

VERS UNE RÉHABILITATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU PARFUM

*Réflexions autour de Maurice Merleau-Ponty
et d'Edmond Roudnitska¹*

Matthieu Dubost

« L'unité de la chose n'est pas derrière chacune de ses qualités : elle est réaffirmée par chacune d'elle, chacune d'elle est la chose entière. Cézanne disait qu'on doit pouvoir peindre l'odeur des arbres. »²

Maurice Merleau-Ponty

La philosophie ne semble pas s'intéresser au parfum. Les grands penseurs n'en parlent que très peu, sinon pas du tout. Il faut le plus souvent se contenter de quelques remarques allusives sur l'odorat ou de quelques comparaisons entre les pouvoirs respectifs des sens. Ce silence peut signifier deux choses : d'une part, les bonnes odeurs n'ont pas grand chose à nous apprendre et il est légitime de les négliger ; d'autre part, sur le plan pratique, elles ne sauraient jouer qu'un rôle second dans les registres du plaisir et du bonheur. Celui qui est en quête de vérité et d'accomplissement de soi semble donc pouvoir s'en détourner.

Mais ce laconisme n'est pas sans difficulté. Car s'il est confortable de s'appuyer sur une tradition apparemment homogène pour rendre insignifiant le registre du parfum, on doit reconnaître que ce consensus s'est établi autour d'un certain nombre de postulats, notamment celui de la primauté du savoir scientifique et conceptuel.

1. Cet article reprend et complète certains des résultats d'un travail présenté dans le cadre du Colloque interdisciplinaire « Parfums et senteurs » de l'Université d'Orléans organisé en décembre 2003.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*, p. 25, Paris, Traces écrites, 2002.

C'est à souligner ce consensus que l'on veut d'abord s'employer ici, pour montrer en quoi cet accord trop immédiat est suspect. Pour cela on s'autorisera quelques retours sommaires aux grandes doctrines classiques. En refusant la simplicité de l'alternative qu'elles nous proposent – l'animalité dénoncée ou l'animalité assumée –, on suggérera en quoi une conversion du regard permet d'envisager le parfum d'une autre façon. Cette nouvelle attitude, c'est celle de la phénoménologie merleau-pontienne. Il est clair que l'on ne fera pas de l'odorat la plus grande des modalités sensibles. Chez Merleau-Ponty lui-même, on trouve très peu de réflexions portant explicitement sur l'odorat. A tout le moins cette philosophie offre-t-elle la *possibilité* de rendre à l'odorat et au parfum une partie de l'estime que la tradition occidentale leur a retirée. Cette thèse pourra alors être légitimement illustrée par l'art de la parfumerie tel que ses rares défenseurs ont tenté de le penser et c'est à l'œuvre d'Edmond Roudnitska que l'on se référera.

Une lecture synthétique de la pensée philosophique occidentale, au moins jusqu'au XIX^e siècle, va permettre de remarquer que les philosophes pensent le parfum selon une alternative qui à maints égards semble insatisfaisante.

Car le parfum est d'abord présenté comme un type de stimulus extrêmement pauvre et superficiel. Sur les plans gnoséologique et artistique, il n'a presque rien à nous apprendre. La bonne odeur, remarque ainsi Aristote dans son *De Anima*, peut être utile puisque dans sa grossièreté l'odorat ne perçoit pas les odeurs « indépendamment de la douleur et du plaisir, ce qui prouve bien que l'organe sensoriel manque de finesse »³. Et même dans cette perspective purement pragmatique, il reste très en deçà du goût car ce dernier a plus à voir avec le toucher, ce qui le rend plus immédiat et plus subtil⁴. Les bonnes odeurs semblent donc ne posséder qu'un rôle très accessoire et second.

Ce qu'Aristote exprime ainsi dans un sillage tout platonicien donne le ton à toute une tradition qui va indiscutablement donner la meilleure place à la vue ou à l'ouïe chaque fois qu'il s'agira de penser une esthétique (au sens philosophique du terme, c'est-à-dire une réflexion sur la sensibilité dans le champ épistémologique ou artistique). Il ne s'agit pas d'en donner ici un catalogue exhaustif. On peut considérer l'exemple de la philosophie hegelienne qui, deux mille ans après le texte d'Aristote, continue de refuser une importance réelle au parfum. Dans son *Esthétique*, et sans discuter directement la notion de parfum, Hegel propose une description du nez qui en dit long sur la valeur qu'il accorde à cet organe. Selon lui, le profil grec présente un nez qui s'inscrit dans « une ligne

3. Aristote, *De l'Ame*, II, 9, p. 122, traduction J. Tricot, Paris, Vrin, 1995.

4. *Ibid.*, II, 9, p. 123.

presque droite ou doucement recourbée selon laquelle le front se continue par le nez sans interruption, ensuite par la direction de cette ligne par rapport à celle que l'on peut tirer de la racine du nez au canal de l'oreille et qui fait un angle droit avec la première. Ainsi se correspondent le front et le nez dans la belle sculpture idéale »⁵. Ce qui intéresse ici Hegel, c'est qu'à la différence de l'animal, le front s'avance chez l'homme tandis que la bouche et le nez se retirent. Si l'on prend l'exemple du chien, on comprend que le nez chez l'homme n'a pas la place qu'il a dans le monde animal. Il n'est pas le premier des sens parce qu'il n'est pas situé à l'avant du corps. Cette étude physiognomonique permet également à Hegel de remarquer que le front et les yeux, respectivement « siège de la réflexion » et « miroir de l'âme »⁶, s'avancent dans le profil grec. Et « lorsque le front s'avance, tandis que la bouche et les mâchoires se retirent, la figure humaine prend le caractère spirituel »⁷.

