Le religieux et le sacré vus à travers l'iconographie de l'olfaction

The Religious and the Sacred through the Iconography of Olfaction

Maria Giulia Dondero

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8350>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.8350

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 79-100

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Maria Giulia Dondero, « Le religieux et le sacré vus à travers l'iconographie de l'olfaction », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 31 août 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8350> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8350>

MARIA GIULIA DONDERO

Fonds national de la recherche scientifique

Université de Liège

B-4000

mariagiulia.dondero@ulg.ac.be

LE RELIGIEUX ET LE SACRÉ VUS À TRAVERS L'ICONOGRAPHIE DE L'OLFACTION

Résumé. — L'article explore la représentation de la sensorialité olfactive, véhiculée par le mouvement des nuages dans la peinture religieuse moderne, et s'interroge sur la relation entre la question religieuse de la foi et la dimension sacrée de la contagion de la transcendance. L'iconographie picturale est d'abord mise en comparaison avec la représentation de l'olfaction et la disparition des corps saints dans la photographie artistique contemporaine et, ensuite, avec la photographie publicitaire consacrée aux parfums. Les propositions interprétatives sur la relation de trois corpus avec la distinction entre religieux et sacré seront développées par le truchement d'une méthodologie sémiotique. À cette fin, l'iconographie picturale sera d'abord mise en comparaison avec la représentation de l'olfaction et la disparition des corps saints dans la photographie artistique contemporaine et, ensuite, avec la photographie publicitaire consacrée aux parfums.

Mots clés. — Sémiotique visuelle, sensorialité olfactive, sacré, religieux, transcendance, peinture religieuse, photographie artistique contemporaine, photographie publicitaire, nuage, parfum.

« Nous vivons dans une période de décadence, c'est-à-dire dans une période où la question du sens se pose »
(Ildefonse, 2012 : 132).

« Il y a des dieux pour nous convaincre que nous ne sommes pas tout-puissants. C'est à la conviction de notre toute-puissance que les choses commencent, et c'est ce qu'il faut réduire. Les dieux viennent limiter cette conviction, non pas pour l'opprimer, mais pour nous protéger d'elle, parce qu'elle-même nous ferait exploser » (*ibid.* : 49).

L'étude vise à explorer la relation entre la représentation de la sensorialité et les dimensions des expériences tant religieuses que relatives au sacré qui sont souvent fortement imbriquées dans les images modernes et contemporaines¹. L'article explore la représentation de la sensorialité olfactive, véhiculée par le mouvement des nuages dans la peinture religieuse moderne, et s'interroge sur la relation entre la question religieuse de la foi et la dimension sacrée de la contagion de la transcendance. L'iconographie picturale est d'abord mise en comparaison avec la représentation de l'olfaction et la disparition des corps saints dans la photographie artistique contemporaine et, ensuite, avec la photographie publicitaire consacrée aux parfums. Les propositions interprétatives sur la relation de trois corpus avec la distinction entre religieux et sacré seront développées par le truchement d'une méthodologie sémiotique. À cette fin, l'iconographie picturale sera d'abord mise en comparaison avec la représentation de l'olfaction et la disparition des corps saints dans la photographie artistique contemporaine et, ensuite, avec la photographie publicitaire consacrée aux parfums.

Le religieux et le sacré en image

Il existe différentes façons de distinguer le domaine du religieux de celui du sacré : le corpus choisi ne donnera qu'un aperçu de ces multiples perspectives possibles. Dans des travaux précédents (Dondero, 2009), nous avons formulé une première macrodistinction se fondant sur des résultats d'analyse de corpus picturaux et photographiques. Si la dimension du religieux concerne l'institutionnalisation du questionnement humain sur les choix moraux de la conduite quotidienne ainsi que sur la foi et sur le futur ultérieur, en revanche, la dimension du sacré concerne un questionnement individuel sur ce qui détermine le *valoir de nos valeurs* et le chemin que chacun peut entreprendre pour donner sens à sa propre vie. Si, par conséquent, la religion concerne une opposition collectivement réglée entre le *bien* et le *mal*, le sacré concerne plutôt une opposition entre le *sens* et le *non-sens* (ou l'insensé) de la vie de chacun : dans ce dernier cas, le questionnement reste ouvert. Dans la dimension du religieux, si la question fondamentale concernant la vie ou la transcendance reçoit des réponses qui sont censées orienter les actions d'une

¹ L'auteure tient à remercier chaleureusement Nathalie Roelens pour la relecture de ce texte et pour ses suggestions.

collectivité, dans le cadre du sacré, une question en appelle et en nourrit toujours une autre, sur le modèle de la chaîne des messagers décrite par Bruno Latour (1996). Il s'agit d'un parcours interminable, personnel et unique, qui se fonde sur une délégation continuelle des questions et sur un renoncement aux réponses définitives. Si la religion propose des conduites d'action et une axiologie *a priori*, ce qu'on appelle sacré concerne une recherche personnelle *en acte* qui ne peut en aucune façon être généralisée ni rendue exemplaire. Si l'institutionnalisation de la quête existentielle du sens a conduit à la constitution de lois et d'un *devoir faire*, le sacré paraît se caractériser plutôt par un *pouvoir devenir*.

Certes, il existe des théories du sacré qui ne le rattachent pas directement à la quête du sens chez l'homme. Selon Gregory Bateson (1972), le sacré est une condition de grâce qui a rapport avec l'inconscience de soi dont le modèle est l'inconscience de l'animal ou de l'artiste expert : « Il y a dans la communication et le comportement des animaux une naïveté, une simplicité que l'homme a perdues. Son comportement à lui est dévoyé par la tromperie – par l'auto-tromperie, même – par le but et par la conscience de “soi” » (*ibid.* : 167). La conscience fonctionne comme une force de concentration sur les détails tandis que le sacré et le beau s'adressent toujours à un système, à une ampleur, à une totalité.

Le passionnant livre de Frédérique Ildefonse (2012), *Il y a des dieux*², semble également faire coïncider le sacré avec le non-questionnement sur le sens. D'une certaine manière, selon l'auteure, la plénitude du sens correspondrait à une variété et multiplicité d'investissements psychiques, voire à un éloignement de l'obsession de soi-même, et à une diffusion identitaire libératoire – la « multiplicité psychique » – qui permettraient de dépasser la quête du sens et la sensation de vide qui l'accompagne. La chercheuse trace une distinction entre les religions de la Grèce ancienne et celle catholique contemporaine, en montrant que les religions anciennes correspondent mieux à cette diffusion identitaire et au déchargement de la toute-puissance du *moi*³. Si, selon Frédérique Ildefonse, le sacré se confond avec les modes de vie des hommes qui trouvent leur fondement dans le rituel collectif⁴, il s'oppose aux lois du christianisme qui est une religion sans cosmologie et qui a concentré toute la charge du cosmos dans l'idée de l'incarnation du Christ.

² L'auteure remercie chaleureusement Jean-François Bordron de lui avoir conseillé la lecture de Fr. Ildefonse (2012).

