sent comme telle, mais cette pourriture, ce compost, permettent un cycle vitaliste à la fois nécessaire, répugnant et inquiétant.

¹⁹¹ Emile Zola, *Nana*. Paris, Librairie Général Française, Le Livre de Poche, 1978, pp. 131-132.

¹⁹² Elisabeth de Feydeau, *Les Parfums*, éd. cit., p. 1102 : «L'odeur de la tubéreuse est puissante, obsessionnelle voire incommodante. C'est une odeur de corruption travaillée par l'acidité, une odeur de moiteur confite, de nectar vénéneux, une odeur féroce et envoûtante, et les parfumeurs s'en servent avec parcimonie.»

¹⁹³ Sophie-Valentine Borloz, *op. cit.* pp. 44-45.

Clara, femme totale, est à l'image des fleurs du jardin : porteuses d'une vie grandiose, luxuriante, grâce à la décomposition des corps des suppliciés. Le jardin est à la fois une extension du corps du Clara, alors qu'elle ne représente elle-même qu'une partie de sa puissance procréatrice. Clara est la métonymie du jardin ; les odeurs qui y règnent ne sont qu'une hyperbole de sa propre *odor di femina*. Les senteurs de Clara et du jardin se juxtaposent et se confondent ; les fleurs ont une odeur de corps, et les corps ont un odeur de fleur :

Une énorme aroïdée évase, au-dessus de l'eau, le cornet de sa fleur verdâtre piquée de taches brunes, et nous envoie une odeur forte de cadavre. Longtemps, des mouches persistent, s'obstinent, s'acharnent autour du charnier de son calice...¹⁹⁴

La métaphore de la fleur en tant qu'appareil génital féminin est ici frappante. Ce court extrait n'est pas sans évoquer le discours du bourreau que nous avons rapidement étudié auparavant, et en particulier le passage sur la nymphomanie des fleurs qui laisse Clara rêveuse, tant les mouches tournent autour de la fleur comme les hommes autour de Clara. L'aroidée suggère le sexe féminin avec sa forme de calice et son odeur de décomposition, apparemment caractéristique de la féminité pour la fin de siècle. Le corps « verdâtre » de la fleur « piquée de taches brunes » lie implicitement l'*odor di femina* à l'idée de contagion, comme nous l'avons vu pour *Nana*. L'odeur de la femme et l'odeur de son intimité contiennent de façon inhérente la maladie et la mort. Les pustules brunes du corps de la fleur ne sont pas sans rappeler le spectre vénérien de la fin de siècle : la syphilis¹⁹⁵. La fleur et le sexe féminin contiennent naturellement la mort de l'homme. L'odeur n'est là que pour alerter si possible la future victime, mais aussi pour révéler la nature profondément répugnante du féminin. Pourriture, charogne, charnier, pestilence : le féminin mirbellien n'est que sécrétion nauséabonde. La peur et l'incompréhension que provoquent la femme, ses sécrétions et son anatomie ne peuvent être exprimées que par la transposition. Le système de valeurs olfactives de la fin de siècle est inversé : le corps est partout, dans ses émanations les plus entêtantes, et rappelle constamment au narrateur dégoûté la corruption inhérente du sexe de sa compagne :

¹⁹⁴ Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*. éd. cit., p. 246.

¹⁹⁵ Mireille Dottin-Orsini considère la « femme fatale-charogne » comme une allégorie de la syphilis. *Cette Femme qu'ils disent fatale*. éd. cit., p. 51.

Je crus que le cœur allait me manquer, à cause de l'épouvantable odeur de charnier qui s'exhalait de ces boutiques, de ces bassines remuées, de toute cette foule, se ruant aux charognes, comme si c'eût été des fleurs.¹⁹⁶

Toute la rhétorique misogyne du roman se repose sur cette équivalence topique entre la fleur et la femme, mais poussée à l'extrême pour être mieux pervertie, selon les pratiques usuelles de la décadence.

La femme est considérée dans la société traditionaliste de la III^e République comme la matrice de la société. Elle doit rester pure, propre, car elle est responsable de la force et de la moralité des futures générations. Clara incarne l'antithèse de cette idée. Sa sexualité est stérile, déviante, et elle tire sa force mentale et physique de l'environnement pestilentiel du jardin. Clara est une sur-femme : tous les traits inhérents du féminin, même olfactifs, sont poussés à l'extrême. Elle apparaît alors comme un personnage vampirique, à la force physique démesurée, à l'image même du jardin qui fait preuve d'une vigueur hors du commun grâce à la mort perpétuelle qu'il accueille en son sein :

Mélangés au sol, comme un fumier — car on les enfouissait sur place —, les morts l'engraissent de leurs décompositions lentes, et pourtant, nulle part, même au cœur des plus fantastiques forêts tropicales, il n'existait une terre plus riche en humus naturel. Son extraordinaire force de végétation, loin qu'elle se soit épuisée à la longue, s'active encore aujourd'hui des ordures des prisonniers, du sang des suppliciés, de tous les débris organiques que dépose la foule chaque semaine et qui, précieusement recueillis, habilement travaillés avec les cadavres quotidiens dans des pourrissoirs spéciaux, forment un puissant *compost* dont les plantes sont voraces et qui les rend plus vigoureuses et plus belles.¹⁹⁷

Clara fait elle-même partie des plantes du jardin, «voraces», «vigoureuses» et «belles». La terre décrite ici se prête particulièrement bien à la personnification : c'est une image primordiale d'une féminité maternelle, inquiétante et omnipotente. Le jardin, comme Chronos, produit puis dévore. La femme apparaît ici comme une servante de la nature, et comme elle, elle dépasse l'homme pleutre qu'est le narrateur en force et en vigueur. Comme l'explique Samuel Lair, la femme est «vouée à l'œuvre de vie par son rôle maternel et par son «incorporation» du cycle, elle est parallèlement tout entière destinée à servir l'œuvre de mort.»¹⁹⁸. À la fois mère et bourreau, femme et

¹⁹⁶ Mirbeau, *op. cit.*, p. 159.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 181 (Italiques ajoutées par l'auteur).

¹⁹⁸ Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*. éd. cit. p. 296.

fleur, le femme fin de siècle appartient plus au domaine du mythe, que de l'espace social. Son odeur corporelle, bonne ou mauvaise, naturelle ou artificielle, la maintient dans une éternelle posture de survalorisation qui appelle nécessairement à l'humiliation de l'idole.

L'odor di femina devient alors un motif permettant de justifier le rejet de la femme. L'odeur corporelle et intime de Clara est sujette à un dévoilement. Alors que la narrateur est comme envoûté dans la première partie du roman, la déambulation progressive dans le jardin permet de révéler la véritable nature de Clara. À rebours de la tradition littéraire, le décillement du narrateur n'a pas lieu grâce à la vue, mais grâce à son odorat :

Depuis quelques instants, je ne voyais même plus sa beauté. Ses yeux, ses lèvres, sa nuque, ses lourds cheveux d'or, et jusqu'aux ardeurs de son désir, et jusqu'aux luxures de son péché, tout, en elle, me semblait hideux, maintenant. Et de son corsage entrouvert, de la nudité rose de sa poitrine où, tant de fois, j'avais respiré, j'avais bu, j'avais mordu l'ivresse de si grisants parfums, montait l'exhalaison d'une chair putréfiée, de ce petit tas de chair putréfiée, qu'était son âme... Plusieurs fois, j'avais été tenté de l'interrompre par un violent outrage... de lui fermer la bouche avec mes poings... de lui tordre la nuque... Je sentais se lever en moi, contre cette femme, une haine si sauvage que, lui saisissant le bras, rudement, je criai, d'une voix égarée :

– Taisez-vous!... Ah! taisez-vous!... ne me parlez plus jamais, jamais!... Car, j'ai envie de vous tuer, démon!... Je devrais vous tuer, et vous jeter ensuite au charnier, charogne!

Malgré mon exaltation, j'eus peur de mes propres paroles... Mais, pour les rendre, enfin, irrémédiables, je répétai, en lui meurtrissant le bras de mes mains forcenées :

– Charogne!... charogne!... charogne!¹⁹⁹

On ne peut s'empêcher de penser au poème de Baudelaire auquel nous avons emprunté le titre de cette sous-partie. Cette tentative finale de domination du narrateur reprend la fonction du *memento mori* de «La Charogne»²⁰⁰ et de «Métamorphoses du vampire» : «je ne vis plus / Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus !»²⁰¹. Baudelaire comme Mirbeau décrivent tous deux la même révélation post-coïtale du féminin dans toute sa nocivité malodorante. Le narrateur du *Jardin* croit percevoir l'odeur de «l'âme» de Clara ; «l'exhalaison de chair putréfiée» qui se dégage du corps de Clara n'est

¹⁹⁹ Mirbeau, *op. cit.* p. 237.

²⁰⁰ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁰¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 143.

qu'un avatar de l'*odor di femina*, de la pourriture inhérente de la matrice de l'humanité. Pour Samuel Lair, le roman reprend le thème de Baudelaire pour mettre à nu le cycle de la vie et de la mort²⁰². Nous pouvons prolonger cette idée en avançant que le poète et le romancier mettent au jour le cycle de la femme, qui passe de l'illusion charmante à la vérité repoussante. Eugénie Briot décrit avec précision les enjeux de dévoilement de l'*odor di femina* :

Quels que soient les artifices employés à la dissimuler, cette *odor di femina* finit, pourtant, toujours par s'exprimer. [...] c'est au terme d'une lente décantation que se révèle et s'exacerbe peu à peu l'*odor di femina* [...], cet arôme charnel et universel que la femme exhale lorsque ses artifices sont soumis à l'action délétère du temps.²⁰³

Le roman mirbellien pousse cet «arôme charnel» à l'extrême, en le rendant exclusivement fait de matière, et de matière en cours de décomposition, prête à servir de lit fertile à la fécondation. La femme, une fois encore, n'est qu'utérus, mais cet utérus empeste car il fait peur. La violence extrême du narrateur à la découverte de la véritable nature de l'odeur corporelle de Clara illustre cette angoisse du masculin face à une féminité inquiétante. Hommage à Baudelaire certes, la répétition tertiaire du terme « charogne » s'apparente aussi à une fonction illocutoire du langage. L'imprécation du narrateur est une parole d'ordre « magique », destinée à révéler la vraie nature de Clara dont il n'a aperçu qu'un fragment grâce aux vapeurs traîtresses de l'odeur corporelle. C'est finalement la naissance du dégoût, plutôt que de l'instinct génésique, qui caractérise l'odeur de la matrice.

Mirbeau apparaît alors bien plus proche d'une vision zolienne de l'*odor di femina* que nous aurions pu le penser. La fascination pour la luxuriance de la nature et le pouvoir procréateur de la femme est dépassée par une peur instinctive de la nocivité des odeurs de la matrice. Le fumier de Zola est devenu charnier. La génération mystérieuse du féminin n'est plus qu'un versant de son inquiétante étrangeté²⁰⁴.

²⁰² Samuel Lair, *op. cit.*, p. 73 : «La parabole du *Jardin des Supplices* transcrit une transmutation particulière, celle de la matière morte en foyer de vie, de la laideur repoussante en épanouissement de beauté, dans une vision polémique qui garde la virulence d'«Une Charogne» de Baudelaire.»

²⁰³ Eugénie Briot, *La Fabrique des parfums*. éd. cit. p. 62.

²⁰⁴ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.* : «Mais la femme-charogne cosmique n'en reste pas moins une image terrifiante et négative. Représentée sous les traits de la putréfaction, la fécondité repousse ou fait peur, et c'est peu de dire que l'hymne à la vie est toujours second par rapport à

III. Le mythe de la jeune fille

Comme nous l'avons évoqué auparavant, la femme est un enjeu social, du fait de son rôle dans la reproduction et l'éducation des enfants. La jeune fille telle que la conçoit le XIX^e siècle tient plus du mythe que du vraisemblable. Le mythe de la jeune fille est partiellement créé par son odeur : la métaphore végétale, et plus particulièrement florale, exemplifie la chasteté et l'immatérialité de la jeune fille. L'usage des parfums et des produits parfumés est extrêmement réglementé²⁰⁵, pour ne pas perturber l'odeur essentielle de la jeune fille, ce qui fait tout son charme. *Chérie* est un exemple fascinant, car le roman crée une typologie contradictoire de l'odeur de la jeune fille, de l'innocence la plus totale jusqu'aux tréfonds de la chair.

L'entrée dans le monde de *Chérie* s'apparente à une cérémonie sacrée. Comme lors de sa communion, la jeune fille est parée, préparée, parrainée par une figure d'autorité, garante de la bienséance et de la tradition. C'est M^{me} Tony-Freneuse qui l'accompagne chez Gentillat pour les nombreux essayages et corrections de sa robe :

Toilette entièrement en tulle... pour une jeune fille il n'y a que le tulle... Corsage plissé avec quatre rangs de tuyauté autour du décolletage... oui, au bord de la peau, quelque chose qui ressemble à du cygne... Pour la jupe, derrière, pans de péplum, en satin blanc avec deux glands... deux petits glands comme des œufs de pigeon... Maintenant, sur l'épaule, un bouquet de myosotis et de violettes... c'est comme cela que je vois Mademoiselle.²⁰⁶

Gentillat imagine *Chérie* comme la jeune fille quintessentielle, selon un code vestimentaire et olfactif spécifique. Le tulle, le satin blanc, les plumes de cygne : tous les éléments de la parure visent à suggérer la candeur de la jeune fille faisant sa première entrée dans le monde. Le mention du bouquet de violettes et de myosotis n'est pas anodine. La violette était considérée à l'époque comme la fleur de la pudeur et de la modestie, de la bonne bourgeoise par excellence, de

l'aspect macabre... L'horreur de la femme a simplement pris la forme de l'horreur de la génération – spontanée ou pas.»

²⁰⁵ Erika Wicky, *Ce que sentent les jeunes filles*. In : *Romantisme*, 2014/3 n° 165, pp. 43-53, et en particulier p. 52 : «Le parfum idéal de la jeune fille doit donc être léger, floral et naturel autant de caractéristiques qui mettent en évidence l'accord parfait entre le discours médical et littéraire sur le parfum de la jeune fille et les prescriptions qui sont adressées à cette dernière. [...] lorsque l'on s'adresse à elle, le parfum fait l'objet d'un contrôle, il est convoqué pour réprimer l'expression du corps et des sens.»

²⁰⁶ Edmond de Goncourt, *Chérie*, éd. cit., p. 138.

la femme idéale. Un poème intitulé «À la violette»²⁰⁷, extrait du quotidien *Les Violettes* en 1839 illustre parfaitement le symbolisme de la fleur tout au long du XIX^e siècle, en la personnifiant sous la forme d'une jeune fille modèle :

Humble autant que contente au sein de ta famille,
Bien peu fière de ta beauté,
Tu n'en tires pas vanité.
Je crois, en t'admirant, voir une jeune fille
Ignorante de ses attraits,
Belle sans calculs, sans apprêts ; [...]
Et timide dans ses plaisirs,
Modeste dans tous ses désirs [...]

Le myosotis reste dans le même système de représentations : les deux fleurs renvoient à la naturalité simple et modeste que se doit d'avoir la jeune fille. Comme l'explique Eugénie Briot²⁰⁸, le parfum est sémantiquement et moralement chargé : c'est pourquoi il est soumis à un système de normes sociales. Le parfum dont se pare la jeune fille, et par extension la femme en général, doit obéir à des règles qui garantissent leur moralité. L'*odor di femina* fabriquée, mise en scène, vise à dissimuler son artificialité, donner l'illusion du naturel, tout en camouflant toute émanation corporelle qui pourrait trahir un manque d'hygiène, et donc une moralité douteuse. Dans le roman, les fleurs et les odeurs associées à Chérie reflètent en temps réel son état de moralité. Cette innocence olfactive de la jeune fille est parfois mise à mal par son entrée dans le monde. Chérie conserve tardivement une naïveté entretenue par son éducation et son milieu. Elle reste relativement ignorante des avances des hommes tant qu'elle porte sur son épaule violettes et myosotis, comme le montre cette promenade sur un pont à la sortie du bal avec un certain M. Henry :

J'avais très chaud et, sur le pont, il m'a croisé mon châle sur la poitrine, craignant que je n'attrapasse froid, puis, voulant voir si j'avais encore chaud, il m'a passé la main autour de la taille et sur le cou. Ça m'a fait tressaillir.

²⁰⁷ Cécile Lebrun, «À la violette». In : *Les Violettes. Album littéraire. Journal artistique. Rédigé par des femmes de lettres et des femmes du monde*. 13 juin 1839, n°4.

²⁰⁸ Eugénie Briot, *op. cit.*, pp. 161-162 : «Au-delà de la nécessité d'en contrôler les émanations pour des raisons hygiéniques, dans un contexte culturel où le parfum est nimbé de pouvoirs d'autant plus puissants qu'ils agissent secrètement, et précisément parce qu'ils peuvent s'exercer sur l'autre sexe au péril des mœurs, l'odeur du corps féminin concentre, au XIX^e siècle, des enjeux éminemment moraux. Le parfum intervient, dès lors, comme l'élément régulateur d'une économie des vapeurs odorantes, pour corriger les plus puissantes d'entre elles dans un sens qui les rende socialement acceptables.»

Aurai-je jamais un mari si prévenant ? Il a agi comme s'il avait été mon papa ou encore mieux ma maman. Drôle de petit homme !²⁰⁹

La naïveté candide de la jeune Chérie vise certes l'effet comique pour un lecteur plus « déniaisé », mais cette ignorance reste la norme attendue pour la jeune fille de l'époque. Au fur et à mesure du développement du roman, Chérie perd de sa naïveté, et les senteurs qui l'entourent sont de moins en moins chastes.

La corruption morale et olfactive de Chérie se fait progressivement et par l'intermédiaire d'autres personnages féminins. Ses compagnes de la haute-société qui l'accompagnent de salon en bal sont souvent caractérisées par un rapport déviant à l'odorat, ou une odeur corrompue. Le portrait de Nanette Malhotier est frappant à plusieurs égards : elle est le produit d'une mésalliance entre un universitaire et une blanchisseuse, et toute sa physionomie manifeste une sensualité endormie :

[...] une belle personne au teint pâlement rosé d'une rose thé, à la bouche entr'ouverte dans la molle découpe de lèvres charnues sur l'ivoire de larges dents, aux superbes yeux garnis de cils d'animal, de cils durs et semblables à de petites épingles noires et n'enveloppant pas son regard d'une pénombre veloutée. [...] Cette jeune fille, on la sentait sensuelle des pieds à la tête, sensuelle rien qu'à la façon dont elle mangeait du foie gras sans pain. Aux vivacités de la conversation qui se tenait auprès d'elle, Nanette avait aussi un retoussement d'une seule narine, un rehaussement singulier, bizarre.²¹⁰

Le nez, succursale symbolique de la sexualité²¹¹, alerte le lecteur sur l'animalité latente de Nanette. Ce portrait est marqué par l'héritage de la physiognomonie certes, mais aussi par l'iconographie du mythe de la jeune fille. Si la métaphore du teint rosé est un lieu commun du portrait féminin depuis le Moyen-Âge, tout en évoquant le mythe de la femme-fleur, elle est aussi juxtaposée avec une métaphore suggérant l'animalité de Nanette : «cils d'animal», «lèvres charnus sur l'ivoire de larges dents». Sa façon de manger le foie gras renvoie à une fonction orale qui s'écarte de la norme et trahit l'animalité du personnage. La narine frémissante signale un odorat à l'affût des moindres effluves de la

²⁰⁹ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

²¹¹ Sylvie Collot, *Les Lieux du désir: topologie amoureuse de Zola*. Paris, Hachette université, Recherches littéraires, 1992, p. 79 : «il n'a aurait rien d'étonnant à ce que, dans un monde où le plaisir olfactif est un mode privilégié de la satisfaction du désir, le châtement atteigne le jouisseur – sous la forme fatale de l'excès d'odeurs parfois – mais plus souvent cet organe de la jouissance, que nous avons défini comme phallique chez les hommes et sensuel chez les femmes : le nez.»

sensualité. Parmi ses compagnes, Nanette est celle qui *flaire* les intrigues amoureuses adultères, notamment celle entre M^{me} de Lunezy et le «petit Vatinelle»²¹². Elle est aussi celle qui, dans un destin étrangement parallèle à celui de Chérie, refuse la sexualité maritale qui est attendue d'elle : «Du reste, à quelques années de là, et presque aussitôt son mariage, de scandale en scandale, la femme du monde galante descendait au métier de lorette»²¹³. Nanette est ce que Chérie aurait pu devenir si elle s'était mariée.

