

Olfaction et Création

Agnès Foiret

Agnès Foiret, française, née en 1958, professeure agrégée d'arts plastiques, docteure en arts plastiques de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, enseigne dans le département arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre de l'équipe Art & Science de l'UMR 8218, Institut ACTE université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Mots clés :

Odorat, sens, création, parfum, sensation olfactive, art olfactif, odorisation de l'œuvre, artialisation de l'odeur.

Sommaire :

1. L'art, une affaire d'odeur ?	p.3
2. Voir l'odeur en peinture	p.4
3. L'odeur sui generi de la peinture	p.5
4. Les excreta de l'œuvre et l'artialisation de l'odeur	p.6
5. De l'artialisation de l'odeur à un art de l'odorat	p.7
6. Notes de bas de page	p.9
7. Bibliographie	p.11

Abstract :

Cet article envisage les rapports de l'olfaction et de la création du point de vue des arts plastiques occidentaux contemporains en conjuguant des considérations multidisciplinaires dont des études dans le domaine de l'art et de la science. Il examine la place de l'odorat dans l'appréciation esthétique issue du système des Beaux-Arts, en précisant sa valeur et ses paradoxes dans divers champs. À partir de l'analyse d'œuvres actuelles et des évolutions des pratiques de la création, il propose la distinction entre odorisation de l'œuvre et œuvre odorante pour cerner les contours d'un art olfactif d'apparition récente qui mobilise les nouvelles technologies. Unique à ce jour, la démarche artistique d'Eduardo Kac ouvre une voie nouvelle, expérimentale et poétique, qui promeut l'odeur comme un matériau intrinsèque à l'œuvre.

I. L'art, une affaire d'odeur ?

La production olfactive concerne de nombreux domaines de la création tels que la parfumerie, la gastronomie, le design. Elle répond à un objectif de plaisir et de bien-être dans un souci constant d'innovation qui, en visant l'amélioration de la qualité de notre vie quotidienne, passe par des expériences olfactives inédites, dont l'exploration cognitive de fragrances de parfums dits inclassables. Après des siècles d'anosmie partielle, la stimulation de l'odorat acquiert une réelle visibilité dans le champ des arts plastiques, notamment avec le design olfactif, mais qu'en est-il, historiquement, de la relation de l'odorat avec l'œuvre d'art ?

Dire d'une œuvre d'art qu'elle sent « bon » ou « mauvais » n'est pas ce qui nous vient en premier à l'esprit, car nous ne pointons pas là sa qualité proprio-perceptive principale. Invisible, incolore et informe, sans avenir pérenne, nous pourrions dire de l'odeur qu'elle est absente des arts de la représentation par son caractère à la fois anti-plastique et extra-esthétique. Pourtant, pénétrante, envahissante, l'odeur excède le signe en se présentant comme une manifestation soudaine du réel dont le langage peine à rendre compte. Alors que la sensibilité visuelle et auditive s'exerce tant à proximité qu'à distance, que le toucher, le goût sont des sens de contact, la sensibilité olfactive développe d'autres aspects encore, aussi difficiles à spécifier que la distinction entre la prise et la saisie. Émanant d'un corps, perçues par un autre, odeur et sensation olfactive se confondent, rendant malaisée l'approche compréhensive de cette expérience singulière (Mitchell et Rancière, 2009, p. 36) [1].

En quoi l'olfaction intéresse-t-elle la création actuelle dans le champ des arts plastiques ? Longtemps exclu du système des Beaux-arts, l'odorat a progressivement conquis une place dans la composition de l'œuvre d'art contemporain. Les projets artistiques pluridisciplinaires à composante olfactive (Jacquet, 2010, p. 295-310) apparaissent souvent adossés à des avancées de la recherche scientifique et technologique dans le domaine des arômes. Les œuvres « sentant » apparaissent comme une « irrégularité », un écart à la norme. En effet, si l'olfaction donne matière à penser aux savants et aux écrivains depuis une tradition héritée de l'Antiquité, c'est plutôt sur un mode dépréciatif. Elle n'entre pas aisément dans les hautes sphères de la culture car les données qu'elle fournit ont une composante physique qui les rapporte aux zones les plus triviales de la vie du corps, alors que l'ouïe et la vue, sens légitimes, accèdent à la vie sociale et à l'échange.

