Théia
ISSN : 3074-5527
Publisher : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Reenactment olfactif, entre archive et création

Olfactory Reenactment, between Archive and Creation

Sandra Barré

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=676

DOI : 10.35562/theia.676

Electronic reference
Sandra Barré, « *Reenactment* olfactif, entre archive et création », *Théia* [Online], 3 | 2026, Online since 18 novembre 2026, connection on 25 novembre 2026.
URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=676

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Reenactment olfactif, entre archive et création

Olfactory Reenactment, between Archive and Creation

Sandra Barré

OUTLINE

Reconstruction olfactive ou réinterprétation : structuration d'un champ de recherche
Archive et *reenactment* olfactif
  Archive olfactive et limites de la conservation
  Traces olfactives
  Terminologie : archive, interprétation, transposition, *reenactment* olfactif
  Définition du *reenactment* olfactif
Protocole de *reenactment* olfactif
  Recherche documentaire et témoignages
  Moodboard et traduction olfactive
  Subjectivité artistique des parfumeurs et parfumeuses
  Cadre éthique et statut des créations
Reenactment olfactif, études de cas
  Meat Joy, Carolee Schneemann
  Le pavillon français de la Biennale de Venise, Jean-Pierre Bertrand
  Présentation des odeurs et perspectives
Archives interprétatives : repenser la place de l'olfaction

TEXT

1 Les odeurs traversent l'histoire de l'art. Les artistes les mobilisent au moins depuis le début du XX^e^ siècle, de Marcel Duchamp aux futuristes[1], des environnements de Joseph Beuys aux pratiques fluxus, jusqu'aux œuvres contemporaines. Pourtant, et c'est certainement l'une des raisons qui a empêché une théorisation plus ancienne, cette dimension sensorielle demeure difficile à préserver. Les senteurs sont une matière volatile, non pérenne, qui offre une expérience de l'art vécue *hic et nunc*, contrairement à la peinture ou à la sculpture, qui permettent une possible conservation. En effet, si les pigments et la pierre peuvent être stockés dans des conditions optimales afin de préserver leurs qualités, l'odeur s'évapore et échappe aux formes traditionnelles de maintenance.

2 Dès lors s'articule la question centrale d'une réflexion touchant à l'inscription de l'odeur dans l'histoire de l'art : comment penser la valorisation et la transmission d'une œuvre dont la matière même, l'odeur, est vouée, que cela soit intentionnel ou non, à disparaître ?

3 Cette interrogation s'inscrit dans le développement de l'histoire des sensorialités et dans les recherches consacrées au patrimoine olfactif. Plusieurs travaux [2] ont souligné les difficultés techniques et méthodologiques liées à la conservation des odeurs, qu'il s'agisse de l'archivage d'environnements olfactifs ou de la médiation sensorielle en contexte muséal. Ces réflexions ont également montré que l'absence de dispositifs de conservation adaptés a contribué à marginaliser l'olfaction comme médium artistique. Dans ce contexte, cet article propose d'examiner une approche expérimentale visant à réactiver la dimension olfactive d'œuvres disparues à partir de traces documentaires, testimoniales et matérielles. Cette démarche, désignée ici par l'expression « *reenactment* olfactif », consiste à élaborer des compositions parfumées à partir d'archives et de recherches historiques afin de donner à percevoir ce que les archives traditionnelles ne peuvent que nommer.

4 L'analyse s'appuie sur deux études de cas : la performance *Meat Joy* de Carolee Schneemann (1964), œuvre emblématique des expérimentations performatives des années 1960, présentée à Paris, Londres et New York, qui mobilise des matières organiques odorantes comme vecteurs d'une transgression à la fois corporelle et sensorielle, et le pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, où l'artiste français Jean-Pierre Bertrand et l'artiste chinois Huang Yong Ping intervenaient chacun dans une partie distincte de l'espace, produisant deux environnements sensoriels autonomes mais en dialogue. Dans un premier temps, l'article revient sur les enjeux théoriques et terminologiques liés à l'archive olfactive et au *reenactment*. Dans un second temps, il présente le protocole de recherche et de création ayant conduit à l'élaboration de ces créations olfactives.

5 Cet article s'appuie sur un projet de recherche en cours, développé à l'occasion de l'exposition « Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total », présentée au musée international de la Parfumerie à Grasse en 2024-2025, dont l'autrice a assuré le

commissariat. Cette exposition-recherche s'est déroulée en parallèle de sa thèse de doctorat en esthétique menée à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne au sein du laboratoire ACTE, grâce à une convention CIFRE en partenariat avec le studio Flair, qui en assure le financement doctoral. Bien que ces deux cadres soient contemporains, ils relèvent de procédures entièrement distinctes. L'exposition a été produite et financée exclusivement par le musée international de la Parfumerie. Les *reenactments* olfactifs présentés dans l'exposition ont été conçus spécifiquement pour celle-ci, et non dans le cadre de la thèse. Certaines parfumeuses du studio Flair ont été associées au projet en raison de leur familiarité avec les protocoles expérimentaux développés dans le cadre de la recherche doctorale, et non en vertu d'un accord liant les deux structures. L'article propose ainsi une analyse critique d'une expérimentation située, visant à interroger la place de l'olfaction dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans les pratiques d'archivage des œuvres multisensorielles.

Reconstruction olfactive ou réinterprétation : structuration d'un champ de recherche

6 Les recherches consacrées au patrimoine olfactif et à la reconstruction d'odeurs historiques se sont développées ces dernières années à la croisée de la muséologie et de l'histoire. Les travaux de Cecilia Bembibre [3] ont notamment contribué à structurer ce champ en proposant une méthodologie d'identification, d'analyse et de documentation des odeurs patrimoniales, envisagées comme des éléments de mémoire culturelle associés à des objets, des lieux ou des pratiques historiques. Ces recherches montrent que les odeurs présentées dans les musées sont le plus souvent des interprétations contemporaines fondées sur des sources documentaires, puisqu'il n'existe pas d'archives olfactives reconnues. Dans le domaine muséal, plusieurs études ont souligné l'usage croissant des dispositifs olfactifs dans les expositions, principalement comme outils de médiation sensorielle plutôt que comme éléments constitutifs des œuvres [4]. Le projet européen Odeuropa (2020-2023) a

prolongé ces recherches en développant des expérimentations de recréation d'odeurs historiques fondées sur l'analyse de sources textuelles et iconographiques, en collaboration avec des parfumeurs et des institutions muséales [5]. L'historienne de l'art Caro Verbeek a également mené une reconstruction olfactive particulièrement notable pour ce sujet, celle des *Métachories* de Valentine de Saint-Point, en 2018, au Stedelijk Museum.

