

## Article

---

« La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola »

Érika Wicky

*RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 39, n° 1, 2014, p. 76-89.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1026204ar>

DOI: 10.7202/1026204ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

---

# La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola

ÉRIKA WICKY, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

---

## Abstract

Since the emergence of exhibition practices in the eighteenth and nineteenth centuries, there has been a progressive normalization of the material conditions for observing paintings, such as their placement and the spectator's distance to them. Just like painters and Salon visitors, art critics needed to move closer to their object of inquiry in order to gain better knowledge of it, but paradoxically, they could not claim objectivity without *stepping back*. The ideal distance that would allow viewers to simultaneously grasp the whole and the details was a contentious topic of discussion for nineteenth-century artists, critics, and scientists. Among the different ways in which this question was formulated in art criticism, one in particular reveals the presuppositions of the time about proximity: the constant reference to the smell of the painting. Associated with proximity, smell metaphorizes the pleasure or trouble spectators feel when they get close to paintings, to their pictorial materiality, or even to the figures depicted. Because smell always functions as a sign of the substance from which it emanates, art critics' reference to it allowed them to consider the problem of proximity within the social and aesthetic issues of their time.

---

...lorsqu'ils veulent instruire quelqu'un de l'heure, ils ouvrent les lèvres ; et l'ombre de ce nez qui vient tomber dessus leurs dents, marque, comme un cadran, celle dont le curieux est en peine.

Cyrano de Bergerac  
*Les États et empires de la lune et du soleil*

L'émergence et l'épanouissement des pratiques d'exposition au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles se sont accompagnés de la normalisation progressive des conditions d'observation des tableaux<sup>1</sup> telles que la disposition des œuvres et la distance maintenue par les spectateurs. Comme les peintres et les visiteurs du Salon, les critiques d'art doivent s'approcher de leur objet pour le connaître, mais, paradoxalement, ils ne peuvent prétendre à l'objectivité qu'à condition de « prendre du recul », suivant l'expression consacrée. Cette chorégraphie nécessaire à la connaissance visuelle d'un objet invite à s'interroger sur les enjeux de la distance dans la connaissance par le regard et donc sur la possibilité de l'édification d'un savoir et d'un jugement critique sur la peinture. Trouver la bonne distance pour observer son objet, pour en saisir à la fois l'ensemble et les détails, est un des enjeux qui préoccupaient également, au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes, les critiques et les savants.

Parmi les différentes formes que prend dans la critique d'art la réflexion sur la distance, il en est une qui trahit de façon récurrente les présupposés de l'époque sur la proximité avec l'œuvre : il s'agit de la référence à l'odeur du tableau. Sens de la proximité, l'odorat métaphorise à merveille les plaisirs ou les malaises occasionnés par la contiguïté du spectateur avec un tableau, avec la matière picturale dont il est composé, voire avec le sujet qu'il représente. Dans la mesure où la perception d'une odeur est toujours le signe de la présence de la matière dont elle émane, la mention de l'odeur offre aux critiques d'art un instrument singulier pour appréhender la problématique de la proximité et saisir les enjeux esthétiques et sociaux de la peinture de leur temps.

## La peinture à vue de nez

Lorsqu'il s'agit d'acquérir la connaissance d'un objet, l'autorité du regard au XIX<sup>e</sup> siècle est déjà assez incontestable pour être résumée par la formule de l'antiquaire imaginé par Balzac dans *La Peau de Chagrin* : « Voir, n'est-ce pas savoir ? » Le fait que toute connaissance objective et donc tout jugement critique repose sur la vue est une conception inscrite jusque dans la langue, dont les métaphores convenues font de l'*aveuglement* une suspension du jugement et de la *clairvoyance* une aptitude au discernement. En revanche, lorsque le jugement n'est pas fondé sur l'objectivité du regard, mais qu'il exprime une sensibilité subjective, le sens dont il relève est celui du *goût*. De façon similaire, le statut intuitif et subjectif du savoir acquis par l'olfaction a été, quant à lui, particulièrement travaillé par les philosophes sensualistes au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> et perdure au cours du siècle suivant<sup>3</sup> où il trouve une voix d'élection dans l'abondante littérature scientifique. Cependant, l'odorat se trouve la plupart du temps dévalué quant à son apport au savoir. Dans son traité d'*Osmologie*, par exemple, Hippolyte Cloquet reconduit, dans le domaine médical, une conception de l'odorat comme sens animal, instinctif, peu propice à l'élaboration de concepts<sup>4</sup>. Opposant l'usage des sens chez le chien et l'être humain, il constate ceci :

Dans l'homme, au contraire, les odeurs n'ont qu'une influence passagère sur les idées ; les sensations qu'elles donnent augmentent fort peu les facultés intellectuelles, et surtout ne le font pas d'une manière durable. C'est par la vue et par l'ouïe que lui viennent les connaissances les plus étendues : il doit en effet connaître et apprécier par le raisonnement, plutôt qu'appéter et se laisser conduire par l'instinct, qui est constamment en raison inverse de l'intelligence<sup>5</sup>.

C'est précisément ce caractère intuitif du savoir engendré par l'olfaction<sup>6</sup>, qui fait du connaisseur un drôle d'animal, dont se moque Giovanni Morelli lorsqu'il défend sa méthode d'identification des œuvres d'art contre les amateurs dotés d'assez de flair pour pouvoir « sentir un parfum raphaëlesque s'exhaler »<sup>7</sup>

d'une toile<sup>8</sup>. Subjectif et approximatif, l'odorat est l'antagoniste du regard du connaisseur qui, prétendant à l'objectivité de l'historien<sup>9</sup>, doit se tenir à distance du tableau et de ses exhalaisons pour mesurer et comparer. Le manque de recul critique s'exprime chez lui par l'usage, au plus près du tableau, d'une loupe ou d'une lorgnette, mais le secours de son appendice nasal reste proscrit, bien qu'il s'impose parfois inopinément.

En effet, l'amateur de peinture qui rompt la distance imposée par la vision et, porté par sa curiosité, s'approche du tableau pour en observer minutieusement les moindres détails, se voit réfréné par un obstacle majeur : son nez. La configuration du visage ne semble pas propice à la perception plurisensorielle, elle illustre la gradation de distance dont dépendent les différents modes de perception sensorielle. Voir, sentir, toucher, impliquent autant de distances, comme le déplore encore, au début du siècle suivant, l'amoureux Marcel, dont la déconvenue se confirme à l'issue d'une véritable chorégraphie de la perception :

Mais hélas ! – car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites – tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine<sup>10</sup>.