Le féminin apparemment chaste dans son essence renfermerait en lui-même les germes d'une corruption, corruption qui s'exprime à travers l'olfaction. Il semblerait qu'Edmond de Goncourt participe à un détournement partiel du mythe de la jeune fille. Le romancier exploite les *topoi* associés à la représentation de la jeune fille, tout en cherchant à s'en détacher pour présenter un féminin à mi-chemin entre chasteté et sensualité, éthérialité et matérialité. Nous avons déjà étudié le passage de la cueillette de la fleur d'oranger, sans pour autant nous attarder sur sa symbolique olfactive. La fleur d'oranger est dans tous les pays du bassin méditerranéen le symbole de l'innocence, de la virginité²¹⁴, malgré la sensualité de son parfum. Son association à la rêverie érotique de Chérie et aux corps presque nus des jeunes filles effectuant la cueillette pervertit la symbolique originelle de la fleur d'oranger. De même, le portrait de la femme de l'usinier, dans l'épisode de la partie de campagne situé juste après cette cueillette, présente une féminité ambivalente, à l'apparence de la chasteté, mais qui dévoile une odeur scandaleuse :

[...] la femme de l'usinier, une grande, longue et fluette jeune femme, à la taille mince sans rondeur, à la gorge presque plate, aux yeux noirs tout doux avec une bouche sentimentale où il y a comme la moue d'une petite fille, et répandant autour d'elle une légère odeur sauvage fondue en un parfum d'héliotrope [...] Cette femme cependant, le type physique de la chasteté, semble s'amuser du navrement comique des maris et sourire aux désirs qui attaquent dans l'ombre ses petites amies, et ressentir, au fond d'elle, une joie intérieure des naissants adultères qui la frôlent.²¹⁵

À l'image de Chérie qui s'épanouit dans une sexualité de substitution, la femme de l'usinier se débauche par procuration, en savourant les transgressions

²¹² Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 165.

²¹³ *Ibid.*, p. 174.

²¹⁴ Elisabeth de Feydeau, *Les Parfums*. éd. cit., p. 897.

²¹⁵ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, pp. 130-131.

d'autres femmes. L'odeur de peau et d'héliotrope²¹⁶ qui l'entoure reflète cette ambivalence morale du personnage malgré son apparence de chasteté. Le romancier détourne le motif de la femme-fleur en créant une *odor di femina* marquée par la sensualité de sa porteuse. La femme et la fleur ne font qu'un, mais ni l'une ni l'autre ne sont innocentes.

Pourrait-on dire que *Chérie* est le roman de la démystification du mythe de la jeune fille ? Non, car le romancier ne fait que reprendre le mythe de l'*odor di femina* pour mettre à bas l'idole. Plus qu'une démystification, c'est une humiliation, une « souillure »²¹⁷, du mythe qui a lieu. Le récit des premières règles de Chérie est particulièrement significatif. La métaphore filée de la plante est utilisée pour montrer les ressorts de l'appareil féminin sans pour autant nommer l'anatomie et les excrétiens :

Il semblerait que l'effervescente atmosphère des salons, avec ses excitants de l'imagination, ses ferments amoureux, les vibrations musicales que la petite fille emporte encore résonnantes en elle, avivent et précipitent la formation de la femme, ainsi que la tiédeur humide d'une serre chaude pousse la floraison d'une fleur.²¹⁸

Le motif de la serre met en avant l'artificialité de la fin de siècle qui produit plus de jeunes filles plus tôt grâce à la croissance forcée que permet le milieu-serre. Le récit des règles se veut naturaliste, mais le romancier échoue à naturaliser les mystères du féminin. La puberté soudaine reste nimbée de l'aura du mythe, et de la tradition religieuse condamnant les expressions naturelles de l'intimité féminine :

Des mois, plusieurs mois se passèrent et Chérie, tranquilisée, resta cependant assez longtemps un peu honteuse de cette perte de sang comme d'une infirmité, comme d'une souillure apportée à sa nette et propre humanité, comme d'une indignité ayant aux yeux de la jeune fille quelque chose de la déchéance dont la Bible frappe la femme en cet état.²¹⁹

L'évocation des règles dans un roman partiellement consacré à l'odorat est significative. La culpabilité internalisée de Chérie renvoie à la condamnation

²¹⁶ Eugénie Briot, *La Fabrique des parfums*. éd. cit., p. 48 : «elle est le parfum des voluptés rêvées».

²¹⁷ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, pp. 316-317 : «Les métaphores mécanicistes permettent de mettre à distance le corps-objet ou bien encore de la représenter soumis à des lois générales qui réduisent son étrangeté, cependant que l'humoralité illustre une thématique de l'excrétion-exécution, où si l'on préfère de la souillure.»

²¹⁸ Edmond de Goncourt, *op. cit.* pp. 102-103.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

séculaire des règles²²⁰ et permet au romancier d'exprimer sa propre conception de la féminité²²¹. Comme le montre Mireille Dottin-Orsini, l'odeur du sang menstruel est une variation terrible et effrayante de l'odeur de la femme :

Métaphore ultime du corps de la femme, la charogne apparaît aussi, paradoxalement, comme un euphémisme : c'est que le sexe féminin est plus difficile encore à décrire que la putréfaction. Elle peut alors servir à traduire l'horreur qu'il représente (dans son aspect physique), et l'horreur qu'inspire la physiologie féminine : l'odeur de pourriture sera, plus précisément, celle du sang féminin.²²²

Le projet de « réalité élégante » de Goncourt s'efface devant la perpétuation traditionnelle d'un autre mythe : celui de l'odeur néfaste et nauséabonde du sang menstruel. La déchéance hystérique de Chérie serait alors une sorte d'auto-contamination de la jeune fille, rattrapée par sa propre matrice, rappelée constamment par la *physis* à sa condition de femme naturellement « pourrie ». *Chérie* est un roman du dévoilement de la féminité trouble et organique grâce à l'odeur, que celle-ci soit bonne ou mauvaise.

L'odor di femina dans *Chérie* réduit la femme à un être des extrêmes inconciliables, incapable de trouver un juste-milieu entre le naturel et l'artificiel, de réconcilier dans l'esprit masculin les conceptions de la jeune fille, de la mère et de la putain. La femme reste l'objet d'étude favori de la fin de siècle, analysée, disséquée, mise sous cloche, sans pour autant que son corps n'échappe à l'emprise des mécanismes de mise à distance de la chair que sont la mécanisation, la mythification, la survalorisation et l'humiliation.

Le XIX^e siècle rêve d'un idéal féminin de l'artifice total, séparé de la nature par les prodiges de la technologie, comme l'imaginera Villiers de L'Isle-Adam dans *l'Eve future* (1886). La femme et son corps sont les garants de l'unité de la société dans une période de crise identitaire et civilisationnelle. L'homme fin de siècle n'arrive cependant pas à envisager le féminin sur un mode autre que celui du monstre ou de l'idéal. La figure de la femme fin de siècle est un mythe composite de plusieurs autres mythes : femme fatale, mère-

²²⁰ Chantal Jaquet, *op. cit.*, p. 95 : «Son sang menstruel est le plus souvent conçu comme un écoulement malodorant, voire maléfique.»

²²¹ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 323.

²²² Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 51.

nature, vierge imprenable, sorcière, vampire, jeune fille modèle etc. Malgré les premiers sursauts du féminisme, les femmes du XIX^e siècle restent des êtres tout de corps, qui doivent être domptés. Le mythe séculaire qu'est l'*odor di femina* concentre ces tensions de la fin de siècle entre tentative de libération et inquiétude intrinsèque de la corporalité. Le parfum féminin, comme l'explique Alain Corbin, reflète ces contradictions : « les délicates senteurs signent l'image d'un corps diaphane, que l'on voudrait simple reflet de l'âme. Ambitieuse stratégie qui tente de désamorcer la menace de l'animalité »²²³. Le XIX^e siècle, dans sa pudibonderie, rejette le corps organique de la femme pour mieux en exposer les mécaniques : « Faute de réduire l'énigme de la féminité, les romanciers métamorphosent la femme en machine à humeurs. [...] Le corps est la partie d'un tout qui suscite l'horreur de la vie »²²⁴. Du fait de la misogynie de l'époque, les corps et les odeurs féminines sont régies par les contraintes de l'idéal.

*

Au terme de cette deuxième partie, il semblerait que le XIX^e siècle inaugure un renouveau partiel de la perception de l'odorat. Celui-ci devient un sens nécessaire à l'individu : il lui permet de naviguer dans l'espace social et de s'y repérer, s'il connaît les codes attachés aux odeurs qu'il perçoit. Les textes révèlent que l'odorat est devenu un sens épistémologique et ontologique : l'olfaction dévoile l'essence de l'autre, et cette essence peut être soumise à une classification. Cependant, comme nous venons de le voir dans cette partie et la précédente, le XIX^e siècle ne redécouvre son nez que pour justifier la domination d'un modèle idéologique particulier. L'olfaction devient l'outil réticent de la condamnation du corps de l'autre. Que ce soit sous couvert de la médecine, de la psychiatrie, ou de la supposée infériorité biologique de l'autre, l'odeur trahit l'infériorité. L'odorat n'est valorisé que chez l'homme en position d'autorité : médecin, psychiatre, artiste talentueux grâce à sa névrose etc. L'avènement de l'hygiène a fait de l'odeur – qu'elle soit bonne ou mauvaise – un facteur de discrimination et d'exclusion du corps de l'autre. Paradoxalement,

²²³ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*. éd. cit., p. 273.

²²⁴ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 325.

l'odorat qui fut pendant des siècles considéré comme le sens du corps immoral justifie maintenant le rejet de toute corporalité échappant à une norme. Comme l'explique Constance Classen, seules les élites sont inodores²²⁵. L'odorat permet le rejet du corps de l'autre dans l'animalisation, la pathologisation et la mécanisation.

L'imaginaire social de l'olfaction fin de siècle repose plus sur des mythes nés de la peur de l'autre, que sur des faits scientifiques. *L'odor di femina* et ses pouvoirs, comme l'existence des phéromones chez les humains²²⁶, restent improuvées. Cependant, il semblerait que l'olfaction ait surtout été utilisée pour imposer une nouvelle contrainte au corps. Certes, nul ne peut nier les bénéfices incomparables de l'avancée hygiéniste en Europe. Malgré tout, il semblerait que la propreté personnelle et l'injonction à la désodorisation aient dépassé la simple volonté hygiénique. Georges Vigarello l'explique ainsi dans *Le Sale et le Propre* :

Cette propreté s'ancre, en fait, dans une exigence tout intérieure, intime, difficile à formuler dans un premier temps, tant elle peut sembler «gratuite» : laver systématiquement ce qui ne se voit pas, en dehors de toute «odeur» et de toute «crasse». Cette exigence ne naît pas de la science. Elle naît du code social. Mais lorsqu'elle apparaît dans cette version sociale, à l'extrême fin du XIXème siècle, elle laisse bien percer cette difficulté à «dire». Comment expliquer ce qui demeure totalement invisible ?²²⁷

C'est à cet invisible du corps et de l'odeur – si fortement présent dans les textes de la fin de siècle – que nous allons maintenant nous intéresser.

²²⁵ Constance Classen, *op. cit.*, p. 164.

²²⁶ Benoist Schaal, «Les phéromones humaines. Entre communication et manipulation», In : *À Fleur de peau : corps, odeurs et parfums*. Sous la direction de Pascal Lardellier. Paris, Belin, Collection Nouveaux Monde, 2003. pp. 47-75.

²²⁷ Georges Vigarello, *Le Sale et le Propre*. éd. cit., p. 228.

Troisième partie

Le corps idéal

La fin du XIX^e siècle entérine un nouveau rapport au corps. L'hygiène et la pratique sportive se généralisent, la religion recule alors que s'amorce une première libération sexuelle²²⁸. Le corps n'est plus aussi contraint et enfermé qu'auparavant. Le corps féminin, plus que tout autre, emplit l'espace public, artistique et littéraire²²⁹. Il n'a pu cependant y entrer qu'en abandonnant une partie de sa matérialité. Façonné par l'hygiénisme, les injonctions à la propreté et à la moralité, le corps féminin et son odeur sont des enjeux esthétiques, sociaux et moraux. Leur représentation littéraire en est affectée : le corps de la femme est écartelé entre une injonction à la pureté et à l'idéal et une volonté des écrivains de mettre au jour sa matérialité la plus profonde. Si le naturalisme s'est attaché à démonter les rouages de la machine-femme, il échoue cependant à « naturaliser la chair »²³⁰, en particulier dans ses incarnations les plus tardives. C'est pourquoi nous pouvons parler d'un processus de dématérialisation et d'idéalisation du corps féminin odorant dans les dernières heures du XIX^e siècle.

Parce que la femme est considérée comme plus proche de la nature, de l'animalité, elle est aussi plus proche de son corps et des odeurs en général. Nous choisissons d'exclure volontairement les représentations masculines de la corporalité dans les œuvres de notre *corpus*, car elles ne sont pas soumises aux mêmes contraintes²³¹. Le corps féminin fin de siècle est construit par la

²²⁸ Anne-Marie Sohn, «La libération sexuelle avant «la libération sexuelle» : le tournant fin de siècle.» In : *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°4 : «Sexorama», sous la direction de José-Luis Dias. Champvallon, 2014, pp. 37-45.

²²⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*. éd. cit. p. 13.

²³⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. éd. cit., p. 441.

²³¹ *Ibid.*, p. 325 : sur le rapport entre femme et nature : «[La femme] en constitue le miroir, son corps en est la métaphore. C'est dans sa chair invaginée que se concentre l'ordure. Il lui revient encore plus qu'à l'homme [...] de faire des toilettes prolongées.»

maîtrise, le contrôle, la dissimulation et la répression des odeurs corporelles réelles ou imaginées. Le corps fin de siècle est hautement artificiel, façonné, stylisé, spiritualisé, tout en étant obsédé par ses propres excréments, dans une angoisse constante de sa matérialité. L'« humoralité » de la littérature fin de siècle, naturalisme et décadence confondus, si elle peut apparaître comme une réaction face à la pudibonderie bourgeoise²³², reste cependant juxtaposée à une idéalisation du féminin. Rabaissement ou idéalisation du corps : ces deux logiques sont justifiées grâce à l'odorat. Dans cette ultime partie, nous essaierons de mettre au jour les mécanismes employés par les romanciers pour extraire le corps féminin de toute humanité, et le rôle accordé à l'odeur dans cette idéalisation.

Fuyantes et considérées comme immatérielles par nature, les senteurs restent un mode privilégié de l'idéalisation et de la destruction symbolique du corps. Celui-ci se métamorphose, s'évapore, part en fumée ou tombe en décomposition. Le rapport entre l'odorat et corps idéal de la fin de siècle est ambigu : l'odeur permet la construction de mythes végétaux de la corporalité, tout en étant responsable de la mise à mort de ces mêmes mythes.

²³² *Ibid.*, p. 788 : « l'écriture naturaliste répond souvent par une rhétorique de l'excès aux censures spiritualistes. Au refoulement, elle oppose une exhibition. »

Chapitre V

Le mythe du corps végétal : entre jardin, jungle et serre

Topos immortel s'il est un, le mythe du féminin végétal s'épanouit comme jamais pendant la fin de siècle. Dans les œuvres de notre *corpus*, la métaphore végétale et florale, avec la pléthore d'odeurs qu'elle convoque, permet de représenter le féminin en le déshumanisant tout en l'idéalisant. Pierre Solda expose dans sa thèse les enjeux de la sacralisation végétale du féminin : « Le symbolisme envahissant de la femme-fleur, naturelle et doucement parfumée, cache une persistante et fascinante entreprise de sacralisation »²³³. Les métaphores et les jeux de reflets emplissent l'espace du roman : comme l'*odor di femina* idéale doit refléter celle de la nature, le corps féminin apparaît comme une partie stylisée du tout qu'est son écrin naturel.

I. Une plante parmi les plantes

Dans *Le Jardin des Supplices*, Clara désigne le jardin par métonymie. Elle appartient au jardin comme une partie à un tout. Femme et plante ne font qu'un, Clara n'est qu'une fleur de chair parmi les autres plantes du jardin. Celui-ci forme un écrin autour de son corps : les plantes du jardin sont personnifiées à l'image de Clara, et forment un tableau gigantesque, une extension végétale du corps de la jeune femme. Les plantes se nourrissent des suppliciés, elles absorbent les odeurs humaines, gagnent en force et en puissance, alors que les personnages sont affaiblis et déshumanisés.

Parmi les entrelacs baroques des fourrés et des parterres, le narrateur aperçoit des formes anthropomorphes qui rappelleraient presque les tableaux d'Arcimboldo. Les parties de corps humain que le narrateur devine parmi les

²³³ Pierre Solda, *Les odeurs dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola jusqu'au Docteur Pascal*. Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 241.

massifs ne sont que des parties du corps de Clara, éclaté en mille morceaux symboliques :

Il y avait aussi d'autres fleurs, fleurs de boucherie et de massacre, des tigridias ouvrant des gorges mutilées, des diclytras et leurs guirlandes de petits cœurs rouges, et aussi de farouches labiées à la pulpe dure, charnue, d'un teint de muqueuse, de véritables lèvres humaines — les lèvres de Clara — vociférant du haut de leurs tiges molles. Toute frémissante, les dents serrées, ses yeux redevenus ardents et cruels, Clara s'était tue... Elle s'était tue et, tout en marchant, elle écoutait la voix des fleurs en qui elle reconnaissait sa propre voix à elle, sa voix des jours terribles et des nuits homicides, une voix de férocité, de volupté, de douleur aussi, et qui, en même temps que des profondeurs de la terre et des profondeurs de la mort, semblait venir des profondeurs, plus profondes et plus noires, de son âme.²³⁴

Plus le roman avance, plus Clara est en perte d'humanité. Cet extrait l'illustre parfaitement. La personnification des plantes se fait par la description imagée à l'aide de parties du corps féminin, du corps de Clara plus précisément : «gorges mutilées», «teint de muqueuse», «véritables lèvres humaines» etc. L'odeur de corruption d'une Clara à l'âme décomposée fait écho aux vapeurs de charnier, «de boucherie et de massacre» du jardin. L'une et l'autre ont fusionné aussi dans leur odeur. Cette fusion symbolique entre Clara et la végétation passe aussi par le langage. La jeune femme et les plantes appartiennent à une seule et même communauté, à une même « race » pour reprendre la terminologie de l'époque. Nous pouvons supposer que la communication entre le jardin et Clara, le tout et la partie, est une communication non-verbale, une communication olfactive²³⁵ même. « La voix des fleurs » s'écouterait avec le nez. Ce rapport synesthétique²³⁶ à la sensation marque la fusion des sens comme la fusion des corps. La femme et le végétal ne font plus qu'un, mais les rapports entre l'un et l'autre sont soumis à fluctuations.

²³⁴ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 222.

²³⁵ Jacques Paty, «Odeurs et expériences : de l'Évocation à la provocation. À propos des écrits d'Hervé de Saint-Denis et de J.K. Huysmans». In : *Fragrances : du désir au plaisir*. Sous la direction de Joël Candau, Marie-Christine Grasse et André Holley. Marseille, Jeanne Laffitte, 2002, pp. 23-33, et plus particulièrement pp. 31-33.

²³⁶ La tradition littéraire depuis Baudelaire a quelque peu galvaudé le terme de synesthésie. La neuro-biologie moderne a défini la synesthésie comme un trouble neurologique où un phénomène sensoriel particulier déclenche une sensation discordante chez le patient. Par exemple, certains sons ou caractères sont spontanément associés à des couleurs. Cf. Jacqueline Blanc-Mouchet, «Synesthésies parfumées». In : *Odeurs et Parfums*. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999, pp. 229-244, et en particulier p. 230.