7 Dans ce même mouvement de structuration du champ, le projet Nomen, développé par le comité scientifique de l'Osmothèque, conservatoire international des parfums, propose une classification des compositions odorantes à visée historique en cinq catégories : repesée, adaptation, reconstitution, transposition et évocation. Cette nomenclature met en évidence la diversité des méthodes employées et l'absence de consensus terminologique dans le domaine, soulignant que le terme générique « reconstitution » recouvre des pratiques aux fondements méthodologiques très différents. La démarche présentée dans cet article se distingue de ces catégories. Elle ne repose ni sur une formule de parfum préexistante, ni sur l'analyse de résidus matériels, ni sur des sources iconographiques. Elle part de traces documentaires et testimoniales relatives à la dimension olfactive d'œuvres d'art, ce qui justifie le recours à un terme spécifique, le *reenactment* olfactif, pour désigner ce protocole.

8 La légitimité historiographique des odeurs recréées reste toutefois problématique. Une odeur réinterprétée peut difficilement être considérée comme une archive au sens strict, dans la mesure où elle ne constitue pas un document issu du temps de l'œuvre, mais une production contemporaine fondée sur des traces indirectes. Cecilia Bembibre et Matija Strlič montrent, dans l'article « Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours [6] », que l'authenticité olfactive dans le patrimoine relève moins d'une fidélité matérielle stricte que d'un processus d'interprétation combinant données chimiques et perception sensorielle. Ces recherches montrent que les odeurs présentées dans les musées sont le plus souvent des interprétations contemporaines fondées sur des sources documentaires.

Archive et *reenactment* olfactif

Archive olfactive et limites de la conservation

9 Bien que la constitution d'une archive olfactive demeure encore peu répandue, elle peut être envisagée pour certaines œuvres contemporaines, notamment par la conservation d'échantillons de matières odorantes employées dans la création ou, lorsque l'œuvre repose sur l'usage de parfums, par la préservation des formules de composition. En revanche, la question se complexifie lorsqu'il s'agit d'œuvres historiques, créées à une époque où leur conservation sous forme olfactive n'avait pas été anticipée, ni par l'artiste ni par l'institution dépositaire de l'œuvre.

10 Il semble alors difficile de parler d'archives au sens strict, celle-ci étant définie, d'après le Code du patrimoine, comme :

> l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.
> La conservation des documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche [7].

L'archive constitue ainsi un témoignage du passé et « relie en effet des temps par-delà toute linéarité [8] », comme l'avance le critique d'art Jean-Christophe Royoux. Elle apparaît dès lors comme une donnée indispensable à toute entreprise d'écriture historique, en ce qu'elle atteste matériellement de ce qui a été. La recréation d'une odeur rompt cette continuité matérielle. Produite dans le présent à partir de traces (dépositions, recherches…), elle ne peut être assimilée à un document d'archives normé. Elle relève plutôt d'une forme d'interprétation informée par les sources disponibles. Cette limite tient à la nature même de l'olfaction : une odeur se déploie dans une spatialité et une temporalité situées (*hic et nunc*),

dépendantes de conditions environnementales (température, circulation de l'air, altération des matériaux) qui rendent impossible sa stabilisation durable.

11 La volatilité de l'odeur met ainsi en évidence une tension entre archive et expérience sensible. Si les documents visuels, textuels ou matériels permettent de transmettre certaines dimensions de l'œuvre, la perception olfactive échappe largement aux dispositifs traditionnels de conservation. L'histoire de l'art se trouve alors confrontée à la nécessité de penser d'autres formes de documentation capables de rendre compte de cette dimension perceptive.

Traces olfactives

12 Les traces olfactives des œuvres apparaissent souvent de manière fragmentaire dans les archives. Des textes critiques, des écrits d'artistes, des notes de travail ou des témoignages mentionnent parfois la présence d'odeurs lors de performances ou d'expositions, sans toutefois en proposer une description détaillée. Ces indications, bien que souvent discrètes, peuvent s'avérer essentielles pour saisir l'œuvre dans sa totalité. Respirer une œuvre renseigne sur ses matériaux, sur les émotions qu'elle suscite, sur l'espace qu'elle occupe, en somme sur l'expérience vécue. L'invisibilisation de l'expérience olfactive dans les archives rejoint les réflexions développées par l'histoire des sensibilités, qui envisage le passé non seulement à partir des faits et des représentations, mais également à partir des perceptions et des émotions. L'historien français Alain Corbin formule cette perspective en ces termes :

> Cette histoire ainsi conçue s'intègre à celle des représentations dans la mesure où les usages des sens, le niveau des seuils de tolérance aux messages sensoriels, l'intensité des émotions déterminent partiellement la manière dont les individus et les groupes, à une époque donnée, se représentent l'au-delà, le cosmos, le minéral, le végétal, l'humain et, plus précisément, la société au sein de laquelle ils sont insérés. Si l'on admet, avec Pascal Ory, que l'histoire culturelle est d'abord celle de la manière dont se forment, s'organisent et agissent les représentations sociales, il paraît évident que l'histoire des sensibilités, telle qu'elle est ici définie, constitue un

> préalable indispensable à toute entreprise relevant d'une telle discipline [9].

Dans cette perspective, envisager les odeurs de l'art dans une visée historique revient à comprendre non seulement la manière dont les artistes concevaient leurs œuvres, mais également la façon dont elles ont été transmises à leurs publics et perçues par ces derniers. En portant attention aux traces olfactives, il est ainsi possible d'élargir l'écriture de l'histoire de l'art à des dimensions perceptives rarement documentées. Cette hypothèse rejoint la proposition de l'historien américain Peter Charles Hoffer [10], pour qui l'expérience sensorielle du passé constitue un mode d'accès à une forme de connaissance historique que les seules archives visuelles et textuelles ne peuvent fournir. Il défend l'idée d'une histoire sensorielle *de l'intérieur*, dans laquelle c'est en reconstituant les conditions perceptives d'une époque que l'on comprend comment ses acteurs habitaient et ressentaient les événements. Appliquée au champ de l'histoire de l'art, cette perspective suggère que rendre perceptible l'environnement olfactif d'une performance ne relève pas seulement de la médiation muséale, mais d'une forme d'enquête historique. Elle permet d'approcher, par le corps et la perception, une dimension de l'expérience esthétique que les archives visuelles et textuelles ne peuvent que décrire sans jamais restituer.

13 La prise en compte de ces traces olfactives conduit alors à reconsidérer les modalités de transmission des œuvres multisensorielles. Lorsque l'odeur participe de manière significative à l'expérience esthétique, son absence dans les archives produit une forme d'incomplétude documentaire. C'est cette lacune qui motive la recherche de dispositifs capables de rendre perceptible, sinon l'odeur elle-même, du moins une hypothèse sensorielle fondée sur les indices disponibles.