³ « La religion chrétienne pêche terriblement par commerce avec le sens. L'offrande libère de cette tyrannie. Par ce geste, celui qui l'opère se défait de la charge de la toute-puissance qui l'écraserait s'il ne la déposait pas hors de lui-même ; s'il ne s'en défaisait au profit de qui il ne sait pas » (Ildefonse, 2012a : 34) ; « Le rituel est là aux points où nous entrons en rapport avec ce qui exclut la question du sens, aux points de contact où le sens est impossible » (*ibid.* : 54-55).

⁴ « Or s'il y a rituel la question du sens ne se pose pas. Le rituel assure quelque chose qui fait que la question du sens ne se pose pas. Si elle se pose, elle n'est rien d'autre qu'un symptôme, le symptôme d'un problème psychologique, social, politique. Qu'est-ce qui est assuré dans le rituel ? Un rituel en l'occurrence est une activité codée, reconnue, ayant une valeur dans un ensemble d'activités, poursuivant certains effets dans l'espace d'une communauté humaine. Cette activité se répète, cette activité est

Bien qu'on puisse établir une relation entre la grâce de Gregory Bateson (1972) et la multiplicité psychique décrite par Frédérique Ildefonse (2012), il faut remarquer que, selon le premier auteur, le sacré n'est pas mis en relation avec la religion car il correspond à une condition humaine (ou animale) entièrement laïque qui découle d'une intégration de la relation identitaire sans écarts⁵.

Dans le cas de l'image, le domaine du religieux peut vanter plusieurs traditions iconographiques stabilisées par des thématiques bien précises ; en revanche, le domaine du sacré – pour peu qu'on puisse parler de « domaine » dans le cas du sacré – ne possède aucune tradition iconographique ni prescription : le sacré peut émerger et être signifié par toutes sortes de thématiques tant religieuses que profanes.

La peinture mais aussi, de manière moins fréquente, la photographie se sont consacrées à la figuration de ces deux dimensions qui peuvent s'opposer ou se superposer. Si l'icône russe se fonde sur une coïncidence entre religieux et sacré (Dondero, 2012a) ainsi qu'entre règle morale collective et destin individuel, la peinture occidentale peut mettre en scène une dimension sans forcément toucher l'autre. En photographie, la question se pose de manière encore différente. Elle peut ambitionner l'établissement d'un discours sur le sacré pourvu qu'elle quitte toute référence aux scènes religieuses stabilisées par la tradition picturale (Dondero, 2009 ; Roelens, 2008) : la citation des iconographies religieuses en peinture par la photographie ne peut qu'entraîner la parodie et un effet blasphématoire. La référence à la thématique religieuse par la photographie fonctionne le plus souvent – par exemple, pensons à la production de Pierre et Gilles⁶ et de Bettina Rheims – comme la négation de la possibilité de signifier *de façon autonome* une dimension sacrée, comme si le fait de citer l'iconographie instituée par un autre médium empêchait la photographie de trouver son propre chemin pour répondre à un défi représentationnel.

Bien sûr, le problème de la représentation de ce qui ne peut être ni objectivé sur un support, ni vu, pose le problème de la figurabilité de ce qui relève de l'ordre du mental, du spirituel ou bien du passionnel. Si la peinture a trouvé dans les Évangiles et dans les Saintes Écritures des histoires exemplaires à

vouée à être répétée. Le rituel draine quelque chose qui, lorsqu'elle n'est pas drainée, produit la question du sens comme un calvaire – de même la question de la foi et ses dilemmes » (*ibid.* : 31-32).

⁵ Il ne faut pas se laisser tromper par les mots utilisés par Gr. Bateson et Fr. Ildefonse décrivant le rapport sacré au monde : Gr. Bateson (1972) exprime l'intégration et la totalité, Fr. Ildefonse la multiplicité psychique liée au polythéisme et au renoncement à l'individualisation. Les deux chercheurs sont d'accord sur une question, au delà des expressions qui diffèrent : on peut atteindre le sacré si on ne le cherche pas, si on est presque inconscient de soi-même. Selon Gr. Bateson il s'agit de connexions bien réglées à l'intérieur d'une totalité homme-nature tandis que selon Fr. Ildefonse (2012 : 214) il s'agit d'arborescences psychiques qui éloignent de l'unité dangereuse du « je ». Dans les deux cas il faut s'éloigner du renfermement de soi-même : « Lever l'oppression qui consiste à n'être que soi-même ».

⁶ « Pierre et Gilles » est la signature utilisée par le couple d'artistes français composé de P. Commoy et de G. Blanchard.

mettre en images pour signifier les passions humaines en rapport avec la transcendance, la photographie a dû chercher ses sources d'inspiration ailleurs que dans la tradition écrite et institutionnellement stabilisée non seulement pour figurer une dimension transcendante, mais aussi pour mettre en image la quête de sens de l'homme.

La sémiotique visuelle face à la représentation de la sensorialité

Venons-en aux représentations visuelles du religieux et du sacré mettant en scène la sensorialité et notamment la sensorialité olfactive. La sémiotique visuelle s'interroge depuis au moins une trentaine d'années sur la possibilité qu'a l'image de signifier d'autres sensorialités que la vision⁷, comme par exemple la sensorimotricité, le tactile ou l'olfactif.

Les études sur la sensorimotricité en peinture et en photographie peuvent être considérées comme développées ; pensons aux travaux concernant l'esthétique du flou chez Francis Bacon : le peintre construit une véritable peinture des forces (voir Deleuze, 1981) qui habitent l'homme et l'animal et qui sont au fondement de la figuration de leur transformation réciproque. En photographie, le flou a été susceptible de signifier les motions internes et intimes des corps, ainsi qu'une énonciation corporelle en mouvement, instable, provisoire ou littéralement en danger⁸. Dans le contexte spécifique visé par l'article, le flou a souvent permis la représentation des différents degrés du réel : les visions phantasmatiques, les désirs, les rêves, les pensées⁹... Il s'agit toujours d'une sensorimotricité mise en scène à travers un mouvement intransitif du dispositif productif sur lui-même : dans le cas de la photographie, le flou peut signifier des figures non tout à fait réalisées mais plutôt virtualisées et/ou potentialisées comme le rêve, la vision supranaturelle et la pensée qui sont des phénomènes autoréflexifs de notre conscience.

Les travaux sur la tactilité en sémiotique sont moins nombreux. Ils concernent surtout les travaux en sémiotique des objets (Deni, 2002 ; Fontanille, Zinna, 2005) et en sémiotique de la texture (Groupe μ , 1992 ; Beyaert-Geslin, 2004, 2008 ; Le Guern, 2004) : il est rare de trouver des travaux sur la problématique

⁷ Les études sur l'iconographie religieuse et la représentation de la sensorialité visuelle sont assez développées : le meilleur exemple à retenir est celui donné par V. Stoichita (1995) avec la peinture de visions où l'auteur démontre l'essence métalinguistique de ce type de peinture religieuse qui a comme sujet les différentes mises en scène du rapport entre regard humain et vision surhumaine.