Les odeurs des plantes participent à la personnification du jardin, qui devient alors un personnage supplémentaire du roman. Aux odeurs conventionnelles des fleurs s'ajoutent des senteurs sexuelles. Le jardin reproduit les odeurs de l'humanité :

- As-tu senti ?... fit-elle d'une voix brève et sourde.
- Je sens l'arôme des pivoines qui emplit le jardin... répondis-je. [...]
- Cela sent, comme quand je t'aime!... Alors, vivement, elle se pencha sur une plante, un thalictre qui, au bord de l'allée, dressait une longue tige fine, branchue, rigide, d'un violet clair. Chaque rameau axillaire sortait d'une gaine ivoirine en forme de sexe et se terminait par une grappe de toutes petites fleurs, serrées l'une contre l'autre et couvertes de pollen... [...] En effet, une odeur puissante, phosphatée, une odeur de semence humaine montait de cette plante... Clara cueillit la tige, me força à en respirer l'étrange odeur, puis, me barbouillant le visage de pollen [...] Elle continua de humer l'odeur du thalictre et d'en mâchonner la grappe, dont le pollen se collait à ses lèvres.²³⁷

L'odeur et la forme de la plante visent toutes deux à paraphraser le sexe masculin. La représentation phallique permet de montrer la puissance d'un jardin qui surpasse l'humanité : là où l'anatomie humaine est source d'un dégoût fondamental, le jardin transpose la fonction reproductive dans le registre lyrique. La fleur de thalictre, dans une étrange union inter-espèces, reçoit une fellation de la part de Clara, chose qui fait sens dans la logique interne du roman. Clara, elle-même partiellement végétale, est en harmonie totale avec le jardin. Le comportement du narrateur est à ce titre significatif. La déambulation du couple dans le jardin peut être vue comme une initiation qui échoue. Alors que Clara est une habituée, une fidèle servante du jardin par sa nature de femme totale²³⁸, le narrateur est quant à lui un mauvais sujet. Les odeurs du jardin le rendent malade, alors qu'elles grisent Clara. Le narrateur est d'ailleurs anosmique aux odeurs sexuelles des plantes jusqu'à ce que sa compagne les lui fasse sentir : il remarque avant tout l'odeur des pivoines, qui n'est jamais très forte. Le spectacle des supplices l'horrifie et le dégoûte alors qu'il n'est pour Clara qu'une représentation grandiose de la puissance vitale de la nature. Sa réticence à l'odeur du thalictre, alors qu'elle ne fait qu'évoquer sa

²³⁷ Octave Mirbeau, *op. cit.*, pp. 198-199.

²³⁸ Samuel Lair, *Mirbeau et le mythe de la nature*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 161 : «L'identification parfaite de la femme aux forces de la nature résulte en effet d'une transfiguration littérale de ce que l'individu possède de plus général, ou de plus générique, de ce qui le dépasse en tant qu'être social et inscrit en une histoire collective.»

propre anatomie, son propre corps, confirme son rejet d'accepter la nature par son refoulement des odeurs sexuelles. Le barbouillage pollinisateur du visage du narrateur apparaît alors comme un baptême, une initiation païenne et sacrée qui échoue. Le narrateur reste tout entier du côté de la culture, même si ce refus de s'abandonner à la nature, comme l'a fait Clara, ne lui cause que peines et souffrances. Le jardin devient alors menaçant envers la présence d'un personnage qui refuse d'en accepter les principes.

Tout dans le jardin s'ingénie à célébrer l'instinct génésique, à pousser le couple à la reproduction. À l'image des *phallus* géants représentés sur les murs des maisons de l'Antiquité romaine comme symboles de fécondité, les plantes du jardin sont marquées par un phallisme figuratif important. Le jardin renferme en lui-même la mort des prisonniers et des suppliciés, il absorbe les corps humains qui se décomposent dans ses plus sombres recoins pour s'approprier l'anatomie humaine. Le jardin participe dans les faits à la destruction corporelle des prisonniers : il décompose et détruit les corps des hommes, alors que les corps végétaux de Clara et des plantes prospèrent. L'absorption de l'humain par le végétal passe par l'odeur : comme les tubéreuses de Nana, les fleurs du jardin de Mirbeau ont des «odeurs humaines». Cette absorption morbide du corps humain est la source de la fécondité du jardin :

C'étaient, sur de hautes tiges, squamifères et tachées de noir comme des peaux de serpents, d'énormes spathes, sortes de cornets évasés d'un violet foncé de pourriture à l'intérieur, à l'extérieur d'un jaune verdâtre de décomposition, et semblables à des thorax ouverts de bêtes mortes... Du fond de ces cornets, sortaient de longs spadices sanguinolents, imitant la forme de monstrueux phallus... Attirées par l'odeur de cadavre que ces horribles plantes exhalaient, des mouches volaient autour, par essaims serrés, des mouches s'engouffraient au fond de la spathe, tapissée, de haut en bas, de soies contractiles qui les enlaçaient et les retenaient prisonnières, plus sûrement que des toiles d'araignées... Et le long des tiges, les feuilles digitées se crispaient, se tordaient, telles des mains de suppliciés.²³⁹

Cette description de ce qui semblerait être un *arum* mange-mouche est extrêmement suggestive. La plante est à la fois animalisée et personnifiée. Le végétal est devenu monstrueux. Alors que le narrateur était dominé par l'impression de sa beauté lorsqu'il faisait ses premiers pas dans le jardin, il est

²³⁹ *Ibid.*, p. 224.

maintenant horrifié, et voit les plantes comme des monstres. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'odeur de Clara a été soumise à un dévoilement, de la suavité à la pourriture. Le jardin et ses odeurs subissent la même révélation. La plante monstrueuse n'est qu'une métaphore du corps de la femme. À rebours de la rose piquante et de la bienséante violette, l'*arum* est une perversion décadente du mythe de la femme-fleur. Ce tableau est régi par tous les *topoi*²⁴⁰ de la peur du féminin pendant la fin de siècle : tout d'abord l'odeur de charnier et de pourriture de la matrice, mais aussi l'angoisse de la dévoration du masculin sans défense, représenté par la multitude des mouches digérées par la fleur. L'androgynie symbolique de la spathe « vaginoïde » fusionnant avec le spadice phallique et l'obsession pour le sang de la menstruation (« sanguinolents ») sont aussi perceptibles. Le jardin – chef-d'œuvre conjugué d'une nature surnaturelle et de l'art des Chinois – est une parabole du corps de Clara, et toutes les fleurs qu'il contient sont autant de représentations figurées de l'anatomie de la jeune femme. Tous deux attirent les hommes pour les mener à leur perte, pour se nourrir de leur souffrance. Le roman corrompt le mythe de la femme-fleur en l'associant à celui de la femme fatale. Le corps humain de Clara a beau être soumis aux ravages du temps – chose dont nous pouvons douter étant donné qu'elle incarne une féminité immuable et cosmique – elle pourra toujours renaître malgré tout dans les vapeurs émoullientes du jardin.

Le Jardin des Supplices recycle le mythe de la femme-fleur pour mieux le corrompre selon les principes de l'esthétique décadente. Clara et le jardin partagent une même odeur corporelle ; le corps de Clara est déshumanisé dans le végétal, dont elle n'est finalement plus qu'une partie. Le corps de la femme apparaît comme l'un des organes de la nature, nécessaire à son fonctionnement. Le roman révèle la nature végétale du corps féminin grâce à jeu d'échos entre les différentes strates de la représentation : la nature s'inspire du féminin, et la femme perd de son humanité pour fusionner avec le végétal. Loin d'être en perte totale de matière, Clara est plutôt sujette à une métamorphose

²⁴⁰ Samuel Lair, *op. cit.*, pp. 164-165 : «Mirbeau trouve dans le monde végétal, un terrain favorable à objectiver certaines de ses obsessions, de ses craintes, à donner forme à quelques-unes de ses interrogations profondes.»

symbolique – comparable à Myrrha, Daphné et Adonis – qui l'extrait de l'humanité.

II. Vertiges de la représentation

Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, les jeux d'échos et de miroirs entre corps féminin et végétal sont omniprésents. La nature personnifiée devient un double du corps de la femme. La métamorphose symbolique du corps féminin passe aussi par l'odeur : à l'opposé du fumier inquiétant de l'*odor di femina* zolienne, l'odeur du corps féminin végétalisée perd partiellement de sa toxicité.

Comme dans le roman de Mirbeau, un rapport de métonymie unie une nature personnifiée au principal personnage féminin. Albine est la seule véritable habitante du Paradou : son oncle Jeanbernat a trop peur des débauches de la végétation pour s'y aventurer. Son corps fusionne avec le jardin dans une symbiose totale :

[...] un bouquet de jeunes bouleaux semblaient saluer les passants, du haut de la muraille. [...]
– Au revoir, docteur ! au revoir, monsieur le curé !... J'embrasse l'arbre, l'arbre vous envoie mes baisers. [...] Les rires redoublèrent, les bouleaux saluèrent plus bas, semant les feuilles au loin, jusque sur la capote du cabriolet.
– Je suis grande comme les arbres, toutes les feuilles qui tombent sont des baisers²⁴¹

Les bouleaux personnifiés apparaissent comme des extensions du corps d'Albine : ils sont ses bras qui saluent Serge et le docteur. Dès le début du roman, la courte incursion de Serge dans le Paradou montre déjà que la nature sauvage est l'adjuvant des amours des jeunes gens. Leur premier contact physique se fait dans cet extrait grâce à la végétation, qui sert de relais entre les deux corps. À l'image de Clara, Albine appartient au jardin à tel point qu'elle en est devenue une partie, un membre. Elle a abandonné la civilisation²⁴² et une partie de son humanité pour fusionner avec la nature sauvage du Paradou.

La Faute de l'Abbé Mouret reprend avec succès le mythe de la femme-fleur. La végétation du Paradou, dans sa fusion avec le corps d'Albine, prend

²⁴¹ Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, éd. cit., pp. 86-87.

²⁴² Pascal suppose même qu'Albine ne sait plus lire : « Va, la petite ne tape plus sur les pianos, à présent. Je crois même qu'elle ne sait plus lire. Imagine-toi une demoiselle retournée à l'état de vaurienne libre, lâchée en récréation dans une île abandonnée. » *Ibid.*, p. 86.

des apparences humaines. Le jardin devient un personnage supplémentaire du roman : il est celui qui, par ses odeurs enivrantes et la suggestion sensuelle des fleurs, pousse le couple à l'amour. Nous pouvons parler d'une nature « érotique », qui mime le corps féminin dénudé pour mieux provoquer le désir. Olivier Got, dans son étude psychanalytique du paysage chez Zola, y voit plutôt une nature obsessionnelle, sur laquelle Serge projette tous ses désirs auparavant refoulés et qui s'expriment maintenant au grand jour : « le corps prend sa revanche dans l'épisode du Paradou, à travers une lente émergence des sens, et une projection obsessionnelle sur tous les éléments du paysage »²⁴³. Le corps de la femme devient une obsession stylisée qui emplit tout l'espace du Paradou. Comme dans *Le Jardin des Supplices*, il se devine sous chaque feuille et derrière chaque branche. La narration *désire* apercevoir et reconnaître des corps féminins dans le végétal. Les peintures polissonnes à moitié effacées sur les murs de la chambre d'Albine sont comparables à la représentation des plantes en pleine reproduction :

La femme couchée se renversait sous l'étreinte d'un faune aux pieds de bouc. On distinguait nettement les bras rejetés, le torse abandonné, la taille roulante de cette grande fille nue, surprise sur des gerbes de fleurs, fauchées par de petits Amours, qui, la faucille en main, ajoutaient sans cesse à la couche de nouvelles poignées de roses. On distinguait aussi l'effort du faune, sa poitrine soufflante qui s'abattait. Puis, à l'autre bout, il n'y avait plus que les deux pieds de la femme, lancés en l'air, s'envolant comme deux colombes roses.²⁴⁴

Ces images n'évoquent d'abord rien au jeune couple tant les personnages sont naïfs. Plus ils se rapprochent de l'arbre de vie et de la consommation de leur faute, plus les images érotiques deviennent explicites, jusqu'à provoquer un sentiment de malaise chez les jeunes gens. La tapisserie se dévoile progressivement ; elle préfigure l'acte sexuel parmi les plantes. Cette nature érotique est donc marquée par une forte picturalité : le Paradou pousse les personnages à la faute par l'image érotique créée par l'homme, mais aussi créée par le végétal : « des aspérules, d'une délicate odeur de musc ; des mimulus, montrant des gorges cuivrées, ponctuées de cinabre »²⁴⁵. La végétation du

²⁴³ Olivier Got, *Les Jardins de Zola : psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Paris, Harmattan, 2002, p.85.

²⁴⁴ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 233-234.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

Paradou s'apparente à un gigantesque corps de femme, changeant constamment au gré des déambulations du couple qui s'y perd. Le jardin imite la femme séductrice, et même la prostituée. Ce cours extrait montre des plantes fardées et parfumées pour l'amour : le musc est très vulgairement connoté du fait de sa forte odeur animale. Le cinabre renvoie au maquillage, aussi fortement reprouvé que le musc, ici employé pour rougir les tétons de la plante-femme dans une tentative de séduction.

L'omniprésence de la mention du musc prend ici tout son sens. Zola était considéré par nombre de ses contemporains comme un « olfactif »²⁴⁶ et le musc faisait partie des odeurs les plus fortement réprouvées²⁴⁷ dans la parfumerie du XIX^e siècle. Sa présence ponctue pourtant les descriptions olfactives végétales des plantes du Paradou :

Les lis leur offraient un refuge de candeur, après leur promenade d'amants, au milieu de la sollicitation ardente des chèvrefeuilles suaves, des violettes musquées, des verveines exhalant l'odeur fraîche d'un baiser, des tubéreuses soufflant la pâmoison d'une volupté mortelle.²⁴⁸

La violette, habituellement fleur de la pudeur féminine comme nous l'avons montré auparavant, est ici associée au musc et à la tubéreuse, senteurs de la sexualité animale. Le végétal semble s'être approprié les odeurs corporelles d'Albine pour mieux piéger Serge. Le symbiose entre le corps d'Albine et le corps des plantes est totale, car elle passe aussi par l'odeur. En entrant dans le Paradou, en acceptant de parcourir ses allées, Serge est déjà en connaissance du corps d'Albine. Les séductions du jardin ne sont finalement qu'une extension des pouvoirs de séduction de la jeune femme. Serge est comme piégé par un féminin cosmique et tentateur. Pierre Solda évoque la possibilité de voir les odeurs végétales et féminines dans le Paradou comme des « odeurs-actants »²⁴⁹ ; senteurs qui poussent les personnages à la reproduction. Plus que le Paradou lui-même, nous pouvons affirmer que ce sont ses odeurs qui sont

²⁴⁶ Voir les études de Léopold Bernard (*Les Odeurs dans les romans de Zola*. Montpellier, Camille Coulet, 1889) et du Docteur Toulouse (*Envoi de Émile Zola. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. I. introduction générale*. Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896).

²⁴⁷ Eugénie Briot, *op. cit.*, p. 45.

²⁴⁸ Emile Zola, *op. cit.*, p. 188.

²⁴⁹ Pierre Solda, *op. cit.*, p. 303.

aphrodisiaques. Cette atmosphère de fécondation apparaît comme un accord complexe et harmonieux de plusieurs notes olfactives :

Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes ; et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une ardeur plus sensuelle. Du verger, c'étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges.²⁵⁰

Cet extrait illustre parfaitement la symbiose totale entre le corps d'Albine et les plantes. La personnification du végétal prend un tour sexuel (« pâmées »), et la fécondation à venir est symbolisée par la lourde odeur sucrée des fruits sur le point d'être trop mûrs. La personnification des fleurs et de leurs odeurs permet de leur donner une fonction téléologique : elles deviennent conscientes de leur pouvoir de séduction et de leur rôle dans la reproduction humaine.

La deuxième partie du roman réussit à idéaliser le corps féminin en le végétalisant. Pour Roger Ripoll, Albine apparaît comme une transposition païenne du culte marial²⁵¹ : le féminin idéal zolien se construit dans une «évanescence» qui lui permet de fusionner avec la nature. Serge vénère le corps d'Albine comme il vouait un culte à la Vierge et à ses représentations. La métamorphose du corps féminin grâce au mythe de la femme-fleur permet de la dématérialiser, d'évacuer la menace de l'*odor di femina* inquiétante de Nana ou de Désirée. Transformer la femme en fleur, c'est manipuler sa chair pour qu'elle devienne moins menaçante, pour permettre une reproduction humaine lavée du péché originel²⁵², et purifier l'*odor di femina*. Dans le Paradou, l'odeur de la femme partiellement humaine qu'est Albine perd de son inquiétante étrangeté :

[...] certains coins d'ombre avaient des recueils d'alcôve, une senteur d'amour, une tiédeur de bouquet pâmé aux seins d'une femme. Les rosiers avaient des voix chuchotantes. Les rosiers étaient pleins de nids qui chantaient.²⁵³

²⁵⁰ Emile Zola, *op. cit.*, p. 246.

²⁵¹ Roger Ripoll, *Réalité et Mythe chez Zola*. Lille, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981, p. 381 : Pureté et fluidité, assimilation aux éléments, tels sont les traits que Zola donne à cette figure féminine [...] Ce qui donne leur valeur à toutes ses silhouettes féminines avec lesquelles se confondent la Vierge de *La Faute de l'Abbé Mouret* et les saintes du *Rêve*, c'est leur évanescence même, qui leur permet de se fondre aisément avec la nature et avec l'être aimé.»

²⁵² Pierre Solda, *op. cit.*, p. 253 : «La femme «végétalisée» peut susciter un désir pur.»

²⁵³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 173.

La rose devient l'emblème de cette nouvelle *odor di femina*, celle de la femme idéale, plus totalement humaine car elle a volontairement abandonné la civilisation pour fusionner avec le végétal. La personnification des fleurs se poursuit grâce à l'importance de la communication olfactive entre les plantes et la couple : ce que les roses « chuchotent », ce sont les parfums enivrants qui poussent les jeunes gens à l'amour.

La description du parterre de roses apparaît alors comme un véritable morceau de bravoure. Le romancier réécrit une typologie de l'*odor di femina* idéale, débarrassée de la contrainte d'un corps excréteur. Albine est assaillie par les pétales qui tombent, l'habillent et la recouvrent entièrement :

Au-dessus de sa tête, une gerbe énorme retombait, effleurant ses cheveux, mettant des roses à son chignon, à ses oreilles, à sa nuque, lui jetant aux épaules un manteau de roses. Plus haut, sous ses doigts, les roses pleuvaient, de larges pétales tendres, ayant la rondeur exquise, la pureté à peine rougissante d'un sein de vierge. Les roses, comme une tombée de neige vivante, cachaient déjà ses pieds repliés dans l'herbe. Les roses montaient à ses genoux, couvraient sa jupe, la noyaient jusqu'à la taille ; tandis que trois feuilles de rose égarées, envolées sur son corsage, à la naissance de la gorge, semblaient mettre là trois bouts de sa nudité adorable.²⁵⁴

La métamorphose symbolique de la femme en rose parachève l'idéalisation de son corps. L'humanité s'efface devant la fleur qui la remplace, la surpasse même. Les pétales réussissent à transformer le corps d'Albine, qui abandonne son humanité par ce baptême lyrique et odorant. La description des roses dans cet extrait renforce la métaphore filée de la mer, très présente dans le roman. Les personnages sont *noyés* dans le végétal, qui finit par prendre possession des corps, notamment grâce aux odeurs des plantes. Albine est devenue l'une des fleurs du jardin en respirant les senteurs qui l'entourent : les parfums des plantes pénètrent le corps féminin pour mieux le transformer, en faire l'un des leur. Un rapport de fluidité se crée entre le corps féminin, les plantes du Paradou, et leurs odeurs à la fois respectives et confondues²⁵⁵. Les différentes espèces de roses sont toutes personnifiées pour correspondre à un type féminin selon l'âge et la couleur de la peau et des cheveux :

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁵⁵ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 379 : «Le parfum [...] est chez lui un alourdissement, un épaissement de l'air respiré où passe quelque chose de l'objet. L'abondance des sensations est nécessaire à la satisfaction du désir d'unité.»

C'était une floraison folle, amoureuse, pleine de rires rouges, de rires roses, de rires blancs. Les fleurs vivantes s'ouvraient comme des nudités, comme des corsages laissant voir les trésors des poitrines. Il y avait là des roses jaunes effeuillant des peaux dorées de filles barbares, des roses paille, des roses citron, des roses couleur de soleil, toutes les nuances des nuques ambrées par les cieux ardents. Puis, les chairs s'attendrissaient, les roses thé prenaient des moiteurs adorables, étalaient des pudeurs cachées, des coins de corps qu'on ne montre pas, d'une finesse de soie, légèrement bleuis par le réseau des veines.²⁵⁶

Toutes les roses, avec leur gamme de couleurs et d'odeurs différentes, représentent un corps féminin idéal, débarrassée de toute humoralité. L'accumulation, la sacralisation et la végétalisation du féminin sont les principaux procédés de son idéalisation. Le corps de la femme réelle – malgré sa capacité mystérieuse à enfanter – présente une odeur effrayante qui renferme en elle-même la mort de l'homme. L'idéalisation végétale du corps féminin permet de mettre à distance ce danger.