Terminologie : archive, interprétation, transposition, *reenactment* olfactif

14 La question de la terminologie employée pour désigner les créations olfactives fondées sur des archives mérite d'être précisée. Plusieurs notions peuvent être mobilisées, comme celles de l'archive, de la

reconstitution, de l'interprétation ou de la transposition, mais aucune ne rend pleinement compte du processus mis en œuvre dans les expérimentations présentées ici.

15 Le terme « archive » ne peut être retenu pour désigner une odeur recréée a posteriori. Comme cela a été évoqué précédemment, l'archive suppose une continuité matérielle entre le moment de production du document et sa conservation. Dans le cas des œuvres étudiées ici, la création olfactive intervient nécessairement après l'événement artistique. Les odeurs n'existent plus que par des traces indirectes (souvenirs, descriptions, documents visuels, matériaux analogues), qui ne permettent pas de nous arrêter sur une présence olfactive absolue. La notion de reconstitution ne correspond pas non plus à la démarche présentée. Dans la classification faite dans la nomenclature Nomen [11], la reconstitution repose sur l'analyse de résidus matériels grâce à laquelle une odeur passée est reproduite à partir de données physico-chimiques. Or, dans le cas qui nous concerne ici, il n'y a majoritairement aucune trace matérielle exploitable de l'odeur disponible. La création olfactive repose sur un corpus documentaire et testimonial, et non sur une analyse chimique de vestiges odorants. Le terme « interprétation » est trop vague pour décrire le processus unique mis en œuvre dans ce contexte. Toute création artistique comporte une dimension interprétative, mais cette notion ne permet pas de saisir la relation particulière entretenue avec les archives et avec l'expérience passée de l'œuvre. La notion de « transposition » pourrait sembler pertinente, en ce qu'elle implique le passage d'un médium à un autre. Toutefois, elle ne rend pas compte de la dimension temporelle et performative de la recréation olfactive, qui consiste à faire advenir dans le présent une expérience sensorielle fondée sur des recherches scientifiques portant sur le passé.

16 Le concept de *reenactment*, développé par Rebecca Schneider dans *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* [12] (2011), offre un cadre théorique plus adéquat. L'historienne de l'art le définit comme une pratique performative de l'archive qui ne vise pas à reproduire fidèlement le passé, mais à activer ses traces matérielles et immatérielles afin d'en offrir une expérience au présent. Le *reenactment* articule ainsi

archives, mémoire et subjectivité, dans un processus où passé et présent se rencontrent.

17 Transposé au champ de l'olfaction, il permet de penser la recréation d'odeurs disparues comme une activation sensorielle fondée sur des traces historiques. L'odeur formulée par les parfumeurs et parfumeuses ne constitue pas une reproduction de l'odeur originale, mais une hypothèse sensible élaborée à partir d'archives, de témoignages et de recherches documentaires précises. Cette approche reconnaît explicitement la dimension interprétative et située de la création olfactive, tout en affirmant sa valeur heuristique pour l'histoire de l'art. Le *reenactment* olfactif peut ainsi être défini comme un processus de réactivation sensorielle par lequel des odeurs disparues, dont la mémoire subsiste sous forme de traces documentaires, sont recréées sous forme de compositions parfumées afin de rendre perceptible une dimension de l'expérience esthétique absente des archives traditionnelles.

Définition du *reenactment* olfactif

18 Le *reenactment* olfactif désigne un protocole de recherche-création visant à restituer, par la composition parfumée, une présence sensorielle dont l'expérience ne subsiste plus que sous forme de traces documentaires. Il repose sur l'articulation de plusieurs types de sources (archives écrites et visuelles, témoignages, études historiques, analyse des matériaux employés) et sur leur traduction en compositions parfumées élaborées par des parfumeurs et parfumeuses.

19 Contrairement à une archive matérielle, la formulation olfactive produite dans ce cadre ne constitue pas une preuve du passé, mais une hypothèse sensorielle historiquement informée. Le *reenactment* olfactif, en offrant une odeur à respirer appuyée sur des recherches attestant de celle ayant pu être éprouvée, donne aux spectateurs et spectatrices une expérience plus complète de l'œuvre originale et repense le fondement même de l'objectivité de l'archive, déjà remise en question par Jacques Derrida. Si ce dernier a montré que toute archive [13] est traversée par une tension entre conservation et perte, Hal Foster a prolongé cette réflexion dans le champ de l'art contemporain en montrant que les pratiques archivistiques ne visent

pas à reconstituer une totalité perdue, mais à activer des fragments en vue de nouvelles connexions [14]. Le *reenactment* olfactif s'inscrit dans cette double logique en ce qu'il assume l'incomplétude de l'archive sensorielle tout en proposant, par la composition parfumée, une forme d'activation présente de traces passées. Il engage ainsi un double mouvement. D'une part, il mobilise les archives existantes afin de documenter la présence olfactive d'une œuvre. D'autre part, il reconnaît la part irréductible d'interprétation impliquée dans toute tentative de traduction sensorielle. La subjectivité des parfumeurs et parfumeuses, les conditions contemporaines de diffusion des odeurs et la nature même de l'olfaction empêchent toute restitution fidèle de l'expérience passée. En ce sens, le *reenactment olfactif* peut être envisagé comme un outil d'histoire expérimentale permettant d'interroger les modalités de transmission sensorielle des œuvres et d'enrichir les dispositifs documentaires traditionnels. Il ne vise pas à remplacer l'archive, mais à combler, au moins partiellement, le silence sensoriel des collections.

Protocole de *reenactment* olfactif

Recherche documentaire et témoignages

20 Le protocole de *reenactment* olfactif débute par un travail de recherche documentaire visant à identifier les traces olfactives laissées par les œuvres étudiées. Celles-ci se manifestent le plus souvent à travers des descriptions critiques, des écrits d'artistes, des photographies, des documents d'exposition ou des témoignages de participants.

21 Dans le cas de la performance *Meat Joy* [15] de Carolee Schneemann, le corpus documentaire a été constitué à partir de captations filmiques, de photographies, d'écrits de l'artiste, de textes critiques, ainsi que d'entretiens menés dans le cadre de cette recherche. Les échanges avec Jean-Jacques Lebel, qui organisa la présentation de la performance à Paris en 1964 dans le cadre du festival de la Libre Expression, ont notamment permis de préciser les conditions matérielles et sensorielles de sa réalisation. Grâce à ces sources, il est

possible d'identifier la présence d'un environnement olfactif marqué par l'usage de matières organiques – corps, poissons, viande, peinture – sans toutefois en conserver de trace directe. De manière comparable, l'étude du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999 conçu par Jean-Pierre Bertrand [16] repose sur un corpus constitué à partir de documents d'exposition, de photographies d'époque et d'entretiens réalisés avec plusieurs personnes ayant participé à la conception ou à la documentation du pavillon. Les témoignages de Denys Zacharopoulos, commissaire du pavillon français cette année-là, ont constitué une source centrale, complétée par des échanges avec Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre, membres du fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand, ainsi que par les documents photographiques de Laurent Lecat.