Bien que le tableau doive a priori être appréhendé par la vue, le spectateur, lorsqu'il a rompu la distance nécessaire à la saisie de l'ensemble, se heurte à des limites physiologiques qui semblent transformer la nature de la perception de l'œuvre et donc la connaissance qu'il en retire. Ce rapprochement n'a pas pour unique effet de brouiller la vision de l'œuvre, il permet, en outre, de flairer les effluves qui s'en dégagent. Certains s'agacent de l'intervention fortuite, jugée inappropriée, de l'odorat dans la perception de la peinture, comme Schelling qui adresse ce reproche aux natures mortes hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle : « On les croirait faits pour l'odorat, car, pour connaître ce par quoi ils veulent plaire, il faut les approcher du visage comme des fleurs. »<sup>11</sup>

L'attitude de l'amateur qui s'approche du tableau à une distance manifestement impropre à la perception visuelle est celle d'un chien de chasse suivant une piste. Cette analogie créée par la configuration du visage s'inscrit dans la langue au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : le mot *limier* acquiert son sens métaphorique de « policier »<sup>12</sup> précédant de peu un usage similaire du terme « flair »<sup>13</sup>. Comme l'a exposé Carlo Ginzburg<sup>14</sup>, les conceptions de l'acquisition du savoir au XIX<sup>e</sup> siècle sont héritées du paradigme cynégétique. Bien que ce rapport au savoir soit fondé sur toutes les formes de la recherche d'indices, l'analogie de cette démarche avec la chasse fait de l'odorat un sens privilégié pour métaphoriser toutes les formes de recherche. Ainsi, les Goncourt voient dans l'olfaction une compréhension plus

instinctive, mais aussi en raison de la distance, plus intime, de l'œuvre telle celle de Greuze à l'égard de la peinture de Rubens : « Greuze, grimpé sur une échelle en compagnie de son ami Wille, au Luxembourg, interrogeait le génie dont il flairait la peinture, le nez sur la toile pendant de longues heures : Rubens. »<sup>15</sup> De façon humoristique, Champfleury convoque l'olfaction pour faire référence à l'intuition de l'amateur et marquer le moment où celui-ci amorce sa recherche : « Gardillanne flaira les fragments d'une ancienne tapisserie [...] »<sup>16</sup>.

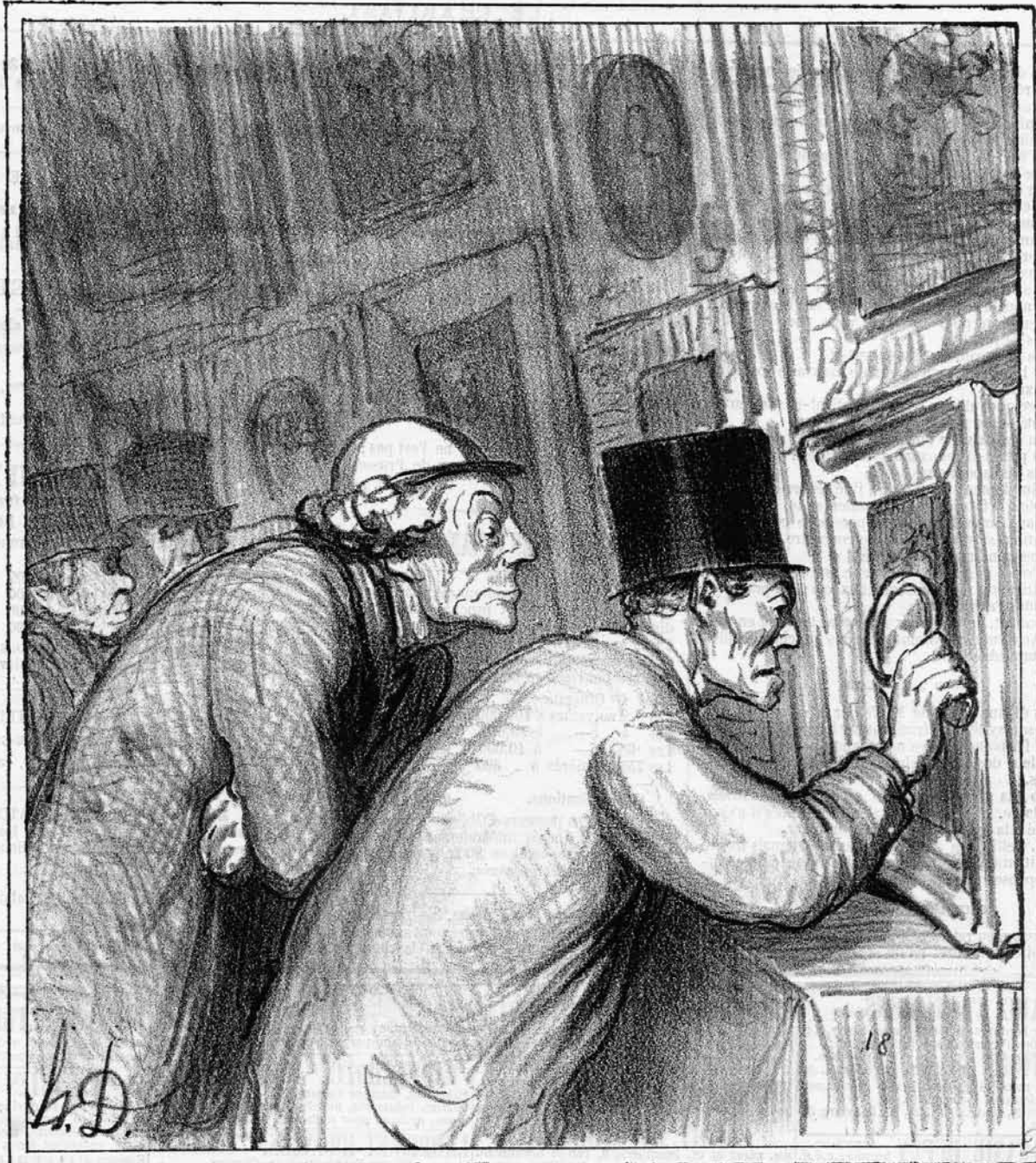
Avoir du flair est donc une qualité importante du collectionneur, qui doit identifier une pièce de maître parmi un océan d'œuvres. Les Goncourt, encore une fois, décrivent ainsi l'heureux acquéreur de plusieurs tableaux de Greuze : « Un amateur possédant le goût, le tact et le flair, un curieux intelligent, passionné et sincère, le collectionneur des plus fins morceaux de l'art français [...] »<sup>17</sup>. M. de la Live de Jully, habile collectionneur, est présenté comme étant doté d'une grande acuité sensorielle, il a le goût, le tact et le flair, mais dans cette description, la vue ne semble lui être d'aucun secours. On peut identifier là une des plus grandes différences entre les amateurs et les critiques d'art. Alors que les premiers doivent se plonger dans le passé, dans l'Histoire, pour identifier les traces subtiles qui distinguent les œuvres, les critiques d'art qui s'intéressent aux œuvres du présent doivent faire preuve d'objectivité et prendre le recul nécessaire à la formulation d'un jugement averti. Si l'intuition est une qualité acceptable, voire louable, pour un collectionneur, elle ne peut en revanche fonder la critique d'art, pratique naissante chargée d'évaluer les œuvres selon des critères subjectifs.