Kant, lorsqu'il établit la théorie des sens, détermine une hiérarchie entre ceux qui sont supérieurs et objectifs, et ceux qui sont inférieurs et subjectifs. Il procède ainsi au déclassement de l'odorat et du goût au profit du toucher, de la vue et de l'ouïe puis il apporte une distinction entre le goût et l'odorat, précisant que la dégustation est un exercice solitaire alors que l'expérience de sentir un effluve s'impose à tous, réunis en un même lieu, au même moment. Il établit l'idée selon laquelle, sous le sceau d'une forte présence et d'une grande instabilité, l'odeur ne permet pas l'accès à une connaissance universelle, car sentir [2] n'est pas connaître tout à fait. Rien ne vient circonscrire l'étendue et les bords de l'odeur qui inspire le sens sans l'instruire à son terme [3].

Nous allons considérer comment, à partir de repères pris dans l'histoire des odeurs, l'olfaction a fait son chemin dans le domaine de la création, jusqu'à l'invention de formes olfactives émancipées de la dimension cosmétique

et hédoniste du parfum. Ce parcours prend origine dans les effluves de pigments et nous conduit vers des œuvres odorantes en passant par le silence olfactif de la peinture.

2. Voir l'odeur en peinture

Depuis la Haute Antiquité, à l'époque où pigments, épices et colorants étaient vendus ensemble sur les marchés, la matière colorée regorgeait d'odeurs et de saveurs. Intensité, qualité, plaisir et déplaisir, au plan visuel et olfactif, étaient ainsi profondément liés dans une polysensorialité ouverte, généreuse. L'orpiment et le réalgar dégageaient des vapeurs d'arsenic fortement aillées et la couleur du safran assumait des fonctions chromatique, gastronomique et thérapeutique. Une mise en garde était cependant la coutume dans les premiers traités de peinture ; les peintres mettaient leur vie en péril en risquant d'être empoisonnés par les pigments utilisés. Les savoirs de l'expérience des Anciens se sont vus confirmés par la survenue de malaises lors de très fortes expositions à des effluves de pâte pigmentaire d'origine végétale, minérale ou organique.

De tous les sens, l'odorat a été celui qui a été le plus impliqué dans la définition du sain et du malsain. Il a contribué à orienter les recherches hygiénistes en renseignant les modifications des aspects des humeurs. « Nous discernons là, le premier paradoxe de l'odorat », nous dit Alain Corbin. « Sens de l'animalité, celui-ci est aussi, et du fait même, celui de la conservation. Or voici que la mission de l'odorat-sentinelle revêt une importance nouvelle. Avant-garde du goût, le nez signale le poison ; mais là n'est plus l'essentiel ; l'odorat détecte les dangers que recèle l'atmosphère » (Corbin, 2008, p. 14). L'odorat a permis d'élucider la complexité des signes et de révéler des états métaboliques souterrains. Il a mis au jour une physiologie invisible. Gaston Bachelard évoquera le trouble qui agite l'être lorsque des miasmes s'imposent à lui, comme rappel de la réalité organique. Cette intimité forcée est livrée à l'imagination partagée entre deux forces contraires : « Dans l'air deux substances sont en lutte : la mauvaise et la bonne » (Bachelard, 1948, p. 80-81).

Au fil du temps, entre l'Antiquité et les temps modernes, le silence olfactif des œuvres plastiques s'est progressivement imposé et la couleur est devenue mono-sensorielle, centrée presque exclusivement sur la vue. Entre-temps, la culture odoriphobe, associée aux préoccupations hygiénistes au xix^e siècle, a opéré une exclusion de la sensorialité olfactive pour se réduire à la parfumerie. Le masquage, puis l'élimination de l'odeur corporelle des œuvres, associée au séchage rapide de la couche picturale, seront le gain technologique du xx^e siècle, présenté en termes de progrès.