22 Dans les deux cas, les témoignages sont une source essentielle relevant d'une mémoire située. Leur mobilisation ne vise pas à établir une description objective des odeurs passées, mais à enrichir le corpus documentaire permettant d'élaborer une hypothèse sensorielle. Cette phase d'enquête archivistique et testimoniale permet ainsi de constituer un ensemble de données hétérogènes à partir desquelles peut être envisagée une traduction olfactive. Elle rapproche le *reenactment* olfactif des méthodes de l'histoire de l'art et de l'histoire des sensibilités, tout en préparant le passage vers un travail de création parfumée.

Moodboard et traduction olfactive

23 La traduction olfactive d'une œuvre disparue passe nécessairement par la composition parfumée. Lorsqu'une performance ou un environnement olfactif n'a laissé aucune trace matérielle de ses odeurs, la reconstitution de l'expérience originale s'avère impossible. De nombreux paramètres échappent en effet à toute reproduction (qualité de l'air, température, présence humaine, vieillissement des matériaux) qui conditionnent la perception. L'odeur ne peut être isolée de la situation dans laquelle elle s'est déployée. Dans ce contexte, la composition parfumée apparaît comme un outil de traduction sensorielle plutôt que de restitution. Elle permet de proposer une synthèse olfactive fondée sur les archives disponibles et sur l'interprétation des sources. Ce principe a été retenu pour les

reenactment olfactifs de *Meat Joy* de Carolee Schneemann, formulé par la parfumeuse Amélie Bourgeois, et du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999 conçu par Jean-Pierre Bertrand, interprété par la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel.

24 Afin de rendre possible ce passage des archives à la formulation parfumée, un travail de médiation visuelle et conceptuelle a été mis en place sous la forme de *moodboards* réunissant images d'archives, matériaux de référence, descriptions textuelles et indications olfactives. Ces assemblages permettent de regrouper des indices hétérogènes comme les matières présentes dans l'œuvre, l'atmosphère décrite dans les témoignages, le contexte spatial et historique, afin de construire une hypothèse cohérente de l'environnement.

25 Le *moodboard* fonctionne ainsi comme une interface entre recherche historique et création parfumée. Il rend visible le processus de traduction par lequel des informations textuelles ou visuelles deviennent des orientations olfactives. Les matières premières évoquées dans les archives, les qualités atmosphériques mentionnées dans les témoignages ou les tonalités affectives associées à l'expérience de l'œuvre peuvent alors être transposées en choix de composition. La formulation parfumée constitue dès lors une hypothèse sensorielle historiquement informée. Elle ne vise pas à reproduire une odeur disparue, mais à rendre perceptible une dimension de l'expérience artistique absente des archives traditionnelles. Cette étape marque le passage de l'enquête documentaire à la création olfactive, où la recherche historique se prolonge dans un travail de composition.

Subjectivité artistique des parfumeurs et parfumeuses

26 Il semble essentiel d'insister sur la subjectivité des *reenactment* olfactifs [17]. Si les parfumeuses du studio Flair se sont plongées dans l'histoire des œuvres pour traduire ce qu'il leur semblait important de mettre en lumière, la composition ne peut s'envisager comme réelle objectivité. Chaque parfum créé est, quel que soit le contexte, un acte porteur d'un style particulier [18]. Amélie Bourgeois avance par exemple à propos de *Meat Joy* :

> Finalement, quand j'enserre l'œuvre, c'est la peau et la sensualité qui me fascinent. Cela m'intéresse plus que le maquereau. Je n'ai pas envie de donner à sentir quelque chose qui soit immonde. Ça n'est pas ma lecture de l'œuvre [19].

Il en va de même pour l'évocation des exhalaisons respirables dans les *Métachories* [20] de Valentine de Saint-Point qui ont été formulées par le parfumeur Bernardo Fleming et par l'historienne de l'art Caro Verbeek en 2018. Cette dernière a effectué des recherches sur les parfums que l'artiste aurait été susceptible de diffuser selon le contexte odorant de l'époque et les a portées au parfumeur. Mais il semble impossible, là encore et particulièrement avec cette œuvre plus ancienne et dont les témoignages sont plus rares, d'envisager une quelconque recréation parfaite de l'odeur inhalée en 1913 lors des premières représentations de la danseuse.

> Pour la reconstitution de Valentine de Saint-Point dans *Métachorie*, j'ai choisi un mélange de patchouli, d'encens et de myrrhe en me fondant sur mes recherches sur les parfums exotiques qui étaient à la mode à la fin du siècle dernier. Si cette palette de parfums n'est pas historiquement exacte, elle est historiquement informée et la sentir peut au moins sensibiliser le public à la dimension olfactive de l'art (de l'histoire) et stimuler ainsi un « regard olfactif » [21].

Dans ce même sens, le travail scientifique, mené en collaboration avec le studio Flair, participe également de cette construction interprétative. Conçu pour garantir une marge de création la plus large possible, ce cadre de travail n'en implique pas moins un dialogue continu entre approche expérimentale et regard analytique. La subjectivité s'inscrit dès la phase de conception du *moodboard*, constitué à partir d'une sélection de senteurs choisies selon des critères historiques précis, mais toujours traversés par une part interprétative, et cette dimension s'est confirmée lors de la validation des jus, moment où se rejoue l'équilibre entre rigueur scientifique, sensibilité artistique et cohérence historique. Il est dès lors envisageable qu'une autre historienne de l'art, face aux mêmes archives, ait constitué un corpus olfactif différent et validé d'autres propositions, révélant ainsi la dimension située et plurielle de toute reconstitution olfactive. Le protocole présenté ci-après explicite ces

choix et étapes dans le cadre des *reenactment olfactifs* de *Meat Joy* et du pavillon français.

Cadre éthique et statut des créations

27 La mise en œuvre d'un *reenactment olfactif* soulève des questions légitimes quant au statut éthique et juridique des compositions produites. Dans les deux cas présentés ici, une attention particulière a été portée à la relation avec les ayants droit et les institutions dépositaires des œuvres. Pour *Meat Joy*, la fondation Carolee Schneemann a été informée du projet et a donné son accord, à la condition explicite que la composition soit présentée comme une œuvre de la parfumeuse Amélie Bourgeois et non de Carolee Schneemann, condition qui a été pleinement respectée dans tous les supports de l'exposition. Pour le pavillon français de la Biennale de Venise, le fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand – l'artiste étant décédé en 2016 – a non seulement autorisé la démarche mais y a activement participé en contribuant à la collecte de témoignages.

