

Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans

Pierre BRUNEL

Course de Recherche en Littérature Comparée
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

RESUMEN

En el poema “La música”, Baudelaire procede de la sensación bruta al terreno moral. En el célebre soneto “Correspondances” el camino es inverso: de lo espiritual (1er cuarteto) a lo material (2.º cuarteto) para mezclar ambos en los dos tercetos (música coral de elevaciones sensuales). El poema “Harmonie du soir” de Baudelaire también mezcla moral, religión y sensación. Motivados por este poema, poetas como Verlaine y Rimbaud escriben los suyos sobre la aleación de los sentidos, a menudo con un matiz moral. Puede pensarse que no ocurre lo mismo con sus sucesores; en especial, Huysmans propone un contraejemplo en *À rebours*, donde el excéntrico conde des Esseintes elabora artefactos para el disfrute de los sentidos pero que de ningún modo rebasan el nivel sensorial.

Palabras clave: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Huysmans, Simbolismo.

RÉSUMÉ

Dans le poème “La musique”, Baudelaire progresse de la sensation brute au domaine du moral. Dans son célèbre sonnet des “Correspondances” le chemin est l’inverse: du spirituel (1er quatrain) au matériel (2º quatrain) pour enfin mélanger les deux dans les tercets (musique chorale d’élévations sensuelles). Le poème “Harmonie du soir” de Baudelaire mélange lui aussi morale, religion et sensation. Encouragés par l’exemple, Verlaine et Rimbaud écrivent leurs poèmes sur l’union des sens, souvent avec une nuance morale. Il n’arrive pas de même avec les successeurs. Huysmans propose dans son roman *À Rebours* un exemple, puisque l’excentrique compte Des Esseintes fabrique des machines pour provoquer une fruition sensible mais nullement mystique.

Mots-clé: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Huysmans, Symbolisme.

Un seul poème, dans *Les Fleurs du Mal*, a pour titre « La Musique » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1975-76, I: 68)¹. Présent dès l'édition de 1857, il n'est inspiré directement ni par Beethoven, ni par Wagner, comme on l'a parfois suggéré. L'émotion musicale y est décrite comme une possession par les éléments, telle une embarcation en proie aux flots de la mer, ou tel un navigateur aux poumons gonflés par le vent. Ces sensations brutes en quelque sorte s'intériorisent, se nuancent et s'apaisent dans les deux tercets. Le vocabulaire tend à devenir moral (les passions, même si le mot garde son sens classique et quasi médical; la souffrance; le désespoir même, reflété dans l'immense miroir de la mer, à moins qu'il ne soit ce miroir même).

Ces deux registres sont tour à tour sollicités aussi dans le célèbre sonnet « Correspondances » (OC I, 11), présent lui aussi dès 1857. Le mouvement est toutefois inverse. Le sonnet commence avec l'énoncé de la mystique des correspondances (« La Nature est un temple »), d'un langage, même s'il est réduit à « de confuses paroles », de symboles qui constituent une forêt, qui observent l'homme mais ne sont ni palpables, ni tangibles, ni même visibles ou audibles. Mais dès le second quatrain, en raison de longs échos, de la ténébreuse et profonde unité du monde, se dégage un dialogue des parfums, des couleurs et des sons. L'abstrait, le spirituel cède la place, dans le premier tercet, à une caractérisation richement suggestive des parfums, qui sont pris comme exemples de correspondances internes à la sensation même. Tour à tour sont convoqués le toucher, la musique, la vue, pour des parfums « frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies ». Les connotations morales reprennent leurs droits au tournant des deux tercets (parfums « corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies »). Baudelaire en donne quatre exemples à la fois exotiques et religieux (« l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens »). Une autre musique en naît, puisqu'ils « chantent les transports de l'esprit et des sens ». Mais cette musique est plus chorale qu'instrumentale, elle est porteuse moins d'émotions à fleur de sens que de « transports », d'élévations sensuelles et sublimes à la fois qui ne sont pas sans rappeler l'enlèvement véritablement enthousiaste par la musique dans le poème précédemment cité.