Paradoxalement, le champ lexical de l'olfaction est très présent dans l'appréciation de la peinture. Dès la seconde moitié du xviii^e siècle, on assiste à une montée en puissance et donc en visibilité du pouvoir de l'odeur, comme échappée de l'œuvre. Ce ne sont ni des marbres ni des bronzes ou des bois que s'exhalent des effluves inspirants, mais des tableaux. Le terme d'odeur est employé pour désigner l'émanation exhalée par tout ce qui est inodore. Diderot dira de certains tableaux « qu'ils sentent la palette » pour signifier qu'ils ne séduisent pas le regard (Diderot, 2007, p. 279). C'est la littérature qui semble la plus apte à générer la sensation olfactive en raison du pouvoir d'iconicité du langage. Joris-Karl Huysmans dit de la scène du Repas de paysans des frères Le Nain (1642) que « sa teinte exhale un fumet de Bible un peu sèche », du portrait de La Mère C. – A. Arnault et la sœur Catherine de Sainte-Suzanne Champaigne, par Philippe de Champaigne (1662), qu'il « sent le Port-

Royal à plein nez » (Huysmans, 2006, p. 491). En fait, dans cette remarque acerbe, il s'agit plus de sentir que de voir et d'établir en quelque sorte un lien organique entre l'esprit et la chose, de chercher dans l'obscurité des formes les signes peu visibles, d'exploiter, par un entraînement renouvelé, cet organe propre à l'homme qu'est le tact, ce sens de la perception fulgurant, le plus sûr et le plus grossier qui s'impose à nous comme une évidence.

La description olfactive, dans la littérature de la fin du xviii^e siècle, accorde une importance particulière à l'incidence des rayons solaires sur la végétation, aux senteurs qui, selon les heures du jour, suscitent des émotions aussi subtiles que poignantes. Réveiller des souvenirs et abolir la temporalité font entrer l'olfaction dans l'histoire des sensations. Le surgissement du passé par un parfum reconnu marque le pouvoir de mémoire de l'odorat. Dans *À rebours*, le héros vit des hallucinations de l'odorat dédiées aux arômes imaginaires et aux jouissances du flair (Huysmans, 1992, p. 173-182). Il n'est question que de syntaxe des odeurs ou fumet capiteux, idiome des fluides, fragrances, stances aromatiques, ondes odorantes, vapeurs ravivées épandant leurs effluves. « À partir du milieu du xviii^e siècle, affirme Corbin (2008, p. 125), se dessine un mouvement esthétique qui tend à faire de l'odorat le sens générateur des grands mouvements de l'âme ». Découvrant les premières peintures naturalistes des peintres paysagers de la forêt de Barbizon, Huysmans s'exclame : « Avec une méthode nouvelle, une senteur d'art singulière et vraie, ils [les peintres] distillent les sens de leur temps comme les naturalistes hollandais exprimaient l'arôme du leur » (Huysmans, 2006, p. 25-26) [4]. Les expressions littéraires fourmillent d'images odorantes toutes fondées sur une conception anosmique de l'œuvre d'art, du fait même que ne pas sentir est moins le signe d'une déficience de l'olfaction que le reflet de la nature de l'œuvre. Dans *l'Esthétique* d'Hegel, l'olfaction n'a pas davantage de place dans le processus d'instauration de l'œuvre picturale que dans celui de sa réception [5]. C'est avec Fourier, Feuerbach et Nietzsche que l'odorat gagne en valorisation dans le champ philosophique, à tel point que Nietzsche déclare dans *Ecce Homo* : « Tout mon génie est dans mes narines [6] » (1997, p. 333).