28 Cette question du statut de la création est centrale. Le *reenactment* olfactif ne produit pas une œuvre de l'artiste dont il s'inspire, mais une œuvre autonome, signée par le parfumeur ou la parfumeuse qui l'a formulée. En ce sens, il s'apparente aux pratiques documentaires et interprétatives que les institutions muséales mettent couramment en œuvre (photographies d'archives, reconstitutions scénographiques, dispositifs de médiation) sans que celles-ci ne soient considérées comme des appropriations de l'œuvre originale. La légitimité du *reenactment* olfactif repose ainsi moins sur une autorisation formelle que sur la clarté avec laquelle son caractère interprétatif est affiché, tant auprès des ayants droit que du public. Dans cette perspective, la mention explicite du nom du parfumeur ou de la parfumeuse ayant formulé la composition constitue une exigence déontologique fondamentale. Elle garantit la lisibilité du statut de l'œuvre, distingue clairement la création olfactive de l'œuvre source dont elle s'inspire et reconnaît pleinement la dimension artistique du travail de composition. Omettre cette attribution reviendrait à entretenir une confusion préjudiciable à la fois aux droits des parfumeurs et à la compréhension du public.

Reenactment olfactif, études de cas

29 Les *reenactments* olfactifs de *Meat Joy* et du pavillon français de la Biennale de Venise ont été réalisés à l'occasion de l'exposition « Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total », présentée au musée international de la Parfumerie à Grasse (2024-2025). Elles s'inscrivent dans le protocole décrit précédemment, visant à faire advenir dans l'expérience des spectateurs et spectatrices une dimension de l'œuvre que l'archive textuelle ou photographique laisse en suspens.

Meat Joy, Carolee Schneemann

30 Pour repenser la présence olfactive dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann, il a fallu d'abord étudier la notice de l'œuvre et répertorier tous les matériaux qui avaient été utilisés, à savoir peinture fraîche, volaille crue, poisson et papier. Ensuite, plusieurs d'entretiens ont été menés dans l'optique de déterminer les odeurs perçues lors de la performance. Deux ont particulièrement été éclairants. Rachel Helm, la manager de la fondation Carolee Schneemann, établie à New York, a fait ses propres recherches et a partagé les paroles de l'artiste, dans un extrait ciblé du catalogue *Carolee Schneemann: Body Politics*, publié en 2022 :

> Je me suis rendu compte que la puanteur du maquereau était montée jusqu'au sommet de la chaire, et qu'aucun nettoyage aussi minutieux soit-il ne pourrait l'éliminer avant l'office du dimanche matin. Comme nous avions profondément assimilé l'espace physique de l'église à nos besoins, Howard a converti la puanteur sensuelle et fantomatique de *Meat Joy* et a fait son sermon ce dimanche-là sur la multiplication des pains [22].

Rachel Helm a également mentionné que Carolee Schneemann racontait souvent l'histoire de la « forte odeur de maquereau » qui régnait dans la Judson Memorial Church après la représentation de *Meat Joy*, anecdote qui appuie la présence de ces notes iodées et poisseuses du maquereau.

31 Comme évoqué plus haut, un entretien a ensuite eu lieu avec l'artiste Jean-Jacques Lebel, organisateur du premier festival de la Libre Expression qui s'est tenu en 1964 et où *Meat Joy* a été créée. Dans un long témoignage écrit, il a confirmé que la performance « interroge la centralité de l'odorat et elle le fait à sa façon, directe et sensorielle [23] » et il a précisé combien était cruciale, pour Carolee Schneemann, la notion d'animalité :

> La première de *Meat Joy* a donc eu lieu le vendredi 29 mai 1964, 261 boulevard Raspail à Paris. Le titre choisi par Carolee est clair lui aussi : il se réfère aux joies de la viande humaine et animale. Carolee a demandé aux participants, dont Annina Nosei, Daniel Pommereulle, Rita Renoir, Jacques Seiler, de se dévêtir et de procéder à une sorte de rituel ludique à la fois dansant et tactile, en position debout ou allongée sur le sol, dans un corps-à-corps orgiaque qui ne débouchait pas sur de la banale fornication générale, mais sur une chorégraphie improvisée où des morceaux de viande de bœuf (*beefsteak*) et des poissons de taille moyenne (sole, lotte) servaient d'intermédiaires pour effectuer des caresses réciproques. L'odeur générale qui se dégageait de l'action était très forte et composite. La sueur des corps semi-nus, peinturlurés ou non, s'est mêlée à l'odeur particulièrement âcre des viandes et, surtout, des poissons. La transgression, car il y a eu transgression, s'exprimait autant par l'odeur indéfinissable de l'ensemble que par les mouvements caressants spontanés des participants. Le souvenir que j'en ai gardé est celui d'une puanteur animalesque transformée en « bonne odeur » par la grâce de Carolee et par sa force de persuasion [24].

Pour Jean-Jacques Lebel, cette performance relève explicitement de l'art sensoriel, parce que, d'après son analyse, elle « s'est organisée autour de l'odorat transgressif et des odeurs disruptives émanant du désordre social ou érotique [25] ». Elle n'a pu être archivée dans son entièreté par manque de mention et de reproduction du versant olfactif de l'œuvre.

> De *Meat Joy* et de tous les autres happenings des années [19]60, il ne perdure que des souvenirs, quelques partitions, quelques photos ou quelques films… Pas de quoi permettre à des marchands de faire fortune. Comme les madeleines de Proust, le happening relève principalement du fantasme parfois suggéré par un parfum

> indéfinissable, incongru et inexplicable, ici à base d'effluves humains et animaux, de papier journal, de peinture à l'eau – tout cela n'a plus rien à voir avec la peinture de chevalet – d'autres composantes encore, la plupart frappées d'interdit par la censure. Carolee Schneemann fut une de ces artistes d'exception qui ont eu le courage d'excéder les limites assignées à l'art par et dans la société de consommation, sans se soucier de la « décence » [sic] ni de la « respectabilité » [sic] hollywoodiennes exigées des femmes, y compris les femmes artistes. Elle s'est confrontée frontalement, du point de vue féministe et hyper-subjectif qui était le sien, à la problématique immémoriale de la puanteur. D'où son statut bien mérité de pionnière [26].

Dans cette contribution précieuse et fournie, Jean-Jacques Lebel éclaire sur l'intensité de l'odeur de poisson, et, bien qu'il en précise une nature différente (lotte et sole), contrairement au maquereau dont parlait l'artiste, il renseigne abondamment sur les senteurs les plus présentes : poisson, viande crue, peinture et sueur. Ce sont ces quatre aspects que la parfumeuse Amélie Bourgeois a travaillés, en insistant, en fond, sur un accord peau. En tête, le maquereau et la viande se déploient lentement, mais puissamment, pour laisser apparaître des notes de peinture acrylique, légèrement aigres, rappelant certaines facettes de l'odeur que peut avoir la sueur.