Les dangers de la proximité ou la toxicité de Rembrandt

Alors que les développements connus par la presse et par les pratiques d'exposition favorisaient toujours plus l'essor de la critique d'art, la légitimité du jugement critique qu'elle portait n'a jamais cessé d'être remise en cause<sup>18</sup>. Parmi les stratégies déployées par les critiques d'art pour souligner leur expertise et asseoir leur autorité, figure la fréquentation des ateliers d'artistes. Chez Diderot, connaître un objet en se familiarisant tout d'abord avec ses secrets de fabrication est une démarche répondant à la fois aux exigences de la critique d'art et au projet encyclopédique de valoriser les métiers au même titre que les arts et les sciences<sup>19</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la fréquentation des ateliers par les critiques d'art relevait plutôt de ces « fraternités d'artistes<sup>20</sup> » qu'exalte Zola dans son roman *L'Œuvre* où l'atelier se présente comme un lieu de sociabilité propice aux échanges entre peintres et écrivains. Indispensable aux critiques d'art désireux de s'affranchir de l'accusation de produire une critique gouvernée par leur intuition, la connaissance intime des

CROQUIS PRIS AU SALON par DAUMIER

8



M<sup>re</sup> Maclinet Paris

M<sup>re</sup> Destouches Paris,

— Eh! bien en regardant ce tableau de près on finit par y découvrir des qualités, on voit que la couleur est bonne .

Figure 1. Honoré Daumier, *Croquis pris au Salon* (*Le Charivari*, 15 juin 1865), lithographie, 22,9 x 20,4 cm, Londres, British Museum (Photo : © Trustees of the British Museum).

peintres et de leurs secrets d'ateliers s'accompagne d'une familiarité avec l'odeur de la peinture dont on savait déjà qu'elle entretenait des rapports étroits avec les affects. Rendant compte des excentricités parisiennes, Charles Virmaître raconte ainsi à quoi peut donner lieu ce type d'attachement qu'il assimile à celui du pays natal :

Il est des modèles qui ont la nostalgie de l'atelier ; l'odeur des couleurs, le désordre voulu, le laisser-aller des causeries familières, les visages amis des camarades sont autant de choses qui leur manquent. Comme le Basque qui revient du fond de l'Amérique du Sud pour saluer son village avant de mourir, certains modèles arrivés à la fortune continuent à fréquenter les ateliers<sup>21</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'odeur de l'atelier est devenue un véritable lieu commun<sup>22</sup>, un détail anecdotique significatif de la proximité entre peintres et écrivains. À ce titre, la plupart des descriptions d'ateliers présentes dans les nombreux romans sur l'art réitèrent la mention de l'odeur de ces lieux, qui devient une circonstance particulière contribuant à donner au roman la valeur de témoignage que cherchent à lui conférer les auteurs d'obédience réaliste. Ainsi, dans *Fort comme la mort*, Maupassant compose une description auditive et olfactive de l'atelier de Bertin, peintre conventionnel et mondain :

Une vague odeur engourdisante de peinture, de térébenthine et de tabac flottait, captée par les tapis et les sièges ; et aucun autre bruit ne troublait le lourd silence que les cris vifs et courts des hirondelles qui passaient sur le châssis ouvert, et la longue rumeur confuse de Paris à peine entendue par-dessus les toits<sup>23</sup>.

Dans la mesure où l'odeur est toujours le signe intangible, mais incontestable, de la présence d'une matière<sup>24</sup>, l'odeur de la peinture que l'on perçoit dans l'atelier se transpose, comme la couleur, sur la toile et devient perceptible lorsque le spectateur rompt la distance nécessaire à la saisie de l'œuvre en tant que représentation, qu'il frôle la facture de la toile, investissant un espace situé entre l'optique et l'haptique où le tableau se transforme en peinture. La vision rapprochée conduit invariablement au monochrome, à la matière de la représentation façonnée par le relief qu'y impriment les traces du geste du peintre (fig. 1). Alors, comme le constate Diderot : « On n'entend rien à cette magie. »<sup>25</sup> L'expérience de cet entre-deux subtil dans lequel se perçoit la figuration picturale est ainsi décrite par le critique d'art dans un texte dont la précision mérite d'être présentée dans une longue citation :

Deux sortes de peintures : l'une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans le priver de la faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il

aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales, en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ces détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaît ; en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner et successivement les détails à se recouvrir, jusqu'à ce que l'œil replacé dans son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuses. Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis par rapport à ce tableau ce que je suis par rapport à la nature que le peintre a prise pour modèle. Je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche ; je la vois moins à mesure que mon œil s'en éloigne.

Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imité parfaitement qu'à une certaine distance, elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point : c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ; au-delà de ce point, on ne voit plus rien, c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment l'éloge.<sup>26</sup>

Selon Diderot donc, la peinture de Rembrandt ne s'admire qu'à une certaine distance sans que cela n'affecte le savoir-faire du peintre ou sa proximité avec la nature représentée, la distance du spectateur est exigée par le mode de représentation lui-même. À cet égard, plusieurs auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> invoquent une anecdote rapportée pour la première fois par le peintre flamand Houbraken au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, selon laquelle Rembrandt ne supportait pas que l'on s'approche trop de ses tableaux et arrêtaient ainsi les spectateurs qui s'avançaient trop vers ses œuvres : « Un tableau, leur dit-il brusquement, n'est pas fait pour être flairé ; reculez-vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine »<sup>29</sup>. Reprise dans plusieurs ouvrages où elle apparaît très régulièrement pendant tout le siècle, cette anecdote nous renseigne moins sur Rembrandt et sa peinture que, par sa répétition, sur l'importance majeure accordée au XIX<sup>e</sup> siècle à deux problèmes : celui de la distance que le spectateur doit maintenir avec l'œuvre observée et celui des dangers encourus par un individu exposé à l'odeur de produits chimiques.

Si l'action néfaste des odeurs fortes sur le système nerveux était déjà bien connue au siècle précédent, comme le remarque Alain Corbin, les développements de l'industrie ont entraîné une amplification de la crainte des émanations chimiques, qui se cristallise dans le discours au milieu du siècle<sup>30</sup> et s'alimente de faits divers tels que les empoisonnements mortels provoqués

par l'usage de certains pigments verts utilisés pour la coloration des papiers peints dont la toxicité était attribuée à l'odeur de la couleur<sup>31</sup>. Dès 1810, lorsqu'un premier décret entre en vigueur pour réglementer l'établissement de fabriques « qui répandent une odeur insalubre ou incommode », le problème est envisagé, comme pour l'observation de la peinture, en termes de distance : les établissements sont classés en fonction de l'éloignement qu'ils doivent maintenir par rapport aux habitations particulières<sup>32</sup>, de sorte que la mesure des émanations s'envisage en termes spatiaux. Parallèlement, mémoires et correspondance déclinent les désagréments liés à l'odeur de la peinture : absolument intolérable pour Napoléon<sup>33</sup> et pour Flaubert<sup>34</sup>, elle aurait obligé certains artistes à renoncer à leur vocation de peintre. Le problème de l'odeur de la peinture était assez aigu pour que l'industrie chargée de sa fabrication cherche toutes sortes de moyens pour s'en débarrasser, parmi lesquels on retiendra, à titre d'exemple, l'argument de ce contributeur du journal *L'Artiste* qui recommande de préférer l'usage de l'encaustique, de toute évidence plus bucolique :

En même temps l'atelier n'est plus empoisonné par ces huiles et ces vernis qui forcent la plupart des personnes nerveuses à renoncer à la peinture ; ces odeurs âcres et nauséabondes sont remplacées par une odeur de miel ou de fleur des prés<sup>35</sup>.