⁸ À ce propos, voir P. Basso Fossali, M. G. Dondero (2011) et, sur l'image de reportage dont notamment l'image de guerre, voir A. Beyaert-Geslin (2009) où le sacrifice du photoreporter est lié à la dimension sacrée de l'existence.

⁹ Sur ce sujet, voir M. G. Dondero (2009), spécifiquement le dernier chapitre sur la photographie de D. Michals. Pour un développement de cette question, fondée sur un autre corpus de D. Michals liant le sacré à la légèreté, voir M. G. Dondero (2012b).

de l'origine du Saint Suaire et de l'image acheiropoiète¹⁰. En revanche, d'autres études sont consacrées à la mise en scène des blessures du Christ (Froelicher, 2006, 2007) et à la croyance et à la foi mises à l'épreuve par la volonté des fidèles de toucher pour vérifier – comme le montre le célèbre tableau de Caravage *L'incrédulité de saint Thomas* (1603).

Figure 1. *L'Incrédulité de saint Thomas* (tableau : Le Caravage, 1603, domaine public).

Bien qu'elle soit la sensorialité la plus fortement impliquée dans le domaine sinon du religieux, du moins du sacré, l'olfaction a été encore moins explorée¹¹. En fait, si dans le cas de la tactilité, le rapport entre sujet et objet est transitif et réciproque (d'ailleurs, dans le toucher, il y a deux enveloppes corporelles qui deviennent une seule et unique enveloppe), dans le cas de l'olfaction les choses se passent de manière quelque peu différente. Le rapport entre sujet et objet n'est jamais réciproque : le champ sensoriel de l'olfaction se construit sur la démultiplication d'enveloppes corporelles à travers les couches d'exhalaison qui se déplacent vers d'autres corps en les envahissant. Selon Jacques Fontanille (2011 : 63), le champ sensible de l'olfaction met en relation « l'unité (le corps, son enveloppe), des multiples (les enveloppes plurielles) et des expansions (les couches, les nuages enveloppantes) ». Les caractéristiques de ce champ sensoriel sont donc la démultiplication des couches corporelles – qu'elles appartiennent à des objets ou à des sujets – et le fait que ces couches se dirigent vers

¹⁰ Une exception est le travail d'O. Calabrese (1999) où l'auteur étudie le tableau de Fr. Zurbaran par rapport à la tripartition peircienne d'icône, indice, symbole et le relie à la notion greimassienne d'énonciation énoncée. Voir aussi L. Marin (1987).

¹¹ L'olfaction a été étudiée en sémiotique du goût par J.-J. Boutaud (2005), J.-Fr. Bordron (2002) et A. Moutat (2009) mais jamais, à notre connaissance, en relation aux images ni au sacré.

l'altérité par un mouvement d'expansion envahissant et indifférenciant. Concernant le pouvoir envahissant d'autres corps, l'odeur possède la propriété d'être incontrôlable et impossible à brider. Concernant le pouvoir indifférenciant, le champ de l'olfaction se fonde sur des couches de différentes épaisseurs et densités qui fonctionnent en tant que nuages supprimant les contours des formes entre les corps et les totalisant en une unité indifférenciée.

Le parfum dans la peinture religieuse

Venons-en à la peinture moderne : l'image peut-elle véritablement signifier les odeurs et les parfums ? Et, si oui, à travers quels dispositifs plastiques ? Si le toucher peut être facilement mis en scène, sur le plan figuratif, par le truchement de la main qui touche et, sur le plan plastique et métasémiotique, *via* la texture signifiant les différents matériaux des objets ou les matières picturale et photographique mêmes (Groupe μ , 1992 ; Fontanille, 1995 ; Beyaert-Geslin, 2008), il est plus difficile de figurer/matérialiser l'olfactif. Pourtant, la peinture religieuse a tenté des moyens de signifier l'odeur et elle l'a fait non pas, banalement, par la représentation figurative de personnages qui montrent à l'observateur leur appréciation ou leur dégoût face à des exhalaisons, mais à travers des dispositifs plus subtils et complexes comme ceux qui sont mis en scène dans le tableau de Nicolas Poussin, *L'Assomption de la Vierge*.

Ce tableau représente le moment où, trois jours après la mort de la Vierge, son corps s'élève vers le ciel, abandonnant derrière lui le linceul qui l'avait enveloppée et un sarcophage vide autour desquels sont figurés des *putti* (anges symbolisant l'amour) aux mains pleines de roses¹². L'image imprime un mouvement ascendant, partant du bas du tableau, et précisément du linceul qui avait enveloppé le corps de la Vierge, jusqu'aux nuages sombres de la partie supérieure du tableau. Ce mouvement est construit par le zigzag du drap

Figure 2. *L'Assomption de la Vierge* (tableau : N. Poussin, 1630-1632, domaine public).

¹² Ce sont seulement les textes apocryphes qui en donnent des informations, notamment la *Dormitio Mariae Virginis* et la *Transitus Mariae Virginis*. À ce sujet, voir A. Macaуда (2010).

qui est repris et se prolonge dans la vapeur visible du nuage. Au sol sur lequel repose une extrémité du drap, est figurée une composition de pétales de rose qui ont perdu leur intégrité, qui sont éparpillés par terre et dispersés : ils ont perdu leur appartenance à la catégorie « fleur ». Leur éparpillement transforme la rose en des fragments/pétales dépouillés de toute individualité. Le théoricien de l'art François Quiviger (2004 : 153) affirme :

« Les fleurs dans la peinture ont la particularité de produire du sens non seulement en solitaire mais aussi *collectivement*, lorsqu'elles sont éparpillées et dépouillées de leur individualité. En effet, *répandues* dans l'image, jonchant le sol, les tables, les lits ou tombant du ciel, les fleurs perdent leur identité mais n'en restent pas moins porteuses de parfums et de significations »¹³.

Le fait que ces roses aient été dépouillées de leur intégrité de fleur permet de signifier visuellement l'émanation de ce que cette totalité contenait. La rupture signifie ici la dynamique expansive et l'ascension : c'est comme si le pouvoir de ce parfum ne pouvait être révélé que grâce à l'ouverture et à la perte d'unité de la fleur. C'est l'éparpillement des pétales qui permet à la fleur d'exhaler son parfum et de se répandre au-delà de ses limites physiques. C'est la rupture de l'enveloppe de l'objet « fleur » qui permet l'exhalaison du parfum dans l'air : le parcours du parfum est signifié à travers une action d'ouverture et de mise en circulation.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un parfum quelconque. Les pétales de roses montent aux nuages *via* le linéol dans lequel la Vierge Marie était enveloppée. On observe une autre rupture d'unité qui amène à la diffusion de la matière dans l'air : du drap qui sort du tombeau ouvert s'envole de la fumée, figurée à travers le nuage, qui est lui-même la figure qui permet de donner encore plus de résonance au parfum des roses, en le faisant voyager dans l'air, vers le haut, mais aussi vers l'observateur du tableau. Le nuage monte non seulement vers le haut, mais avance vers le regardant, comme le montre clairement son positionnement par rapport aux colonnes qui construisent une profondeur : le nuage se place en deçà de cette profondeur, au premier plan. Les nuages s'épandent vers la surface du tableau dans un mouvement visant l'investissement de l'espace de l'observateur. Non seulement ils s'avancent vers le premier plan du tableau et vers les spectateurs, mais le drap avance aussi, car son extrémité touche les limites du tableau, la frontière esthétique, voire l'espace de l'observation. Il s'agit, dans les deux cas, de deux dispositifs du langage pictural qu'on peut appeler des dispositifs visuels de la *contagion* : les nuages avançant vers la surface du tableau et le drap touchant la limite inférieure du tableau rapprochent de la matière sensible du représenté, qui interpelle frontalement.