Le pavillon français de la Biennale de Venise, Jean-Pierre Bertrand

Le *reenactment* olfactif mené autour de l'atmosphère du pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, réunissant les artistes Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping, qui intervenaient chacun dans une partie distincte du pavillon, a suivi une approche distincte de celle élaborée pour *Meat Joy*. Bien que les recherches préliminaires aient été conduites selon un protocole similaire, la reconstitution olfactive a été réalisée, sous la direction de la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel, en étroite collaboration avec les membres du fonds de dotation Jean-Pierre Bertrand, dont l'expertise a été déterminante. Les éléments documentaires et sensibles nécessaires à la formulation ont été réunis principalement grâce au témoignage de Denys Zacharopoulos, commissaire du pavillon français à la Biennale de 1999

et collaborateur de longue date de l'artiste. Ces données ont été complétées par des échanges approfondis avec Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre, membres du fonds de dotation qui ont à la fois visité le pavillon et y ont travaillé, ainsi que par les photographies Laurent Lecat. L'ensemble de ces contributions a permis de conduire une analyse fine de l'atmosphère du pavillon et d'en proposer une traduction olfactive cohérente avec la démarche de Jean-Pierre Bertrand.

33 Denys Zacharopoulos a affirmé que la présence olfactive créée était intentionnelle :

> Le travail de Jean-Pierre Bertrand est profondément sensuel. [...] Et le sensoriel, c'est, par définition, l'irrationnel. [...] L'odeur des cédrats était très importante pour lui. Elle avait une portée qui allait au-delà des émanations du fruit, elle relevait d'un processus vivant. Jean-Pierre parlait de l'émanation d'un être alors que le corps n'est plus là. En cela il évoquait la mémoire des choses à l'intérieur même de notre propre mémoire. Comment l'autre existe surtout à l'intérieur de nous ? L'autre est œuvre quand il n'est plus là [27].

Pour le commissaire, la présence olfactive de Huang Yong Ping était également une donnée qui a incité la forme de l'investissement du pavillon par Jean-Pierre Bertrand :

> Pour ce qui était de Venise, tout était sensation. Et les socles de Ping prenaient de la place. Il fallait trouver une ligne de partage. Ping a pris la ligne du dessus du pavillon avec ces énormes mâts de pin des Alpes, fraîchement coupés et exhalant cet effluve reconnaissable de résine. Jean-Pierre Bertrand a pris la lumière et l'obscurité du sol qu'il avait cassé. Cette ligne de partage était non conventionnelle et intelligemment faite, parce que la proximité des deux artistes était parfois électrique tout de même. Et c'était là où l'œuvre avait le plus d'intensité. Ping n'avait jamais pensé à l'odeur des sapins alors que Bertrand, oui. Ces arbres avaient une présence qui, pour Jean-Pierre Bertrand, émanait. Les tableaux jaunes ont été mis en partie parce qu'il y avait peut-être déjà une odeur qui se mêlait à celle des cédrats [28].

Laurent Lecat a précisé qu'il flottait dans l'espace qu'occupait Jean-Pierre Bertrand des notes légèrement humides, dues à la proximité

du pavillon avec les canaux vénitiens, mais également parce que le sol de la salle du fond avait été détruit faisant remonter des effluves de pierres mouillées, de salpêtre et, bien sûr, de gravats.

34 Nina Rodrigues-Ely et Marie-Paul Serre ont raconté combien l'ambiance avait été étudiée pour ne rien laisser au hasard et présenter une expérience totale où l'entièreté du corps était mobilisée :

> Il y avait cette forte présence olfactive des cédrats qui étaient changés très régulièrement pour qu'ils soient toujours frais. […] Jean-Pierre Bertrand est allé jusqu'à travailler sur la proprioception avec les différentes peintures qui recouvraient les fenêtres des salles attenantes. Tout était mis en place pour que les corps soient sollicités par tous les sens [29].

L'odeur à réinterpréter devait donc rassembler la pétillance des cédrats, la profondeur des gravats et de l'humidité et le résineux des pins de Huang Yong Ping qui, bien que non pensés comme faisant partie de l'installation de Jean-Pierre Bertrand, y étaient omniprésents. Lors de la rencontre avec le fonds de dotation, la parfumeuse Anne-Sophie Behaghel a eu cette réflexion concernant le jus à produire : il devait davantage relever de « l'anti-parfum » que d'une création conventionnelle. Ce qu'elle a fait en travaillant en équilibre toutes les notes comme suspendues dans l'air lorsque l'odeur est vaporisée et en déconstruisant la pyramide habituelle du parfum qui évolue en trois temps : notes de tête, notes de cœur, notes de fond. Là, le parfum se présente d'un bloc, sans variations, mais harmonieusement pensé pour laisser la part belle aux fruits jaunes et aux pins résineux.

Présentation des odeurs et perspectives

35 Au musée international de la Parfumerie, les odeurs réinterprétées ont été exposées au même titre que les archives papier, photographiques, matérielles ou audiovisuelles, avec une adaptation spécifique à leur mode de perception : leur présentation se faisait à hauteur de nez. Chaque composition était accompagnée d'une description et de la biographie de la parfumeuse associée au projet.

Les émanations réinterprétées étaient présentées dans de petits récipients, réactivés mensuellement par l'équipe du musée.

36 Pour *Meat Joy*, l'odeur était présentée avec un croquis signé par Carolee Schneemann ainsi que la vidéo-archive de la performance conservée par le Centre Pompidou. Pour l'installation de Jean-Pierre Bertrand, étaient exposés un fragment du sol peint en doré, des images du pavillon replacées sur un plan de l'espace, ainsi qu'une note manuscrite de l'artiste attestant de son intérêt pour les effluves de citron.

37 Bien que le statut de ces formulations se situe à la croisée de la création artistique et de l'interprétation scientifique, il importait de présenter ces odeurs comme des archives sensorielles, accompagnées d'une note explicative précisant leur caractère interprétatif. L'exposition « Mondes sensibles » proposait ainsi une immersion dans l'histoire de l'œuvre d'art total du XX^{e} siècle, mobilisant la vue, l'odorat, et parfois l'ouïe et le toucher.

38 Chaque *reenactment olfactif* demeure singulier et subjectif, contrairement aux fragments matériels issus des œuvres. Il était explicitement indiqué dans l'exposition qu'aucune recréation objective ne pouvait être envisagée. L'enjeu consistait plutôt à sensibiliser les publics à l'existence de cette dimension olfactive, essentielle à l'expérience de certaines œuvres.