En effet, les odeurs font l'objet d'une normalisation tout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup> qui passe à la fois par un contrôle étroit des normes d'hygiène et des émanations industrielles. Il s'agit de l'une des nombreuses reconfigurations des modalités du vivre ensemble que connaît le siècle, notamment en raison de l'expansion urbaine. En tant que phénomène relativement nouveau au XIX<sup>e</sup> siècle, la visite du Salon fait, de la même manière, l'objet d'un apprentissage, d'un contrôle et d'une normalisation. Outre la foule qui se presse autour de lui<sup>37</sup>, le spectateur doit subir, en ce qui concerne la distance par rapport au tableau qu'il observe, le hasard des accrochages. Lieu public, le Salon n'autorise pas l'usage privé que le collectionneur fait du tableau. Il n'est pas permis de toucher au tableau qui, souvent, n'est pas assez accessible pour que le spectateur s'en approche. Rappelant, comme Rembrandt, qu'un « tableau n'est pas fait pour être flairé », le mode d'exposition public des œuvres impose au spectateur une certaine distance. Cette normalisation due au caractère collectif et événementiel de l'exposition est contemporaine d'un épanouissement de la critique d'art dans laquelle s'affrontent les tenants de chacune des deux sortes de peinture décrites précédemment par Diderot : d'une part, la peinture académique très détaillée que Baudelaire assimile à l'« école des Pointus »<sup>38</sup> et d'autre part une peinture plus esquissée présentant un relief accidenté fait d'épaisseurs de matière.

## L'odeur entre la peinture et le tableau

Dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle sur la peinture, même lorsque la toile est placée à une distance telle qu'elle ne peut être saisie que par le regard, certains effluves parviennent encore au critique ; ils proviennent de la peinture qui s'affirme en tant que telle par des épaisseurs que le critique récalcitrant à cette esthétique considère comme autant de débordements. Alors que l'odeur de la peinture ne devrait être saisie qu'à proximité de la toile ou dans l'atelier du peintre, sa perception par le critique trahit, dans les textes, une omniprésence de mauvais aloi. Alors, comme le disaient Diderot<sup>39</sup> et ses contemporains, le tableau « sent la palette », c'est-à-dire qu'il laisse paraître l'usage des artifices de l'art pictural développés en atelier<sup>40</sup> ou, en d'autres termes, que le peintre n'a pas su faire advenir la « magie » par laquelle la peinture se transforme en sujet. Sans l'effet de transsubstantiation qui fonde l'art pictural, la peinture n'est que de la peinture, c'est-à-dire, dans la perspective envisagée ici, de la matière puante.

Ainsi, par un glissement métonymique, la facture des toiles de Courbet<sup>41</sup>, alourdie par les empâtements dus à l'usage de la spatule, a motivé l'image d'une matière picturale odorante. Les caricaturistes ont élu le fromage pour évoquer de manière graphique cette matière : Bertall donne ainsi à voir aux lecteurs du *Charivari* une falaise ambiguë dont la légende confirme l'identité : « Vue de Roquefort par Courbet : Personne ne saurait persiller le fromage avec plus de goût que notre grand Courbet. La tranche de fromage est tout un poème »<sup>42</sup>. De même que, comme Michael Fried l'a très bien montré dans son analyse des *Cribleuses de blé*<sup>43</sup>, la matière picturale peut parfois ressembler à l'objet de la représentation, plusieurs critiques d'art ont imaginé qu'elle lui empruntait aussi son odeur. Ajouté aux recherches contemporaines sur la synesthésie<sup>44</sup>, cet imaginaire de la peinture odorante alimente le phantasme d'une peinture parfumée qui rendrait véritablement compte olfactivement de ce qu'elle représente :

On rencontre non seulement des esprits, mais des mains sales, et qui possèdent le don d'ajouter les puanteurs aux laideurs. Sur leurs palettes, toutes les couleurs prennent des tons et exhalent des odeurs de boue. Ils n'ont plus qu'un progrès à faire : c'est de demander à la chimie de certaines essences dont ils enduiront leurs toiles. Alors l'odorat sera pris au même degré que la vue, et le public s'entassant autour de ces beaux ouvrages, leur décernera la louange suprême : Comme c'est cela<sup>45</sup> !

Plus sérieusement, Marc de Montifaud assimile d'un point de vue tactile et olfactif la peinture d'obédience réaliste et l'expérience sensorielle de la ruralité : « Le jury reculait d'horreur tous les ans en face de cette ténacité à faire de la peinture solide



Figure 2. Honoré Daumier, *Infirmités humaines* n°1, 1840, lithographie, 25,9 x 35,1 cm, Dallas, Dallas Museum of Art (Photo : © Dallas Museum of Art).

comme des chênes, imprégnée de la forte odeur des vaches, plate ou accidentée [...] »<sup>46</sup>. Un peu à la manière de la Galatée de Gérôme, la représentation paraît n'être qu'un moment de transition dans la transformation de la matière picturale en élément naturel. En effet, lorsque la représentation a su faire oublier sa matérialité originelle, l'odeur de la peinture disparaît au profit de celle de la nature représentée, propice à l'exercice de la mémoire affective et, encore une fois, à la reconnaissance du pays natal : « Eh bien, le sentiment exquis de localisme dont cette chaude petite toile est imprégnée lui donne une importance capitale ; elle embaume l'Italie à ce point qu'un Romain aveugle ne s'y tromperait pas. »<sup>47</sup>

### Courbet, Manet et le peuple au Salon

Les peintres qui, dans la foulée de Courbet, se sont réclamés du réalisme ont inauguré un rapprochement avec le réel, à la fois au sens propre en se déplaçant pour peindre sur le motif et au sens figuré, en renonçant dans une certaine mesure à l'idéalisation. Pour une partie du public, ces rapprochements étaient d'autant plus intolérables que les figures représentées, de plus en plus souvent empruntées au peuple, impliquaient aussi au Salon une proximité entre classes perçue comme une menace pour l'ordre social. La crainte de l'omniprésence diffuse du peuple dans les expositions s'est traduite, dans la critique d'art, par l'expression du dégoût provoqué par ces



Figure 3. J. Roze, *Le choléra à Paris*, après 1832, gravure, 26 x 18 cm, Bethesda, MD, The National Library of Medicine (Photo : Images from the History of Medicine).

figures du peuple. La métaphore olfactive permettait aux critiques d'aborder la peinture réaliste en termes de réaction physiologique, le dégoût et la nausée étant des réflexes impérieux et strictement corporels provoqués par l'intrusion et la proximité dont s'accompagne l'olfaction<sup>48</sup>, sens propice à l'évocation métonymique (fig. 2).