Non seulement « Correspondances » est fondé sur un double réseau de correspondances verticales et horizontales, mais le comparatisme y est convoqué, puisque la notion symbolique de correspondance est présente dans la philosophie de Swedenborg, diffuse dans l'œuvre d'Edgar Poe, et que le transfert sur une source de sensation d'une épithète relevant d'un autre type de sensation passe par E.T.A. Hoffmann et une page de ses *Kreislariana* que Baudelaire a citée dans le *Salon de 1846*, – du moins d'une première version de cette page.

Précisément les textes qui composent ce Salon de 1846 mettent en valeur une notion qui est inséparable des précédentes: l'harmonie. Si le romantisme est défini

¹ Désormais les références in-texte seront précédées du sigle OC, le chiffre en romain indiquant le tome, le chiffre arabe indiquant la page.

par Baudelaire comme dominé par la couleur et comme essentiellement « coloriste », ces couleurs s'organisent et se complètent selon un principe implicite d'harmonie:

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne singulier s'appelle la couleur.

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint (*OC II*, 423).

On conçoit donc qu'il puisse y avoir dans *Les Fleurs du Mal*, et là encore dès l'édition de 1857 (la pièce serait même de quelque dix ans antérieure), un poème intitulé « Harmonie du soir » (*OC I*, 47). Faut-il prendre le mot « harmonie » au sens lamartinien? Oui, sans doute, puisqu'il y a quelque chose de religieux dans le lexique même de ce poème (« encensoir », « reposoir », « ostensor »). Mais on ne saurait réduire à cela cette harmonie du soir: elle est due aussi à un mélange heureux des sensations, à leur fusion, au mouvement qui les entraîne:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Issu d'une forme musicale en poésie, le pantoum malais, ou plutôt ce qu'il est devenu en France avec ses reprises et ses refrains, ce poème de Baudelaire a inspiré les musiciens: du temps de Baudelaire, Jules Cressonois avait composé une mélodie sur ce texte; d'une manière bien plus subtile et plus ingénieuse, Claude Debussy a inscrit comme post-titre « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » à la fin d'un de ses *Préludes* pour piano (c'est le numéro 4 du premier Livre, publié aux éditions Durand en 1910; il est daté du 1er janvier 1910 et Debussy lui-même l'a exécuté pour la première fois publiquement le 29 mars de la même année, le pianiste espagnol Ricardo Vines étant appelé à être l'interprète de l'ensemble). Harry Halbreich en donne le commentaire suivant:

Le vers célèbre et harmonieux de Charles Baudelaire a inspiré le premier grand chef-d'œuvre de ce premier Livre, et l'un de ses sommets. On y respire une atmosphère voluptueuse et un peu entêtante, comme certaines odeurs d'herbe ou de chèvre-feuille, avec cette tournure harmonique d'une si étrange couleur qui parcourt le morceau à la manière d'un *ostinato*. Malgré la tonalité de *la majeur*, bien établie et guère remise en question, l'alchimie harmonique atteint ici à un raffinement qu'égalèrent seuls, dans le second Livre, 'Feuilles mortes' et 'La terrasse des audiences au clair de lune'. De la série mélodique initiale (mi, la, si bémol, fa dièse, do dièse) on peut déduire tous les agrégats et combinaisons harmoniques. Par l'intuition neuve d'une harmonie sérielle, par le rôle essentiel de la notion d'intervalle mélodique dans la structuration de l'harmonie, c'est l'un des morceaux les plus avancés de Debussy dans ce domaine. Il se déroule selon le rythme d'une sorte de très lente valse imaginaire (*modéré*,

harmonieux et souple), qui interpole de temps à autre un 2/4 dans la mesure de 3/4, ce qui donne un 5/4. Du reste, le même poème de Baudelaire ne contient-il pas le vers 'Valse mélancolique et langoureux vertige' (Lockspeiser, 1980: 582-583)².