Concentrons maintenant notre attention sur les nuages représentés sur la surface du tableau. S'agit-il de nuages météorologiques ? Ils sont très sombres et se détachent de ceux, plus clairs, représentés en profondeur, qui apparaissent ainsi comme *naturels* et faisant partie du paysage. Il faut donc émettre l'hypothèse que ces nuages sombres ne sont pas météorologiques : au contraire, leur couleur vise

¹³ Les mots en italique sont soulignés par l'auteure.

à signifier non pas un orage (la thématique, n'annoncerait aucun mauvais temps ni événement dramatique) mais un autre type de vapeur, qui provient du linceul et des roses en contact avec lui. Le parfum sacré provenant du corps s'éloigne des roses éparpillées par terre qui ont chu du tombeau accueillant la Vierge : le parfum du corps saint se prolonge dans les plis du drap, dans ceux du nuage et dans les volutes décrivant les plis du manteau de la Vierge. L'interprétation de l'iconographie, sur les plans figuratif et thématique, est confirmée par le niveau plastique de l'image : l'air se propage et monte en traçant des cercles concentriques, les plis voltigent et fonctionnent enfin de la même manière que le champ sensoriel de l'olfaction : par *cercles concentriques*, par des *mouvements de voltige*, par des *tourbillons circulaires*. On aperçoit la similarité entre les propriétés perceptives des plis du manteau et du nuage et celles du champ de l'odorat : elles fonctionnent par émanation de multiples enveloppes successives provenant d'un corps-source.

En outre, il faut remarquer que les nuages sont représentés par Nicolas Poussin de manière très différente de la tradition des assomptions dans laquelle ils servent souvent de siège pour la Vierge. Par exemple, dans les fresques du Corrège dans la coupole du dôme de Parme, les nuages sont solides, lourds, impénétrables, construits pour offrir un appui à la Madone, pour lui servir de trône : ils se développent sur une ligne horizontale, contrairement à ce qu'on constate chez Nicolas Poussin où le nuage se développe à la verticale, conduit par une force ascendante, à savoir la force de la vapeur se dégageant et se diffusant des roses échappées du sépulcre et du drap touché par le corps saint. Le nuage de Nicolas Poussin est tout à fait pénétrable, il n'est pas sujet aux règles gravitationnelles et on ne peut pas le circonscrire : il est un nuage impalpable, instable, léger, libre de circuler, en expansion. Il ne veut pas du tout se métamorphoser en architecture, en point d'appui pour la Madone, mais, au contraire, signifier la trace du corps de la Madone qui s'envole et part en fumée. Cette consistance inconsistante est celle des corps saints, qui ne demandent pas à être touchés, ni expérimentés : la vraie foi ne requiert pas de vérification.

Figure 3. Assomption de la Vierge
(Le Corrège, 1526-1530, domaine public).

À l'opposé de la représentation picturale de la tactilité, qui met en scène la non-confiance et le manque de foi des fidèles qui veulent toucher pour expérimenter et avoir une confirmation des blessures du corps du Christ – comme dans le cas déjà cité de *L'Incrédulité de saint Thomas* du Caravage –, la sensorialité olfactive produit la diffusion d'une force impalpable : seul celui qui croit vraiment peut l'apercevoir. Cette sensorialité ne se prête pas à des expérimentations, vérifications, validations : il s'agit d'une force à laquelle nous sommes – ou pas – sensibles. Elle est invérifiable. Si la tactilité est la sensorialité du contact des enveloppes corporelles, la sensorialité olfactive fonctionne à travers un mouvement de pénétration des membranes. Les nuages et le parfum n'ont aucune pellicule qui les isole : ils dépassent la densité des matières, ils s'infiltrant. Ainsi le parfum fonctionne-t-il comme un nuage se diffusant dans l'atmosphère en des mouvements circulaires. C'est la sensorialité qui manifeste visuellement la foi inconditionnée, celle qui ne demande aucune confirmation et dans le cadre de laquelle les corps se laissent envahir par le même mouvement que celui de la circulation du parfum : par des *cercles enveloppants* dont la force est irrésistible.

Dans le tableau de Nicolas Poussin, cette force ascendante sur l'axe vertical et envahissante sur l'axe énonciatif de la profondeur met en scène le spectateur comme observateur tiré vers le haut et simultanément emprisonné par la profondeur et l'intensité de ces enveloppes odorantes : d'une certaine manière, son rôle est celui d'observateur conquis et vaincu par un phénomène qui le dépasse. Ainsi semble-t-il possible d'avancer l'hypothèse que, par ce tableau, le spectateur est non seulement *instruit* sur l'assomption au ciel de la Madone, entourée par des créatures célestes, mais aussi confronté à un phénomène communicationnel *autre*, qui concerne la sensorialité de l'observateur engagée par ce voyage de la Madone vers le haut et vers lui. Ce qui donne le caractère exceptionnel de ce tableau est le fait que cette ascension dégage une force multidirectionnelle qui vise à envelopper le regardant en rendant floues les frontières entre l'espace du tableau et l'espace de l'observateur : le spectateur n'est pas signifié comme quelqu'un qui *prend l'initiative* de vouloir connaître quelque chose, comme dans les tableaux mettant en scène l'*envie de toucher* le corps saint ; il est plutôt caractérisé par une position d'abandon face à des forces qui dépassent son désir de savoir et de comprendre. Il semble évident que ce tableau met en scène non seulement un événement religieux qui *doit* être compris (domaine du religieux et de la prise d'initiative de l'homme), mais surtout une manière de vivre le mystère en s'en faisant envelopper (dimension du sacré et de la passivité de l'homme face à des forces irrésistibles). Ce tableau associe un récit *didactique* concernant l'événement religieux à une énonciation qui pose le problème de la contagion et du mystère de l'odeur sainte. Le traitement de la thématique de l'olfaction met en valeur l'*approche sacrée du fait religieux*. Elle ne se résout pas en une appréhension de l'événement exemplaire en tant que tel, mais concerne un événement qui se love au plus profond du spectateur : une profondeur qui a été creusée par la pénétration de cette odeur qui interpelle – de l'intérieur de lui-même.

L'éthique de l'odorat dans la photographie contemporaine : la mise à l'épreuve du religieux

Venons-en à la photographie artistique contemporaine et à la disparition du corps saint : si, dans le tableau de Nicolas Poussin, le corps de la Vierge était représenté dans *son être en train de se dissiper en fumée* à travers la substance olfactive impalpable, le corpus photographique qui va être examiné représente un corps déjà parti en fumée, un corps disparu dont on ne saisit rien d'autre que les restes, voire les simulacres corporels.