3. L'odeur *sui generis* de la peinture

Parmi toutes les anecdotes qu'a fait naître la découverte de la peinture à l'huile, une d'entre elles raconte que des artistes italiens se mirent à accourir en nombre pour admirer une œuvre de Van Eyck rapportée par des marchands florentins au roi Alphonse I^{er} de Naples. Ils flairaient le panneau qui émettait une odeur d'huile très prononcée sans que le secret de fabrication ne soit révélé. Il était certainement très difficile de deviner à quelle famille de composants appartenait cette odeur. La peinture fraîche de Van Eyck ne pouvait être qualifiée d'aromatique et on ne pouvait pas non plus dire qu'elle avait une saveur, car si elle était sentie, elle ne pouvait être ni dégustée ni ingérée. On peut avancer l'hypothèse que cette peinture a probablement émis des signaux qui permettent au regard d'apprécier un vin – la limpidité, la clarté, la brillance et l'éclat – et qui ont un sens gustatif en œnologie. Par un étonnant parallèle, les principaux adjectifs qui qualifient les vins tels que « velouté », « soyeux », « onctueux », appartiennent au champ lexical de l'évaluation des peintures à l'huile des Primitifs. Dans l'anecdote du flairage de la peinture à l'huile de Van Eyck, on se trouve face à un phénomène naturel, celui d'une peinture sensorielle où l'émanation est *sui generis* et où les impressions olfactives anticipent sur la compréhension du réel. On le voit, l'olfaction est un puissant analyseur du monde, elle est au corps ce qu'est l'intuition pour la pensée. De même que l'intuition nous donne – par un fulgurant raccourci de la pensée –

la compréhension d'une situation, c'est-à-dire la perception de ce qui relie des éléments entre eux, l'olfaction – par les orifices réduits que sont nos fosses nasales – nous plonge dans une perception globale.

Durant des siècles, des tableaux peints à l'huile de lin ont émané des effluves résiduels et cependant tenaces, créant un environnement olfactif particulier, que Duchamp assimile à celui des psychotropes [7]. Mêlée à l'essence de térébenthine, l'huile est une odeur fétiche de la cuisine de la peinture et de l'atelier. La reprise, le repentir sont accompagnés par des manifestations odorantes qui les signifient et les redoublent.

La conjugaison de l'atelier et de la cuisine revêt une intensité particulière dans la vie au Bauhaus ; elle renseigne sur le caractère enivrant des odeurs : « Je me retrouvais dans la cuisine magique. Bien sûr, tout notre Bauhaus à Weimar était un laboratoire. Mais ici, c'était vraiment la cuisine magique. Il y régnait une odeur pénétrante, mélange sympathique de café, de tabac, de colle, de peinture à l'huile et de vernis français, de laque, d'alcool à brûler et d'ingrédients bizarres [8]. » Les données olfactives tendent à restituer le vivant sous tous ses aspects.

L'association entre la sensation olfactive d'une odeur et le nom de la substance correspondante est difficile à produire. La corrélation entre une odeur de référence et l'univers de l'art est une élaboration complexe, rendue possible par l'intégration d'informations antérieures. Il s'agit d'un marquage d'empreinte olfactif qui multiplie les signaux en vue de la réitération de la sensation. La mémoire olfactive est déterminée par plusieurs facteurs dont le premier est l'état émotionnel lié à la vigilance, la stimulation physique et sensorielle. Le second est la répétition des données qui favorise le stockage d'informations simples ou complexes et enfin, le dernier d'entre eux est l'association de données nouvelles à des données déjà connues.

4. Les excréta de l'œuvre et l'artificialisation de l'odeur

Le périmètre d'une « esthétique olfactive » (Jacquet, 2010) interroge tant des opéras incarnés par des senteurs que des concerts parfumés et la production de spectacles multisensoriels. Il comprend des expérimentations hybrides qui concernent tant l'odorisation de l'œuvre que la théâtralisation de l'odeur dans l'œuvre. On parlera alors d'olfactisation de l'œuvre pour faire référence à l'adjonction d'odeurs [9]. Alors même que le monde des images et de la télécommunication développe des informations olfactivement « éloignées », des artistes imposent des œuvres à odeurs. Les investigations pluridisciplinaires en question doivent beaucoup à l'air de liberté que Marcel Duchamp a insufflé à la conception de l'œuvre d'art [10]. On peut même avancer que des artistes provoquent l'odeur et provoquent avec et sans l'odeur. Ainsi, en 1961, Piero Manzoni produit des *Merda d'artista* ; dans cette série, la « merde » a droit à la représentation, mais pas à l'odeur, par le double dispositif de son étiquetage et de sa mise en conserve.