39 La question de la conservation de cette présence olfactive demeure ouverte. Elle peut passer par des interprétations menées conjointement par des historiens de l'art et des parfumeurs, mais aussi, plus simplement, par l'intégration systématique de la dimension olfactive dans les notices d'œuvre, lorsque celle-ci constitue un élément significatif de l'expérience artistique.

Archives interprétatives : repenser la place de l'olfaction

40 Les *reenactment olfactifs* de *Meat Joy* de Carolee Schneemann et de l'installation de Jean-Pierre Bertrand pour la Biennale de Venise de 1999 mettent en évidence l'importance de la dimension sensorielle, et plus particulièrement olfactive, dans l'expérience esthétique et dans

l'écriture de l'histoire de l'art. En l'absence de dispositifs pérennes de conservation des odeurs, l'approche proposée s'inscrit dans une forme d'archive interprétative, combinant enquête historique, témoignages et création parfumée. Le *reenactment* olfactif constitue une démarche d'histoire expérimentale permettant d'interroger les modalités sensibles de transmission des œuvres. Il invite à considérer l'histoire de l'art non seulement à travers des archives visuelles et textuelles, mais également à travers des dispositifs capables de combler, au moins partiellement, le silence sensoriel des collections.

41 La nature volatile des senteurs empêche toute recréation fidèle et définitive. Toutefois, la prise en compte de cette dimension enrichit la compréhension des œuvres multisensorielles et ouvre de nouvelles perspectives pour leur documentation. Elle met en évidence la nécessité d'intégrer les données olfactives aux dispositifs archivistiques et muséographiques, qu'il s'agisse de mentions explicites dans les notices d'œuvre ou de la création d'archives sensorielles complémentaires.

42 Ces deux études de cas révèlent cependant ce que les archives elles-mêmes ne disent pas, à savoir que l'absence de données olfactives dans les collections n'est pas une lacune accidentelle, mais le symptôme d'une hiérarchie sensorielle profondément ancrée dans les pratiques muséales et archivistiques. En ce sens, le *reenactment* olfactif propose d'aller au-delà d'un complément de l'archive, il l'interroge et en déplace les fondements. Il invite à repenser ce que conserver une œuvre signifie, et à considérer que toute documentation sensorielle partielle est aussi une forme d'interprétation. Plutôt que de clore la question de la transmission des œuvres multisensorielles, cette démarche en souligne l'urgence. Intégrer la dimension olfactive aux pratiques d'archivage suppose non seulement des outils nouveaux, mais une transformation des manières de voir et de sentir ce qui mérite d'être gardé, ce qui mérite de faire histoire.

NOTES

1 Caro Verbeek, « In Search of Lost Scents: The Olfactory Dimension of Italian Futurism », *International Yearbook of Futurism Studies*, nº 10, 2020,

p. 247-275, 2020.

2 Roman Kaiser, « Headspace: An Interview with Roman Kaiser », *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 2, nº 13, 2016, p. 1-9, https://doi.org/10.5749/futuante.13.2.0001 ; Sean Raspet, « Toward an Olfactory Language System », *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 2, nº 13, 2016, p. 139-144, https://doi.org/10.5749/futuante.13.2.0139 ; Mathilde Castel (dir.), *Les dispositifs olfactifs au musée*, Paris, Le Contrepoint, 2018 ; Sandra Barré, *L'odeur de l'art, un panorama de l'art olfactif*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2021.

3 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, « Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours », *Heritage Science*, nº 5, 2017, http://doi.org/10.1186/s40494-016-0114-1 ; Cecilia Bembibre, « Smell of Heritage », thèse de doctorat en science du patrimoine, Londres, University College London, 2020 ; William Tullett, Inger Leemans, Hsuan Hsu *et al.*, « Smell, History, and Heritage », *American Historical Review*, vol. 1, nº 127, 2022, p. 261-309.

4 Nina Levent, Alvaro Pascual-Leone (dir.), The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014 ; Mathilde Castel (dir.), *op. cit.*

5 Lizzie Marx, William Tullett, Caro Verbeek *et al.*, « Making Whiffstory: A Contemporary Re-Creation of an Early Modern Scent for Perfumed Gloves », *American Historical Review*, vol. 2, nº 127, 2022, p. 881-893, https://doi.org/10.1093/ahr/rhac150.

6 Cecilia Bembibre, Matija Strlič, *op. cit.*

7 Code du patrimoine, articles L211-1 et L211-2, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006159940/#LEGISCTA000006159940.

8 Jean-Christophe Royoux, « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du "cinéma d'exposition" », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 228.

9 Alain Corbin, « Histoire des sensibilités », *Encyclopædia Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-des-sensibilites (consulté le 7 août 2025).

10 Peter Charles Hoffer, « Sensory History », *The American Historical Review*, vol. 2, nº 117, 2012, p. 327-348.

11 Isabelle Reynaud Chazot, Alice Camus, Sophie-Valentine Borloz, *et al.*, « PROJET NOMEN La classification des compositions odorantes à visée historique », 2023, hal-04157027.

12 Rebecca Schneider, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Londres, Routledge, 2011.

13 Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

14 Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, nº 110, 2004, p. 3-22.

15 La performance *Meat Joy* de Carolee Schneemann, présentée pour la première fois en 1964, constitue l'une des œuvres emblématiques des expérimentations performatives des années 1960. Réalisée à Paris lors du festival de la Libre Expression, puis à Londres et à New York la même année, la performance met en scène plusieurs participants évoluant au sol au milieu de matières organiques, dans une chorégraphie collective mêlant corps, nourriture et matériaux. Les performeurs et performeuses manipulent ces éléments, les écrasent, les partagent et les dispersent, produisant un environnement sensoriel dense, où la dimension tactile et olfactive participe pleinement à l'expérience. Carolee Schneemann décrit la performance comme un rite érotique, dans laquelle la matérialité des corps et des substances devient centrale. L'usage de matières périssables et odorantes contribue à inscrire l'œuvre dans une temporalité éphémère, où la transformation progressive des matériaux fait partie de la performance elle-même.

16 En 1999, le pavillon français de la Biennale de Venise réunit Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping. Jean-Pierre Bertrand investit l'intérieur du pavillon en disposant notamment cinquante-quatre peintures en acrylique-miel dans l'espace central, associés à des cédrats (*etrog*), des papiers imprégnés de matières organiques et des interventions sur l'architecture du lieu, dont un sol partiellement ouvert révélant les fondations du bâtiment. L'installation produisait une expérience sensorielle où la présence des agrumes, la lumière et les matériaux participaient à la perception du pavillon.

17 Ce point reprend, en particulier, des réflexions traitées dans l'article de Sandra Barré « Réinterprétations olfactives, L'œuvre d'art totale et

l'archive sensorielle », dans Sandra Barré (dir.), *Mondes sensible. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art totale*, Dijon, Faton, 2024, p. 124-131.