Photographie I. « Madeleine en extase », *Et in Arcadia Ego*
(photographie : O. Richon, 1991).

Comme affirmé plus tôt, la photographie cherche à figurer les mystères des religions, pour tester l'étendue de ses *possibles médiatiques*. Pour lutter contre les limites de sa technologie – qui requiert toujours un pré-photographique, voire une matière préexistante à la prise de vue –, du début de son histoire, la photographie a tenté de montrer qu'elle pouvait figurer l'ineffable, l'invisible, le transcendant et s'est elle-même *mise à l'épreuve* en figurant des thématiques religieuses et des personnages de la tradition picturale. Si plusieurs artistes contemporains tels Pierre et Gilles ou Bettina Rheims ont cité, souvent *littéralement*, les scènes de la Passion de la tradition picturale, avec pour résultat de *caricaturer* et de parodier le sens de ces mêmes scènes, le cas du dyptique intitulé *Et in Arcadia Ego*¹⁴ du photographe suisse Olivier Richon se présente comme une œuvre

¹⁴ Chez O. Richon, la référence à la vanité des plaisirs est activée par le titre de la série dont font partie les deux images photographiques, *Et in Arcadia Ego*. La fameuse inscription funéraire

totalement originale par sa façon de traiter la tradition représentationnelle de la sainte Marie-Madeleine. « Madeleine en extase » et « Madeleine pénitente » (Richon, 1991), qui mentionnent dans leurs titres le nom de Marie- Madeleine, ne mettent toutefois pas en scène son corps : elles le remplacent par des simulacres sensoriels du toucher et de l'odorat qui établissent déjà dans le titre un lien avec le repentir et l'amour extatique caractérisant l'histoire de la sainte.

Photographie 2. « Madeleine pénitente », *Et in Arcadia Ego*
(photographie : O. Richon, 1991).

En passant de la peinture religieuse à la photographie artistique contemporaine, on constate que la relation entre le manteau de la Vierge et les sensorialités telles que l'odorat est maintenue, mais cette fois, elle sert à détourner la sacralité du lien entre le corps saint et l'olfaction. Ce qui étonne est non seulement l'absence du corps, mais le fait que cette absence soit mise en scène dans une nature morte, le genre qui glorifie les vanités de la vie. Seuls sont représentés les restes *dispersés*, les vestiges, l'épluchure (tissu, citron, oignon) : si le citron et l'oignon sont encore là, prêts à être consommés, le corps, pour sa part, a déjà été consumé, il a déjà accompli son destin : il est déjà devenu poussière. Par conséquent, le portrait de Madeleine est construit moyennant la configuration d'une nature morte. Le portrait de Marie-Madeleine *en nature morte*, ou plutôt *en memento mori* (« souviens-toi que tu mourras »), met en scène les sensations

(signifiant « Moi [la mort], je suis aussi en Arcadie [pays des délices] ») renvoie à une tradition qu'on veut faire remonter jusqu'aux *Églogues* de Virgile : la première occurrence de la mention « *Tomba in Arcadia* » apparaît dans l'*Églogue V* de Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.). Le rapport entre le monde de l'Arcadie et la vanité de la vie est repris au début du *xvi^e* siècle dans le poème *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro (1502), où l'Arcadie de Virgile représente un monde utopique de magie et de beauté, quoique déjà contrasté de chants funèbres et de mémoires mélancoliques.

exprimant les passions célébrées par l'histoire du personnage : c'est précisément l'absence du corps évoqué de Marie-Madeleine qui met l'accent sur la sensorialité, puisque ce corps absent laisse des traces de sa présence, il *imprègne* des objets : il s'imprègne surtout dans les plis du tissu abandonné, qu'on a laissé tomber sur la table – objet qui renvoie à la dimension tactile ; en outre, les figures de nourriture, mises à la place des mouvements de la *chair* de la sainte absente, mettent en jeu les dimensions gustative et olfactive (voir Dondero, 2009).

La nourriture photographiée a été fixée dans l'acte de l'épluchage (le citron) et après le premier coup de couteau (l'oignon). La figure du citron comme celle de l'oignon, en montrant leur composition *interne*, se révèlent comme des objets qu'on peut saisir, et non pas seulement observer. La nourriture présente deux rythmes de consommation différents, qui forment une rime avec les passions mises en jeu par le titre. La vanité de toute chose n'est pas uniquement représentée à travers l'image de ce qui est consommable par excellence, la nourriture, mais aussi et surtout à travers les passions mises en jeu par ces images : l'extase qui, comme la saveur âpre et ponctuelle d'un citron, s'épuise en un instant ; quant au repentir, il fonctionne en revanche à travers un autre type de temporalité, moins ponctuelle, avec un *tempo* beaucoup plus lent. La figure olfactive de l'oignon est marquée en son intérieur par des cercles qui interpellent car ils sont positionnés frontalement par rapport à l'observateur (contrairement aux cercles concentriques de l'épluchage du citron qui est représenté latéralement) : ces cercles signifient une action de diffusion du pouvoir invasif de l'odeur de l'oignon qui est censé faire venir les larmes aux yeux. D'une certaine manière, l'odeur de l'oignon est aussi caractérisée par l'irrésistibilité qui a caractérisé, dans la peinture moderne, la foi inconditionnelle. Mais la foi religieuse apparaît nettement comme inauthentique, puisque produite artificiellement par le biais d'un *instrument émotionnel* : l'oignon comme déclencheur automatique de larmes. La figure de l'oignon au sein d'une configuration associée à l'intertexte de l'iconographie religieuse renvoie à un *effort* émotionnel : Marie-Madeleine se *presse* – comme un citron – en larmes pour démontrer sa sainteté, pour faire de ces larmes une preuve, un témoignage de son repentir. Mais l'*instrumentation* de l'oignon et l'action du *pressage* en annulent l'authenticité, la vive émotion. Tandis que les vraies larmes ne se calculent pas, celles de « Madeleine pénitente » sont au contraire évoquées comme des preuves implacables, comme une *démonstration* éclatante du repentir et de la sainteté : Madeleine veut s'exhiber *en odeur de sainteté*. Les larmes sont présentées à l'aune de la nourriture à consommer placée sur la table, présentées pour pousser le spectateur, à un *memento mori* fictif : les larmes sont *mises à disposition*, falsifiées, et se donnent comme un *escamotage* par lequel le jugement de Dieu ou le destin de chacun peut être *contourné*.