La violence de cette réaction de la part du public s'explique en partie par la prédominance de l'hypothèse de la contagion miasmatique qui a perduré jusqu'aux découvertes de Pasteur dans les années 1880. C'est précisément parce que l'on estimait que les mauvaises odeurs étaient responsables de la propagation des maladies que la chasse leur a été donnée suite à l'épidémie de choléra qui a ravagé le pays en 1832 (fig. 3). Parmi les mesures prises contre les épidémies, figure le projet d'assainissement de Paris qui a accompagné la haussmannisation pendant le troi-

sième quart du siècle, mais aussi une valorisation sociale de la propreté qui transforme la désodorisation en un critère de respectabilité bourgeoise. Avant que la distance entre les catégories sociales ne soit inscrite jusque dans l'architecture d'immeubles séparant les intérieurs bourgeois, parfois dotés de salles de bains, des espaces dédiés aux domestiques et aux odeurs de cuisine<sup>49</sup>, une réprobation des odeurs et, en particulier, de celles des sécrétions corporelles s'est développée au cours du siècle. Le respect des normes d'hygiène a ainsi pu fonder l'édification d'une classification sociale s'accompagnant d'une mise à distance des plus pauvres, en partie fondée sur une ségrégation olfactive. D'autre part, la respectabilité bourgeoise se mesure, quant à elle, au plus près, puisque, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'usage de parfums délicats (la verveine et la violette sont alors en faveur) avait pour vocation de souligner l'absence d'odeur corporelle<sup>50</sup>. C'est donc cette nouvelle spatialisation des distinctions sociales<sup>51</sup> qui se trouve investie au cœur de la réception de la peinture d'obéissance réaliste.

Sans évacuer la dimension esthétique du propos, les critiques ont ainsi souvent commenté l'origine sociale des modèles en faisant allusion à l'odeur que devrait trahir leur manque d'hygiène<sup>52</sup>. Dans un de ses Salons caricaturaux, Nadar représente un savon accompagné d'une note : « Envoi d'un ami aux modèles de M. Courbet »<sup>53</sup>, tandis que la légende d'une caricature *Les criblées de blé* de Cham décrit ainsi le tableau : « Une jeune fille travaillant avec tant de zèle dans une grange qu'elle n'a pas encore pu trouver une seule minute pour se livrer à quelque soin de propreté »<sup>54</sup>. De tels traits peuvent être interprétés comme une affirmation de l'origine sociale des modèles choisis, mais aussi du refus de l'idéalisation qui aurait atténué les marques sociales des figures représentées ; ils peuvent être aussi perçus comme une critique du traitement pictural consistant à souligner les contours des figures qui semblaient alors sales. Lorsque Cham publie dans le *Charivari* une caricature représentant les membres du jury de peinture « après être restés quelques instants sous l'influence de la peinture de M. Courbet » asphyxiés dans une salle que l'on aère<sup>55</sup>, il semble faire référence au potentiel olfactif de la peinture, et ce, deux ans après avoir représenté un groupe de bourgeois identifiables à leurs chapeaux hauts de forme se bouchant et respirant des sels devant le tableau de Courbet *La fileuse*. Moins sensible au traitement formel du tableau caricaturé, ce dernier dessin est tout à fait significatif de la proximité sociale que Courbet imposait aux visiteurs du Salon et, par conséquent, de la dimension contestataire de ce peintre qui a provoqué, dès les années 1830, à l'époque où le terme militaire d'avant-garde entrait dans le champ des arts visuels<sup>56</sup>, un scandale qu'il a su entretenir<sup>57</sup> jusqu'à la Commune de Paris, à l'issue de laquelle il a été jugé responsable du démantèlement de la colonne Vendôme. Cette dimension politique de l'art de Courbet est évoquée ainsi par Veuillot qui qualifie par ailleurs le peintre de « vandale insolent et stupide » :



Courbet a fait le coup. Courbet le bon peintre des chairs sales ! Il les peint si bien qu'à les voir seulement on en sent l'odeur. Comme l'admirable Carpeaux fait puer le marbre, ainsi l'admirable Courbet fait puer le châssis<sup>58</sup>.

Le rôle de l'olfaction dans la réception critique de Courbet semble donc reposer sur le fait que le peintre impose aux bourgeois la présence du peuple et qu'il prenne lui-même beaucoup de place dans l'espace public à une époque où la crainte de l'insurrection sociale n'était pas sans rapport avec le contrôle des odeurs<sup>59</sup>. À cet égard, il est important de noter que la mention de l'odeur incommode des sujets de Courbet ne constitue souvent pas un commentaire du critique d'art sur le tableau lui-même, mais plutôt, comme dans le cas de la caricature de Cham, sur la réception de ces tableaux par le public. En effet, les critiques d'art ont en commun avec les effluves d'occuper un espace indéterminé : cette activité étant souvent destinée à les faire connaître en tant qu'écrivains, relève, socialement d'un état transitoire. Ainsi, la nature des allusions à l'odeur émanant d'un tableau peut-elle nous permettre de situer le critique dans l'espace social séparant le modèle du public bourgeois. Théophile Gautier, par exemple, est déjà un écrivain très reconnu lorsqu'il écrit ceci, au nom d'un « nous » largement inclusif :

Nous ne demandons pas des tons roses, une fleur de pastel, mais encore faut-il peindre de la chair vivante : Juan Valdès Leal, le peintre de cadavres, dont les tableaux font boucher le nez aux visiteurs de l'hôpital de la Charité, à Séville, n'a pas une palette plus faisandée, plus chargée de nuances vertes et putrides<sup>60</sup>.

Motivée par une critique fondée sur l'incapacité à donner l'illusion de la vie dans le traitement de la chair, faculté jusque là jugée essentielle pour la pratique de la peinture, cette comparaison des figures de Courbet avec des cadavres en putréfaction s'appuie aussi sur la peur de la contagion évoquée précédemment ainsi que sur des motifs sociaux, puisque la morgue était réservée aux corps non réclamés et à ceux des suicidés. La triple origine de cette métaphore olfactive qui transporte le spectateur dans un espace infréquentable, explique le succès qu'elle remporta quelques années plus tard lorsqu'elle fut réinvestie<sup>61</sup> par les détracteurs de Manet qui présentait son Olympia au public en 1863. Déclinant l'étymologie de « pute », mot dérivé de « putere » qui signifiait « être pourri, corrompu », comme Paul de Saint-Victor qui écrit « Devant cette Olympia faisandée, le public se presse comme à la morgue »<sup>62</sup>, plusieurs critiques<sup>63</sup> s'insurgent avec le public contre ce tableau qui impose une proximité scandaleuse avec un modèle affirmant des mœurs autant pratiquées que réprouvées par la bourgeoisie du Second Empire : la prostitution.