Les deux premiers vers du poème nous plaçaient dans le temple de la Nature, comme le premier quatrain de « Correspondances », avec un départ qui reprenait une formule d'annonce évangélique, avec la suggestion d'un mystère et la comparaison avec un objet du culte catholique. Ce temple tendait donc même à devenir une église, comme celles qu'a fréquentées Baudelaire:

Voici venir les temps, où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

Si la sensation olfactive y est sublimée et se perd dans le mystère d'une évaporation (on en sait l'importance chez Baudelaire comme chez Edgar Poe), l'oreille est déjà sollicitée ici par l'allitération de la labio-dentale *v*: l'annonce pompeuse (« voici venir ») se poursuit dans une vibration renforcée par l'alternance de la sonore et de la sourde (vibrer / fleur), se perdant elle-même dans l'évaporation (s'évapore). A l'intérieur même des vers, Baudelaire crée une musique des sens. Le vers 3 fait appel clairement à deux d'entre eux, l'ouïe (« les sons ») et l'odorat (« et les parfums »), mais la clarté apportée par la nomination se perd dans un mouvement (« tournent ») et l'effet qu'il engendre, le « vertige ». Sans doute le poète cherche-t-il à identifier dans cette confusion un genre musical, la forme d'une danse, l'une des plus répandues dans les milieux mondains au XIXe siècle et l'une de celles auxquelles Frédéric Chopin a donné une distinction suprême. Il existe, parmi les quatorze et même les dix-neuf valse de Chopin des valse mélancoliques. C'est sous le titre *Deux Valses mélancoliques composées pour le pianoforte et écrites sur l'album de Madame la comtesse P... en 1844 par Frédéric Chopin* qu'ont paru les deux valse posthumes op. 69, celle dite « de l'adieu » et la Valse en *si* mineur pour laquelle le compositeur avait d'abord prévu l'indication « *dolente* »³.

L'expression suivante, « langoureux vertige », prolongeant et renouvelant l'effet allitératif, pourrait n'apparaître que comme un redoublement de la précédente, « valse mélancolique ». Il y va de la danse, et de la musique de la danse, à l'effet. Mais on ne saurait s'en tenir à cela. La langueur procurée par la musique des sens est due à sa lourdeur, au moment même où les fleurs s'évaporent. L'atmosphère est chargée, saturée même de cette double musique, musique des sons et musique des parfums.

² Dans ce volume la dernière partie « Analyse de l'œuvre » est du seul Harry Hlabreich, comme complément de la traduction française du livre de Lockspeiser *Debussy, his Life, his Lind*, précédemment publié en anglais en 1962.

³ Sur ce point, je renvoie à mon livre *Aimer Chopin*, Presses Universitaires de France, Musique et Musiciens, 1999: 87. J'y fais observer que le titre « Harmonie du soir » est plus lisztien que chopinesque et trouve sa source dans la conception des « harmonies » dans le premier Romantisme français (Chateaubriand, Lamartine).

Dans « Correspondances », Baudelaire a cherché des analogies précises, en s'aidant de Novalis (« des parfums [...] doux comme les hautbois », comme il en existe de « verts comme les prairies »). Verlaine donnera à l'un de ses sonnets les plus célèbres le titre de « Langueur »⁴, et Rimbaud a cru un temps pouvoir « fix(er) des vertiges »⁵. Une seule notation, dans le poème de Verlaine, ressortit à la poétique baudelairienne de l'alliage des sens, d'ailleurs renouvelé (« D'un style d'or où la langueur du soleil danse »). Quant à Rimbaud, il est douteux qu'il ait donné à l'un de ses poèmes le titre de « Vertige », malgré la suggestion de Paternie Berrichon, le « beau-frère posthume ». Mais la phrase du récit des expériences du voyant place à la suite de « Je fixais des vertiges » deux poèmes sans titre ici, mais porteurs d'un titre dans une autre version, « Larme » et « Bonne Pensée du matin ». Dans le premier une sensation de chaleur s'unit à une sensation de couleur (« un brouillard d'après-midi tiède et vert »), le second reprend un verbe d'« Harmonie du soir » pour une sensation du matin

Sous les bocages s'évapore
L'odeur du soir fêté.⁶

Il s'y ajoute une nuance morale ou immorale (les excès de la fête; la purification par l'aube), qui n'est nullement étrangère à Baudelaire dans d'autres poèmes (dans « Recueillement », par exemple, ou encore dans « L'Aube spirituelle » ou « Le Crépuscule du matin »).