Ainsi le véritable péché de Marie-Madeleine se trouve-t-il *revisité* par l'image contemporaine : elle ne semble plus tant coupable du péché charnel et du vice des sens comme dans la tradition évangélique, que coupable de quelque chose qui ne prévoit aucun salut : simuler le repentir et la sainteté. Tandis que les larmes

ont toujours été considérées comme l'incarnation de la pénitence, le corps est absent ; il n'est plus le support des pleurs, il ne témoigne plus *dans sa propre chair* de la douleur et de la conversion : les larmes, dont ne reste que le simulacre – de même que ne reste que l'enveloppe du corps de la sainte – ne possèdent aucun pouvoir sacrificiel : la foi est représentée comme inauthentique. Encore une fois, il s'agit de la représentation du pouvoir de la contagion qui caractérise l'olfaction, autant sur l'axe positif que négatif. En fait, chez Olivier Richon, contrairement à ce qui advient dans la peinture religieuse, l'observateur est invité à prendre le mauvais chemin : la sensorialité olfactive représente non pas une force dans laquelle l'homme peut s'abandonner en cédant à la dynamique de l'enveloppement et de la contagion, mais une force construite sur l'absence de corps-source et donc sur l'absence de consistance. En réalité, de son corps, Marie-Madeleine n'a laissé que la *peau*, le voile qui le couvrait, l'enveloppe de l'enveloppe, ainsi que la pulpe du citron, de même que l'oignon, tous se substituant à la substance de son corps. Ces objets représentent les valeurs sensibles qui remplacent le corps absent du personnage sacré et instaurent une relation avec l'expérience perceptive de l'observateur. Ce n'est pas au corps de Marie-Madeleine qu'il faut attribuer le déroulement du procès de la consommation : les spectateurs sont censés consommer et prêter leurs corps au déploiement de la sensation. L'observateur est invité à combler par son corps l'absence du corps dans le tableau. L'isotopie de l'invitation à la consommation se trouve renforcée par la présence de la table tournée vers l'espace d'énonciation, mais aussi par le cadrage qui nous invite à *prendre place* au banquet de la gastronomie mystique. Le spectateur se trouve confronté au mur du fond : celui-ci, comme c'est toujours le cas dans les niches picturales, interdit toute percée du regard vers un horizon au-delà de l'image et, peut-être aussi, vers tout horizon ultra mondain, tout horizon au-delà du toucher, du goût et de l'odorat : dans les images d'Olivier Richon, la nourriture perd cette valence métaphorique qui est à l'œuvre dans les *memento mori* de la tradition, où la nourriture ne doit pas être *prise à la lettre* et est située à un niveau de signification *supérieur*. Or, la configuration textuelle de la nature morte ne signifie plus un *memento mori*, mais, au contraire, subit une perversion de son sens : la sévère leçon lancée au spectateur de la tradition des *memento mori* et de l'*Et in Arcadia Ego*, « tu laisseras ton corps », devient ici « prête ton corps ». L'avertissement de la brièveté de la vie qui accompagne toute représentation de nourriture change donc d'orientation ; l'image semble même appâter l'observateur par une exhortation : pour conquérir le sacré, il *suffit* de se mettre dans la peau et à la *place* du saint, à la place de Dieu, de lui prêter notre corps. Finalement, il s'agit d'une sensation olfactive débrayée, projetée à distance, voire d'une olfaction qui, n'étant pas assumée par le corps du saint, se révèle comme fausse. L'observateur est sollicité par une mise en scène sensorielle totalement construite et théâtralisée, qui n'a rien d'authentique et qui est vouée à mettre en question les relations entre la sensorialité olfactive, la foi et la sainteté, d'ailleurs établies par le tableau de Nicolas Poussin.

Si, dans l'œuvre de Nicolas Poussin, l'olfaction avait été identifiée comme la sensorialité la plus authentique, la plus intime car la plus proche de la contagion et de la pénétration du mystère, celle qui permet de *sensibiliser* l'événement religieux, dans les photographies d'Olivier Richon, l'olfaction est valorisée de manière complètement différente. Elle est mise en scène en tant qu'outil persuasif censé atteindre un objectif malsain et est ainsi caractérisée par un *devoir émouvoir*. Elle n'est donc plus liée à la conversion de l'événement religieux en ressenti intime mais est plutôt investie d'une valeur persuasive qui n'a rien d'intime car exposée sur la table de manière froide et ostentatoire. Cette olfaction mise en scène n'est pas déployée : elle est là, affichée, et ne possède aucun pouvoir de transitivité envers le spectateur.

En outre, il faut remarquer que, chez Nicolas Poussin, le corps de la Madone est représenté dans le moment inchoatif de la diffusion de l'odeur, lorsque les corolles des fleurs s'ouvrent et permettent l'émanation de la bonne odeur, l'odeur sainte. *A contrario*, Marie-Madeleine est représentée comme absente, à l'intérieur d'une nature morte : son corps a déjà pourri et il n'a laissé que des traces : leur dispersion sur la table signifie le manque d'intégration du corps de la sainte, ou bien une intégration dépassée. Il s'agit d'un corps fini en tant que *corps intègre* : il est devenu une collection de traces d'objets hétérogènes, tels le manteau, l'oignon et le citron : comme l'affirme Jacques Fontanille (2001 : 3), l'intégrité perdue sent mauvais :

« On sait que l'odeur signifie, sur le plan axiologique, la pureté et l'impureté, et, par dérivation, la sainteté et le péché. La pureté, littéralement, résulte d'un procès de tri, sur un principe d'exclusion ; l'impureté, par conséquent, résulterait du procès contraire, le mélange, sur un principe de participation et de confusion. L'odeur répartirait et classerait en somme les sensations en fonction d'une corrélation où le nombre d'ingrédients serait inversement proportionnel à la valeur : le pôle positif est du côté du tri, de l'exclusion ; le pôle négatif est du côté de l'hétérogène, du mélange. Il y aurait donc, sous-jacent à la valorisation par l'odeur, un procès qui aurait trait à la structure quantitative des états de choses : pour faire bref, et cavalièrement, l'unité sent bon, le pluriel sent mauvais ».

Chez Olivier Richon, le corps a disparu, et il n'a laissé derrière lui qu'une multiplicité de traces sensorielles justement représentées comme les restes de la désintégration d'un corps et de la décomposition typique de la nature morte : la nature morte met toujours en scène la fin d'un processus (aspectualité terminative), ou bien l'acte de la consommation (aspectualité durative) mais jamais la naissance d'un processus (aspectualité inchoative). Elle se dirige vers le sentir mauvais et la signification du péché et de la vanité de toute chose. La référence religieuse est traitée de manière telle que, non seulement, la relation entre la sainte et l'odeur de sainteté est rompue, mais tout rapport avec le sacré et l'authenticité du sentir est définitivement banni.

Après Olivier Richon, on ouvrira un autre volet du rapport entre photographie contemporaine et olfaction, en changeant de statut (du monde de l'art à celui du marketing et de la publicité) et en testant une des hypothèses de départ : pour signifier le sacré, la photographie doit abandonner la référence au territoire du religieux.

Le dépassement du religieux et l'affirmation du sacré : la publicité contemporaine des parfums

« La liberté absolue qui est aussi responsabilité absolue est une geôle – et elle engendre également des fantasmes nocifs. Il nous faut, au cœur des activités de notre vie, du repos, un repos qui ne soit pas du sommeil, mais un repos qui corresponde à un *don d'incompréhensible* et qui, secondairement, dans notre vie occidentale, vienne répondre à la manière dont nous sommes harcelés par la question du sens. L'apaisement majeur que nous pouvons ressentir est celui qui succède à une tyrannie du *faire sens* ou du *donner sens*. Cette tyrannie n'est que le revers de la décadence. La civilisation ne sature pas le sens. Elle n'en a pas besoin » (Ildefonse, 2012 : 40).