L'intention odoriférante à l'œuvre est d'apparition récente dans l'art contemporain – on nomme couramment « odorants » tous les corps qui ont une odeur agréable, on désigne plutôt comme « odoriférants » ceux qui ont une odeur forte. En jouant avec les principes physiques de la matière dans les *Oxydation Paintings*, intitulées également *Piss Paintings*, Warhol introduit en 1978 une dimension olfactive dans la peinture [11]. Les toiles de Warhol sont recouvertes d'une pellicule de pigments de cuivre sur lesquelles il urine. L'acide urique contenu dans l'urine résulte d'un mécanisme catabolique pour partie dépendant de la nourriture consommée, c'est un puissant oxydant qui, répandu sur les pigments métalliques, provoque des décolorations. On peut lire ces séries,

réalisées à la fin de la vie de Warhol, comme un acte de mépris de la peinture, mais également comme un ultime acte d'amour qui vise à rapprocher le corps vivant et l'œuvre.

Loin du clean et de l'inodore de Manzoni, qui met de la distance avec l'excrémentiel, la série des *Cloaca* (2000) de Vim Delvoye, installation de machines bio-cybernétiques mimant les fonctions digestives et excrétoires du corps humain, impose une présence odorante proche de la puanteur. Ce qui est répugnant pour l'odorat, c'est l'excrémentiel et la décomposition [12]. D'une autre manière, Jana Sterbak, en produisant une robe de chair en viande de bœuf déposée sur un mannequin, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1991), introduit, dans la visibilité donnée au processus de putréfaction de la chair, l'idée de l'odeur perceptible de charogne. Ainsi, vingt kilos de viande se sont décomposés pendant l'exposition, dégageant des effluves corrélatifs à la nature organique de la matière. Damien Hirst s'appuie, lui aussi, sur le fait que nous n'aimons pas être confrontés à notre propre décomposition. Lors de l'installation d'une œuvre de la série « Natural History » [13] dédiée aux cadavres entiers ou découpés de requins, de moutons et de vaches, l'équipe technique portait des masques à gaz tant les odeurs pestilentielles étaient insoutenables. En situation d'exposition, aucune odeur associée à la vision des cadavres animaux n'était perceptible. Si l'asepsie était contrôlée, les images issues de la vision des carcasses étaient évocatrices d'odeurs [14].

Dans *Mur de poils de carotte* (2009), paroi recouverte de pelures de carottes vouées à la décomposition, Michel Blazy explore le registre des odeurs de moisissures. L'installation ne relève pas seulement de l'opticalité et de la tactilité, elle est odorante et renvoie à un précédent historique, « l'élevage des couleurs » maintenues à l'état optique, sur plaques de verre et en serre, de Duchamp : « Ces parfums à rebondissement physiologique peuvent être abandonnés et dégorés dans un emprisonnement pour le fruit » (Duchamp, 1975, p. 100). La prolifération de micro-organismes, la germination de champignons, puis le processus de dessiccation des matières sont autant d'étapes de transformation des couleurs que de désagréments provoqués par les odeurs. Avec la valeur d'exposition aux particules, la notion d'exposition prend ici un autre sens ; en effet, des composés végétaux volatils s'échappent du cœur des œuvres, à la mesure du processus de décomposition qui se met en marche. L'odeur est donc intrinsèque à l'œuvre, tout comme dans *Interminavel* de Arturo Barrio, réalisant une installation performative en 2005, à base de projection de café moulu et mouillé au mur, et de *Reflexion...(s)*, environnement dont se dégage une odeur de café et de pain, présenté en décembre de la même année au Palais de Tokyo, à Paris.