La symbiose avec la nature semblerait être la seule solution au dégoût que provoque le corps féminin et ses odeurs. Le mythe de la femme-fleur permet à Zola de désamorcer la menace de l'*odor di femina* naturaliste, celle du fumier de Désirée et la toison fauve de Nana. Par les jeux de symboles employés et le style des descriptions, la deuxième partie de *La Faute de l'Abbé Mouret* utilise l'olfaction pour annihiler la matérialité du corps féminin, pour le retrancher à l'espace du mythe et du symbole, là où il n'est plus menaçant.

III. De la serre au salon

Chérie est un produit de son époque, un bibelot d'un raffinement extrême à l'image de ceux que les Goncourt collectionnaient. Dans le roman, la description du corps de la jeune fille entérine son statut idéal : de la plante de serre à la la fleur de salon, Chérie est avant tout un objet d'art. Son corps n'existe que par la parure, le vêtement et le parfum. Chérie modèle son propre corps d'après un idéal pictural et romanesque : les tissus et les senteurs contribuent tous deux à créer l'illusion d'une jeune fille idéale. Avant de nous pencher sur le rôle de l'olfaction dans l'artificialisation du corps de la jeune fille, nous devons explorer les autres procédés de l'idéalisation du féminin dans le roman.

²⁵⁶ Emile Zola, *op. cit.*, p. 176.

La description de la parure, si elle relève d'un certain fétichisme de l'auteur, reflète aussi le développement du personnage de la jeune fille. Plus Chérie grandit, plus la description de son corps se précise. Jusqu'à l'adolescence, elle n'a pas de visage. Le portrait reste vague, et le personnage n'est décrit que par sa tenue. Son corps et son visage de petite fille sont nimbés d'un brouillard descriptif :

Chérie est habillée d'une robe de mousseline blanche à fleurettes roses, aux sept volants froncés et bordés de valenciennes, au corsage décolleté à la vierge, sur laquelle croisent des bretelles en ruban rose façonné, formant ceinture, et allant se nouer derrière par un nœud à longs pans. Elle a au cou un collier de perles roses où les grosses perles alternent avec de petites perles fines. A ses oreilles sont suspendues des poires en corail qui jouent dans ses cheveux courts et bouclés.²⁵⁷

Cet extrait de l'incipit du roman se concentre exclusivement sur la tenue du personnage. La description est extrêmement précise, mais met en valeur un lexique de l'immatérialité, du vaporeux. Les choix vestimentaires de Chérie enfant font écho à ses choix de jeune fille. Toute son apparence relève de l'art plutôt que de la nature, car cette art de la parure est le seul accessible à la femme²⁵⁸. Les vêtements servent ici de description métonymique du corps, qui se précise progressivement au fur et à mesure de la croissance du personnage :

Les traits n'étaient pas réguliers chez Chérie ; mais, dans son visage, on ne voyait que ses yeux, des yeux brillants, pleins de lueurs humides, — et des yeux dont les longs cils courbes semblaient friser, oui, quand ils riaient ! Ces yeux aux cils d'un noir velouté et des cheveux blonds, mais des cheveux d'un blond baptisé par les mères blond rose, et qui prend à là nuque des nuances d'une délicatesse indéfinissable : ça faisait le plus charmant contraste. Et les cheveux blonds de la jolie enfant se trouvaient d'une abondance telle que, dans le remuement perpétuel de sa petite personne, il croulait presque toujours quelque partie de sa coiffure et que son grand-père la disait alors coiffée en nid de merle, le nid le plus mal fait de tous les nids d'oiseaux de l'univers.²⁵⁹

Cet extrait du chapitre XXVI montre Chérie encore indéfinie : son portrait est volontairement brouillon. Le portrait physique progressif de Chérie apparaît comme la raison de la matérialisation, de la mise en chair du personnage : la description crée le corps, lui donne une substance. Cependant, cette création de la corporalité du personnage par la description est mise en échec par

²⁵⁷ Edmond de Goncourt, *Chérie*. éd. cit., p. 3

²⁵⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁹ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 74

l'esthétisation du corps de Chérie. La parure, comme le pense Domenica De Falco, permet de « spiritualiser au sens propre la matière qu'elle porte »²⁶⁰. Chérie idéalise son propre corps grâce à ses vêtements. Elle est écartelée entre la réification de sa corporalité par la narration et un désir d'élévation, d'*éthérealisation*²⁶¹. Cette contradiction est au centre de l'enjeu qu'est le corps de la jeune fille dans le roman. Celui-ci ne peut exister que par la parure : elle est définitoire de la femme qui la porte, et doit refléter son statut social et son goût. Parallèlement, l'extrême sophistication de l'apparence de Chérie, par la mode et les parfums, vise à annihiler la corporalité en faisant du corps de la jeune fille un objet d'art.

Nous avons déjà rapidement évoqué au chapitre précédent la métaphore de la fleur de serre utilisée dans le roman pour décrire le développement de la puberté chez le jeune Parisienne. Chérie apparaît en effet comme un être au développement hâtif, précoce. L'atmosphère embaumée des salons parisiens serait responsable du développement rapide de la jeune fille, à l'image des parfums qui provoquent les malaises du couturier Gentillat. La métaphore florale perdure tout au long du roman. La description de la rose hybride que tente de créer son grand-père au prix de nombreux échecs est à ce titre extrêmement significative :

Mais, sacredieu, trouve-moi, parmi les autres roses, un coloris frais, frais comme celui-là... et crois-tu que, si on avait dans cette blancheur carnée un coeur un rien plus lavé d'incarnat vif... et puis encore avec cela... suppose la fleur un tiers plus grande... crois-tu que ce ne serait pas une rose parfaite... la reine des roses, quoi!... Eh bien! voilà : cette reine des roses, je suis à sa recherche... et tiens, regarde ce bougre de petit rosier, là tout près de toi... et qui est mort... malheureusement bien mort... la semaine dernière, il y avait dessus un bouton présentant tous les caractères d'une variété nouvelle... et presque telle que je la voudrais... Ah! tous les semis que nous avons déjà faits avec ce pauvre Frussotte, pour arriver sans y arriver!... Enfin peut-être un jour le hasard... Et alors nous l'appellerons, ma rose, nous l'appellerons : Chérie Haudancourt... Ça fera bien, hein, dans le Nouveau Jardinier ! [...]
En effet, ton troupière de grand-père la trouve assez galante... cette petite immortalité qu'attrape, sacredieu, une fillette... avec le baptême d'une fleur.²⁶²

²⁶⁰ Domenica De Falco, «La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et *Chérie*», In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, «Le Roman de la jeune fille», n°20, 2013, p. 84.

²⁶¹ Ce terme est un anglicisme issu de la forme verbale *to etherealize*. Nous l'employons à dessein.

²⁶² Edmond de Goncourt, *op. cit.*, pp. 80-81.

Comme chez Zola et Mirbeau, la fleur prend l'apparence du corps féminin, alors que tout dans la femme la pousse à ressembler à une fleur. La palette de couleurs utilisée évoque toutes les nuances de la chair idéale de la fin de siècle : la blancheur la plus pure avec quelques touches de rouge. Le lexique reflète cette volonté de donner un corps à la plante («carnée» et «incarnat» dérivent tous deux du latin *carne* : «chair»), tout en la poussant vers un idéal pictural («lavé»). Le baptême de la rose rêvée ne fait que confirmer l'analyse : Chérie et la fleur hybride ne font qu'un. Comme cette même rose, Chérie est le résultat d'une sélection artificielle qui vise la perfection de la « race », un idéal pourtant voué à disparaître. Chérie, comme la rose créée en son honneur, est trop artificielle pour survivre ; l'une et l'autre sont condamnées à la mort avant la floraison. L'idéal matérialisé dans le réel est voué à l'échec.

La métaphore de la femme-fleur permet donc de mettre en relief l'artificialité du corps de Chérie. Tout dans la jeune fille du Second Empire est soumis à régulation, avant tout pour des raisons sociales. Son corps et son esprit sont façonnés par une éducation superficielle et des «mécaniques» complexes, dans le but d'atteindre un idéal créé par la mode et les arts. La jeune fille est un bien familial qui doit être protégé et entretenu jusqu'au mariage :

Clotilde m'a fait bien rire aujourd'hui ; elle me racontait qu'elle se mariait uniquement pour que sa mère ne la fit plus coucher, toutes les nuits, avec deux tranches de veau sur les joues, des gants huilés aux mains et aux pieds des mécaniques pour les comprimer.²⁶³

À la différence des autres romans de notre *corpus*, *Chérie* met en place une esthétique du corps féminin en tant qu'objet, façonné par les pratiques de l'hygiène et de la mode. L'idéal modifie et agit sur le naturel²⁶⁴. En tant que personnage présenté comme l'archétype de la jeune fille, Chérie correspond parfaitement aux attentes de l'art. À la différence de ses compagnes, Chérie est déjà physiquement parfaite : elle incarne l'idéal féminin d'une époque. Chérie est littéralement un *produit* : elle répond au cahier des charges de l'idéal. Elle

²⁶³ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁴ Maurice Godelier, *L'idéal et le matériel. Pensée, économies, sociétés*. Paris, Flammarion, Champs Essais, 2010 [1984], p. 10 : «L'idée est que, de toutes les forces qui mettent l'homme en mouvement et qui lui font inventer de nouvelles formes de société, la plus profonde est sa capacité de transformer ses relations avec la nature en transformant la nature elle-même.» (Italiques ajoutées par l'auteur)

est de ce fait opposée à la femme naturelle, celle qui fait horreur, grâce à son extrême sophistication :

Chérie n'était pas plus jolie, pas plus enfant prodige, pas plus gentille de caractère qu'une autre, et cependant elle possédait une séduction particulière, une séduction bien à elle : attitudes s'arrangeaient ainsi que dans les poses heureuses, cherchées et trouvées par les peintres et les sculpteurs, et les gestes de sa petite personne, qu'on aurait dit rythmés, cadencés, enchantaient le regard par un certain maniérisme naturel à son corps ondulant.²⁶⁵

Idéal artistique de la fin de siècle, le corps de Chérie ne lui appartient plus : son «maniérisme» en fait une imitation d'un art qui imite lui-même le réel. Chérie apparaît comme une version épurée d'elle-même. Sa matière s'effrite peu à peu : Chérie est perdue dans la masse des raffinements de la vie élégante. À la fois le produit de l'hérédité, de la frustration sexuelle et d'un usage abusif des parfums, l'hystérie de Chérie apparaît alors comme une conséquence de l'artificialisation extrême du personnage.

Dans ses derniers jours, Chérie rêve d'un retour à la nature paradisiaque de son enfance, d'abandonner Paris pour retourner au Muguet, de délaisser les parfums les plus forts pour retrouver les douces vapeurs végétales de son enfance²⁶⁶. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse de la sophistication parfumée de Chérie effectuée au chapitre précédent, car les dernières pages du roman présentent un tout autre paradigme olfactif. Les dernières heures de Chérie sont marquées par une déchéance qui s'incarne dans un refus de la sophistication. Le produit parfumé devient exclusivement un remède nécessaire plutôt qu'un outil de la parure : « Elle se persuade qu'on ouvre ses volets, et le souffle de Mlle de Suzange, sur ses tempes mouillées d'eau de Cologne, lui semble l'air matinal qui entre par la fenêtre »²⁶⁷. Le désir de retour à l'enfance et à la nature se manifeste de plusieurs manières : Chérie abandonne la vie mondaine et son goût pour la parure. Elle convoque à son chevet son amie d'enfance Mademoiselle de Suzange, qui la rappelle à un état antérieur de plénitude grâce à la métaphore de « l'air matinal », symbole d'une innocence primordiale. Chérie se meurt de l'excès de raffinement qui a nourri son hystérie : le refus de

²⁶⁵ Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 99.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 262-263.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 255.

la vie mondaine devient nécessaire, mais advient trop tard pour sauver la jeune fille. Les dernières pages du roman la montre dans un rejet de l'idéal personnel qu'elle s'est créé, ou plus exactement, que le romancier a créé pour elle. Son désir d'aller au théâtre apparaît comme le dernier souhait d'une condamnée à mort, comme un adieu dramatique à un monde auquel elle renonce. L'eau de Cologne symbolise ce retour à une simplicité relative, car elle est avant tout un produit d'hygiène, nécessaire à la propreté et à la santé. Le dénouement de *Chérie* marque l'échec de l'idéal, du mythe de la femme-fleur et du mythe de la jeune fille. L'hystérie, en affaiblissant l'esprit du personnage, le réduit à un corps en souffrance :

Soudainement, au milieu du dîner, après une lueur d'anxiété traversant ses yeux comme un éclair, la petite-fille du maréchal glisse de sa chaise entre ses deux voisins, tombe de côté, la tête sur le parquet, avec le bruit sec et la silhouette détraquée d'une poupée cassée en deux. [...]
On lui fit respirer du vinaigre.²⁶⁸

L'image de la poupée est particulièrement significative. Chérie apparaît comme l'idéal esthétique et littéraire des deux frères, incarné dans une jeune fille. Chérie meurt car elle était trop délicate, trop parfaite pour la réalité. La poupée fabriquée par l'idéal ne peut que se briser à l'épreuve du monde. Le détraquement et la mort de Chérie ne sont pas sans évoquer le récit poignant de la mort de Jules retranscrit dans le *Journal*²⁶⁹. Le personnage et l'homme bien réel meurent tous deux en 1870, avec l'Empire. Le fac-similé du faire-part de décès de Chérie, document inséré à la toute dernière page du roman, informe le lecteur que Chérie est morte au Muguet ; le retour à la nature a eu lieu, mais trop tard. La mort de Chérie était inévitable. Puisqu'elle est un idéal créé par le romancier pour mettre en valeur une accumulation de tissus et de senteurs, son corps est condamné à n'être jamais viable.

Comme l'explique Bernard Vouilloux, l'idéal féminin goncourtien est tout entier réduit à ce rôle d'objet d'art²⁷⁰ : Chérie, parée par les plus belles

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 254.

²⁶⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*. Paris : Fasquelle, 1959, Tome 2, pp. 551-573.

²⁷⁰ Bernard Vouilloux, «Le devenir-biblot». In : *Les Frères Goncourt : art et écriture* [Colloque de Bordeaux, 2-4 mars 1996], sous la direction de Jean-Louis Cabanès. Bordeaux, Presse Universitaires de Bordeaux, coll. «Sémaphores», 1997. p. 434 : «De la femme, on pourrait dire ce que les Goncourt disent de la Parisienne, qualifiée à un moment de «plus grand article de Paris» [...]. Certes, c'est faire de la femme un objet (et même un objet de

étoffes et les plus suaves parfums, apparaît comme un ornement de salon, une fleur de tissu décorative. Le corps disparaît sous l'accumulation de la parure et des vapeurs parfumées : il n'est plus que le canevas d'un art de la mise en scène de la corporalité. Ce raffinement extrême qui s'incarne dans de nouvelles pratiques olfactives apparaît comme une transgression. Chérie a voulu oublier qu'elle avait un corps en le dissimulant sous une avalanche d'ornements, en étouffant sa nature de femelle vouée à la reproduction, pour devenir une simple idée, faire de son propre corps un objet d'art. Contrairement aux autres personnages féminins de notre *corpus*, cette volonté d'*éthérealisation* qui passe par le mythe et l'idéal échoue dans le dernier roman de Goncourt. Le corps féminin, par son humoralité et sa fonction génésique, par sa proximité essentielle avec la nature, est condamné à n'être que matière, à échouer dans sa tentative d'idéalisation.

Dans les textes de notre *corpus*, les références à l'olfaction et aux parfums permettent de déshumaniser le corps féminin, qui apparaît alors comme une plante sauvage et dangereuse, l'idole païenne d'un culte rendu à une nature mythique, ou la fragile fleur de tissu de l'idéal. Le corps féminin est devenu l'objet de manipulations olfactives qui visent à l'éloigner de la bête, certes, mais qui l'apparentent de plus en plus à un corps végétal plutôt qu'à un corps humain. Comme l'explique Eléonore Roy-Reverzy, «[...] à la nature décevante se superpose en fait une autre nature qui en est la copie et le reflet épuré : l'Eden artificiel par exemple, qui correspond à l'Eve artificielle, ne comporte que des splendides fleurs exotiques et fausses »²⁷¹. Le corps et l'odeur sont au centre de la dialectique entre naturel et artificiel qui obsède la fin de siècle. L'olfaction permet d'artificialiser et de mettre à distance la corporalité, et plus particulièrement celle de la femme. C'est l'avènement d'un corps idéal, mais qui n'est finalement qu'un objet destiné à l'agrément de l'odorat en particulier, et des autres sens en général.

consommation), mais c'est qu'elle est un objet d'art accessible à l'usage, à la manipulation, non moins qu'à la contemplation : un bibelot. Si l'un et l'autre font la fortune de l'industrie de luxe, l'un et l'autre trouvent sur l'autel de la garçonnière leur commune consécration, celle de la délectation célibataire, par où est promue l'esthétisation de la vie : on en jouit, à l'oeil.»

²⁷¹ Eléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Eros : la mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*. éd. cit., p. 333.

Symbiose, mythe et idéal, voilà les moyens employés par la fin de siècle pour réintégrer une corporalité féminine inoffensive dans les textes. En poussant l'*odor di femina* vers le végétal, la fin de siècle se conforme à une hiérarchie des senteurs qui rejette toute animalité pour favoriser la pureté supposée des essences florales. Ces représentations de femmes végétales peuvent parfois être vues comme des allégories de l'art poétique du romancier, comme nous l'avons abordé dans *Chérie*. Cependant, ces incarnations d'un idéal ne peuvent survivre dans le réel. Grâce à son odorat, la fin de siècle crée un mythe du corps féminin, pour mieux le détruire. La mise à mort de l'idole idéale devient nécessaire.

Chapitre VI

La mise à mort du corps idéal : la responsabilité des odeurs

Dans les romans de notre *corpus*, les odeurs contribuent à façonner un idéal du corps tout en concourant à sa destruction. Cette double entreprise contradictoire prend sa source dans le pessimisme fondamental de la fin de siècle : l'idéal est nécessaire pour échapper à la réalité bourgeoise, pour inspirer un art du symbole, mais il tyrannise l'artiste²⁷². Le parfum et l'olfaction, toujours écartelés dans l'imaginaire collectif entre dépréciation et revalorisation, érigent le corps féminin en idole tout en parachevant son annihilation.

I. Toxicologie des parfums

Si Chérie provoque sa propre hystérie grâce aux parfums, elle s'empoisonne aussi progressivement par son usage des senteurs. Son rapport à l'odorat est placé sous l'ordre de la pathologie. Les odeurs qui l'obsèdent comme le musc et l'héliotrope sont des poisons qui la précipitent peu à peu dans la maladie, vers la mort finale.

La toxicité des odeurs dans *Chérie* n'est plus à montrer : l'exemple du couturier Gentillat, analysé au chapitre II, reste le plus marquant. Les parfums des grandes mondaines lui donnent d'horribles « névralgies »²⁷³. De même, Chérie est accablée de migraines après chacune de ses visites à l'atelier du couturier :

Des jours très pris, très occupés, les jours qui suivaient, des jours donnés à l'essayement de la fameuse robe, à des séances de deux heures au bout desquelles le cœur était au moment de manquer à Chérie qui rentrait à l'hôtel de la Guerre, légèrement migrainée, et attendait le dîner allongée sur une chaise longue.²⁷⁴

²⁷² Roy-Reverzy, *op. cit.*, p. 106.

²⁷³ Edmond de Goncourt, *Chérie*, éd. cit., p. 135.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 138.