On s'attachera maintenant aux images publicitaires des parfums et spécifiquement à celles évoquant certains phénomènes telles l'extase et la contagion.

Figure 4. *Hypnotic Poison* (affiche : Dior, 1998).

La photographie publicitaire pour les parfums met en scène la sensorialité olfactive par des mouvements de pénétration des corps. Dans l'image d'*Hypnotic Poison*, on est face au portrait d'une femme (interprétée par l'actrice et mannequin et Milla Jovovich) se présentant comme toute puissante (Fontanille, 2001 : 3). La femme semble vouloir envoûter et posséder le spectateur en le faisant rentrer dans les cercles qu'elle trace avec ses bras, ses mouvements et son collier. Comme dans la peinture moderne, le pouvoir insistant et envahissant du parfum est représenté par des formes spiralées et des cercles en expansion se dirigeant vers l'espace hors cadre de l'observateur. La femme fixe ce dernier dans les yeux et, en l'immobilisant, elle le prend

dans une dynamique circulaire qui vise à l'entourer et à le renfermer dans son giron. Pourtant, il ne faut pas croire que cette femme soit totalement maîtresse d'elle-même ; elle aussi, tout en hypnotisant le spectateur, est victime d'une force qu'elle ne peut dominer, une force qui rend flous les bords de son corps : elle commence à perdre de la consistance, à s'effacer en tant que matière corporelle et à devenir elle-même vapeur. Elle est la source d'une force transitive, dirigée vers l'observateur, mais également la cible d'une force dirigée sur elle par-delà une altérité qu'elle ne peut pas entièrement contrôler : le pouvoir hypnotique des yeux de cette femme est contrebalancé par la force du nuage de parfum qui entoure son corps et le dématérialise.

Figure 5. *Opium* (affiche :Yves Saint-Laurent, 1989).

Dans l'exemple suivant, la femme publicisant le parfum Opium d'Yves Saint-Laurent (figure 5) est représentée en extase : l'image met en scène le flacon de parfum ainsi qu'une femme qui en est pénétrée jusqu'à l'abandon et la perte de conscience. Cette femme est représentée comme totalement passivée : le pouvoir du parfum est montré dans l'acte d'accomplissement de sa force. Il n'y a pas de volutes de parfum car celui-là est signifié non pas dans l'acte inchoatif de l'émanation, mais déjà transformé en chair humaine. Le flacon est représenté afin d'expliciter la cause de cette extase qui, d'ailleurs, est signifiée par le renversement du corps de la femme qui a perdu sa position dominante et qui incorpore les volutes de parfum dans ses cheveux ondulés. Les deux substances du corps de la femme et du parfum ne peuvent plus être distinguées.

Figure 6. *Opium* (affiche :Yves Saint-Laurent).

Dans une autre publicité pour Opium d'Yves Saint-Laurent, la femme est entièrement possédée par le parfum – qui n'est pas visible même plus sous forme de flacon, car entièrement introjecté par le corps féminin (figure 6). La femme est en train de jouir de l'altérité du parfum à travers une *esthésie réflexive* : elle jouit du parfum en jouissant d'elle-même et *vice versa*. La disparition du flacon signifie la perfection de cette interpénétration, une perfection écologique entre corps actif et passif. La femme est représentée comme si la force du parfum, entièrement incorporée, lui prêtait le rythme de ses ondulations sinueuses. La femme est parfum.

Ensuite, et pour clore notre investigation, si l'on regarde les films publicitaires, on s'aperçoit que dans la vidéo *Flora* (Cunningham, 2009)¹⁵ – réalisée pour promouvoir le parfum du même nom de Gucci – la rencontre entre le corps et le parfum est montrée dans ses effets doublement transformationnels : la femme est un corps-réceptacle d'une force qui la bouleverse mais, simultanément, c'est la femme elle-même qui génère une force lui permettant de transformer ce qui l'entoure. Elle entame une danse sur elle-même après avoir approché de son nez une fleur qui, comme dans le cas de la Vierge (voir *supra*), perd son unité en s'éparpillant en des volutes, en un mouvement de pétales s'envolant dans l'atmosphère. La femme danse comme si elle était possédée par une force plus puissante qu'elle-même lui permettant de reproduire sur le champ fleuri des mouvements circulaires jusqu'à ce que la force qu'elle a mise dans ses gestes lui revienne et la transforme : elle perd sa forme humaine et se transforme en substance fleurie, en vapeur.

On pourrait affirmer que cette femme est victime d'une force supérieure qui l'envahit mais, entre-temps, elle se projette et contamine le champ de fleurs qui l'entoure jusqu'à devenir elle-même mouvement de fleurs, active et puissante. Il s'agit d'une conversion en acte qui amène la femme à s'unir et à se confondre avec la force génératrice. Ce mouvement identitaire de pénétration réciproque nous rappelle la conception du sacré de Gregory et Mary Catherine Bateson (1987) : un sacré caractérisé par une écologie de rapports entre l'homme et la nature où il n'y a pas de mouvements de domination ni de concurrence, mais seulement l'accord. Le sacré, pour les auteurs, concerne en fait la relation et, plus précisément, la relation *salutaire* entre les parties constituant cette relation. Dans la relation sacrée, toute partie doit être en accord dynamique avec la totalité qui est entendue en tant qu'organisme : le sacré est la connexion, la connexion totale (Bateson, 1991).

Conclusion

Dans les photographies de parfums, le pouvoir de pénétration de l'altérité et de transformation du sujet découle d'une force transcendante impossible à voir ou à toucher, totalement impalpable et insaisissable et qui a des influences directes sur l'intégrité identitaire de l'observateur : il s'agit d'une acception du sacré qui

¹⁵ Accès : <http://www.youtube.com/watch?v=nxpDokTEz8>. Consulté le 12/02/13.

a été théorisée par plusieurs chercheurs (pensons à Otto, 1917 ; Bataille, 1951, 1988 : 47-64) comme une force violente qui envahit et chavire le spectateur et bouleverse les catégories de notre monde. Il s'agit d'une force contre laquelle le public est bien peu puissant. Selon ces chercheurs, le sacré est une force transcendante qui construit le cadre et le filtre par lesquels notre vie prend sens : il s'agit d'une force qui dévoile notre impuissance à nous déterminer nous-mêmes. Cette même impuissance est mise en scène par les publicités pour des parfums décrites : les corps se laissent toujours déterminer par une force qui leur est supérieure. Bien sûr, dans le cas des parfums, il s'agit d'une forme de sacralité bien différente de celle de la religiosité occidentale : il ne s'agit plus de corps saints, qui possèdent la caractéristique de diffuser, par contagion, un pouvoir autogénéré mais de corps qui reçoivent, voire qui subissent, le pouvoir d'une entité autre, qui les pénètre et les transforme. Il s'agit de corps *victimes* de forces également transcendantes, car impossibles à véritablement contrôler : ces dernières sont représentées dans l'image comme si elles n'obéissaient pas aux mêmes règles que les événements de la réalité quotidienne, comme si elles la dépassaient.