5. De l'artialisation de l'odeur à un art de l'odorat

Notre attention ne portera pas ici sur les scénographies olfactives qui supplémentent l'œuvre mais sur l'œuvre « sentant », l'œuvre physique dont la matérialité est odorante [15]. Existe-t-il des œuvres olfactives qui, au-delà de la sollicitation multisensorielle, placent l'odorat au centre de la création ? C'est sans doute Eduardo Kac qui, actuellement, a poussé le plus loin les recherches dans ce domaine, car toutes les connexions matérielles qu'il envisage indiquent un changement de paradigme de l'œuvre olfactive. Celle-ci, dégagée du parfum, ne doit rien à l'univers connu. En effet, les arts plastiques ont longtemps fait de nous des regardeurs et la respiration n'y a jamais joué aucun rôle. Avec l'olfaction comme analyseur de l'œuvre plastique, nous approchons de l'univers de l'œuvre « respiratoire ». Inspirer, expirer, comme rythme binaire qui sous-tend l'activité vitale, est la capacité mobilisée par Eduardo Kac dans le projet *OpenLab Invisible & insaisissable* de 2012. En collaboration

avec le chercheur Niki Baccile, il invente un livre, *Aromapoetry*, et un mode de captures de forces invisibles, qui concentrent des recherches de pointe en chimie. Les notes odorantes résultent d'une élaboration complexe guidée par la pensée scientifique. Grâce à des films mésoporeux déposés sur les feuilles du livre chargées d'emprisonner les odeurs et de les délivrer lentement, Kac implique le spectateur dans un rapport d'immédiateté auquel il ne peut se soustraire. La synthèse et le mélange de molécules odorifiques ont été réalisés en collaboration avec un laboratoire de recherche spécialisé dans la chimie des substances organiques et un parfumeur. Douze « arômepoèmes » composés d'une à douze molécules – à des niveaux d'enchevêtrement qui varient du plus simple au plus complexe – affirment leur pouvoir brutal de réminiscence. L'inconscient cognitif, la mémoire opèrent des remises en contact instantanées, indépendantes du contrôle rationnel. Plus que tout autre sens, l'odeur implique la participation et l'expérience du sujet. Une œuvre odorante est réellement active, elle est par nature expansive et on n'arrête pas son cours. La sensorialité qui s'exhale de l'œuvre de Kac interroge ce qui transpire des corps. Qu'en est-il de leur destin, de leur inévitable mutation, de la disparition de la forme ? Qu'en est-il de l'effacement de la matière ? Kac recourt au sens le plus invasif et invisible qui soit, à des nanotechnologies, à la chimie douce et aux matériaux hybrides pour donner une dimension bien réelle au *pneuma* de l'œuvre. Ce nouveau souffle prend-il la place laissée vide par la disparition de l'*aura* ? Humer les œuvres serait une réponse à la recherche d'une qualité vivante, comme l'est la présence de ce qui s'en va, de ce qui n'est plus là. L'œuvre d'art devient un corps à sensation, une intensification de la présence. Les œuvres à odeur possèdent des déterminations matérielles et spatiales qui entrent dans le vocabulaire plastique, même si l'enregistrement et la fixation de leur odeur rendent malaisée leur théorisation en tant que telle. Les projets artistiques odorants ont une visée immersive par le relais de l'enveloppement et de l'intrusion physique. Parce que l'odorat est le sens de l'incorporation, on peut parler d'affects olfactifs. À l'heure où l'écran ne nous entoure pas, même s'il nous retient, l'œuvre « sentant » prend au corps. L'artialiation grandissante de l'odeur dans les pratiques actuelles est une voie respiratoire ; elle nous rappelle que l'art est aussi une affaire de nez.

5. Notes de bas de page :

[1] Jacques Rancière, dans sa réflexion sur « le partage du sensible » convoque la dimension tactile associée au voir de la peinture. L'éprouvé du contact, ce qui nous touche, possède un pouvoir envahissant analogue à celui des effluves odorants et abolit la perception des seuils entre le dedans et le dehors.