Bien sûr, Hegel reconnaît en vertu de sa propre analyse physiognomonique que le nez s'intellectualise dans cette transition car il se situe à la « fusion » entre les parties supérieures du visage et les mandibules. Cela le retire partiellement de l'immédiateté à laquelle il est cantonné dans le monde animal. Le nez obtient par là une « expression et un caractère spirituel »⁸. Cette analyse pourrait certes nous rassurer quant au sort que les philosophes ont fait au parfum. Cependant, il n'est que de consulter l'*Esthétique* hegelienne pour s'apercevoir que ce dernier n'a finalement pas voix au chapitre. Les arts vont ultimement se développer autour de la vue et de l'ouïe tandis que le parfum n'est même pas cité en tant qu'art d'agrément. Dans le « Système des arts », le parfum n'a pas de place et par suite, selon la même logique hegelienne, il n'en a pas davantage dans le système de la connaissance.

Les deux seules voix dissidentes dans ce tableau pour le moins catastrophique sont celles de Condillac et de Nietzsche. Mais là encore, on va voir que leurs conclusions restent décevantes et que ces penseurs se distinguent moins de la tradition qu'ils ne pourraient le laisser croire. Dans son *Traité des sensations*, Condillac semble en effet accorder une place réelle à l'odorat. Le parfum de la rose, c'est ce qui vient stimuler et réveiller la statue, encore tout inerte, sans pensée ni conscience et qui représente la *tabula rasa* de l'homme naissant. L'odorat aurait donc un rôle premier, sinon logiquement, au moins chronologiquement. Ce serait donc une manière de donner une place, sinon sa place, à l'odorat. Et Condillac s'autorise de nombreuses comparaisons avec les autres sens où l'odorat est la référence.

5. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, III, p. 128, traduction V. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945.

6. *Ibid.*, p. 129.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

Toutefois, l'on est très rapidement obligé de constater qu'il n'a d'intérêt que comme possibilité de réveil, toute métaphorique d'ailleurs puisqu'il ne s'agit que d'une illustration du sensualisme. Car là encore, c'est la vue qui remporte l'importance suprême, dans la mesure où elle permet de rendre compte des distances et des volumes. Sans le toucher, l'odorat est pauvre car il ne peut situer les objets :

[S'il en était de la vue comme de l'odorat], les couleurs agiraient sur elle comme les odeurs sur le nez, et elle n'apprendrait du toucher que ce que l'odorat en apprend lui-même. Nous apercevions toutes les couleurs pêle-mêle, nous distinguerions tout au plus les couleurs dominantes ; mais il ne nous serait pas possible de les étendre sur des surfaces, et nous serions bien éloignés de soupçonner que ces sensations fussent par elles-mêmes capables de représenter quelque chose d'étendu⁹.

Condillac revient à la conclusion plus traditionnelle qui veut que la vue reste le plus éminent des sens.

La seule alternative réelle que nous suggère l'histoire de la philosophie, c'est d'assumer la dimension grossière, animale et instinctive de l'odorat. On peut ainsi considérer que Nietzsche revendique son animalité. L'odorat, c'est ce qui échappe en partie à l'emprise exclusive et réductrice d'une intelligence sclérosée. Feuerbach¹⁰ l'avait déjà suggéré mais Nietzsche radicalise ce point de vue car la réhabilitation feuerbachienne reste tributaire d'un souci d'intellectualisation du parfum¹¹. Pour un penseur à l'affût de tout ce qui pourrait nous extirper d'une métaphysique paralysante et tributaire de valeurs et de la rationalité qui asphyxient l'homme, déplacer la vérité de la subtilité du regard vers la grossièreté et l'animalité de l'odorat constitue une issue heureuse. Il y aurait donc là une contestation parallèle de l'éthique et de l'esthétique traditionnelle : mettre en cause le modèle antique de la vérité et de la morale ascétique qui l'accompagne, ce serait renverser les hiérarchies esthétiques habituelles pour rendre sa place au corps en général, et par suite au « dernier » des sens, c'est-à-dire à l'odorat. Aussi Nietzsche peut-il affirmer : « Tout mon génie est dans mes narines »¹² parce que ce sens nous oblige à un autre rapport à la vie et à une nouvelle vue sur le monde.

9. Etienne B. de Condillac, *Traité des sensations*, p. 302, Paris, Fayard, 1984.

10. Notamment in : « Contribution à la critique de la philosophie de Hegel » in : *Manifestes philosophiques*, p. 15 et sq., trad. Althusser, Paris, PUF, 1960.