Les méfaits de la fréquentation des odeurs ne s'aggravent qu'avec le temps. Chérie, en continuant à utiliser des produit parfumés, est responsable de sa propre fin. Les parfums provoquent les mêmes symptômes aux individus qu'ils empoisonnent : maux de tête, affaiblissement physique puis psychique. Alors que Gentillat est frappé d'anémie, Chérie subit des vapeurs et des évanouissements. Le parfum serait la cause du *détraquement* de Chérie. Comme nous l'avons montré au chapitre II, les odeurs favorisent l'hystérie, alors qu'un goût démesuré pour celles-ci est justement l'un des symptômes de la maladie. Le parfum – en tant que produit industriel du luxe, de la sophistication poussée à l'extrême – serait à la racine du destin de Chérie, et par extension du destin de la jeune fille fin de siècle en général. Les senteurs provoquent et entretiennent une hystérie, qui perdure tant que la jeune fille n'est pas mariée. Nous pouvons donc supposer que Chérie refuse de se marier en partie à cause de l'effet que les parfums ont eu sur son esprit. Le parfum serait un de ces « plaisirs du monde », auquel la jeune fille refuse de renoncer en se mariant :

La toute jeune fille gâtée par ses parents, heureuse dans sa famille et laissée libre de goûter aux plaisirs du monde, n'est point pressée de se marier. Ignorante encore de la passion et des attachements violents, elle trouve si agréable ce léger et courant coquetage avec les sentiments et les inclinations qu'elle fait naître autour de sa personne, si doux ce joli partage d'elle-même entre l'adoration de tous.²⁷⁵

Le parfum reste l'objet de l'impudeur la plus totale. Comme le développement du flirt²⁷⁶ à la fin du siècle, le parfum serait l'une des raisons de la mise à mort du mythe de la jeune fille pure telle que la rêvait le XIX^e siècle.

La mondanité et le parfum, dans leur rôle corrupteur, sont intrinsèquement liés. Ils sont tous deux responsables de la déchéance de Chérie, en nourrissant progressivement son hystérie, en accélérant sa maturité qui ne peut se satisfaire dans le mariage. Le monde avec ses vanités et ses tentations favorise le développement de l'orgueil de Chérie :

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁷⁶ Fabienne Casta-Rosaz, «Un contre-modèle de la sexualité conjugale : le flirt.» In : *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°4, 2014 : «Sexorama». Sous la direction de José-Luis Dias. Champvallon, 2014, pp. 46-54.

Bientôt, chez Chérie devenue déraisonnablement mondaine, il n'y eut plus qu'une seule et unique pensée : faire sensation là où elle se montrait. [...] Dans les bals, les spectacles, les courses, il lui fallut des arrivées où tous les regards et les lorgnettes se dirigeaient sur elle, où des gens montaient sur des banquettes, où son nom était dit çà et là, et encore là, par des bouches à des oreilles approchées tout contre, et où, sur son passage, se levait le léger brouhaha que laisse derrière elle le sillage d'une femme à la mode. Chérie en était à cette heure de coquetterie générale par laquelle passent bon nombre de Parisiennes, de coquetterie sans tendresse de cœur et qui s'adresse aux foules, de coquetterie faisant implacablement fi du sentiment d'un quelconque, quelque digne qu'il soit d'être aimé.²⁷⁷

Chérie est un personnage entièrement excessif : son goût pour les parfums, les parures, le bal, ne peut exister dans la demi-mesure. Ce passage amène l'idée d'une *hybris* de Chérie ; son comportement et ses goûts ne correspondent en aucun cas à ceux attendus d'une jeune fille. Ce sont cet excès et cette démesure qui entraînent son hystérie. La maladie mentale apparaît comme un châtement du comportement non-conforme de Chérie. Par son usage excentré, démesuré du parfum, son refus de prendre un mari, Chérie s'écarte de ce qui est attendu d'elle. Elle fait preuve d'une coquetterie sans objet, d'un soin d'elle-même sans véritable but de séduction, ce qui apparaît comme un emploi corrompu des charmes de son corps. Chérie, en refusant de se marier, de procréer, va à l'encontre de sa nature.

Son empoisonnement par le parfum apparaît alors comme une conséquence logique de son *hybris*. Les odeurs, instruments de la nature, permettent de corriger l'anomalie qu'est Chérie. Il n'existerait rien de plus contre-nature, pour la fin de siècle, qu'une jeune fille sur le point de devenir vieille fille. Elle doit être exclue du réel et de la nature. La vocation religieuse de Chérie ne s'étant pas développée, elle ne peut prétendre à cette mort symbolique qu'est l'entrée au couvent. La narration se doit de résoudre ce problème de l'existence transgressive de Chérie en la tuant : le récit évacue la transgression comme une organisme rejette un corps étranger. Chérie est punie par là où elle a péché : le nez et le sexe. Son rapport de plus en plus sexuel à l'olfaction s'incarne dans le fétichisme du musc :

Ainsi, Chérie aimait follement les odeurs, et même, il n'y a pas à le cacher, elle adorait le musc tout autant que l'Impératrice Joséphine dont le cabinet de toilette de la Malmaison, au bout de quarante ans, en dépit des grattages et des lessivages, était resté musqué comme aux premiers jours. De toutes

²⁷⁷ Goncourt, *op. cit.*, pp. 195-196.

les envies secrètes de la jeune fille, le croirait-on, la plus ardente était d'avoir en sa possession un grain de musc du Thibet et de la province de Ta-tseen-loo, un grain de musc de première qualité, exempt de toute sophistication et authentiqué par l'enveloppe en caractères rouges et reproduisant dans une image grossière la chasse au chevrotain porte-musc, représenté avec sa poche *moschifère*. [...]

Quand la jeune fille l'eut enfin, son grain authentique, elle le garda parmi ses bijoux dans une petite boîte de laque d'or, de la grosseur d'un pois.²⁷⁸

Le grain de musc est au carrefour des deux passions de la jeune fille : le parfum et la parure. Il devient le plus précieux de ses bijoux, et est traité comme tel. Ce grain de musc est de première qualité : il vient probablement de la région du Tonkin qui produit le musc le plus recherché pendant des siècles. Le mention du musc permet d'associer Chérie à un modèle de mœurs légères : l'impératrice Joséphine. Le musc, avec son odeur forte et animale, est le symbole de la sexualité déviante du personnage fictionnel et historique. Il semblerait même être la source de nombreux troubles physiques et psychiques²⁷⁹. Ce goût contre-nature de Chérie se manifeste par la surprise du narrateur, qui présente le goût du musc comme une chose honteuse et presque incroyable. Le musc pur, par son odeur nauséabonde et légèrement fécale, ne peut que s'apparenter au miasme de la maladie. Le grain de musc est le premier poison de Chérie.

Le dernier poison de Chérie, celui qui l'achèvera, est l'odeur de l'héliotrope, et plus exactement de l'héliotropine. Le concentré synthétique de l'odeur de la fleur apparaît comme une drogue pour la jeune fille :

Maintenant, tous les matins, à son premier réveil, la jeune fille se levait et, encore endormie, d'une main cherchant à tâtons, atteignait un vaporisateur, et se mettait à insuffler l'intérieur de son lit de la senteur de l'héliotrope blanc. Puis, aussitôt, elle se refourrait entre les draps parfumés, prenant soin de les ouvrir le moins possible. Et, la tête enfoncée sous la couverture jusqu'aux yeux, elle prenait une jouissance indicible à se sentir pénétrée, caressée, rafraîchie par l'humidité odorante de la vaporisation dans laquelle il lui semblait, son être encore mal éveillé, à demi s'évanouir, s'en aller, lui aussi, comme s'il était volatilisé, en parfum et en bonne odeur. A la fin elle se rendormait, trouvant une volupté dans un sommeil où il y avait un peu d'ivresse cérébrale et d'asphyxie.²⁸⁰

Cet extrait peut être étudié sous l'angle de l'onanisme mais aussi de la toxicologie. L'addiction de Chérie se caractérise par la nécessité d'une respiration continue, journalière et répétée. La consommation de la vapeur

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 224-225 (Italiqne ajoutées par l'auteur).

²⁷⁹ Elisabeth de Feydeau, *Les Parfums. Histoire, anthologie, dictionnaire*. éd. cit. p. 284.

²⁸⁰ Goncourt, *op. cit.*, pp. 225-226.

d'héliotropine est devenue un rituel nécessaire au bon fonctionnement de la jeune fille. Le cadre du lit et les spasmes de plaisir du personnage ne font qu'exemplifier la parabole de la jouissance sexuelle et de la masturbation à travers un lexique explicite : « jouissance indicible à se sentir pénétrée, caressée », « volupté ». La mention de l'« asphyxie » est tout à fait intéressante : Chérie veut s'étouffer dans les vapeurs du parfum. Elle teste les limites de son existence corporelle en frôlant la mort de plus en plus près. Elle se rapproche progressivement de l'inconscience, et la métaphore de l'« être » qui s'évapore avec l'odeur est particulièrement explicite. Chérie, en s'asphyxiant des vapeurs de l'héliotropine, désire se faire disparaître, annihiler sa corporalité. La nature entretient l'hystérie de Chérie par un fétichisme de l'odeur qui la pousse à sa perte. Le sommeil qui l'abat après cette séance de respiration n'est qu'une mort symbolique, une version éphémère de la mort finale qui l'attend. Toute la matière de Chérie *s'éthéréalise*, se dissout en vapeurs odorantes, part en fumée : « son être encore mal éveillé, à demi s'évanouir, s'en aller, lui aussi, comme s'il était volatilisé, en parfum et en bonne odeur ». Le corps idéal de la jeune fille est devenu parfum, au sens étymologique ; un encens brûlé ici-bas, sacrifié, pour honorer la divinité. De ce fait, le choix de l'héliotropine n'est pas pas anodin. Cette substance synthétique s'approche de l'odeur de l'héliotrope, petite fleur blanche ou bleue qui évoque elle-même l'amande et la vanille, avec une facette légèrement verte et amère. L'héliotropine pourrait être vue comme une version parfumée du cyanure, le fameux poison à l'odeur d'amande.

L'autopsie fictionnelle du corps de Chérie, si elle avait eu lieu, aurait pu évoquer l'idée d'un empoisonnement à l'héliotropine. Le parfum, qu'il soit synthétique ou naturel, est une arme de la nature pour punir celles qui osent se refuser à ses lois. La mort de Chérie est un châtement de son refus d'accepter sa corporalité. L'idéal, mis au monde grâce au parfum, est aussi mis à mort grâce aux odeurs. La mort finale qui se réalise dans la métamorphose du corps en parfum apparaît comme l'accomplissement d'un désir de transcendance.

II. Désincarnation et réincarnation

Alors que Serge retourne à la religion mortifère dans la dernière partie du roman, la mort d'Albine qui se suicide par les vapeurs des fleurs du jardin

est comparable à celle de Chérie, en ce qu'elle lui permet d'accéder à une forme de transcendance. En se donnant la mort par les effluves des fleurs du Paradou, Albine accomplit une fusion totale avec la nature. Sa mort est positive, son sacrifice nécessaire : ils permettent le triomphe final de la vie sauvage face à la culture.

Le jardin renferme en lui, dès le début du roman, l'idée d'une mort à venir. La toxicité des fleurs est semblable à celle de certaines essences dans *Chérie*. Le plaisir olfactif porte en son sein le germe prophétique de la fin d'Albine :

Le parfum des roses est trop fort pour toi. Je n'ai jamais pu m'asseoir sous les rosiers, sans me sentir toute lasse, la tête perdue, avec une envie très douce de pleurer... Va, je te mènerai sous les rosiers, et je pleurerai, car tu me rends bien triste.²⁸¹

La mélancolie que provoque «le parfum des roses» préfigure la profonde tristesse du dénouement. Le couple est cependant irrémédiablement attiré par l'odeur des fleurs. La même relation d'addiction se met en place dans *La Faute de l'Abbé Mouret* et dans *Chérie*. L'odeur des fleurs est toxique, mais fascinante. Elle provoque ici une émotion esthétique qui toucherait presque au sublime. La faiblesse physique et mentale de Serge ne pourrait supporter la splendeur naturelle des roses. La tristesse face au spectacle du Paradou s'affirme progressivement. Une dialectique entre plaisir et souffrance se crée :

Mais eux, souffrant de la grande volupté qui les entourait, maudissaient le jardin. L'après-midi où Albine avait tant pleuré, à la suite de leur promenade dans les rochers, elle avait crié au Paradou, en le sentant si vivant et si brûlant autour d'elle :

– Si tu es notre ami, pourquoi nous désoles-tu ?²⁸²

Le Paradou conduit les personnages à la faute, mais ceux-ci restent partiellement conscients du destin funeste qui les attend. La nature érotique est source de bonheur et de souffrance. Elle combat les réticences des jeunes gens par les assauts sensuels de son atmosphère «brûlant[e]». Malgré l'incompréhension des personnages, le jardin personnifié a des fins qui lui sont propres. Le Paradou, incarnation du mythe de la nature cosmique, lutte sans cesse contre la raison, la religion, la civilisation. Corrompre Serge, le pousser à

²⁸¹ Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. éd. cit., p. 172.

²⁸² *Ibid.*, p. 232.

la faute grâce aux odeurs, c'est affirmer la domination du naturel sur l'artificiel. Les senteurs du jardin restent ambiguës. Elles poussent les personnages vers une sexualité qui ne peut s'affranchir de l'ombre du péché, tout en glorifiant le corps féminin végétal, débarrassé de la menace de l'*odor di femina* humaine. L'olfaction fabrique un idéal, mais pour mieux le détruire.

Le triomphe de la nature se fonde sur une fusion de tous ses composants. La mort d'Albine apparaît comme l'étape finale d'un cycle. C'est une mort nécessaire ; en fusionnant avec la nature sauvage du Paradou, elle renforce sa puissance, lui donne les moyens de triompher dans le dénouement du roman. La mort d'Albine s'apparente alors à un sacrifice : elle est une Iphigénie qui répond aux ordres de son géniteur (ici le Paradou), pour assurer le succès d'une entreprise qui la dépasse. Le sacrifice rituel d'Albine est aussi le sacrifice de l'enfant qu'elle porte. La symbolique de la mort finale est particulièrement frappante, car le sacrifice de la fécondité humaine nourrit la fécondité végétale et animale. Les arbres du jardin personnifiés désirent s'emparer du corps d'Albine :

Ils la voulaient avec eux, dans le repos du froid ; ils rêvaient de l'emporter, roulée parmi les feuilles sèches, les yeux glacés comme l'eau des sources, les membres raidis comme les branches nues, le sang dormant le sommeil de la sève. Elle vivrait leur existence jusqu'au bout, jusqu'à leur mort. Peut-être avaient-ils déjà résolu qu'à la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des prairies, ou un jeune bouleau de la forêt. C'était la grande loi de la vie : elle allait mourir. Alors, une dernière fois, elle reprit sa course à travers le jardin, en quête de la mort. Quelle plante odorante avait besoin de ses cheveux pour accroître le parfum de ses feuilles ? Quelle fleur lui demandait le don de sa peau de satin, la blancheur pure de ses bras, la laque tendre de sa gorge ? À quel arbuste malade devait-elle offrir son jeune sang ? Elle aurait voulu être utile aux herbes qui végétaient sur le bord des allées, se tuer là, pour qu'une verdure poussât d'elle, superbe, grasse, pleine d'oiseaux en mai et ardemment caressée du soleil. ²⁸³

Albine, en tant que femme partiellement végétale et en tant que fille du Paradou, est rappelée à la nature. Cette «loi de la vie» s'incarne dans une logique de la réincarnation : le jardin recycle le corps d'Albine dans la puissance infinie de sa fécondité. Ce passage comporte un aspect téléologique important ; Albine fait «don» de son corps à la nature, pour répondre à une fin : augmenter les pouvoirs de cette nature cosmique. L'odeur du corps féminin sacrifié vise à «accroître le parfum de ses feuilles» dans un cycle perpétuelle de

²⁸³ *Ibid.*, p. 357.

décompositions fertiles. L'odeur de la nature devient la marque de sa puissance de génération. Comme l'explique Roger Ripoll, la pulsion sexuelle dans *La Faute* est la manifestation d'un désir de fusion avec une nature mythique et totalisatrice :

Parcourir le jardin les achemine vers l'étreinte amoureuse ; dans la troisième partie, Albine va encore plus loin dans cette voie et parvient à faire entrer le Paradou dans la chambre où elle se donne la mort, réalisant l'union la plus étroite avec la nature.²⁸⁴

Là où Serge refuse l'union totale avec la nature dans un sursaut final de sa foi, Albine réussit à fusionner complètement avec le végétal. C'est sa souffrance et le deuil qu'elle a fait du bonheur et de l'amour terrestre qui la poussent à ce suicide ritualisé.

Tout le chapitre XIV de la troisième et dernière partie du roman narre le suicide d'Albine tout en décrivant la liturgie florale et parfumée de la cérémonie : «La grande chambre, bientôt, fut parée»²⁸⁵. Roger Ripoll compare l'ensevelissement floral de la chambre à la préparation d'une future mariée²⁸⁶. Zola, dans la conception de la mort d'Albine et l'esthétisation du suicide, prépare la jeune fille à la consommation de ses noces avec la nature. La mort d'Albine est aussi une *petite mort* ; et nous pouvons mettre en lien ses spasmes d'asphyxie avec ceux de Chérie qui s'étouffe sous ses draps avec de l'héliotrope. La plante odorante donne la mort par la toxicité de son odeur et par son rôle isolant²⁸⁷. La diffusion continue des effluves des plantes et des fleurs, réunies en quantités gigantesques, emplit l'espace de la chambre telle une fumée d'encens, transforme et corrompt l'air ambiant :

Il n'y avait, sous le plafond bleu, que le parfum étouffant des fleurs. Et il semblait que ce parfum ne fût autre que l'odeur d'amour ancien dont l'alcôve était toujours restée tiède, une odeur grandie, centuplée, devenue si forte, qu'elle soufflait l'asphyxie.²⁸⁸

²⁸⁴ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 377.

²⁸⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 359.

²⁸⁶ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 374.

²⁸⁷ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 360-361 : «elle ramassa les verdures odorantes, les citronnelles, les menthes, les verveines, les baumes, les fenouils ; elle les tordit, les plia, en fabriqua des tampons, à l'aide desquels elle alla boucher les moindres fentes, les moindres trous de la porte et des fenêtres. Puis, elle tira les rideaux de calicot blanc, cousus à gros points. Et, muette, sans un soupir, elle se coucha sur le lit, sur la floraison des jacinthes et des tubéreuses.»

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 361.

Le rappel de la dame morte dans la chambre clôt le cercle de vie et de mort du Paradou. C'est l'*odor di femina* surpuissante du dénouement qui provoque la mort. Albine se laisse aller à sa nature de femme ; c'est un suicide complet, car elle provoque sa mort par une odeur qui n'est que l'extension de son propre parfum corporel. Le roman s'inspire de la superstition vivace de l'époque sur la toxicité supposée des fleurs en vases dans les chambres des jeunes filles²⁸⁹. Ici, les odeurs du Paradou ont pénétré la chambre : elles glorifient le corps d'Albine tout en lui donnant la mort. La liturgie de ce chapitre l'apparente à la fois à un mariage et à un enterrement. Les fleurs veillent le corps d'Albine, tout en le parant. La jeune femme prend même les attitudes d'un gisant :

Elle se trouvait ravie à son tour, dans cette haleine. Ne bougeant point, les mains jointes sur son cœur, elle continuait à sourire, elle écoutait les parfums qui chuchotaient dans sa tête bourdonnante. Ils lui jouaient une musique étrange de senteurs qui l'endormait lentement, très doucement.²⁹⁰

À mesure qu'Albine se rapproche de la mort, les odeurs gagnent en matière ; elles s'incarnent jusqu'à prendre une voix. La béatification d'Albine est complète ; son « ravissement » est à entendre au sens étymologique. La litanie des parfums s'apparente à celle des enfants de chœur. Son attitude n'est pas sans rappeler celle des saintes en extase. L'atmosphère embaumée de la chambre est à la fois un rappel de l'olfactivité des cérémonies catholiques, mais aussi du mythe de l'odeur de sainteté. Albine meurt en martyr du culte de la nature. Le récit de sa « passion » prend tout son sens :

Mais elle suffoquait davantage, la passion arrivait avec l'éclat brusque des œillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre dominait un moment toutes les autres. Elle croyait qu'elle allait agoniser dans la phrase malade des soucis et des pavots, qui lui rappelait les tourments de ses désirs.²⁹¹

Zola s'approprie le lexique religieux pour mieux mettre en avant l'élévation du corps d'Albine. La souffrance du désir et de l'abandon, la douleur de l'asphyxie, transcendent la corporalité. Le parfum permet l'élévation du corps féminin, la

²⁸⁹ Jean Fauconney, *La volupté et les parfums. Rapport des odeurs avec le sens génital. Le parfum naturel de la femme*. Paris, C. Offenstadt, 1903, pp. 81-82 : « Il existe un grand nombre de fleurs odorantes dont les émanations portent sur les nerfs une véritable irritation et telles que, si les particules du parfum se trouvent concentrées dans un très petit espace, il en résulte des accidents assez graves ; c'est pourquoi il est si dangereux de laisser, durant la nuit, dans les chambres à coucher, des vases de fleurs. »

²⁹⁰ Emile Zola, *op. cit.*, p. 361.