[2] Dans sa réflexion philosophique, Kant établit que la sensation olfactive est complexe, ce que les neurophysiologistes confirment (Kant, 2000, I, para. 32). La première phase, au niveau des aires corticales cérébrales est son appréciation en termes de plaisir et de déplaisir. Les capacités sensorielles ainsi sollicitées sont donc davantage d'ordre hédoniste qu'esthétique. La seconde phase est l'identification de l'odeur par sa reconnaissance, avec un plus ou moins grand degré de certitude. La phase terminale est l'estimation de son intensité. L'olfaction ouvre à une satisfaction ou à un désagrément supérieur des sens – la délectation ou le dégoût – sans qu'il soit possible de fournir une explication sur ces caractères ressentis, réduits à seulement deux pôles. « Les récepteurs sont totalement neutres, c'est le centre intégrateur du cerveau qui va fournir, comme un assaisonnement, les impressions hédonistes associées. » « Si on ne sent pas pareil, c'est qu'on "nez" pas pareil » (Mcloed, 1997, p. 74).

[3] C'est ainsi que Valéry prolonge les arguments de Kant : « La perception d'une odeur est le commencement d'une connaissance qui n'arrive jamais à s'achever » (Valéry, 1988, p. 750).

[4] Dans la préface de l'ouvrage qu'il dédie à Huysmans, Patrice Locmant cite cet extrait du « Salon de 1879 » (Locmant, 2007).

[5] « C'est pourquoi le sensible dans l'art ne concerne que ceux de nos sens qui sont intellectualisés : la vue, l'ouïe, à l'exclusion de l'odorat, du goût et du toucher. Car l'odorat, le goût et le toucher n'ont affaire qu'à des éléments matériels et à leurs qualités immédiatement sensibles, l'odorat à l'évaporation de particules matérielles dans l'air, le goût à la dissolution de particules matérielles, le toucher au froid, au chaud, au lisse, etc. Ces sens n'ont rien à faire avec les objets de l'art qui doivent se maintenir dans une réelle indépendance et ne pas se borner à offrir des relations sensibles. Ce que ces sens trouvent agréable n'est pas le beau que connaît l'art » (Hegel, 1990, p. 19).

[6] Chantal Jaquet précise : « Nietzsche impute au nez une finesse inégalée, une aptitude à percevoir l'infime et l'imperceptible à la vue. Il lui reconnaît donc une capacité de discernement sans précédent, car le nez distingue non seulement ce qui est invisible à l'œil nu, mais ce que les instruments visuels les plus performants ne permettent pas de saisir » (Jaquet, 2010, p. 412).

[7] Il affirme « que la peinture est une habitude olfactive. Les artistes professionnels peignent parce qu'ils doivent avoir l'odeur du pigment et du vernis dans les narines. Un artiste est l'esclave de son nez et du marché de l'art » (Jaquet, 2010, p. 295).

[8] Propos de Lothar Schreyer (Cf. Paul Klee, 1963, p. 113-114), cité par J.-C. Lebensztejn (1990, p. 205).

[9] C'est dans la voie ouverte par Duchamp qu'en 1971, Gérard Titus-Carmel disposait, dans une salle obscure de musée, trois appareils diffusant respectivement une note odorante, une note d'eau croupie et de végétation pourrissante, une odeur de fleurs, et nommait cette manifestation Forêt vierge/Amazone. Les odeurs ainsi mises en œuvre visaient à redoubler la puissance d'évocation de la forêt en limitant les indices visibles. Dans le registre du design, au cours de la rétrospective consacrée à l'architecte et designer italien Gaetano Pesce, Le temps des questions, en 1996, à Paris, l'odeur d'une soupe minestrone était vaporisée aux deux étages ;

les objets et les odeurs se trouvaient associés dans un jeu dialogué de correspondances qui puisent dans la synesthésie chère à Baudelaire (Cf. Baudelaire, 1975, I, p. 11).

[10] « L'un des premiers à avoir relevé le défi d'un art olfactif est sans conteste Marcel Duchamp. L'inventeur des Ready made nie que la peinture soit d'abord un art visuel et il souligne sa forte dépendance à l'égard de l'odorat. [...] Dans son désir de rompre avec des habitudes qui riment avec servitude, il va introduire dans l'art d'autres odeurs que celle de la térébenthine et se libérer des carcans de l'art pictural en ouvrant ses dimensions trop limitées à la surface et à la couleur » (Jaquet, 2010, p. 295).