Si, dans la peinture religieuse, on visualisait clairement le corps-source de l'émanation (la Madone), dans la photographie artistique d'Olivier Richon, on voit que le corps qui devrait émaner son pouvoir, celui de Dieu, ne parvient pas à atteindre le corps de la (fausse) sainte Marie-Madeleine, comme l'odeur de l'oignon ne parvient à sensibiliser le spectateur. Le corps qui aurait dû servir de médiateur entre Dieu et le spectateur a disparu : il ne se fait pas pénétrer par le pouvoir surhumain, il se soustrait et ne laisse en image que les simulacres d'une rencontre jamais advenue. Si la photographie artistique met ainsi en scène une totale soustraction du corps de Marie-Madeleine au pouvoir de l'altérité (Dieu) et un rapport faussé avec la sensorialité du spectateur, dans les photographies des parfums, l'altérité domine et détermine la neutralisation des frontières corporelles et le dépassement des membranes. Le corps de Marie-Madeleine, dont l'insensibilité est signifiée par l'absence, est remplacé dans les clichés publicitaires par un corps de femme non seulement présent, mais bien sensible aux manipulations – qui le rendent flou, souple, sinueux. La force transcendante s'est déplacée vers la sensibilité, la valorisation du percevoir, l'harmonie entre corps et environnement. Cette harmonie est partagée par le corps de la Madone chez Poussin, un corps qui est en parfait accord avec les nuages de parfum comme ici le corps ondulé des femmes se « syntonise » avec l'ouverture au pouvoir du parfum.

Le cas de la vidéo est encore différent : le corps passivisé devient agissant et incorpore la force qui lui a été transmise ; l'acception pertinente du sacré n'est plus celle de Rudolf Otto ou de Geroges Bataille, mais celle de Gregory Bateson. La force déployée par les images n'est pas quelque chose qui nous dépasse, mais bien au contraire quelque chose qui se transforme avec nous en constituant un microcosme où les forces de l'homme et de la nature s'associent dans un processus de pénétration réciproque.

Références

- Basso Fossali P., 2009, *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milan, Fr. Angeli.
- Basso Fossali P., Dondero M. G., 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- Bataille G., 1951, « La guerre et la philosophie du sacré », *Critique*, 45, pp. 133-143.
- 1988, *Œuvres complètes XII*, Paris, Gallimard.
- Bateson Gr., 1972, « Style, grâce et information dans l'art primitif », pp. 167-194, in : Bateson Gr., *Vers une écologie de l'esprit I*, trad. de l'américain par F. Drosso, L. Lot et E. Simion, Paris, Éd. Le Seuil, 1977.
- 1991, *Une unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, trad. de l'anglais par J.-J. Wittezaele, Paris, Éd. Le Seuil, 1996.
- Bateson Gr., Bateson M. C., 1987, *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, trad. de l'anglais par Chr. Cler et J.-L. Giribone, Paris, Éd. Le Seuil, 1989.
- Beyaert-Geslin A., 2004, « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, 3, vol. 31, pp. 81-90.
- 2008, « De la texture à la matière », *Protée*, 2, vol. 26, pp. 101-110.
- 2009, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès Science/Lavoisier.
- Bordron J.-Fr., 2002, « Perception et énonciation dans l'expérience gustative », pp. 639-667, in : Hénault A., éd., *Questions de sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boutaud J.-J., 2005, *Le sens gourmand : de la commensalité – du goût – des aliments*, Paris, J.-P. Rocher.
- Calabrese O., 1999, « La Veronica de Zurbaran: un rituale figurativo », pp. 43-50, in : Corrain L., éd., *Leggere l'opera d'arte 2. Dal figurativo all'astratto*, Bologne, Esculapio.
- Deleuze G., 1981, *Logique de la sensation*, Paris, Éd. La Différence.
- Deni M., 2002, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, Fr. Angeli, 2005.
- Dondero M. G., 2009, *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Hermès science/Lavoisier.
- 2012a, « La sémiotique face à la médiation du discours religieux », *Semiotica*, 191, 1/4, pp. 19-36.
- 2012b, « Semiotica della leggerezza in immagine. Gli angeli in fotografia », pp. 42-57, in : Curreri L., Lagazzi P., dirs, *La leggerezza : modes d'emploi*, Cuneo, Nerosubianco.
- Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France.
- 2001, « Syntaxe et axiologies olfactives : les odeurs céliniennes du Voyage ». Accès : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/applications/sens_odeurs_celine.pdf. Consulté le 05/02/13.
- 2011, *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France.
- Fontanille J., Zinna A., dirs, 2005, *Les objets au quotidien*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

- Froelicher P., 2006, « Narration et expérience esthétique. L'incrédulité de saint Thomas du Caravage ». Accès : http://www.archiviosemiotica.eu/IT/_video.asp?id=1000&ress=3146&video=66264&format=63. Consulté le 12/02/13.
- 2007, « Narrazione ed esperienza estetica. L'incredulità di San Tommaso di Caravaggio », pp. 133-144, in : Marrone G., Dusi N., Lo Feudo G., dirs, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Rome, Meltemi.
- Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ildefonse Fr., 2012, *Il y a des dieux*, Paris, Presses universitaires de France.
- Latour Br., 1996, « Les anges ne font pas de bons instruments scientifiques », pp. 226-252, in : Latour Br., *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Le Guern O., 2004, « Entre tactile et visuel : textiles et textures photographiques et picturales », pp. 171-188, in : Hénault A., Beyaert A., dirs, *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, Presses universitaires de France.
- 2008, « De la parole à l'œuvre. Synthèse », habilitation à diriger des recherches, université Lyon 2.
- Macauda A., 2010, « Vedere l'odore. Analisi semiotica dell'Assunzione di Nicolas Poussin », *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Accès : http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=0f788be32cd3081f492cde30ef658f28. Consulté le 12/02/13.
- Marin L., 1987, « Figurabilité du visuel : la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. 35, pp. 51-65.
- Moutat A., 2009, *Perception et communication des sensations : analyse sémantique des commentaires de dégustation dans la presse œnologique*, thèse en sciences du langage, Université de Limoges.
- Otto R., 1917, *Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. de l'allemand par A. Jundt, Paris, Payot, 1996.
- Quiviger Fr., 2004, « Fleurs éparpillées dans deux tableaux du Cinquecento vénitien. Essai d'iconographie olfactive », *Glasgow Emblem Studies*, 9, pp. 153-167.
- Roelens N., 2008, « L'incanto dell'oggetto fortuito in Ponge, Caillois, Breton e Sebald », *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 20 mars. Accès : http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/roelens_20_3_08.pdf. Consulté le 12/02/13.
- Sannazzaro J., 1502, *Arcadia*, Venise, Vercellese.
- Stoichita V., 1995, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, trad. de l'anglais, Paris, Éd. Le Félin, 2011.