11. Voir à ce titre A. Le Guérier, *Les Pouvoirs de l'odeur*, Paris, éd. François Bourin, 1988, p. 270.

12. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. J. C. Hémerly, in : *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1971, p. 333.

La difficulté tient à ce qu'on a là une pensée toute réactive, et pas davantage que chez les autres philosophes, le parfum ne trouve une place réelle. Rien chez Nietzsche ne laisse apercevoir une vie réelle du parfum. Il développe bien sûr des propositions donnant explicitement un rôle à l'odorat mais très vite ce plaidoyer devient métaphorique¹³ : c'est ainsi qu'on peut humer l'air, mais c'est aussi le mensonge que l'on « sent ». C'est en vertu d'un anti-intellectualisme réactif que l'odorat retrouve une place, mais c'est alors contre les autres sens. Il s'opère de la sorte un nouveau déséquilibre et c'est selon nous ce qui fait la faiblesse de cette tentative. Au moins a-t-elle le mérite d'accuser le consensus d'une tradition trop homogène.

L'alternative proposée par l'histoire de la philosophie est donc essentiellement décevante et veut nous faire admettre que rien d'important ne peut se produire du côté de l'odorat. Si l'on veut savoir, et si l'on veut jouir, alors il faut s'intéresser à d'autres qualités sensibles.

Or cette tradition, si homogène soit-elle, se construit malgré certaines difficultés conceptuelles, comme autant de faiblesses de ce consensus.

Tout d'abord, taxer l'odorat de sens grossier constitue une critique extrêmement partielle. Certes, comme on l'a vu, l'odorat n'est que faiblement directionnel. Il indique trop vaguement où se trouvent les sources odorantes. Il ne permet pas en outre de cerner les distances, pas plus que d'accéder à l'essence de la chose comme semble le pouvoir la vue. En revanche, les études récentes consacrées à la nature des récepteurs olfactifs montrent l'existence d'une variété de capteurs bien plus importante qu'on ne le suppose. Cette variété serait même plus importante que celle des récepteurs gustatifs. Minimiser la puissance informative de l'odorat paraît d'autant moins justifié.

Ensuite, il semble que de cette manière l'on ne rende pas justice à la richesse affective des parfums. La puissance suggestive d'un parfum bien composé – car les grands parfumeurs revendiquent eux aussi le titre de compositeurs – peut dans certains cas égaler les plus belles œuvres visuelles ou sonores. Et il faut aussi remarquer le lien existant entre le parfum et le sentiment, les deux éléments relevant alors de la sphère de l'intime¹⁴. De surcroît, chacun de nous sait bien que l'odorat est souvent l'occasion de fortes réminiscences. C'est ce que les physiologistes nomment aujourd'hui l'« effet Marcel Proust ». Ce potentiel suggestif et

13. A. Le Guérer fait de cette métaphore la raison d'une réhabilitation. Nietzsche aurait « du nez » parce qu'il file cette métaphore dans à peu près tous les domaines de sa critique. Or n'est-ce pas justement parce que cela devient une métaphore critique que l'odorat reste finalement en marge ? In : *Le pouvoir des odeurs, opus cit.*, pp. 268-273.

14. Comme le souligne E. T. Hall, dans *La dimension cachée* (Paris, Le seuil, 1978), odeur et chaleur de l'autre se perçoivent d'abord dans la sphère de l'intimité.

affectif est remarquable et il est fort curieux qu'on l'ait laissé en marge, à tout le moins dans le champ philosophique. Certes, l'accent rationaliste de la philosophie occidentale conduit à négliger l'affectivité en général. Toutefois, même en tenant compte de cette tendance globale, c'est vers les autres sens que les esthétiques reconnues se sont portées. Une discrimination demeure.

Enfin, il faut noter la tentative répétée d'associer les parfums aux autres arts, comme si aucun ne pouvait être complet sans que les odeurs s'en mêlent. L'orgue à parfums, comme chez Huysmans¹⁵ ou chez les surréalistes, est ainsi un fantasme récurrent. De même, le projet d'art total, comme l'a tenté le cinéma des années trente ou comme le cherche aujourd'hui le fils de Roudnitska, renvoie sans cesse à l'idée que le parfum a non seulement une portée artistique réelle mais qu'elle est spécifique. Et en cela, elle peut compléter le savoir ou le plaisir que les autres arts – les Beaux Arts – procurent.

Tout cela oblige à nuancer la pertinence de cette tradition philosophique. De Platon à Hegel, n'est-ce pas d'abord l'intellect qui parle, et plus précisément l'intellect scientifique et catégorisant ? Car si aucun parfum ne peut se substituer aux images et aux sons dans la connaissance scientifique ou utilitaire des objets, c'est peut-être pour ne pas l'avoir interrogé dans une perspective plus qualitative que l'on s'en est désintéressé totalement. Le parfum est peut-être un point aveugle de la philosophie, comme une question que l'on aurait toujours laissée de côté. Il devient dès lors légitime d'élaborer une esthétique qui, avec un minimum d'options fondamentales, se donne les moyens de dévoiler les spécificités de chaque modalité sensible, même des moins attendues. Cette ouverture aux richesses sensibles définit notamment la philosophie de Merleau-Ponty. Et c'est selon nous avec lui qu'il est possible d'engager une phénoménologie du parfum.