Dans le deuxième quatrain d'« Harmonie du soir », Baudelaire procède par juxtaposition avant de reprendre le vers, qui est alors moins directement lié au tourbillon des sons et des parfums. A un mélange, voire à une confusion se substitue un accompagnement, celui d'un violon sensible et même sentimental pour l'évaporation du parfum de la fleur:

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Comme si ce dernier mot, qui appartient lui aussi au langage religieux, constituait un point d'appui nouveau et un tournant, ou un retournement dans le poème, la musique des sens cède la place, dans les deux derniers quatrains à l'évocation métaphysique d'une menace:

⁴ Il a été publié pour la première fois dans *Le Chat noir* le 26 mai 1883 et repris dans le recueil *Jadis et Naguère*, Vanier, 1884; *Œuvres poétiques* de Verlaine, 1995: 314.

⁵ « Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873, repris dans *Œuvres complètes* de Rimbaud, 1999: 428: « Je fixais des vertiges ».

⁶ Le texte premier était, dans la version à titre
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté (éd. cit.: 341).

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !

L'évocation du soleil couchant est alors associée à celle d'une Passion, sinon de la Passion, tout en laissant le résidu d'une lumière, celle du « passé lumineux », ou du moins celle d'un souvenir lumineux, un « vestige » qui permet d'échapper au « vertige », un élément d'espoir, peut-être même une chance de salut. Il n'est nullement invraisemblable que le poème ait été inspiré par Mme Sabatier et lui ait été adressé, comme semble l'indiquer le post-scriptum de la lettre que lui adressait Baudelaire le 18 août 1857⁷, et précisément avant le moment où se révéla moins angélique celle qui se présente, à la fin d'un autre poème des *Fleurs du Mal*, comme « l'Ange gardien, la Muse et la Madone » (OC I, 43).

Il faut donc arracher la baudelairienne musique des sens à l'accidentel pour y déceler l'essentiel, et bien comprendre que la pratique des synesthésies est indissolublement liée à la mystique des correspondances, comme le prouve d'ailleurs pleinement le sonnet qui porte ce titre.

Il n'est pas sûr pour autant que les successeurs de Baudelaire en aient eu la même conscience ou la même pratique. Le cas de Huysmans, que j'ai choisi d'évoquer, va fournir à cet égard l'exemple d'un infléchissement qui n'aura rien d'un approfondissement. Ce roman publié par la librairie Charpentier en 1884 et repris, avec une importante préface écrite vingt ans après, en 1903 raconte l'étrange vie du comte Jean Floressas des Esseintes retiré dans sa thébaïde de Fontenay-aux-Roses et s'y composant une étrange vie: il n'est ni le dandy dont Baudelaire avait fait le portrait, qui était en même temps un autoportrait plutôt avantageux, ni même l'illustration de ce que l'auteur des *Fleurs du Mal* appelait déjà « les décadences »; il va jusqu'aux extrêmes limites du raffinement et de l'excès, au risque de passer, avant l'ineffable Adoré Floupette en 1885, pour un déliquescence. Imprégné de philosophie schopenhauérienne, dont il fait un étrange mélange avec l'Écriture sainte, des Esseintes cultive le rare, l'inédit ou l'inouï, je dirai même l'insenti. Et cette volonté de sensations nouvelles le conduit à des inventions dont l'une est une illustration insolite de la musique des sens.

Il s'agit de l'orgue à liqueurs dont il meuble peu de temps après son arrivée la maison de Fontenay. Le chapitre IV, qui lui est en partie consacré, commence par l'histoire de la tortue enrichie de pierreries et finalement étouffée par le luxe rutilant dont il a chargé sa carapace. C'était un festival de couleurs que cette collection de pierres précieuses. Des Esseintes en attendait « une harmonie fascinatrice et déconcertante » (Huysmans, 1996: 130). Harmonie du soir, non point, et à peine

⁷ Voir la discussion sur ce point dans OC I: 919. La lettre du 18 août 1857, adressée de Paris, met en valeur des poèmes qu'en dépit des malveillants Baudelaire dit avoir composés « pour sa chère Idole ». C'est le cas, précise-t-il, de deux d'entre eux, « Tout entière » et « A celle qui est trop gaie ». Le post-scriptum ajoute: « Tous les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent » (*Correspondance* de Baudelaire, 1973, I: 423). Telle était bien la place du sonnet sans titre « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », poème XXXVII dans l'édition Poulet-Malassis et De Broise de 1857, reprint La Table Ronde, 1996: 87-88, mais aussi pour « Harmonie du soir »: 101-102.