²⁹¹ *Ibid.*

transsubstantiation de la matière organique répugnante en volute divine, alors qu'il gagne lui-même progressivement en matière²⁹². Le Paradou vampirise Albine grâce au parfum, qui circule et s'échange entre la jeune femme et les fleurs qui l'entourent. L'odeur liquéfiée, fondue, devient le sang du corps féminin.

Dans cette esthétique de l'immatériel, Albine est assaillie de perceptions sensorielles sublimes qui la séparent peu à peu de son corps. Cet extrait présente une fusion totale entre l'ouïe et l'odorat, faisant écho à la symbiose à présent presque complète entre Albine et la nature. L'impression finale laissée par les derniers moments d'Albine est celle d'une symphonie grandiose qui s'accompagne du développement traditionnel en trois étapes d'un parfum réalisé par l'art :

Et, brusquement, tout s'apaisait, elle respirait plus librement, elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces. Les belles-de-nuit piquaient çà et là un trille discret. Puis, il y eut un silence. Les roses, languissamment, firent leur entrée. Du plafond coulèrent des voix, un chœur lointain. C'était un ensemble large, qu'elle écouta au début avec un léger frisson. Le chœur s'enfla, elle fut bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. Les noces étaient venues, les fanfares des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs.²⁹³

Le vocabulaire musical est omniprésent («voix de cuivre», «gamme descendante», «cantique», «trille», «chœur», «sonorités», etc.) ; la mention du «silence» précédant l'entrée en scène des roses personnifiées en cantatrices vise à mettre en relief l'apothéose finale. La mort d'Albine, par l'intensité de sa musicalité, la narrativisation stylistique des enchaînements de sons et d'odeurs confondus, est un chef-d'œuvre wagnérien. Ce chapitre est le joyau des *Rougon-Macquart*. Huysmans et Mallarmé eux-mêmes admireront le lyrisme

²⁹² D'après Roger Ripoll, l'odeur chez Zola est un «alourdissement» matériel : «Le parfum, par exemple, loin d'être une évaporation qui aboutit à spiritualiser la matière, comme il peut l'être chez Baudelaire, est chez lui un alourdissement, un épaissement de l'air respiré où passe quelque chose de l'objet.». Nous voyons plutôt l'odeur zolienne comme une substance à part, qui pourrait figurer sur la table périodique des éléments, et donc naviguer aisément entre les états solide, liquide et gazeux.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 361-362.

débordant du roman²⁹⁴. De plus, *La symphonie des senteurs* s'inspire de la tradition des «bouquets» de parfumerie, accords complexes et hautement artificiels. Un parfum de tradition française, tant qu'il n'est pas un soliflore, respecte généralement la pyramide olfactive, une organisation tripartite des notes visant à mettre en relief les différentes étapes du développement d'un parfum. Un parfum complexe, c'est un parfum qui évolue, révèle ses détours et ses contours progressivement. Le récit de l'agonie d'Albine peut être vu comme une description emphatique des notes olfactives de l'*odor di femina* idéale, avant que celle-ci ne se décompose dans la nature. En notes de tête, il y aurait une touche épicé d'œillet, la fraîcheur des herbes aromatiques, et la transparence narcotique du souci et du pavot ; en notes de cœur, des roses grandiloquentes poudrées d'héliotropes ; puis un fond vert et capiteux de tubéreuse et de jacinthe. La mort, ce « hoquet suprême des fleurs », est une jouissance synchrétique et synesthétique, à la fois sexuelle, musicale et parfumée. Le corps de l'idéal est sacrifié dans une débauche sensuelle qui parachève sa désincarnation.

Pour Roger Ripoll, la démesure lyrique de *La Faute de l'Abbé Mouret* serait une manière d'accomplir la symbiose avec la nature par le style²⁹⁵ : l'écriture-artiste, par sa propension synesthétique, accomplit dans le corps du texte le désir charnel de réconciliation entre l'homme et la nature. Le dénouement du roman parachève la fusion entre Albine et le Paradou, qui n'était auparavant que partielle. La nature est revigorée par le sacrifice de la jeune femme. Le chapitre XVI de la troisième partie relate l'enterrement d'Albine. Cependant, les détails pittoresques qui gravitent autour de la cérémonie religieuse menée par Serge l'apparente à une célébration du triomphe de la nature. Le cochon Mathieu est mis à mort avec l'aide d'une Désirée euphorique, La Teuse s'attelle à la préparation du boudin, alors que Lise la vache est sur la point d'accoucher²⁹⁶. Jeanbernat ne vient à l'enterrement que pour trancher l'une des oreilles d'Archangias²⁹⁷ dans une image de

²⁹⁴ Emile Zola, *op. cit.*, introduction de Colette Becker, pp. 11-12.

²⁹⁵ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 378.

²⁹⁶ Emile Zola, *op. cit.*, 367.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 372.

castration punitive : la nature prend sa revanche sur la religion. Cette interprétation est confirmée par la cacophonie finale de la basse-cour :

La chèvre bêlait. Les canards, les oies, les dindes, claquaient du bec, battaient des ailes. Les poules chantaient l'œuf, toutes ensemble. Le coq fauve Alexandre jetait son cri de clairon. On entendait jusqu'aux bords des lapins, ébranlant les planches de leurs cabines. Et, par-dessus toute cette vie bruyante du petit peuple des bêtes, un grand rire sonnait. Il y eut un froissement de jupes. Désirée, décoiffée, les bras nus jusqu'aux coudes, la face rouge de triomphe, parut, les mains appuyées au chaperon du mur. Elle devait être montée sur le tas de fumier.

– Serge ! Serge ! appela-t-elle. À ce moment, le cercueil d'Albine était au fond du trou. On venait de retirer les cordes. Un des paysans jetait une première pelletée de terre.

– Serge ! Serge ! cria-t-elle plus fort, en tapant des mains, la vache a fait un veau !²⁹⁸

Le cycle se referme. Le naturel, l'animal, survivent et prospèrent alors que l'on enterre l'idéal. L'existence d'Albine, comme celle Chérie, était une anomalie. Ni l'une ni l'autre ne peuvent survivre dans le réel. Le corps féminin idéal rejoint la terre fertile d'où il était issu. Le « triomphe » rieur de Désirée, surplombant le cimetière depuis son tas de fumier, est complet.

Il serait tout à fait possible de voir le dénouement de *La Faute de l'Abbé Mouret* comme un art poétique du naturalisme ; la muse de l'idéal littéraire doit mourir pour que celle du naturalisme aide à la mise au monde de la vie naturelle, représentée par Désirée, proclamant du haut de son tas de fumier, par-dessus le cimetière où l'on enterre Albine, la naissance du veau. L'olfaction a idéalisé le corps féminin, l'a extrait de l'humanité. En faisant mourir Albine dans les vapeurs des fleurs, Zola achève de *l'éthérealiser*. Le terreau fertile de l'idéal nourrit une nature toute-puissante. Objet contradictoire issu du luxe végétal et de l'art des hommes, le parfum est devenu l'adjuvant d'un désir de métamorphose, de transcendance, et d'élévation de la corporalité.

III. Sacrifice et purification

Le triomphe du végétal face à l'humanité est consommé dans *Le Jardin des Supplices*. À l'image du récit de la mort d'Albine, la catabase des personnages du roman de Mirbeau est ritualisée, jusqu'à leur expulsion du jardin. Alors que Clara accepte le rituel en sacrifiant un instant sa conscience

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 373.

pour renaître dans une étrange plénitude, le narrateur échoue à fusionner avec le végétal.

Nous avons déjà évoqué la descente dans la folie du narrateur au chapitre II. Cependant, alors que l'*hystérisation* du narrateur prend racines dans le terrain fertile de ses déboires de jeunesse et de son hérédité, elle est aussi une conséquence de l'atmosphère du jardin. Les odeurs violentes de charnier, de pourriture et de fleurs monstrueuses assaillent le narrateur comme nous l'avons vu auparavant, alors que Clara s'y vautre avec plaisir. Cependant, l'un comme l'autre sont les jouets des parfums qui les entourent. Si la narration interne permet de percevoir les sensations du narrateur au premier degré, elle permet aussi de comprendre que c'est la saturation de l'air en odeurs qui manipule les personnages. Le jardin apparaît alors comme une entité prédatrice qui consomment les corps humains pour sa propre fécondité. Le parfum est un appât, l'*odor di femina* de Clara, en bonne servante de la nature, a attiré le narrateur dans le jardin, a brisé sa résistance :

Sa chevelure avait une odeur animale si puissante et de si électriques caresses que son seul contact, sur ma peau, me faisait instantanément oublier fièvres, fatigues et douleurs... et je sentais aussitôt circuler, galoper en mes veines d'héroïques ardeurs et des forces nouvelles...²⁹⁹

Une analogie est créée entre les cheveux de Clara et le duvet collant qui recouvre les feuilles des fleurs carnivores. Le lexique présente l'odeur de la femme aimée comme un remède émollit, alors qu'elle dissimule en fait une potion maléfique qui manipule le personnage. L'odeur est un poison à rebours en ce qu'elle attire l'homme dans un piège mortel. Le jardin de Mirbeau n'est qu'une version inquiétante et décadente du Paradou de Zola ; tous deux poursuivent la même grand-œuvre : dominer la culture.

Or, les deux personnages principaux présentent des attitudes diamétralement opposées face à ce projet naturel. Clara accepte volontairement le joug de la nature, s'y soumet avec délices : sa relation à l'odeur le montre. Son plaisir esthétique n'est pas façonné par les normes sociales olfactives : elle est comparable aux jeunes enfants qui apprécient toutes les odeurs, même celles de leurs excréments, avant que la norme sociale de la séparation entre bonnes et

²⁹⁹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*. éd. cit., pp. 149-150.

mauvaises odeurs ne leur soit imposée³⁰⁰. Alors que Clara accepte l'olfaction comme partie inhérente de sa personne, le narrateur la rejette, car il est resté du côté de la civilisation. Clara est l'incarnation même de la nature, tout d'abord parce qu'elle est femme, mais aussi car elle a abandonné la morale civilisationnelle, la société. En retournant à un état presque animal, hors de la relation sociale, elle peut alors s'épanouir dans les odeurs les plus fortes. Par son rapport à l'odorat, Clara représente une altérité radicale pour le narrateur ; elle est à la fois animalisée, *pathologisée* (comme nous l'avons vu au chapitre II) et mythifiée. Le corps de Clara, pour être vraisemblable, doit être mis à distance. En découle alors un processus complexe de dénégation de l'existence de Clara de la part du narrateur. Dans les affres de son délire, il s'interroge sur la réalité tangible de sa compagne :

Elle me fait peur, et elle me trouble aussi jusqu'au tréfonds de moi-même, par son immobilité, et par son silence. Existe-t-elle réellement ?... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre ?... N'est-elle point une de ces impossibles images, comme en enfance le cauchemar ?... Une de ces tentations de crime comme la luxure en fait lever dans l'imagination de ces malades que sont les assassins et les fous ?... Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ?...

Mais non... Je la touche. Ma main a reconnu les réalités admirables, les réalités vivantes de son corps... À travers la mince et soyeuse étoffe qui la recouvre, sa peau a brûlé mes doigts...

[...] Je la désire et je la hais... Je voudrais la prendre dans mes bras et l'étreindre jusqu'à l'étouffer, jusqu'à la broyer, jusqu'à boire la mort — sa mort — à ses veines ouvertes.³⁰¹

Clara est un monstre : son existence physique serait un fantasme du narrateur créé par sa propre folie. L'immatérialité forcée au corps féminin inquiétant rassure le narrateur, alors que la confirmation de l'existence de sa chair provoque une pulsion de meurtre. Ses incertitudes exprimées dans les questions rhétoriques rapprochent ce passage du conte fantastique ; comme le narrateur du *Horla* de Maupassant, celui du *Jardin des Supplices* questionne sa propre santé mentale dans une tentative de rationalisation de l'impossible. Le corps de Clara est ambigu : il est à la fois idéalisé par sa fusion avec un végétal

³⁰⁰ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, PUF, Quadrige, Essais, Débats. 5^e édition entièrement revue, 2008, p. 173 : «l'appréciation des odeurs est un fait d'éducation et de sensibilité personnelle. Pour l'enfant, il n'y a pas de mauvaises odeurs, il n'y a que des odeurs, même s'il s'agit d'effluves venues du corps.»

³⁰¹ *Ibid.*, p. 246-247.

transcendant, incarné dans l'horreur par la métaphore filée de la charogne, et *éthéréalisé* dans une tentative de mise à distance de l'inconcevable horreur de la nature. Seul le corps féminin immatériel est supportable : une fois qu'il s'incarne, il doit être détruit.

La séparation entre Clara et le narrateur est complète. Celui-ci cherche à échapper à la végétation cauchemardesque alors que la jeune femme veut poursuivre le chemin initiatique du jardin jusqu'au bout. La cloche se trouvant au milieu du jardin fait office de centre de gravité symbolique de cette utopie au sens propre. Les sons de la cloche se diffusent de façon concentrique dans tout le jardin pour appeler à lui tous les fidèles. La cloche elle-même rappelle par sa forme l'*omphalos* de Delphes ; elle est cependant le centre symbolique et effectif du jardin³⁰², centre qui attire irrémédiablement Clara, accompagnée d'un narrateur de plus horrifié et réticent. Le chemin vers la cloche peut ainsi être mis en parallèle avec la recherche de l'arbre de vie dans *La Faute de l'Abbé Mouret*. La cloche est le centre spirituel³⁰³ du jardin, le but à atteindre pour compléter le chemin initiatique de celle qui sert la nature. Quel est cependant le but de l'étrange cérémoniel auquel se livre Clara chaque semaine ? Il nous semblerait que la visite régulière au jardin, codifiée par des étapes obligatoires, soit un rite de fusion avec la nature. Clara, en nourrissant les prisonniers, participe à la cérémonie de fertilisation du jardin. Le cadeau de la viande est un sacrifice symbolique de sa propre chair, une parodie de l'eucharistie comme nous l'avons déjà évoqué. En offrant symboliquement son corps aux bagnards, Clara s'abandonne à un cycle vitaliste destiné à renforcer la puissance du jardin, car les prisonniers et les suppliciées finissent par nourrir de leurs corps la terre du jardin :

Des flaques de sang remplissaient les parties creuses; de longues larmes de sang figé pendaient par les assemblages disjoints... Autour de ces mécanismes, le sol achevait de pomper le sang... Du sang encore étoilait de rouge la blancheur des jasmins, marbrait le rose coralin des chèvre-feuilles, le mauve des passiflores, et de petits morceaux de viande humaine, qui avaient

³⁰² Samuel Lair, *op. cit.*, p. 157 : «Nulle présence de Dieu dans le roman, mais une attraction puissante vers quelque chose qui figure symboliquement le centre, d'un point de vue géographique, narratif, allégorique et surtout humain.»

³⁰³ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 236 : «Cette cloche qui sonne... qui sonne... C'est si doux!... Quand on l'entend, de loin, cela vous donne l'idée de pâques mystiques... de messes joyeuses... de baptêmes... de mariages... Et c'est la plus terrifiante des morts!»

volé sous les coups des fouets et des lanières de cuir, s'accrochaient, çà et là, à la pointe des pétales et des feuilles...³⁰⁴

La fusion entre la chair humaine et la plante est totale, mais elle ne peut s'effectuer que dans la mort. La terre aspire le sang qui la féconde, comme les fleurs odorantes du Paradou se nourrissent du parfum d'Albine pour prospérer. Nous pouvons même avancer que les fortes senteurs des jasmins et des chèvrefeuilles sont décuplées par l'arrosage sanguinolent dont les plantes sont gratifiées. Au fur et à mesure de l'avancée dans le jardin, la terre prend vie :

Les plantes, les arbres, l'atmosphère, le sol étaient pleins de mouches, d'insectes ivres, de coléoptères farouches et batailleurs, de moustiques gorgés. Toute la faune des cadavres éclosait là, par myriades, autour de nous, dans le soleil... Des larves immondes grouillaient dans les mares rouges, tombaient des branches, en grappes molles... Le sable semblait respirer, semblait marcher, soulevé par un mouvement, par un pullulement de vie vermiculaire.³⁰⁵

La personnification de la terre ne vise qu'à montrer les effets des sacrifices de la journée. La nature apparaît comme une déesse grouillante vénérée dans le sang du sacrifice humain. La métaphore de la naissance et de l'éclosion régit les alentours immédiats de la cloche, car c'est là que le pouvoir de la nature se fait le plus puissamment sentir.

Ainsi, à mesure que Clara et le narrateur s'approche de la cloche, les odeurs de génération et de pourriture féconde se fond de plus en plus fortes, à tel point qu'elles finissent par incommoder Clara à son tour :

Une odeur fade d'abattoir, qui persistait par-dessus toutes les autres odeurs et les dominait, nous retourna le cœur et nous fit monter à la gorge d'impérieuses nausées. Clara, elle-même, fée des charniers, ange des décompositions et des pourritures, moins soutenue par ses nerfs, peut-être, avait légèrement pâli... La sueur perlait à ses tempes... Je vis se révolter ses yeux et faiblir ses jambes.
— J'ai froid! dit-elle.³⁰⁶

Après le sacrifice symbolique de son propre corps, Clara s'affaiblit progressivement. La faiblesse face à l'odeur qu'elle appréciait auparavant est le signe d'un abandon de la raison. Les évanouissements de Clara dans les dernières pages du roman comportent toutes les caractéristiques physiques d'une crise d'hystérie. Malgré son immatérialité mise en avant par un

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 226.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 226-227.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 228.

vocabulaire de l'être merveilleux (« ange », « fée »), Clara est rattrapée par son corps, à l'égal de Chérie qui meurt dans les affres de l'hystérie. Alors que l'héroïne de Goncourt ne retourne à la nature que trop tardivement pour être sauvée, Clara est quant à elle purifiée par ses séjours répétés dans le jardin. Le sacrifice symbolique de son corps s'apparente donc à un rituel de purification. La mort symbolique de Clara dans le dénouement est, comme dans les deux autres romans de notre *corpus*, un *processus* permettant l'abandon de la corporalité pour permettre au féminin d'atteindre une forme de transcendance. Les sons de la cloche ne font pas seulement effet sur le supplicié qu'elle contient, mais ils affectent aussi les personnages alentour. Le supplice de la cloche étant le paroxysme de la cérémonie, il est logique que le corps de Clara dépérissent après cela. Les odeurs du jardin lui deviennent insupportables, et participent à son affaiblissement ; de complices, elles deviennent toxiques, même pour Clara. Le froid qui la gagne symbolise de façon topique la mort à venir. L'odeur achève sa corporalité pour *l'éthérealiser* un peu plus.

Alors que Chérie et Albine meurent réellement, la mort de Clara reste purement symbolique. Après leur départ du jardin, le couple rejoint l'une des servantes de Clara, Ki-Paï, qui attend d'emporter sa maîtresse sur un bateau, comme elle le fait toutes les semaines. La description de la vieille servante bourrue et la symbolique de la traversée du fleuve n'est pas sans rappeler le mythe du passeur Charon. L'eau du fleuve est caractérisée par son obscurité profonde qui reflète la noirceur du ciel :

L'eau était toute noire, d'un noir mat et gras de velours avec, çà et là, des lueurs sourdes et clapotantes et sans autres vifs reflets, que les reflets brisés, les reflets rouges et verts des lanternes qui décoraient les sampangs, dont le fleuve, à cette heure, était sillonné en tous les sens. Et par-delà un espace sombre, dans le ciel obscur, surgissant d'entre les noires découpures des arbres, la ville, au loin, les terrasses étagées de la ville s'allumaient comme un immense brasier rouge, comme une montagne de feu.³⁰⁷

La vision enflammée de la ville au loin n'est qu'un aperçu des enfers. La multitude des sampangs qui traversent le fleuve est analogue à la multitude des âmes qui, dans le jardin, passent sans cesse d'un monde à l'autre, de la vie à la mort. La crise d'hystérie de Clara se déclenche alors qu'elle est sur le bateau, au milieu du fleuve : « Elle était extraordinairement pâle et son corps tremblait,

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 255.

secoué par des spasmes nerveux. [...] Ses mains étaient toutes glacées »³⁰⁸. La pâleur et la froidure du corps préfigure l'agonie dont le narrateur croit être témoin. La traversée du fleuve s'apparente au franchissement symbolique d'une frontière entre la vie et la mort. L'élément aquatique traversé est la première étape de la mort purificatrice de Clara. L'eau l'a symboliquement lavée³⁰⁹. Une fois le fleuve franchi, Ki-Paï et le narrateur amène Clara dans le bordel où elle se réfugie toujours après ses visites au jardin. Elle est y est reçue en habituée par les occupantes qui connaissent son état, et jouent un rôle prépondérant dans sa résurrection :

Clara ne remuait plus... Sous ses paupières effrayamment ouvertes, les yeux révulsés ne laissaient voir que leurs deux globes blancs... Alors, la Chinoise aux yeux peints se pencha sur Clara, et d'une voix délicieusement rythmée, comme si elle chantait une chanson, elle dit :

— Petite, petite amie de mes seins et de mon âme... que vous êtes belle ainsi! ... Vous êtes belle comme une jeune morte... Et pourtant, vous n'êtes pas morte... Vous allez revivre, petite amie de mes lèvres, revivre sous mes caresses et sous les parfums de ma bouche. Elle lui mouilla les tempes d'un parfum violent, lui fit respirer des sels. [...] Elle se tourna vers moi.