La conversion du regard que propose Merleau-Ponty, c'est en effet celle de la réduction phénoménologique entendue comme « retour à l'irréfléchi ». Cette attitude peut sembler curieuse, d'autant plus que le parfum n'est jamais traité pour lui-même dans son œuvre. Toutefois cette discrétion, comme on va le montrer, n'est pas synonyme d'ignorance et permet au contraire de lui redonner une place réelle au sein d'une esthétique phénoménologique.

Pour comprendre cela, on peut commencer par revenir sur l'expérience des synesthésies. On les définit comme des moments où tous les sens sont sollicités en même temps et de manière cohérente. Loin de n'être qu'un fantasme baudelairien, ces synesthésies font l'objet d'expériences avérées et reproductibles et qui ne sont pas sans

15. Dans *A Rebours*.

conséquence sur notre perception du monde. Dans *Du sens des sens*¹⁶, le neuropsychiatre Erwin Straus entame une critique sévère de la psychologie lorsqu'elle s'autorise à séparer les qualités sensibles. C'est selon lui une manière très négative d'enchaîner la psychologie à la physiologie. Mais « si le monde des sens et l'expérience animale doivent conserver une signification, nous devons adopter un tout autre point de départ ; nous devons renoncer à concevoir la sensation comme des données individuelles isolées (...) »¹⁷. Pour justifier cette thèse, Straus s'appuie lui-même sur les expériences du psychologue H. Werner. Et selon Straus, les synesthésies ne sont alors concevables que si l'on interprète « les effets multisensoriels comme l'articulation multiple d'une unité »¹⁸. C'est ainsi que des stimuli acoustiques viennent modifier les impressions visuelles, lors même que les stimuli visuels restent inchangés. De même, Straus souligne clairement que « les ondes lumineuses et les substances odoriférantes restent liés. Car

*les impressions sensorielles peuvent être rassemblées dans une unité qui est plus qu'une simple juxtaposition, parce que les sens sont des modes de communication. Dans chaque modalité, dans l'unité de mon existence, je suis en contact avec le monde de façon très variée. La relation du je au monde est unique, les formes de cette relation sont multiples. Comme elles sont incomplètes, les modalités se complètent les unes les autres en formant un véritable ensemble. C'est la même chose que je peux voir et toucher*¹⁹.

L'interprétation de Straus, selon une logique essentiellement perspectiviste, permet ainsi de comprendre que *chaque sens est une source d'informations partielles que les autres viennent compléter*. En cela, le parfum a un rôle à jouer. Il complète les informations des autres sens en rapportant le sujet à l'objet d'une manière *spécifique*.

Cette analyse a l'avantage de rendre sa valeur à l'odorat en général et au parfum en particulier. En revanche, elle manque peut-être encore certains aspects des synesthésies, encore prisonnière d'une analyse scientifique et catégorisante où l'objet est pensé indépendamment du sujet. Pour s'appropriier plus authentiquement ces multiplicités sensorielles en tenant compte de leur dimension qualitative, on peut se tourner plus spécialement vers la phénoménologie. On s'autorisera ainsi à penser *le parfum à la fois comme stimulus et comme art*.

En discutant la primauté des concepts scientifiques et le dualisme du sujet et de l'objet, la réflexion de Merleau-Ponty constitue en effet l'occasion d'une analyse approfondie de l'unité des choses, comme enjeu

16. Erwin Straus, *Le sens des sens*, Grenoble, Millon, Krisis, 1989.

17. *Ibid.*, p. 247

18. *Ibid.*, p. 258.

19. *Ibid.*, p. 273.

esthétique et métaphysique, impliquant par la suite une réhabilitation de l'odorat. Pour cela, il faut assumer la définition de la phénoménologie comme « retour à l'irréfléchi ». Contre un intellectualisme simplificateur, la *Phénoménologie de la perception* revendique une réduction d'un type nouveau, en amont de toutes les catégories générales que la science a déposées sur les objets. La réflexion, quelle qu'elle soit, enveloppe toujours un irréfléchi qui fait son sol perceptif. Muni d'une telle méthode, il devient possible de penser autrement l'unité de la chose, pourtant problématique dans la tradition philosophique occidentale. Merleau-Ponty exprime des remarques qui convergent d'abord avec celles des physiologistes et des psychologues comme Straus :

*La perception synesthésique est la règle, et si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience, et que nous avons désappris de voir, d'entendre et en général de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien, ce que nous devons voir, entendre et sentir*²⁰.

Si les sens participent d'un même projet, c'est pour laisser paraître la « structure de la chose ». Le parfum a donc aussi sa légitimité.

Cependant, il faut clarifier la manière par laquelle les sens collaborent. Et c'est là où Merleau-Ponty se distingue des psychologues :

*Si la perception réunit nos expériences sensorielles en un monde unique, ce n'est pas comme la colligation scientifique rassemble des objets ou des phénomènes, c'est comme la vision binoculaire saisit un seul objet*²¹.