Face à celle que Victor Fournel surnomme, d'après l'ancienne adresse des tanneurs (fig. 4)<sup>64</sup>, « Olympia de la rue Mouffetard »<sup>65</sup>, associant encore la situation spatiale et l'odeur du sujet, certains critiques assimilent le traitement pictural et l'immoralité du sujet, s'interrogeant ainsi : « Pourquoi, en fait de modèles, vont-ils par exemple, choisir des femmes malpropres et, après cela, reproduire jusqu'à la crasse qui entourent leurs contours ? »<sup>66</sup>. La métaphore olfactive présente dans la critique d'art reprend à son compte l'amalgame à l'œuvre, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, entre les enjeux sociaux et moraux du contrôle des odeurs, dont Balzac fournit un exemple avec la figure de César Birotteau, modèle de probité bourgeoise et parfumeur de son état. L'honnêteté bourgeoise, qui s'exprime tout d'abord par l'éloignement des odeurs corporelles associées à une animalité suspecte et une discrétion olfactive susceptible d'être saisie au plus près, cherche alors dans ses choix esthétiques des moyens de se renforcer dans ses représentations<sup>67</sup> (fig. 5), quitte à sacrifier aux convenances quelques conventions picturales, ce que Victor Fournel met en scène à travers ce récit :

À la fin de la séance [de pose], l'ex-marchand de pruneaux s'approcha du chevalet et fut alarmé en voyant les raies d'ombres qui sillonnaient sa chemise.

— Qu'est-ce que vous m'avez donc fait là ? dit-il. Comment ! Je vous préviens que je veux avoir du linge propre ! Cela ne restera pas ainsi, j'espère.

Toutes les démonstrations n'aboutirent à rien. Il répétait toujours avec le sourd grondement d'un bouledogue qui va s'irriter :

— Mais je ne porte pas de chemises sales, moi ! Je ne veux pas qu'on me prenne pour un ouvrier. Je n'ai pas changé aujourd'hui, c'est vrai, mais celle que j'ai est plus propre que ça ; d'ailleurs, j'en changerai demain.

Il fallut lui peindre une plaque de fer-blanc sur la poitrine ; alors, la narine du bonhomme s'assouplit et se dilata<sup>68</sup>.

Dans cette perspective, la vocation de la peinture semble être essentiellement décorative, et la bourgeoisie ne semble pas plus disposée à laisser entrer dans ses intérieurs une peinture suggérant les odeurs du peuple qu'une peinture affirmant sa matérialité au point de paraître odorante.

Le vrai, l'honnête, l'odoriférant

Cette codification olfactive et esthétique de la respectabilité bourgeoise a permis à certains critiques de se distinguer socialement et de se rapprocher du public bourgeois en faisant doublement preuve de flair au Salon, tout d'abord pour



Figure 4. Eugène Forest, *Souvenirs d'un flâneur de Paris : Rue Mouffetard, vers 1830*, lithographie coloriée à la main, 15 x 11 cm, Londres, British Museum (Photo : © Trustees of the British Museum).

débusquer les modèles dont l'origine populaire s'affirmait sans ambages, mais aussi, parfois, pour deviner quelles œuvres allaient remporter les suffrages de la classe dominante. Face à eux, les critiques d'art en faveur de pratiques picturales associées au réalisme ont pris le contre-pied de l'argument olfactif et ont fait de l'odeur du peuple le garant de l'honnêteté du peintre<sup>69</sup>. De même que, comme on l'a vu, l'odeur signale la présence, à proximité, du matériau dont elle émane, celle qui se dégage d'un tableau peut évoquer métonymiquement la réalité en présence de laquelle s'est trouvé le peintre. Dans son roman *L'Œuvre*, Zola rend bien compte de cette exigence réaliste en plaçant dans la bouche de Claude les mots suivants : « Une bacchante ! Est-ce que tu te fiches de nous ! Est-ce que ça existe, une bacchante ?... Une vendangeuse, hein ? Et une vendangeuse moderne, tonnerre de dieu ! Je sais bien, il y a le nu. Alors une paysanne qui se serait déshabillée. Il faut qu'on sente ça, il faut que ça vive »<sup>70</sup>. Exploitant l'équivoque entre *sentir* et *ressentir*, le critique place l'honnêteté de l'artiste du côté du refus du subterfuge et des conventions<sup>71</sup>. Cette idée se répand jusque sous la plume d'artistes, tel Van Gogh qui écrit dans sa correspondance :

Si une peinture de paysans sent le lard, la fumée, la vapeur qui monte des pommes de terre, tant mieux ! Ce n'est pas malsain. Si une étable sent le fumier, bon ! Une étable doit sentir le fumier. Si un champ exhale l'odeur de blé mûr, de pommes de terre, d'engrais, cela est sain, surtout pour les citadins. Par de tels tableaux, ils acquièrent quelque chose d'utile. Mais un tableau de paysans ne doit pas sentir le parfum<sup>72</sup>.

La mention de l'utilité du tableau oppose sa conception de la peinture à celle d'une peinture décorative, d'autant plus que la justesse des odeurs atteste la fidélité de la représentation.

En contrepartie, plusieurs critiques évoquent l'odeur émanant du tableau pour indiquer qu'ils ont flairé l'allégerie à l'académisme et aux conventions bourgeoises<sup>73</sup>. Zola écrit ainsi : « Je ne peux malheureusement pas rendre justice à l'aspect élégant de cette dame – une sultane de harem typique – ni faire sentir tout le parfum de poncif et de bêtise bourgeoise exhalé par ce tableau »<sup>74</sup>, tandis que Castagnary commente en ces termes, relevant du dégoût, un tableau de Bouguereau : « Son groupe a une vague odeur de patchouli et de pommade. C'est doux et écœurant »<sup>75</sup>. Opposer les valeurs de l'artiste à celle des bourgeois<sup>76</sup> n'est cependant pas le seul ressort de ces critiques d'art quant à l'olfaction. Les tenants du réalisme ont également mêlé les arguments esthétiques à la critique olfactive en soulignant l'usage du noir par la peinture académique et la peinture romantique, les deux écoles dont ils distinguent le réalisme. Zola, par exemple, file cette métaphore dans son roman sur l'art :



Figure 5. H. Garnier, d'après un tableau de Schlesinger, *L'odorat*, 1850, gravure, 49 x 35 cm, Londres, British Museum (Photo : © Trustees of the British Museum).

Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur<sup>77</sup>.

Cependant, s'il est un spectre que l'évocation de l'odeur du tableau par les critiques d'art vise à identifier, c'est avant tout le rococo. Ce terme qui désigne au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois l'art contemporain de Louis XV et, comme adjectif, une chose démodée et désuète, est doté de connotations très négatives. S'il donne l'occasion aux critiques d'art de convoquer l'olfaction pour arguer qu'une distance nécessaire a été rompue, dans ce cas, il s'agit d'une distance historique plutôt que spatiale. En effet, l'usage de parfums lourds, destiné à masquer les odeurs corporelles, fait partie, à l'instar du fard, des arguments récurrents dans la critique de l'artifice déployé par

l'aristocratie de l'Ancien Régime jugée oisive et décadente par l'industriel XIX<sup>e</sup> siècle. Réproposé dès le début du siècle, l'usage du musc, fragrance animale, est associé à un temps révolu. C'est cet imaginaire que Balzac convoque lorsqu'il décrit ainsi un de ses personnages : « Silencieuse, immobile autant qu'une statue, elle exhalait l'odeur musquée des vieilles robes que les héritiers d'une duchesse exhument de ses tiroirs pendant un inventaire »<sup>78</sup>. De même, Olivier Merson perçoit une odeur de rococo ou de fête galante dans un paysage signé par Auguste Bonheur :

Eh bien, les vaches et les bœufs viennent d'être lavés à l'eau de Jean-Marie Farina et lustrés à l'huile antique ; les moutons crêpés de frais répandent l'odeur du benjoin ; les arbres, les herbes, les haies, pomponnés avec soin ont été époussetés à fond par un plumeau coquet, et jamais l'on n'a vu de poussière plus propre que celle que soulève le piétinement du troupeau<sup>79</sup>.