l'harmonie d'un soir, puisque la tortue précieuse eut la vie si brève. Et d'ailleurs des Esseintes lui-même doit s'avouer déçu par ces pierreries « trop civilisées et trop connues » que seuls des compositions des enchâssements insolites auraient dû pouvoir arracher à la banalité. Il en espérait même une floraison nouvelle, des fleurs de pierre formant des bouquets d'un type nouveau, des « resplendissements de corolles en flammes sur un fond d'or ». Mais est-il rien de plus triste pour un baudelairien ou un post-baudelairien que des fleurs sans parfum, – même pas celui du soufre?

Au « parfum liquide » d'un thé rare bu dans de fines porcelaines de Chine des Esseintes, dans ce même chapitre IV, finit par substituer, avant la mort de la tortue, les trésors de son « orgue à bouche » (*ibid.*: 133). Son intention première était, par ce jour d'hiver, d'avoir recours à un spiritueux qui le réchauffât. Mais il a plus à attendre de l'armoire aménagée dans sa salle à manger, qui contient « une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets au bas du ventre », une « réunion de barils à liqueurs » qui constitue précisément ce qu'il appelle son « orgue à bouche ».

Peu importe que Huysmans en ait déjà trouvé quelques exemples au moins prémonitoires dans des textes du XVIIIe siècle, comme l'a montré l'érudit Pierre Lambert⁸. Le romancier d'*A rebours* a poussé jusqu'aux extrêmes de la minutie et de la sophistication le détail concernant ce qui reste, heureusement, une simple création de papier. Mais c'est un véritable plaisir musical que son héros, des Esseintes, tire de cet orgue à bouche, tout aussi bien un orchestre de saveurs. Jouant des étiquettes qui distinguent les tiroirs du buffet d'orgue, il recherche, en ultra-baudelairien, une correspondance entre le goût de chaque liqueur et le son d'un instrument. Le verbe « correspondre » figure dans la phrase même qui introduit le catalogue suivant:

Le curaçao sec, par exemple (correspondait) à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, pialante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics !

Le catalogue se poursuit avec l'équivalent en matière de goût du son des instruments à cordes. On y retrouve le violon, qui ne frémit pas ici comme un cœur qu'on afflige, mais qui « représente la vieille eau-de-vie, fumeuse et fine, aiguë et frêle », tandis que l'alto est simulé par le rhum, le violoncelle par un vespéto mélancolique et la contrebasse par un pur et vieux bitter. La harpe, qui se joint aux instruments à cordes comme dans le Quintette de E.T.A. Hoffmann, est imitée « par

⁸ Pierre Lambert, « Un précurseur de des Esseintes ou l'orgue à bouche au XVIIIe siècle », dans le *Mercur de France*, 15 décembre 1925.

une invraisemblable analogie, la saveur vibrante, la note argentine, détachée et grêle, du cumin sec ».

Il ne manque même pas à cet univers sonore la distinction entre tons majeurs et tons mineurs, les premiers étant fournis par la chartreuse verte, et les seconds par la bénédictine. Il n'y manque pas non plus, raffinement suprême auquel Poe n'est peut-être pas étranger, la musique du silence, puisque des Esseintes « était parvenu, grâce à d'érudites expériences, à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre, dans sa bouche, des solis de menthe, des duos de vespéto et de rhum ».

Les principes fondateurs de la musique des saveurs liquoreuses est l'analogie, le mélange, l'imagination, la composition, la virtuosité éperdue même, puisque des Esseintes se révèle capable d'« exécut(er) des pastorales avec le bénin cassis qui lui faisait rouler, dans la gorge, des chants emperlés de rossignol » ou fredonner « avec le tendre cacaochouva [...] de sirupeuses bergerades, telles que 'les romances d'Estelle', et les 'Ah ! vous dirai-je, mamn' du temps jadis ».

Il est vrai que ces concerts ne durent qu'un temps, que des Esseintes est très vite entraîné ailleurs par les méandres de son imagination et plus encore peut-être par les bouffées de sa mémoire. Il vient un moment où la saveur du whisky réveille des souvenirs qu'il croyait effacés depuis des ans, et ce sont ceux d'épouvantables rages de dents, de crachats rouges, d'angoisses et d'humiliations.

« Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses », écrivait Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (« Le Balcon », *OC I*, 37). Mais il arrivait déjà pour lui que l'horloge se révèle un « dieu sinistre, effrayant, impossible » et que chacun de ses battements correspondent au réveil d'un souvenir douloureux (*OC I*, 81). Les parfums du flacon peuvent devenir des poisons (*OC I*, 47-48), comme pour Thomas De Quincey, les plaisirs de l'opium se retournaient en tortures.

Telle est sans doute la limite des synesthésies et leur nécessaire dépassement par la mystique des sens. Elle était suprêmement illustrée par Baudelaire à la fin d'un des poèmes expressément consacrés à Mme Sabatier, « Tout entière », pour célébrer un autre mode d'harmonie, « l'harmonie » exquise, et même « trop exquise » / « Qui gouverne tout son beau corps », mais trop exquise justement « Pour que l'impuissante analyse / En note les nombreux accords ». Le poète enchaîne sur cette célébration ultime:

Ô métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum ! (*OC I*, 42).

Claude Pichois note que ce poème est à peu près contemporain des « Correspondances » et que l'adjectif « mystique » se réfère ici à la « ténébreuse et profonde unité » du monde (*OC I*, 909). Je ne crois pourtant pas que l'exégèse ici soit suffisante. Deux transformations nouvelles se produisent, et elles sont capitales.

D'une part il n'existe plus qu'un sens. L'unité est moins ici celle du monde que celle des sens, comme s'il n'en existait plus qu'un, comme si l'harmonie avait abouti

à une fusion. Et on comprend bien que cet effet puissant est produit par l'harmonie superlative d'un corps suprêmement aimé.

D'autre part, l'objet des sens n'est pas offert. Il est créé par ce corps, par des éléments et des composantes de ce corps. La musique des sens est alors la conséquence de l'harmonie de ce corps même.

Des Esseintes ne parvient pas à une semblable mystique à l'aide de ses créations artificielles. Huysmans lui-même l'a fort bien compris, qui offrait dans *A rebours* un exemple ou un contre-exemple, nullement un modèle. Dans la Préface de 1903 il rend compte de la distance qui a été franchie entre son roman de 1884, étude encore naturaliste d'un cas, et ses romans du cycle de Durtal, postérieurs à ce qu'il est convenu de considérer comme sa conversion. « Des Esseintes », y écrit-il, « ne s'est préoccupé que des parfums laïques, simples ou extraits, et des parfums profanes, composés ou bouquets ». Il restait à expérimenter les arômes de l'Eglise, dont cet « encens » auquel Baudelaire faisait place à la fin de « Correspondances ». Dans *La Cathédrale*, explique-t-il encore, abondant d'une autre manière la question des odeurs, il a voulu en dévoiler « les emblèmes mystiques » (Préface d'*A rebours*, éd. cit.: 66). Telle lui a semblé être la nécessaire évolution et la nécessaire transformation de la musique des sens.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, *Correspondance* (1973): éd. de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, deux volumes.
- *Œuvres complètes* (1975-1976): éd. de Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, deux volumes, tome I.
- LOCKSPEISER, Edward & Harry HALBREICH (1980): *Claude Debussy*. Paris: Fayard, Les Indispensables de la Musique.
- BRUNEL, Pierre (1999): *Aimer Chopin*. Paris: Presses Universitaires de France, Musique et Musiciens.
- VERLAINE (1969): *Œuvres poétiques*, éd. de Jacques Robichez. Paris: Garnier (nouvelle éd., Dunod, 1995).
- RIMBAUD (1873): *Une saison en enfer*. Bruxelles: Alliance typographique, repris dans *Œuvres complètes* de Rimbaud, éd. de Pierre Brunel, Librairie Générale Française, La Pochothèque, 1999.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1977): *A rebours*, éd. de Marc Fumaroli. Paris: Gallimard, folio classique n° 898, nouvelle éd. 1996
- LAMBERT, Pierre (1925): « Un précurseur de des Esseintes ou l'orgue à bouche au XVIIIe siècle ». *Mercur de France*, 15 décembre.