Lorsqu'on regarde un objet proche sans accommoder, deux images se forment et l'on voit trouble. L'erreur serait de croire que l'image unique que nous allons bientôt former vient d'une synthèse ou d'un réflexe intellectuel. C'est ne pas comprendre que d'une part c'est dans la vision elle-même que se produit cette synthèse et que d'autre part l'image formée ne se réduit pas à la superposition des deux mais qu'elle « est incomparablement plus solide »²². Il y a là une *intentionnalité non intellectuelle*. Il en va de même pour toutes les « images » relatives à chaque modalité sensible : « L'objet intersensoriel est à l'objet visuel ce qu'est l'objet visuel aux images monoculaires (...) et les sens communiquent dans la perception comme les yeux dans la vision »²³. Car « mon corps est, non pas un ensemble d'organes juxtaposés, mais un

20. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 265, Paris, Gallimard, Tel, 1992.

21. *Ibid.*, p. 266.

22. *Ibid.*, p. 268.

23. *Ibid.*, p. 270.

système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde (...) ».

La grande différence avec l'analyse de Strauss, c'est le refus de voir dans l'objet quelque chose de pleinement accessible. L'unité de la chose est problématique, elle constitue un mystère et reste transcendante. Ainsi, « l'unité de la chose, au-delà de toutes ses propriétés figées n'est pas un substrat, un X vide, un sujet d'inhérence, mais cet unique accent qui se retrouve en chacune, cette unique manière d'exister dont elles en sont une expression seconde »²⁴. Il y a un « lien mystique »²⁵ au cœur de la chose, que l'on pourrait décrire comme un « style ». Dans ses *Causeries*, Merleau-Ponty déclare en ce sens :

*L'unité de la chose demeure mystérieuse tant qu'on considère ses différentes qualités comme autant de données qui appartiennent aux mondes rigoureusement distincts de la vue, de l'odorat, du toucher, etc. L'unité de la chose n'est pas derrière chacune de ses qualités : elle est réaffirmée par chacune d'elle, chacune d'elle est la chose entière. Cézanne disait qu'on doit pouvoir peindre l'odeur des arbres*²⁶.

Certes, en termes d'utilité immédiate, la vue et l'ouïe continueront de garder leurs privilèges. On voit bien cependant que dès lors qu'il s'agit d'approcher la chose sans dessein particulier, ses odeurs ou ses parfums trouvent une place. La citation de Cézanne en est l'illustration parfaite. Les qualités secondes, dévalorisées depuis le développement de la science classique, retrouvent ainsi une certaine importance : il existe « une autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes (...), lieux d'une ouverture aux choses sans concept »²⁷. Le manque de précision qu'on impute à l'odorat et le flou suggestif du parfum ne sont plus alors des défauts mais bien plutôt les marques d'une ambiguïté intrinsèque des Idées, qui ne sauraient être que sensibles : « Le secret où [sont les idées] est leur mode propre d'existence »²⁸.

Il faudrait compléter cette exposition en évoquant la structuration comportementale qui traverse toute perception, au sens où c'est un sujet de nature humaine et incarné qui perçoit les choses. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que la perception ne saurait être que *synesthésique*. En cela, la belle chose ne sera belle que si son odeur est là pour participer à son sens, ou bien, pour le dire autrement, si – et seulement si – un parfum

24. *Ibid.*, p. 368.

25. *Ibid.*, p. 375.

26. *Causeries*, p. 25.

27. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio essais, 1996, p. 43.

28. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 196.

l'accompagne. C'est à cette condition et à cette condition seulement que la beauté peut s'exprimer totalement.

On peut noter à cet égard que l'usage des parfums, même limité, confirme l'idée qu'un ensemble est réel seulement s'il n'occulte aucune modalité sensible. Dans les rites sacrés, le parfum vient par exemple remplir l'atmosphère autour de la musique, du spectacle visuel et de ce qu'on mange. De même, dans le domaine cosmétique, certaines femmes poussent la coquetterie jusqu'à affirmer qu'« il vaut mieux être nues que non parfumées ! » Enfin, l'aromathérapie attribue notamment à chaque essence une tonalité affective, que corroborent les couleurs et les sons.

Bien entendu, cette réflexion à propos de l'œuvre de Merleau-Ponty ne vise pas à donner au parfum une place prééminente. Si nous ne devons garder qu'un seul sens, ce serait la vue ou l'ouïe, et certainement pas l'odorat. Mais cette manière de penser les synesthésies et la perception en général a pour grand mérite de ne pas laisser l'odorat et les parfums en retrait, comme expressions secondes d'une réalité que seule la vue permettrait d'apercevoir. *Le parfum, lui aussi, est une ouverture sur le monde et la beauté.*

Il reste toutefois ici un impensé. Que les odeurs aient leur place dans un tissu synesthésique général est une chose entendue. Mais pourquoi ceci n'aboutit pas chez Merleau-Ponty à une réflexion sur l'art de la parfumerie ? Plus généralement, comment expliquer que ce qui est occulté dans la compréhension occidentale de la perception – et que Merleau-Ponty dévoile – n'ait pas donné lieu à un art véritable, indépendamment des discours scientifiques ? Si aucune expression artistique ne vient confirmer les conclusions que nous tirons des textes du phénoménologue et si l'on ne peut rendre compte de l'exclusion du parfum du domaine des Beaux Arts, alors c'est leur pertinence qui est menacée. Le parfum, c'est l'odeur dans ce qu'elle a de merveilleux et de délicieux. En rendre compte suppose qu'on interroge directement ce lieu où l'on « s'ouvre aux choses sans concept »²⁹, c'est-à-dire qu'on questionne la pratique artistique.