— Il ne faut pas être triste... parce qu'elle est toujours évanouie, quand elle vient ici... Dans quelques minutes, nous crierons de plaisir dans sa chair heureuse et brûlante...³¹⁰

C'est la parole performative de la Chinoise, associée à son toucher et au «parfum violent», qui ramènent Clara à la vie. Ce retour à la vie est entouré d'une liturgie particulière. La résurrection de Clara – alors presque semblable à un nouveau Christ – sera célébrée par une orgie. La crise prend de l'ampleur et s'apparente presque à un exorcisme : « Il faut [...] prendre bien garde qu'elle ne se déchire la figure et ne s'arrache les cheveux avec ses ongles. [...] il faut que les démons s'en aillent de son corps... »³¹¹. La crise semble provoquer la destruction symbolique du corps de Clara. La purification poursuit son cours dans une violence extrême. Le corps de Clara est possédé : mais il est sur le point d'être lavé, purifié par une mort symbolique. Le cadre du bordel est de ce fait significatif : c'est une transposition du temple, de l'église, sauf que le culte qui y est rendue s'adresse à une idole de la sexualité sauvage :

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 256.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 260 : «Ce n'est pas de la souffrance qui est dans son corps... c'est de la saleté!...»

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 260-261.

³¹¹ *Ibid.*, p. 266.

[...] une sorte d'Idole dont le bronze massif, d'une patine très ancienne, se dressait au centre de la salle et montait jusqu'au plafond. Puis l'Idole elle-même se précisa, et je reconnus que c'était l'Idole terrible, appelée l'Idole aux Sept Verges... Trois têtes armées de cornes rouges, casquées de chevelures en flammes tordues, couronnaient un torse unique ou plutôt un seul ventre, lequel s'incorporait à un énorme pilier barbare et phalliforme. Tout autour de ce pilier, à l'endroit précis où le ventre monstrueux finissait, sept verges s'élançaient auxquelles les femmes, en dansant, offraient des fleurs et de furieuses caresses. Et la lueur rouge de la salle donnait aux billes de jade qui servaient d'yeux à l'Idole, une vie diabolique...³¹²

Cette idole présente une apparence terrible, effrayante. Elle est une représentation esthétisée de la grande divinité qu'est le jardin, également fascinante et terrifiante. Comme le jardin, l'idole est couverte de symboles phalliques qui provoquent le désir de l'assistance. Alors que le jardin se nourrissait de mort et de souffrance, l'idole se nourrit de désir : «Des animaux symboliques, dardant des sexes énormes et terribles, des divinités bisexuées, se prostituant à elles-mêmes ou chevauchant des monstres en rut, [...] des parfums brûlaient en de précieux vases de bronze...³¹³. Le dénouement du roman introduit la vision d'une religion du rut, en reprenant tous les motifs de la liturgie catholique pour mieux les corrompre et les parodier. Les parfums lourds ont remplacés les volutes d'encens alors que l'insexualité des anges est devenue l'hermaphrodisme des «divinités bisexuées». La mort symbolique de Clara, effectuée dans un cadre rituel, achève de dématérialiser son corps. Elle est sacrifiée sur l'autel de l'Idole de bronze, incarnation du jardin.

La renaissance symbolique de Clara est placée sous l'égide d'une pureté retrouvée. La métaphore de l'encens liturgique est très importante dans les dernières pages du roman. Le corps de Clara, en mourant symboliquement, fusionne avec la nature dont elle est issue. Se crée alors une trinité de la fécondité, confirmée dans ce passage précis :

Une vapeur, plus dense, bleu et argent, monte des pelouses, du bassin, enveloppe les massifs, estompe les charpentes de supplice... Et il me semble qu'une odeur de sang, qu'une odeur de cadavre monte avec elle, encens que d'invisibles encensoirs, balancés par d'invisibles mains, offrent à la gloire immortelle de la mort, à la gloire immortelle de Clara!³¹⁴

³¹² *Ibid.*, p. 264.

³¹³ *Ibid.*, p. 262.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 250.

Les couleurs de la vapeur, froides, et utilisées traditionnellement pour évoquer la pureté et la foi, nimbent le jardin jusqu'à gommer le souvenir des supplices qui s'y sont déroulés. Cette brume parfumée qui s'exhale de la terre féconde féconde n'est qu'une incarnation supplémentaire de l'*odor di femina*. En fusionnant avec le jardin au terme de son parcours initiatique, Clara est devenue elle-même vapeur d'encens. Le jardin, image d'un dieu créateur omnipotent reconnaît son enfant en Clara. L'odeur du «sang», du «cadavre», du «charnier», ne serait-elle alors qu'une transposition du Saint-Esprit ? La mention binaire de la « gloire immortelle » pourrait confirmer cette analyse : l'odeur, le jardin et Clara ne font plus qu'un, dans une fusion totale de la matière que seule la mort peut permettre. Or, Mirbeau dépeint là un monde qui échappe à toute transcendance³¹⁵. La divinité païenne du *Jardin des Supplices* est inhérente à la matière. L'odeur n'est que la trace d'un corps vaporisé, détruit puis transformé, elle ne fait que mettre en relief l'impossibilité de toute transcendance. Plus qu'une *éthérealisation*, la purification de Clara serait le résultat d'une métamorphose cyclique de sa matière : elle se liquéfie sous l'effet de la décomposition, puis s'évapore en parfum pour retourner à l'état de matière purifiée sous la forme d'une anémone blanche. Le réveil de Clara au milieu de la nuit, en plein bordel, est à ce titre riche de significations. Elle renaît à une innocence relative parmi l'orgie qui l'entoure. La symbolique de l'anémone blanche est particulièrement intéressante : « je suis bien ainsi... je suis pure ainsi... je suis toute blanche... toute blanche comme une anémone! »³¹⁶. L'anémone rouge est la fleur qui naît d'un goutte de sang d'Adonis, divinité des aromates et des parfums³¹⁷, mais qui symbolise aussi l'alternance et le renouveau entre la vie et la mort par son séjour alterné entre Perséphone et Aphrodite. Adonis est partagé, tiraillé entre *Eros* et *Thanatos*, alors que Clara et le jardin proclame la fusion intrinsèque des deux. Clara renaît quant à elle sous la forme d'une anémone *blanche*, nettoyée d'une couleur sanguine qui n'était que le signe de sa carnalité coupable, impure. Sa mort

³¹⁵ Voir à ce sujet : Lucien Guirlinger, «Mirbeau et Nietzsche». In : *Octave Mirbeau et les révolutions esthétiques*, Cahiers Octave Mirbeau n°8, 2001, (pp. 228-240), p. 232.

³¹⁶ Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 267.

³¹⁷ Marcel Détiéne, *Les Jardins d'Adonis*. Paris, Gallimard, 1972, p. 123.

symbolique l'a purifiée de son odeur. L'innocence qui ne peut se retrouver que par la destruction symbolique de la corporalité s'incarne dans un désir de désodorisation. Pour renaître pure, lavée de son corps comme Serge se désirait «lavé de son odeur», Clara ne peut que se fondre une vapeur immatérielle d'encens ou se transformer en fleur inodore.

Une fois de plus, l'odeur, par son absence ou son omniprésence, désincarne et purifie la corporalité. La pureté et l'innocence ne peuvent être qu'inodores.

Les trois romans de notre *corpus* s'achèvent sur la mort réelle ou symbolique du personnage féminin principal. Dans les cas de *Chérie* et de *La Faute de l'Abbé Mouret*, ces morts apparaissent comme un étrange retour à la nature. La mort permettrait au corps féminin idéal d'accéder à une sorte de transcendance naturelle, comparable à l'immortalité que Chérie aurait pu gagner si son grand-père avait réussi à créer une rose éponyme en son honneur. Ces morts effectives sont toutes deux provoquées par un parfum floral naturel ou artificiel : l'héliotrope pour Chérie, le bouquet du Paradou pour Albine, qui ne sont que des extensions de l'*odor di femina* des personnages. Albine et Chérie meurent étouffées dans leurs propres odeurs. L'idéal est rattrapé et mis à mort par une corporalité nocive, toxique.

Parmi notre *corpus*, *Le Jardin des Supplices* se distingue. La mort de Clara est toute symbolique. La déambulation à travers le jardin s'apparente à un rituel de purification de la corporalité. Clara va au jardin comme à un lieu de culte. Elle sacrifie son corps sur l'autel de la nature, dans l'espoir de renaître littéralement en odeur de sainteté. La purification corporelle que peut offrir le jardin présente malgré tout des limites : Clara doit y revenir chaque semaine dans un cycle perpétuel de morts symboliques et de renaissances purificatrices. Cependant, le privilège d'obtenir un corps purifié et neuf comme celui de Clara, idéal pourrait-on dire, conforme à l'injonction fin de siècle à l'immaculée propreté, ne se fait qu'au sacrifice d'une partie de l'essence personnelle : l'odeur corporelle.

Dans cette dernière partie, nous avons montré que les odeurs et l'odorat permettaient de construire un mythe et un idéal du corps, en particulier du corps féminin, tout en concourant à sa destruction. L'olfaction est à la fois le sens de la glorification du naturel et de l'artificialité triomphante. Elle met en valeur le corps féminin, l'aide à atteindre son but de génération, tout en contribuant à le détruire.

L'olfaction pose le problème de l'adaptation. En effet, Albine et Chérie meurt car elles sont trop idéales, inadaptées au réel en quelque sorte, trop tiraillées entre un désir d'élévation et l'animalité essentielle de la féminité. Elle ne peuvent *s'éthérer* que dans la mort. Seule survit vraiment celle qui a su évoluer : Clara embrasse complètement son statut idéal, sans qu'elle soit alourdie par la corporalité. La matière de Clara est fluide et changeante. Elle est vraiment une figure déifiée, en ce qu'elle est séparée de l'humanité commune par son rapport à la nature. Clara est amoral car elle est au-dessus des hommes, non-contrainte par leurs normes et leurs lois : elle est une sur-femme dans un sens nietzschéen. Son rapport à l'odorat est donc défini par la démesure : Clara est d'abord celle qui déborde de senteurs, parfum et pourriture mêlés, pour finir par renaître dans le silence olfactif le plus total. L'anthropologue David Le Breton a justement décrit les enjeux du refoulement de l'odeur corporelle au XX^e siècle. L'objet de ses analyses trouvant son fondement dans la période qui nous intéresse, nous pouvons donc les extrapoler à la fin de siècle : « Une dénegation méthodique s'attache socialement à ôter aux odeurs leurs prérogatives dans le champ social. L'homme est un animal qui ne sent pas (qui ne veut pas sentir), en cela il se distingue des autres espèces »³¹⁸. Nous pouvons aller encore plus loin en affirmant que la littérature fin de siècle, par sa propension à réécrire et à créer du mythe, inaugure la vision nouvelle d'un idéal corporel inodore. Dans sa remarquable thèse *Odorat et humanité en crise à l'heure du déodorant parfumé*, la philosophe Hélène Faivre établit un lien entre la peur de l'odeur et

³¹⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*. éd. cit., p. 176.

la peur de la mort³¹⁹, de la décomposition. Le rapport ambigu de la fin de siècle à son nez et à sa propre odeur ne serait-il que le résultat de son désir d'une imputrescible et inodore immortalité ?

³¹⁹ Hélène Faivre, *Odorat et humanité en crise à l'heure du déodorant parfumé. Pour une reconnaissance de l'intelligence du sentir*. l'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2001, p. 169.

Conclusion

Au terme de notre travail, il semblerait que l'olfaction soit au centre des rapports de force esthétiques de la fin de siècle. Par son lien intrinsèque avec la corporalité, l'odorat nous permet de mieux cerner la place du corps dans une société de l'entre-deux. L'imaginaire de la fin de siècle continue à associer de façon traditionnelle l'odorat à une corporalité déviante, transgressive : le corps souffrant et animalisé, le corps de l'altérité qui fait peur, et le corps de l'idéal impossible. L'odeur et le corps ne font qu'un, se désigne l'un et l'autre. Le parfum, qu'il soit naturel ou artificiel, est une essence qui peut être distillée pour en extraire une signification. La littérature fin de siècle utilise avec largesse le discours médical, moral et politique pour justifier le jugement olfactif. L'odeur naturelle détermine, définit, trahit celui qui essaierait de dissimuler sa véritable nature par des produits parfumés. Au-delà de l'artifice condamné de la parfumerie en pleine expansion, l'odeur du corps ne ment pas. Les œuvres de notre *corpus* reflètent pertinemment cette ambiguïté ontologique de la fin de siècle : l'olfaction et le corps accèdent à un nouveau statut dans les textes, sans que l'on puisse vraiment affirmer l'existence d'une revalorisation univoque et totale.

Évoquer la question de l'olfaction, et de la sensation en général, c'est aussi s'attacher à voir qui émet et qui perçoit l'odeur. Dans l'imaginaire de la fin de siècle, l'olfaction est au centre d'une dialectique déséquilibrée. Celui qui perçoit l'odeur incarne généralement une figure d'autorité, un corps pensant en pleine possession de son nez. Cependant, tous les personnages, quel que soit leur statut initial, sont susceptibles de tomber sous le joug des odeurs. Celles-ci, via le corps, entretiennent un rapport troublant à l'humanité matérielle et organique. Serge, en abandonnant le siècle et l'humanité commune, n'est-il pas «lavé de son odeur» ? Clara, renaissant à une pureté toute symbolique, n'est-elle pas semblable à l'inodore anémone blanche ? Il semblerait que, comme l'a affirmé Freud, la distanciation entre l'homme et les odeurs par la verticalisation du corps soit une marque de la civilisation, du moins dans l'imaginaire fin de

siècle. La domination des élites, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, se fonderait sur une maîtrise de l'odeur corporelle personnelle et sur une capacité à ostraciser l'autre par son odeur. Seules les élites sont inodores³²⁰, et celui qui sent s'expose à l'exclusion et à la domination. L'homme et son corps, pour entrer dans l'ère moderne et inodore de l'hygiénisme total, doivent abandonner l'olfactif. La pré-modernité de la fin de siècle doit se déposséder de son odorat et de son odeur pour espérer laisser entrer le corps, dernier bastion de l'animalité symbolique, dans la civilisation. Ceux qui ne peuvent s'adapter sont condamnés à disparaître. La maîtrise de l'odeur et de l'odorat apparaît alors comme une conquête de soi nécessaire à la survie.

Malgré son pessimisme latent, la fin de siècle est généralement considérée comme une période de renouveau esthétique et philosophique. Elle intègre l'odorat au champ littéraire, sans pour autant le revaloriser à part entière. Telle qu'elle est utilisée dans les textes de notre *corpus*, l'olfaction n'est qu'un moyen supplémentaire de dévaloriser la corporalité réelle pour fantasmer un corps idéal, à l'odeur inoffensive ou absente. Plus qu'un processus de revalorisation de la corporalité, il semblerait donc que la fin de siècle soit plutôt dans une dynamique de dématérialisation du corps ; elle apparaît comme une tendance littéraire de l'idéalisme contrarié. La fin de siècle crée perpétuellement de l'idéal pour mieux le faire se détruire au contact du réel. Cette idéalisation de l'odeur et du corps dans les textes répond à un code esthétique particulier de la parfumerie, à un jeu de bienséances et de règles qui codifient la corporalité et ses odeurs. La fortune du mythe de la femme-fleur est particulièrement significative ; les normes esthétiques de la parfumerie influencent la représentation littéraire, alors que les textes nourrissent l'imaginaire olfactif de façon plus générale³²¹. La mise à distance de la matière, de la corporalité s'effectue grâce à un odorat ambivalent, à la fois outil et symptôme. L'olfaction est l'arme du médecin, du savant, de l'ethnographe.

³²⁰ Constance Classen, *op. cit.*, p. 4 : «This powerful denigration of smell by Europe's intellectual elite has had a lasting effect on the status of olfaction. Smell has been 'silenced' in modernity. Even on those rare occasions when it is the subject of popular discourse—for example, in certain contemporary works of fiction—it tends to be presented in terms of its stereotypical association with moral and mental degeneracy.»

³²¹ Il serait intéressant de voir en quoi les textes ont influencé la création de parfums.

L'odeur permet de repérer le corps anormal et déviant. Elle est un indice de la saleté essentielle de certains et du dégoût que celle-ci provoque : le manque d'hygiène réel ou fantasmé des minorités est chargée de valeurs sociales signifiantes. Celui qui sent est nécessairement en faute. L'olfaction reste au cœur de toutes les suspicions morales.

Cependant, il semblerait que la toute fin du siècle marque une tendance plus subversive de réappropriation de l'odorat. Les œuvres de notre *corpus* voient avant tout l'olfaction comme un outil idéologique permettant de justifier un certain parti pris esthétique, une certaine philosophie politique, sociologique ou artistique. Les odeurs-actant³²² de Zola mettent en évidence la puissance de la *libido* procréatrice contre une morale artificielle et mortifère. Les parfums mirbelliens de la femme-nature reflètent les angoisses de l'Europe face à la transformation sauvage de la matière. Chez Goncourt, l'omniprésence de l'olfaction permet de défendre une esthétique de la subtilité et la sophistication extrême. Parce qu'ils se réclament tous d'une tendance réaliste – même si cette direction esthétique est discutable à l'épreuve des œuvres – il semblerait que les auteurs de notre *corpus* soient tentés de restreindre l'olfaction à n'être qu'un moyen stylistique, un outil pour défendre une idéologie littéraire.

Les romanciers de tendance plus symboliste vont franchir le pas de la véritable réhabilitation littéraire de l'odorat et des odeurs. Le parfum et sa perception deviennent les sujets de l'œuvre, et non plus de simples procédés stylistiques. Comme le montre Jean de Palacio dans *Le Silence du texte*, l'odorat devient dans la littérature décadente un langage à part entière, d'une puissance inégalée par l'intensité et l'immédiateté de la perception olfactive. L'art du parfum est comparable à la pratique renaissante de l'emblème en ce qu'il relève d'une forme d'expression d'une extrême concision et d'une intensité remarquable³²³. L'olfaction devient finalement le sens d'un art total. Le corps suit cette artificialisation enclenchée par l'olfaction : il doit lui aussi entrer dans le domaine de l'art, ou mourir. *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam (1886)

³²² Pierre Solda, *op. cit.*, p. 303.

³²³ Jean de Palacio, *Le Silence du texte : poétique de la décadence*, Peeters, Louvain, Paris, 2003, p. 206 : «Tout apport langagier devient second et superflu face à l'extrême de la concision procurée par les parfums.»

parachève cette vision d'un corps idéal, délivré de la putréfaction de la matière organique.