De toute évidence inspiré de la ménagerie du petit Trianon, ce décor se présente comme l'acte d'accusation d'une peinture passéiste, datée, à travers la mention de Jean-Marie Farina, un des plus célèbres parfumeurs de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Évoquer ce parfum permet au critique d'art de montrer qu'il a développé le flair nécessaire pour identifier les influences et mesurer l'originalité de la peinture de son temps.

La métaphore olfactive permet ainsi aux critiques d'art d'évoquer la présence de ce que le spectateur ne voit pas : un style emprunté au passé, une facture appelant à la contestation sociale ou, au contraire, au respect de l'ordre établi, sont autant de liens subtils entre l'éthique et l'esthétique qui se prêtent à l'emprunt de formulations au domaine de l'olfaction. L'odorat métaphorise ce qui, de près comme de loin, reste insaisissable dans la peinture : le travail de la matière picturale et son idéalisation. Développés pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, ces questionnements ont fait l'objet d'une remise en cause radicale par les avant-gardes. À présent, l'odeur de la peinture n'apparaît plus comme un enjeu majeur et ceux que Marcel Duchamp appelait au début du XX<sup>e</sup> siècle les « intoxiqués de la térébenthine » ont été moins nombreux à chercher leur inspiration dans la « masturbation olfactive »<sup>80</sup>. La peinture partage désormais le paysage des arts visuels avec de nombreuses autres pratiques artistiques, mais l'odorat reste d'actualité dans la réception. Dans cette histoire de la réception olfactive de l'art<sup>81</sup>, la critique d'art fait encore preuve de flair, mais cet usage semble bien moins métaphorique tant sont désormais réelles les odeurs de l'art contemporain qui utilise parfois des matériaux odorants ou expose des œuvres exclusivement olfactives<sup>82</sup>.

## Notes

- 1 Voir à ce sujet le deuxième chapitre, intitulé « Not just looking » du livre de Helen Rees Leahy, *Museum Bodies : The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Farnham, Ashgate, 2012 ainsi que Constance Classen, « Museum Manners : The Sensory Life of the Early Museum », *Journal of Social History*, vol. 40, n° 4, 2007.
- 2 C'est le cas particulièrement de l'odeur de rose pour la statue de Condillac, qui dans son *Traité des sensations* (1754), montre comment les sens, et d'abord l'odorat, constituent l'expérience ; tout observateur extérieur y verrait une statue respirant une odeur de rose, mais relativement à elle-même, la statue *serait* une odeur de rose (jusqu'à ce que d'autres sensations viennent modifier cette première expérience).
- 3 Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 2010. Voir aussi Constance Classen, « The Scented Womb and the Seminal Eye : Embodying Gender Codes through the Senses », *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, Londres, Routledge, 1998, ainsi que Martial Guéron, « La physiologie du bon goût : la hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Au limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Nathalie Kremer (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2009.
- 4 Edmond de Pressensé abonde dans ce sens en soulignant que l'odorat facilite, chez l'animal, non l'acquisition d'un savoir, mais celle de l'instinct qui le caractérise : « L'odorat, par exemple, joue un rôle prépondérant dans le développement de l'instinct des animaux. Ceux qui en sont destitués, comme la baleine ou le chameau, sont d'une stupidité rare ; ceux qui en sont pourvus manifestent, au contraire, une grande finesse de perception et sont aussi habiles à la chasse qu'à la fuite devant le danger. » Edmond de Pressensé, *Les origines : problème de la connaissance, le problème cosmologique, le problème anthropologique, l'origine de la morale et de la religion*, Paris, Fischbacher, 1883, p. 301. Sur les conceptions de l'odorat élaborées au XIX<sup>e</sup> siècle dans le domaine des sciences, voir Nélia Dias, *La mesure des sens : les anthropologues et le corps humain au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 2004.
- 5 Hippolyte Cloquet, *Osphrésiologie ou traité des odeurs, du sens et des organes de l'olfaction*, Paris, Méquignon-Marvis, 1821, p. 24.
- 6 Voici comment Edmond Bonnaffé l'évoque : « L'amateur et l'éru-dit ont des objectifs, des procédés différents. L'un, passionné pour le beau, ne poursuit que son idole ; il la reconnaît à son parfum, à son rayonnement, il la devine. Son instinct, son émotion, son enthousiasme lui crient : C'est elle [...] ». Edmond Bonnaffé, *Physiologie du curieux*, Paris, Jules Martin, 1881, p. 2.
- 7 Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, 1994 [1890], p. 137.