On doit remarquer à ce titre que dans *L'œil et l'esprit* Merleau-Ponty signale implicitement l'implication de la perception synesthésique dans la pratique artistique :

Quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bon dessin ou de bonne sculpture. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalences,

29. *L'œil et l'esprit*, p. 13.

*un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'être universel*³⁰.

On voudrait toutefois ajouter le parfum à cette liste.

En effet, que la perception synesthésique contienne en puissance l'art synesthésique ne pose pas de problème logique. Et même si pour des raisons pratiques, il faut d'abord qu'un art s'élève en se concentrant sur une modalité sensorielle, il n'en reste pas moins qu'ils peuvent s'accomplir ensemble en une synesthésie de beautés. Il reste donc à dégager et à légitimer un art du parfum et à repérer les initiatives d'art multisensoriel. C'est la réussite de cette recherche qui seule peut venir confirmer les conclusions précédentes.

Cette pratique olfactive, assumée dans toute sa dimension artistique, on peut la repérer dans le travail à la fois créatif et théorique de Roudnitska. Ce dernier n'est pas seulement intéressant pour ses parfums merveilleux et célèbres (*Femme* en 1944, *Diorissimo* en 1955, *Eau sauvage* en 1966). Il l'est également par ses écrits théoriques où il assume et justifie la dimension pleinement artistique de son travail. C'est essentiellement dans *L'esthétique en question*³¹ que cette conception s'exprime.

Edmond Roudnitska est élève et disciple d'Etienne Souriau. Aussi n'hésite-t-il pas, contre la tradition qui laisse le parfum en dehors des Beaux Arts, à utiliser les catégories esthétiques de son maître pour penser cette forme de création. Il la présente avant tout comme le résultat d'un « art des formes olfactives », ce qui revient à affirmer au même titre que pour tout art qu'il existe un ensemble de senteurs de base que le compositeur va organiser en vue d'une création originale, tout comme le musicien avec ses notes de musique. Ces formes sont utilisées selon une « stylisation olfactive » car on ne saurait composer sans styliser, même lorsqu'on prétend imiter la nature. Et pour cela, il faut les mêmes qualités que dans toute pratique artistique, à savoir de l'intuition, de l'intelligence et de l'imagination.

Ici Roudnitska se distingue de la tradition mais également de Souriau. Car si ce dernier dans *La correspondance des arts*³² prend le temps de classer les modalités esthétiques et cherche à dresser les correspondances que l'entendement ou l'habitude tendent à défaire, il n'en reste pas moins que le grand absent reste l'art du parfum. Dans son « Schéma du système des Beaux-Arts »³³, Souriau classe les arts en fonction des modalités sensorielles mobilisées, ainsi que selon leur plus ou moins grande fidélité

30. *Ibid.*, p. 71.

31. Edmond Roudnitska, *L'esthétique en question*, Paris, PUF, 1977.

32. Etienne Souriau, *La correspondance des arts*, Flammarion, 1947.

33. *Ibid.*, p 97.

à un modèle initial. Le philosophe distingue ainsi le dessin, la sculpture, la peinture représentative, la photo, le pantomime, la littérature et la musique dramatique ou descriptive. Ce sont là les arts qui restent relativement fidèles à un modèle. Souriau dresse donc une seconde liste pour ceux qui mobilisent essentiellement l'imagination, ce qui donne respectivement l'ordre suivant : l'arabesque, l'architecture, la peinture, les projections lumineuses, la danse, la prosodie pure et la musique.

L'intérêt de la classification de Souriau, c'est que les arts y dévoilent des relations de proximité plus ou moins grande, mais telles qu'elles renvoient à une logique identifiable. Ainsi, le dessin a à voir avec la sculpture mais beaucoup moins avec la peinture représentative car les lignes sont plus proches des volumes que des couleurs. Le schéma se veut donc à la fois sensible et logique et se distingue en cela des classifications hasardeuses, intuitives et souvent influencées par les modes d'une époque.

Pourtant, en dépit de cet effort d'« objectivité esthétique », Souriau ne cite même pas la parfumerie. Cette absence est cruelle aux yeux de Roudnitska car tous les éléments de son inscription sont pourtant présents : sa modalité sensible est l'odorat et le parfum peut être près des senteurs naturelles ou au contraire s'en éloigner. Ce silence de Souriau est donc d'autant plus sensible que sa réflexion esthétique se présente comme une démarche d'ouverture et que rien en elle ne refuse logiquement l'intégration du parfum.