De son sein haletant, qu'elle pressait contre lui, sortait une senteur d'asphodèles³²⁴ : ses cheveux, se dénouant éperdûment, roulèrent au long de son dos sur sa robe. Une grâce lente, et languide, et pénétrante, adoucissait sa rayonnante et sévère beauté ; elle semblait ne pouvoir parler ! La tête appuyée sur l'épaule du jeune homme, elle le regardait entre ses cils, en souriant d'un radieux sourire. Déesse-féminisée, illusion charnelle, elle épouvantait la nuit. Elle semblait aspirer l'âme de son amant comme pour s'en douer elle-même ; ses lèvres entr'ouvertes, à demi pâmées, bougeaient, et frémissaient, effleurant celles de son créateur en un baiser virginal.³²⁵

L'andréïde est une incarnation de l'idéal féminin évaporé de la fin de siècle. Sa nature robotique lui permet d'échapper à la morbidité de l'humanité, mais pas à la nature qui cherchera par un naufrage à détruire cette abomination de la science. «Déesse-féminisée, illusion charnelle», Hadaly et son corps visent à combler les défauts naturels de Miss Alicia Clary. Elle symbolise un idéal fin de siècle de l'art total, alliant sculpture, mécanique, peinture, poésie, musique, parure et olfaction. L'andréïde est un chef-d'œuvre surpassant le modèle décevant, car humain et naturel, de Miss Alicia Clary. L'olfaction permet aussi le pygmalionisme du créateur, en renforçant l'illusion du souffle vital et des parfums de la peau. Développer l'artificiel à l'extrême tout en le féminisant, c'est mettre à distance la menace de l'animalité organique du corps féminin naturel. L'idéal olfactif de la fin de siècle est artificiel et féminisé pour la même raison que les intelligences artificielles du XXI^e siècle sont généralement marquées par une apparence féminine³²⁶ : désamorcer la menace implicite de ce qui reste dans l'incompréhension.

Maîtriser l'odeur, c'est exercer un contrôle sur soi et sur les autres. Maîtriser l'odeur féminine, c'est aller à rebours de la nature honnie par les décadents, du temps³²⁷ qui pervertit la beauté immobile et de la nécessaire

³²⁴ Il n'est pas nécessaire d'étudier les notations olfactives dans le roman de Villiers car le travail de Sophie-Valentine Borloz s'en charge déjà (op. cit., pp. 71-89).

³²⁵ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*. Edition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Gallimard, Folio Classique, 1993 [1886], p. 324.

³²⁶ Laurie Penny, «Why do we give robots female names? Because we don't want to consider their feelings». In : *New Statesman, Shakespeare, 400 years later*, 22 avril 2016. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.newstatesman.com/politics/feminism/2016/04/why-do-we-give-robots-female-names-because-we-dont-want-consider-their>

³²⁷ Hélène Faivre, op. cit., p. 169.

corruption du corps. Comme l'explique Hélène Faivre, la fuite de l'odeur corporelle renvoie à une peur de la putréfaction du corps, de la mort à venir qu'il contient ; car après tout, le corps fin de siècle n'est qu'un cadavre en sursis. Dans une entreprise ambivalente entre idéalisation et réification de la corporalité grâce à l'olfaction, la fin de siècle se ré-approprie la fonction originelle du parfum. Le goût des parfums ne serait alors que la marque d'un « désir prométhéen de déification c'est-à-dire de triomphe sur la mort »³²⁸, « d'un désir presque désespéré de transformation pour dépasser sa propre humanité, pour réunir existence et essence, pour faire en sorte que la beauté du parfum, dans une visée hellénique, exprime la beauté de l'être »³²⁹. L'olfaction serait donc le sens d'une possible accession au domaine des idées et à une immortalité que seuls permettent l'art et le mythe ; le parfum, qui n'est après tout qu'une évaporation odorante de la matière, est le point de départ d'une recherche esthétique de la stylisation, de l'idéal, dans une littérature fin de siècle qui cherche à se détacher des repères traditionnels.

Pour Alain Corbin, le parfum en tant qu'objet fait horreur au bourgeois car il est une évaporation littérale de l'argent qui a permis son acquisition³³⁰. Maîtriser l'odeur, ce serait maîtriser le temps qui fait horreur aux décadents par sa propension à dégrader la beauté de l'art. L'olfaction fin de siècle, dans son rapport ambigu à la corporalité, apparaît comme l'incarnation poétique d'une angoisse de la destruction, car seuls ceux qui sentent courent le risque de mourir.

³²⁸ *Ibid.*, p. 173.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*. éd. cit., p. 105.

Bibliographie

Œuvres

Corpus principal

GONCOURT Edmond de, *Chérie*. Postface de M.-J.-H. Rosny aîné. Evreux : Fasquelle, Flammarion, 1921 [1884].

MIRBEAU Octave, *Le Jardin des Supplices*. Paris : Gallimard, 2006 [1899].

ZOLA Émile, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Paris : Garnier-Flammarion, 1972 [1875].

Autres œuvres contemporaines

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

DEMARCHIN Édouard, *Odor di femina : amours naturalistes*. Londres : Imprimerie de la Société Cosmopolite [Amsterdam, Brancart], 1890.

FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*. Paris : Gallimard, Folio Classique, 2011 [1874].

GONCOURT Edmond de, Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*. Paris : Fasquelle, 1959.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*. Paris : GF Flammarion, 2004 [1884].

–, *Croquis parisiens*. Paris : La Bibliothèque des Arts, 1944 [1880].

–, *Écrits sur l'art. L'Art moderne. Certains. Trois Primitifs*. Paris : GF Flammarion, 2008.

LEBRUN Cécile, «À la violette». In : *Les Violettes. Album littéraire. Journal artistique. Rédigé par des femmes de lettres et des femmes du monde*. 13 juin 1839, n°4.

SACHER-MASOCH Leopold, *La Vénus à la fourrure*. Paris : Payot & Rivages, 2009 [1870], édition présentée et traduite par Nicolas Waquet.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Eve future*. Edition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Gallimard, Folio Classique, 1993 [1886].

ZOLA Émile, *La Curée*. Paris : Gallimard, Folio Classique, 2006 [1871].

–, *La Conquête de Plassans*. Paris : Librairie Général Française, Le Livre de Poche, 1954 [1874].

–, *Nana*. Paris : Librairie Général Française, Le Livre de Poche, 1978 [1880].

–, *Pot-Bouille*. Paris : Le Livre de Poche, Classiques, 2013 [1882].

Sources historiques

BINET Alfred, *Études de Psychologie expérimentale*. Paris : Octave Doin, 1888.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Plon, 1920.

CABANÈS Augustin, *Grands névropathes : malades immortels. Tome 2 : La Fontaine - Rousseau - Rétif de la Bretonne - Bernardin de Saint-Pierre - Lamennais - Auguste Comte - Alfred de Musset - Victor Hugo - Sainte-Beuve - les frères Goncourt*. Paris : Albin Michel, 1931, pp. 341-380.

CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les démoniaques dans l'art*. Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.

COMBE Antoine, *Influence des parfums et des odeurs sur les névropathes et les hystériques*. Paris : A. Michalon, 1905.

FAUCONNEY Jean, *La volupté et les parfums. Rapport des odeurs avec le sens génital. Le parfum naturel de la femme*. Paris : C. Offenstadt, 1903.

FÉRÉ Charles, *La pathologie des émotions : études physiologiques et cliniques*. Paris, F. Alcan, 1892.

KRAFFT-EBING Richard, *Psychopathia Sexualis*. Paris : Georges Carré, 1895 [1886].

LETOURNEAU Charles-Jean-Marie, *Physiologie des passions*. (2^e édition revue et augmentée), Paris : C. Reinwald, 1878.

MONIN Ernest, *Les Odeurs du corps humain : causes et traitements*. Paris, Octave Doin, 1903.

NORDAU Max, *Dégénérescence*. Paris : Félix Alcan, 1894.

PIESSE Septimus, *Histoire des parfums et hygiène de la toilette : poudres, vinaigres, dentifrices, fards, teintures, cosmétiques, etc.* Paris : Édition française, mise au courant des progrès de la science, 1905.

RODENBACH Georges, *L'Elite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*. Paris : Fasquelle, 1899.

TISSOT Samuel Auguste André David, *L'onanisme: essai sur les maladies produites par la masturbation*. Paris : Garnier frères, 1905 [1760].

TOULOUSE Édouard, *Envoi de Émile Zola. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. I. introduction générale*. Paris : Société d'éditions scientifiques, 1896.

ZOLA Émile, *Dossier préparatoire de la Faute de l'Abbé Mouret*. Bibliothèque Nationale de France, FR 10294. Disponible sur Gallica à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53009327d>

Études critiques

Études littéraires

Sur Zola et *La Faute de l'Abbé Mouret*

BERNARD Léopold, *Les Odeurs dans les romans de Zola*. Montpellier : Camille Coulet, 1889.

BORIE Jean, *Zola et les mythes, ou de *La Nausée* au *Salut**. Paris : Seuil, 1971.

COLLOT Sylvie, *Les Lieux du désir : topologie amoureuse de Zola*. Paris : Hachette université, Recherches littéraires, 1992.

GOT Olivier, *Les Jardins de Zola : psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. Critiques littéraires. Paris : Harmattan, 2002.

OUVRARD Pierre, *Zola et le Prêtre*. Paris : Beauchesne, 1986.

RIPOLL Roger, *Réalité et Mythe chez Zola*. Lille : Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981.

SOLDA Pierre, *Les odeurs dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola jusqu'au Docteur Pascal*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000.

Sur les Goncourt et Chérie

Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, «Le Roman de la jeune fille», n°20, 2013.

CABANÈS Jean-Louis et al., *Les Frères Goncourt : art et écriture*, [Colloque de Bordeaux, 2-4 mars 1996]. Bordeaux : Presse Universitaires de Bordeaux, coll. «Sémaphores», 1997.

FELICI Roberta de, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001/5 (Vol. 101), p. 1399-1422.

PELLETIER Sophie, « De la jeune fille à la jeune femme, un passage impossible ? L'exemple de Chérie », *Romantisme* 2014/3 (n° 165), p. 31-42.

RICATTE Robert, *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*. Paris : A. Colin, 1953.

Sur Octave Mirbeau et *Le Jardin des Supplices*

LAIR Samuel, *Mirbeau et le mythe de la nature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

MARGAT Claire, « Sade avec Darwin. À propos du roman d'Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* (1899) », *Analyse Freudienne* 2002/2 (no 6), p. 47-64.

MICHEL Pierre, *Octave Mirbeau et les révolutions esthétiques*. Actes du colloque international et pluridisciplinaire qui s'est tenu à Angers les 18, 19 et 20 mai 2000. Angers : Société Octave Mirbeau, 2001.

–, « Mirbeau et l'hystérie ». *Écrire la maladie - Du bon usage des maladies*, Imago, 2002.

ZIEGLER Robert, *The Nothing Machine: The Fiction of Octave Mirbeau*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

Autres études littéraires

BERNIER Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en extrême-Orient », *Revue de littérature comparée* 2001/1 (no 297), p. 43-65.

BESSEDE Robert, *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises à la fin du XIXe siècle*. Lille : Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1976.

CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck, 1991.

CABANÈS Jean-Louis, PHILLIPOT Didier, TORTESE Paolo, *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

DIJKSTRA Bram, *Idols of perversity, fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York : Oxford University Press, 1986.

DUZER Virginie A., « Le fruit défendu », *Romantisme* 2014/3 (n° 165), p. 3-12.

CETTOU (Maryline), « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », *A contrario* 2009/1 (n° 11), p. 99-117.

CITTI Pierre et al., *Fins de siècle : colloque de Tours, 4-6 juin 1985*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset, 1993.

LEVENT Jean-Marc, « Sade, l'homme naturel du XIXe siècle. », *Lignes* 2/2004 (n° 14) , p. 167-191.

MARZEL Shoshana-Rose, « Le corps dans l'extase religieuse du roman dix-neuviémiste », *Actes du Congrès Les Religions du XIX^{ème} siècle*, édités par Sophie Guermès et Bertrand Marchal. Paris : Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), 2011.

MITTERAND Henri, *Le Regard et le Signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : PUF, 1987.

MONNEYRON Frédéric, *L'Androgyne dans la littérature*. [actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle, 26 juin-07 juillet 1987], Cahiers de l'hermétisme. Dervy : Paris, 1990.

MONTANDON Alain et al., *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

PALACIO Jean de, *Figures et formes de la décadence*. Séguier, 1994.

–, *Le Silence du texte : poétique de la décadence*. Peeters, Louvain, Paris : 2003.

PIERROT Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen-Le Havre : PURH, 1977.

PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème} siècle : le romantisme noir*. Tel, Gallimard, 1998 [1966].

RICHARD Jean-Pierre, *Stendhal Flaubert littérature et sensation*. Paris : Éd. du Seuil, 1990.

ROY-REVERZY Éléonore, *La Mort d'Eros : la mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*. Collection « Les livres et les hommes ». Paris : SEDES, 1997.

–, «La passion religieuse : les Goncourt, Zola et la question anticléricale.» In : *Romantisme*, 2000, n°107. Figures. pp. 59-70.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*. Études universitaires de Mont-de-Marsan, 1994.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, ZUPANCIC Metka éd., *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*. Paris : Orléans (Ont.), Canada : L'Harmattan ; Éditions David, 1998.

Études pluridisciplinaires sur les parfums et l'odorat

ALBERT Jean-Pierre, *Odeurs de Sainteté*. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990.

BENOIT Jean-Louis, «Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien.» In : *IRIS*, 2012, pp. 55-89. halshs-00918676

BLANC-MOUCHET Jacqueline, *L'Odeur : l'essence d'un sens*. Autrement n°92, septembre 1987.

BORLOZ Sophie-Valentine, «*Les Femmes qui se parfument doivent être admirées de loin*» : les odeurs féminines dans *Nana de Zola, Notre Coeur de Maupassant et L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam*. Lausanne : Archipel Essais, 2016.

BRIOT Eugénie, « Couleurs de peau, odeurs de peau. Le parfum de la femme et ses typologies au XIXe siècle », *Corps* 2007/2 (n° 3), p. 57-63.

–, « De l'Eau Impériale aux Violettes du Czar. Le jeu social des élégances olfactives dans le Paris du XIXe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2008/1 (n° 55-1), p. 28-49.

–, *De lys, de stupre et d'absinthe : les parfums de la littérature de la fin du XIXe siècle*. In : Colloque « Parfums de littérature ou l'odeur des mots ». Orléans : Décembre 2003.

–, « Imiter les matières premières naturelles. Les corps odorants de synthèse, voie du luxe et de la démocratisation pour la parfumerie du XIXe siècle », *Entreprises et histoire* 2015/1 (n° 78), p. 60-73.

–, *La Fabrique des parfums*. Paris : Vendémiaire, 2015.

CANDAU Joël, GRASSE Marie-Christine, HOLLEY André, *Fragrances : du dé sir au plaisir*. Marseille : Jeanne Laffitte, 2002.

CAZENAVE Michel, « Des goûts et des parfums », *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2007/2 (N°122), p. 55-68.

CLASSEN Constance, HOWES David, SYNNOTT Anthony, *Aroma : the cultural history of smell*. New York, Londres : Routledge, 1994.

CORBIN Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Flammarion, 2008.

DÉTIENNE Marcel, *Les Jardins d'Adonis*. Paris : Gallimard, 1972.

DUPIRE Marguerite, *Des Goûts et des odeurs : classifications et universaux*. in : L'Homme, 1987, tome 27 n°104. pp. 5-25.

FABRE-VASSAS Claudine, MUSSET Danielle et al., *Odeurs et Parfums*. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1999.

FAIVRE Hélène, *Odorat et humanité en crise à l'heure du déodorant parfumé. Pour une reconnaissance de l'intelligence du sentir*. L'Harmattan, Ouverture philosophique, 2001.

FLIESS Wilhelm, *Les relations entre le nez et les organes génitaux de la femme*. Seuil, 1977 [1897].

GRASSE Marie-Christine et al., *Une histoire mondiale du parfum : des origines à nos jours*. Paris : Somogy, 2007.

HERMAN Barbara, *Scent and Subversion : Decoding a Century of Provocative Perfume*. Guilford Connecticut : Lyon Press, 2013.

JAQUET Chantal, *La Philosophie de l'odorat*. PUF, 2010.

KLEIBER Georges, VUILLAUME Marcel (éd.), *Pour une linguistique des odeurs*. Langages vol. 181. Paris : Armand Colin, Mars 2011.

LARDELLIER Pascal et al., *À Fleur de peau : corps, odeurs et parfums*. Paris : Belin, Collection Nouveaux Monde, 2003.

LE GUÉRER Annick, «Le déclin de l'olfactif, mythe ou réalité ?». Anthropologie et Sociétés, Volume 14, numéro 2, 1990, pp. 25-45.

–, *Les Pouvoirs de l'Odeur*. Paris : Odile Jacob, 2002 [1988].

LE MAGNEN Jacques, *Odeurs et Parfums*. PUF, Que sais-je ?, 1961.

MANETTA Céline et al., « Variabilité et cohérence dans la description de parfums complexes ». Bulletin de psychologie 2007/2, Numéro 488, p. 143-157.

PERRAS Jean-Alexandre, WICKY Érika, « La sémiologie des odeurs au XIXe siècle : du savoir médical à la norme sociale ». Études françaises, vol. 49, n° 3, 2013, pp. 119-135.

SCHNEDECKER Catherine, « Quand la sémantique se met au parfum », Langages 2011/1 (n°181), pp. 89-107.

WICKY Érika, « Ce que sentent les jeunes filles », *Romantisme*, 2014/3 n° 165, pp. 43-53.

Histoire

ARIES Philippe, DUBY Georges, *Histoire de la vie privée*. Tome 4 : « De la Révolution à la Grande Guerre », sous la direction de Michelle Perrot. Paris : Seuil, 1987.

BOURDELAIS Patrice, DEMONET Michel, RAULOT Jean-Yves, « La marche du choléra en France : 1832-1854. » In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 33^e année, N. 1, 1978. pp. 125-142.

BRICARD Isabelle, *Saintes ou Pouliches. L'éducation des jeunes filles au XIX^{ème} siècle*. Paris : Albin Michel, 1985.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du Corps*. Tome 2 : « De la Révolution à la Grande Guerre », sous la direction de Alain Corbin. Paris : Seuil, Points Histoire, 2011 [2005].

DIAS José-Luis et al., *Le Magasin du XIX^{ème} siècle, n°4, 2014 : Sexorama*. Champvallon, 2014.

PERROT Philippe, *Le travail des apparences ou les transformations du féminin : XVIII-XIX^{ème} siècles*. Paris : Seuil, 1984.

SHAYA Gregory, « How to make an anarchist-terrorist : an essay on the political imaginary in fin-de-siècle France », *Journal of Social History* 44:2, 2010.

VIGARELLO George, *Le Propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*. Paris : Points Histoire, 2014.

WEBER Eugen, *Fin de Siècle*. Fayard, « Nouvelles Études historiques » 1986 [Cambridge, Mass., 1986].

Anthropologie

GODELIER Maurice, *L'idéal et le matériel. Pensée, économies, sociétés*. Paris : Flammarion, Champs Essais, 2010 [Bracart, 1984].

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, Quadrige Essais, Débats. 5e édition entièrement revue, 2008 [1990].

Divers

Liste alphabétique des parfums Guerlain depuis 1828, disponible sur le site [monsieurguerlain.com](http://www.monsieurguerlain.com) à l'adresse suivante : <http://www.monsieurguerlain.com/2015/09/a-z-since-1828.html>

PENNY Laurie, «Why do we give robots female names? Because we don't want to consider their feelings». In : New Statesman, *Shakespeare 400 years later*, 22 avril 2016. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.newstatesman.com/politics/feminism/2016/04/why-do-we-give-robots-female-names-because-we-dont-want-consider-their>

Trésor de la Langue Française Informatisé. Disponible à l'adresse suivante : <http://atilf.atilf.fr/>

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Première partie : Le corps animal.....	16
Chapitre I : Perversion sexuelle et olfaction.....	17
I. Un hédonisme cruel.....	17
II. Une chasteté coupable.....	22
III. L'évacuation du masculin.....	27
Chapitre II : Maladie mentale et olfaction.....	34
I. Hystérie et olfaction : le cas Chérie.....	34
II. Extases olfactives.....	39
III. Vertiges des parfums.....	44
Deuxième partie : Le corps social	52
Chapitre III : « Le Sale et le Propre ».....	54
I. Histoire olfactive et sociale du Second Empire.....	54
II. Le colonialisme puant.....	58
III. Olfactorama d'une élite raffinée.....	63
Chapitre IV : Une typologie de l' <i>odor di femina</i>	71
I. Fécondité et stérilité.....	71
II. «La Charogne».....	77
III. Le mythe de la jeune fille.....	82
Troisième partie : Le corps idéal.....	90
Chapitre V : Le mythe du corps végétal : entre jardin, jungle et serre.....	92
I. Une plante parmi les plantes.....	92
II. Vertiges de la représentation.....	97
III. De la serre au salon.....	102
Chapitre VI : La mise à mort du corps idéal : la responsabilité des odeurs. .	110
I. Toxicologie des parfums.....	110
II. Désincarnation et réincarnation.....	114
III. Sacrifice et purification.....	121
Conclusion	133
Bibliographie.....	138