18 Dans cette réflexion, le studio Flair a pensé l'œuvre *Klaké on the floor*, 2022, où les quatre parfumeuses, Amélie Bourgeois, Anne-Sophie Behaghel, Camille Chemardin et Margaux Le Paih-Guérin, ont recréé tour à tour, en un essai, le parfum *Fracas* (1948) de Germaine Cellier. Chaque formule, bien qu'ayant évidemment des notes communes avec les autres, est singulière. Les parfumeuses souhaitaient ainsi à la fois montrer combien le style de création est spécifique à chacune, mais également dénoncer les problématiques liées à la copie, là où celle des maîtres constituait, dans le cadre de l'Académie royale et de la formation à Rome, une étape reconnue de légitimation artistique à partir du xvii^e^ siècle.

19 Discussion avec la parfumeuse lors d'une séance d'olfaction de *Meat Joy*, le 29 janvier 2024. Archives personnelles.

20 Valentine de Saint Point (1875-1953) est l'une des rares femmes futuristes à avoir été réhabilitée par l'historiographie récente. Elle est entrée dans l'histoire par ses poèmes mis en danse à partir de 1913, dans un seule en scène, ses *Métachories*, des chorégraphies géométriques, entendant s'éloigner de l'érotisation du corps féminin prôné par les courtisanes d'alors.

21 Caro Verbeek, extrait envoyé par l'historienne de l'art, archives personnelles.

22 Lotte Johnson, Chris Bayley, *Carolee Schneemann: Body Politics*, New Haven, Yale University Press, 2022, p. 119. « I realised the high reek of the mackerel had ascended to the very dome of the pulpit, and no amount of earthly scrubbing could remove it by Sunday morning's service. As we had deeply assimilated the physical space of the church to our needs, so Howard converted the sensual and ghostly reek of *Meat Joy* and made his sermon that Sunday on "The Loaves and the Fishes" ». Je traduis.

23 Jean-Jacques Lebel, extrait d'un mail reçu le 25 novembre 2023. Archives personnelles.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 Denys Zacharopoulos, entretien, le 22 décembre 2023. Archives personnelles.

28 *Ibid.*

29 Nina Rodrigues-Ely, entretien, le 14 mai 2022. Archives personnelles.

ABSTRACTS

Français

Cette contribution présente les recherches visant à retrouver la dimension olfactive perdue d'œuvres marquantes de l'histoire de l'art, réinterprétées pour l'exposition « Mondes Sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total » au musée international de la Parfumerie à Grasse en 2024-2025. La question de la présence olfactive ne va pas de soi dans la manière dont les œuvres sont archivées. Il n'est que très rarement fait mention de ce qui est ou était dégagé d'une œuvre, or nombreuses sont ou étaient olfactives. Cette absence révèle une hiérarchie sensorielle structurelle, profondément ancrée dans les pratiques muséales et archivistiques, qui a longtemps relégué l'olfaction au rang de dimension secondaire ou anecdotique de l'expérience esthétique. Interroger cette hiérarchie constitue l'un des enjeux centraux de cet article. Pour désigner la démarche proposée, il introduit le concept de « *reenactment* olfactif » qui désigne un protocole de recherche-création par lequel des odeurs disparues sont recréées sous forme de compositions parfumées. Cette démarche se distingue explicitement des catégories établies par la nomenclature Nomen (repesée, reconstitution, transposition) en ce qu'elle ne repose ni sur l'analyse de résidus chimiques ni sur une formule conservée, mais sur un corpus hétérogène d'archives écrites, visuelles et orales. Le protocole est illustré par deux études de cas : la performance *Meat Joy* (1964) de l'artiste américaine Carolee Schneemann et le pavillon français de la Biennale de Venise de 1999, conçu par l'artiste français Jean-Pierre Bertrand. Dans chacun des deux cas, les *reenactments* olfactifs ont été formulés par les parfumeuses du Studio Flair à partir des recherches documentaires et testimoniales réunies par l'autrice-commissaire. Cet article retrace le protocole dans son ordre chronologique : constitution du corpus documentaire, recueil de témoignages, élaboration du *moodboard* olfactif et formulation des compositions parfumées. Il propose ainsi une première formalisation méthodologique du *reenactment* olfactif et met en évidence combien l'olfaction a constitué un impensé des pratiques muséales et archivistiques. En intégrant la dimension sensorielle à l'écriture de l'histoire de l'art, cette démarche invite à repenser ce que signifie conserver une œuvre et à considérer que toute documentation partielle est aussi une forme d'interprétation.

English

This contribution presents research aiming at recovering the lost olfactory dimension of landmark works in art history, reinterpreted for the exhibition "Mondes sensibles. Une histoire sensorielle de l'œuvre d'art total", held at the musée international de la Parfumerie in Grasse in 2024–2025. The

question of olfactory presence is far from self-evident in the way artworks are archived. There is very rarely any mention of what a work emits or once emitted, yet many works are or were olfactory by nature. This absence is not accidental: it reveals a structural sensory hierarchy deeply embedded in museum and archival practices, which has long relegated olfaction to a secondary or incidental dimension of aesthetic experience. Interrogating this hierarchy is one of the central concerns of this article. To designate the approach proposed here, it introduces the concept of "olfactory reenactment", which designates a research-creation protocol through which disappeared scents are recreated as perfume compositions. This approach is explicitly distinguished from the categories established by the NOMEN nomenclature in that it relies neither on chemical residue analysis nor on a preserved formula, but on a heterogeneous corpus of written, visual, and oral archives. The protocol is illustrated through two case studies: the performance *Meat Joy* (1964) by American artist Carolee Schneemann, and the French pavilion at the 1999 Venice Biennale, designed by Jean-Pierre Bertrand. In both cases, the olfactory reenactments were formulated by perfumers from the studio Flair on the basis of the documentary and testimonial research compiled by the author. This article retraces the protocol in its chronological order: the constitution of the documentary corpus, the collection of testimonies, the development of the olfactory mood board, and the formulation of the perfume compositions. It thus offers a first methodological formalization of olfactory reenactment and highlights how profoundly olfaction has been overlooked in museum and archival practices. By integrating the sensory dimension into the writing of art history, this approach invites a reconsideration of what it means to preserve a work of art, and proposes that any partial documentation is also a form of interpretation.

INDEX

Mots-clés
art olfactif, archive, sensorialité, archives sensorielles, histoire des sensibilités, histoire expérimentale, art contemporain, parfum, interprétation

Keywords
olfactory art, archive, sensoriality, sensory archives, history of sensibility, experimental history, contemporary art, perfume, interpretation

AUTHOR

Sandra Barré
Doctorante à l'université Paris 1 Panthéon – Sorbonne
IDREF : https://www.idref.fr/258544856