Souriau est-il donc à ce point indifférent à cette question ? Si *La correspondance des arts* va dans ce sens, on doit néanmoins mentionner son intervention à la Maison de la Chimie en 1952, sous le titre « La musique des parfums »³⁴. Mais là encore, ce texte ne tient pas ses promesses selon Roudnitska. Car le jugement de Souriau reste assez fidèle à la tradition péjorative : « Actuellement, cet art, il faut le dire, n'existe pas »³⁵. La parfumerie souffrirait notamment d'une palette d'odeurs initiales assez limitée et par suite d'accords en nombre réduit. L'article « parfum » du *Vocabulaire d'Esthétique* ne fait que confirmer cela : « S'il existe un art des parfums en prenant art au sens d'activité fabricante, on n'a toujours pas admis de la ranger dans les Beaux-Arts »³⁶. Souriau hésite cependant : « Aucune raison théorique valable ne s'oppose à l'existence d'un art du parfum à valeur esthétique »³⁷. Ce qui continue de poser problème, c'est que seules la vue et l'ouïe semblent être intellectualisées.

34. Etienne Souriau, « La musique des parfums », conférence du 20 novembre 1952, publiée dans *Industrie de la parfumerie*, janvier 1953.

35. *Ibid.*, cité par Edmond Roudnitska, in : *Une vie au Service du parfum*, T. Vian, 1991, p. 28.

36. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990, p. 1109.

37. *Ibid.*

A cela, Roudnitska oppose plusieurs arguments *a priori* légitimes. Tout d'abord de grands parfumeurs se sont déjà illustrés, et les difficultés techniques à fixer les parfums ou à les coder ne sont que provisoires. Ensuite, l'odorat est un sens délicat et capable de percevoir une infinité de variations, aussi peut-il prétendre à la finesse des autres modalités sensorielles présentes en art. Mais surtout, la parfumerie est comparable à la peinture qui elle aussi dispose d'une palette de tons beaucoup plus limitée que la musique par exemple. Cela n'empêche pas la peinture de compenser cela par des modulations nombreuses autour de ces couleurs initiales, tout comme le peut le parfum :

En réalité, une composition olfactive ne comporte pas qu'un seul accord. Elle est faite d'un nombre impossible à déterminer d'accords qui ne sont pas sentis les uns après les autres comme des mesures sur une portée mais qui se suivent ou se chevauchent, ou se superposent, ou s'annulent en partie, ou parfois se détruisent. En dehors des constituants qui sont organisés en accord, la formule renferme d'autres composants qui peuvent agir en marge des accords³⁸.

La tentative de Souriau est donc suggestive mais décevante. Il faut certes en saisir l'esprit, c'est-à-dire chercher à donner une forme logique à la présentation d'un art, pour ne pas le confondre avec d'autres tout en reconnaissant ce qui les relie, mais en veillant à ne privilégier aucune modalité sensible. Roudnitska reprend ainsi systématiquement les critères de définition de l'art selon Souriau et vérifie à chaque fois que le parfum y répond.

Pour définir un art, il faut d'abord observer « l'attaque par l'excitant d'une sensibilité psychophysique spéciale (sens des couleurs pour la peinture, du mouvement pour la danse, ses sons pour la musique, etc.) suffisamment développée pour intéresser, émouvoir, exciter l'imagination ou la pensée, provoquer des jouissances esthétiques »³⁹. Or l'odorat, avec sa grande variété de capteurs chimiques, est en mesure de répondre à ce critère.

Pour s'assurer qu'il y a art, il convient ensuite qu'il y ait une « possibilité pour les diverses données qualitatives de ce sens, de s'ordonner, de manifester des rapports, de se prêter à des dispositions architectoniques, bref, de fournir plus ou moins une gamme ou une palette »⁴⁰. Là encore c'est le cas de tout parfum composé avec soin.

A cela il faut encore ajouter des moyens précis d'exécution afin que l'artiste puisse exprimer son intention. C'est en effet une des caractéristiques de la parfumerie, d'autant plus visible qu'elle s'est munie

38. Edmond Roudnitska, *Une vie au service du parfum*, p. 31.

39. Edmond Roudnitska, *Le parfum*, Paris, Que sais-je ?, n° 1888, p. 89. Roudnitska cite ici Etienne Souriau.

40. *Ibid.*, p. 92.

au fil des siècles de techniques de plus en plus fines pour définir la nature et les quantités des matériaux utilisés.

Les deux derniers critères de l'art portent sur les conditions de l'éducation du futur compositeur, telles qu'il puisse cultiver sa sensibilité, ainsi que sur le talent et la créativité de certains hommes. Le développement d'une culture du parfum et d'écoles adéquates, de même que l'apparition de grands noms comme Ernest Beaux (*Chanel n° 5*) ou François Coty (*Le Chypre*), vont dans ce sens.

Le parfum est donc un art, comme l'attestent les cinq repères établis par Souriau. Et comme tout art il dépasse l'agréable : le parfum réussi n'est pas seulement ce qui sent bon mais avant tout ce qui est *beau*. Il y a de beaux parfums comme Roudnitska l'affirme sans cesse dans *L'esthétique en question*, car tous les critères de la beauté peuvent être appliqués à la composition olfactive.