[11] L'odeur forte d'urine s'est dissipée huit années après la réalisation des peintures.

[12] À propos des odeurs dégagées par Cloaca, Jens Hauser s'interroge « cette présence olfactive époustouflante qui contribue à un questionnement de la hiérarchie des sens pour nous intéresser davantage à ce qui se situe au-delà de l'image. L'odeur s'étend au hors champ [...]. Notre maîtrise de l'alphabet olfactif est cependant bien moins assurée. Le constat "ça pue" ne permet guère de distinguer si les aliments dont nous reniflons la digestion sont plutôt riches en hydrates de carbone ou en protéines. On pourrait poser la question en termes de Gestalt psychologie : l'odorat permet-il une différenciation infaillible entre figure et arrière-plan, telle que la vue l'opère sans difficulté ? » (Hauser, 2008, p. 113).

[13] Exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, à Paris, en 1996.

[14] En effet, les images sensorielles d'odeurs qui sont construites dans notre cerveau ne sont pas des « images imaginaires », mais des représentations « matérielles » de l'odeur qui se font quelque part dans le réseau olfactif et qui vont être traitées ensuite par le cerveau comme une reconnaissance de forme.

[15] Ainsi, de l'installation Respirare l'ombra de Giuseppe Penone, en 1999, s'échappe un parfum vivace des feuilles de laurier enserrées dans des cages métalliques qui tapissent quatre murs. Dans un autre registre, en 2002, Ernesto Neto a réalisé une œuvre odorante, dégageant des effluves de clous de girofle, de tumeric, de poivre et cumin dans We Stopped Just Here at the time.

6. Bibliographie :

- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti.
- Baudelaire, C. (1975). *Œuvres complètes* (C. Pichois, dir.). Paris : Gallimard.
- Corbin, A. (2008). *Le Miasme et la Jonquille. L'Odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Flammarion.
- Diderot, D. (2007). *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Herman.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe : écrits*. Paris : Flammarion.
- Hauser, J. (2008). La grammaire des enzymes. Dans Conte R. et Laval-Jeantet M., *Du sacré dans l'art actuel ?* Paris : Klincksieck.
- Hegel, G.W.F. (1990). *Esthétique : textes choisis par Claude Khodoss*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Huysmans, J.-K. (1992). *À rebours*. Arles : Actes Sud.
- Huysmans, J.-K. (2006). *Écrits sur l'art : 1867-1905*. Paris : Bartillat.
- Jaquet, C. (2010). *Philosophie de l'odorat*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kant, E. (2000). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion.
- Lebensztejn, J.-C. (1990). *L'Art de la tache*. Paris : Limon/Lebensztejn.
- Locmant, P. (2007). *Le Forçat de la vie*. Paris : Bartillat.
- Mcloed, P. (1987). Si on ne sent pas pareil, c'est qu'on « nez » pas pareil. Dans Blanc-Mouchet J. (dir.), *Odeurs : l'essence d'un sens*. Paris : Autrement.
- Mitchell, W. J. T., Rancière J. (2009). Que veulent les images ? *Art Press*, 362.
- Nietzsche, F. (1997). *Ecce Homo. Pourquoi je suis un destin*. Dans Nietzsche F., *Œuvres philosophiques complètes VIII*. Paris : Gallimard.
- Paul Klee (1963). M. Besset (trad.). Paris : Les Libraires associés.
- Valéry, P. (1988). *Œuvres, II, Suite*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (2011). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1968).
- Sculptures* (2000). *Sculptures : Afrique, Asie, Océanie, Amériques* (catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, collection permanente). Paris : Réunion des musées nationaux/Musée du quai Branly.

Pour citer cet article :

Agnès Foiret-Collet, Olfaction et Création, publié le 16 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/olfaction-creation>