Ces critères permettent alors de mettre en place un nouveau système des Beaux Arts à partir de celui de Souriau⁴¹. Il s'agit toujours d'un tableau circulaire où chaque sensible propre donne naissance à deux arts : à chaque modalité sensible correspond un art du premier degré par lequel les artistes expriment des compositions personnelles et originales, et un art du second degré qui vise à reproduire ou à suggérer un phénomène naturel. Or cette fois, il n'y a plus sept divisions au sein du système, mais bien huit : au sept de Souriau s'ajoute celle de Roudnitska qui revendique l'odorat comme une modalité sensorielle spécifique.

Ce sens donne ainsi lieu à deux arts : au premier degré, la « parfumerie pure » qui crée des senteurs, et au second « la parfumerie représentative ou évocatrice », par laquelle on cherche à recréer des odeurs naturelles. Roudnitska assume cette définition et va jusqu'à en proposer une du « beau parfum » :

Un beau parfum est celui qui procure un choc, un choc sensoriel qui ébranle nos humeurs dans une toute première approche, suivi d'un choc psychologique d'autant plus durable que le parfum développe lentement sa forme... le parfum est un acte de pensée poétique.

Aussi, tel un poème, un parfum porte selon lui une vision du monde :

Un parfum qui dure est porteur de sens.

Ou encore :

Un beau parfum est une composition dont les proportions sont heureuses et la forme générale originale⁴².

41. *L'esthétique en question*, p. 51.

42. « Où en sommes-nous en 1981 ? », in : *Une vie au service du parfum*, p. 214.

Cette approche, même isolée, a le mérite d'assumer une position argumentée dans un contexte apparemment dissonant. Et elle *vient confirmer les conclusions que l'analyse merleau-pontienne des synesthésies a permis de tirer*. On ne peut que s'étonner de ce que la tradition occidentale a aussi longtemps laissé dans l'ombre un art dont les caractéristiques le rapprochent et l'identifient aux Beaux Arts. Sans doute que d'un point de vue strictement matériel, le développement des parfums et surtout leur conservation pose de grands problèmes. Le parfum, comme le suggère son étymologie, c'est ce qui apparaît dans la fumée, mais c'est aussi ce qui part en fumée... Il a donc été plus facile de développer d'autres arts. Mais il faut plus vraisemblablement accuser un réflexe intellectualiste de la pensée occidentale qui dans sa manie de chercher des concepts et des catégories bien tranchées a laissé de côté les expressions qui lui semblaient trop immédiates et imprécises.

Il reste à signaler enfin les tentatives récentes d'arts synesthésiques. Cela constitue une confirmation de la pensée merleau-pontienne et permet de vérifier la place réelle qu'il faut accorder au parfum dans notre compréhension du monde.

Ce sont là des manifestations récurrentes dans l'histoire de l'art bien que ce soit assez récemment qu'elles ont enfin pris forme, notamment avec le fils d'Edmond Roudnitska, le compositeur Michel Roudnitska. Ce créateur milite pour un « art synesthésique », « où l'on écoute les couleurs et où l'on sent les mélodies. On peut y respirer une image et y voir un parfum, retrouver l'Essence par delà les sens ». Michel Roudnitska met en place des « ballets multisensoriels » où sons et images sont intégrées à « une partition olfactive ». Art de l'harmonie entre les différentes qualités sensibles, art du temps puisqu'il s'agit de laisser les parfums et tous les autres sens évoluer ensemble dans la durée.

Cette conception s'est illustrée notamment dans *Quintessence*, spectacle olfactif donné lors du festival d'Avignon de 1996, ainsi que dans l'œuvre *Pierre de soleil* constitué d'après un poème d'Octavio Paz, en présence de danseurs évoluant sur des images vidéo virtuelles.

Tout ce travail, qu'il s'agisse de la composition de parfums pour eux-mêmes ou d'œuvres synesthésiques, permet ainsi à Roudnitska de parler d'une « création » olfactive. Le parfum n'est pas une simple combinaison chimique mais relève d'une capacité d'invention et d'imagination qui comme pour tout autre art donne lieu à des surprises et des émerveillements. Le parfum réussi n'est « pas une copie, une mixture, mais une forme olfactive nouvelle, caractéristique, harmonieuse »⁴³. Les odeurs sont une *matière*, les parfums des *créations*⁴⁴.

43. *Une vie au service du parfum*, p. 270.

44. *Ibid.*, p 176.

Ces productions artistiques peuvent constituer des illustrations ou des prolongements de l'esthétique merleau-pontienne. Car bien que celle-ci ne développe pas dans le détail l'idée d'un art olfactif, elle offre néanmoins les moyens d'en penser la légitimité et la portée. Au regard de la place accordée au parfum dans l'histoire de la philosophie, l'intérêt de la phénoménologie merleau-pontienne consiste à réinsérer l'olfaction dans l'ensemble des dimensions des choses. Cette philosophie permet d'accuser un point aveugle de la tradition occidentale et de proposer une alternative qui dépasse le dualisme de l'inutilité et de l'animalité. Le parfum apparaît dès lors comme l'excellence de la modalité sensible olfactive, telle qu'elle ouvre à une connaissance possible de la chose, dans son « style », son « mystère » et sa beauté.