- 8 Voir aussi François Sauvagnat, « Du miasme à l'indice : la métaphore ophrésiologique chez Morelli », *Odeurs du monde*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- 9 « Je voulais seulement dire que le germe de l'historien de l'art, si germe il y a, ne peut se développer et fleurir que dans la tête du connaisseur ou, en d'autres termes, que le futur écrivain de l'histoire de l'art doit trouver des éléments fondamentaux pour son histoire dans les pinacothèques et non dans les bibliothèques. *Bref, pour devenir historien de l'art, il faut être connaisseur.* » Morelli, « Principes et méthode », *op. cit.*, p. 118.
- 10 Marcel Proust, « Le Côté de Guermantes », *À la recherche du temps perdu* (Tome II), Paris, Gallimard, 1989, p. 660.
- 11 Friedrich W. J. Schelling, « Peinture : la couleur et le dessin », *Textes esthétiques*, Alain Pernet (trad.), Paris, Klincksieck, 1978, p. 80.
- 12 *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> édition, 1835.
- 13 « Il y a des antiquaires qui ont du flair ». *Émile Littré : Dictionnaire de langue française*, 1872–1877.
- 14 Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 41, 1980.
- 15 Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Quantin, 1880, p. 299.
- 16 Champfleury, *Le Violon de faïence*, Paris, Droz, 1985 [1862], p. 56.
- 17 Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 6.
- 18 « Voulez-vous savoir comment se fait une critique en peinture ? Ceux qui ont du temps de reste s'attroupent chez un élégant ; chacun dit son mot, l'envie souffle, celui qui est voué au bleu charge celui qui donne dans le rouge ; tous les deux se raccommode en tombant sur le noir ; une plume alerte recueille tout cela, y met une liaison au goût du siècle, le public rit de la plaisanterie et vient au Salon, comme vous, pour juger par soi-même, et avoir du plaisir ». Godefroy, *Le Chinois au Salon*, [s.l.], [s.n.], 1769, p. 5.
- 19 « Ainsi, monsieur l'abbé, tant que nous n'aurons pas manié le pinceau, nous ne serons que des conjecturateurs plus ou moins éclairés, plus ou moins heureux ; et, croyez-moi, parlons bas dans les ateliers, de peur de faire rire le broyeur de couleurs ». Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne depuis 1770 jusqu'en 1782*, Tome 2, Paris, F. Buisson, 1812, p. 101.
- 20 Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Chapentier, 1886.
- 21 Charles Virmaître, *Paris-Palette*, Paris, Savine, 1888, p. 82.
- 22 « On devine facilement, en effet, l'impression considérable que dut produire la peinture de Van Eyck. [...] Les artistes admis à la contempler s'en émerveillaient comme d'autant de prodiges et, détail bien typique, flairaient paraît-il, la vive odeur répandue par l'huile. » H. Fiérens-Gevaert, « De Van Eyck à Van Dick », *La Revue des deux mondes*, mai-juin 1900, p. 903.
- 23 Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 31.
- 24 De rares exceptions peuvent être mentionnées : il s'agit des hallucinations olfactives telles que celles dont souffre, par exemple, Des Esseintes, personnage de *À Rebours* de Huymans ou encore des tours joués par un maître de l'art pictural : « Mais tout en devenant un grand peintre, Léonard n'abandonnait ni les autres arts, ne les sciences ; [...] chimiste habile, il s'amusait quelquefois à former, par le mélange de matières inodores, quelque odeur détestable qui forçait tous ceux qui se trouvaient dans l'appartement à s'enfuir. » Alexandre Dumas, *La peinture chez les anciens*, Paris, Marescq et compagnie, 1856, p. 2.
- 25 Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.
- 26 Diderot, *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, p. 35. Voir aussi l'analyse de Philippe Déan : « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 22, avril 1997.
- 27 On peut lire ainsi : « Il disait aussi à ceux qui lui reprochaient de faire de la peinture raboteuse : "Je suis peintre et non teinturier". » Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Paul Saint-Victor, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Morizot, 1864.
- 28 Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Tome I, Paris, Charles-Antoine Jonbert, 1753.
- 29 Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Tome VIII, Paris, J.-F. Delion, 1829–1851, p. 257.
- 30 Alain Corbin, *Le miasme et la Jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, 1982.
- 31 Voir à ce sujet Louis Figuier, *L'année industrielle*, Paris, Hachette, 1860 ou, pour des considérations plus générales, Jules Lefort, *Chimie des couleurs pour la peinture à l'eau et à l'huile : comprenant l'histoire, la synonymie, les propriétés physiques et chimiques, la préparation, les variétés, les falsifications, l'action toxique et l'emploi des couleurs anciennes et nouvelles*, Paris, Victor Masson, 1855.
- 32 Article 1<sup>er</sup> du décret du 15 octobre 1810 : « À compter de la publication du présent décret, les manufactures et ateliers qui répandent une odeur insalubre ou incommode, ne pourront être formés sans une permission de l'autorité administrative : ces établissements seront divisés en trois classes. La première comprendra ceux qui doivent être éloignés des habitations particulières ; la seconde, les manufactures et ateliers dont l'éloignement des habitations n'est pas rigoureusement nécessaire, mais dont il importe, néanmoins, de ne permettre la formation qu'après avoir acquis la certitude que les opérations qu'on y pratique sont exécutées de manière à ne pas incommoder les propriétaires du voisinage, ni à leur causer des dommages. Dans la troisième classe seront placés les établissements qui peuvent rester sans inconvénient auprès des habitations, mais doivent rester soumis à la surveillance de la police. »
- 33 « Toutefois, il fallut que l'odeur de la peinture le lui permit : il était impossible à son organisation particulière de la supporter ; jamais, dans les palais impériaux, il n'était arrivé de l'y exposer. » De Las Cases, *Mémorial de Saint Hélène*, tome I, Londres, Henri Colburn et M. Bossange, 1823, p. 15.

- <sup>34</sup> « Ma délicatesse physique est même telle que j'ai fui mon logis pour fuir l'odeur de la peinture. » Gustave Flaubert, *Correspondance* [1867], Tome III, Paris, Gallimard, 1991, p. 312.
- <sup>35</sup> *Journal des artistes*, n° 26, 28 décembre 1834, p. 410.
- <sup>36</sup> Voir à ce sujet David S. Barnes, *The Great Stink of Paris and the Nineteenth-Century Struggle against Filth and Germs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.
- <sup>37</sup> Voir Honoré de Balzac, « La maison du chat-qui-pelote », *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1842–1848.
- <sup>38</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 297.
- <sup>39</sup> Diderot, « Salon de 1769 », *Héros et martyrs*, Paris, Hermann, 2009.
- <sup>40</sup> « On dit qu'un tableau sent la palette lorsque les couleurs locales ne sont pas vraies et telles que la nature nous les représente ». Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture*, Paris, Bauche, 1757, p. 439.
- <sup>41</sup> Andrée-Anne Vennes a entièrement consacré à ce sujet un mémoire de maîtrise intitulé *Vie et mort du miasme coubétain : Gustave Courbet et la révolutions olfactive*, Département d'histoire de l'art, UQAM, 2013.
- <sup>42</sup> Bertall, « Le Salon peint et dessiné », *Le journal pour rire*, 3 novembre 1855, p. 1.
- <sup>43</sup> « Finally, the falling and fallen grain has been rendered by Courbet as a multiplicity of flecks and granules of brownish ochre pigment that even a viewer unaware of any metaphorical dimension to the *Wheat Sifters* might well see as calling attention to its existence as mere stuff – the paint in those area actually looks *sticky* – which is to say as the means rather than the product of the representational act. » Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1990, p. 153.
- <sup>44</sup> Voir à ce sujet Constance Classen, « Symbolist Harmonies, Futurist Colors, Surrealist Recipes : Crossing Sensory Borders in the Arts », *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, Londres, Routledge, 1998 ainsi que Hervé-Pierre Lambert, « La synesthésie : vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, volume VIII, Printemps 2011.
- <sup>45</sup> Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris*, Paris, Palmé, 1867, p. 189.
- <sup>46</sup> Marc de Montifaud, « Les peintres de la couleur et du sentiment », *Les Romantiques*, Paris, Reiff, 1878, p. 6.
- <sup>47</sup> Buchère de Lépinos, *L'Art dans la rue et l'art au Salon*, Paris, Dentu, 1859, p. 207.
- <sup>48</sup> Julia Pecker, « L'apprentissage de la propreté : du mauvais goût au dégoût », *Le corps dans l'histoire et les histoires du corps*, Mickaël Bouffard, Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky (dir.), Paris, Hermann, 2013.
- <sup>49</sup> À cet égard, le roman de Zola *Pot-Bouille* peut être lu comme un document témoignant de l'organisation sociale à l'œuvre dans les immeubles haussmanniens.
- <sup>50</sup> La fin de la nouvelle de Maupassant *La fenêtre* donne un indice des implications sociales du parfum et de la proximité à laquelle ils invitent. Le narrateur relate son étonnement alors qu'il croyait soulever le jupon de la bonne dont il avait fait sa maîtresse après lui avoir enseigné quelques règles d'hygiène pour lui donner un baiser très peu chaste : « Je fus surpris. Cela sentait la verveine ! ». Voir : Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky, « La sémiologie des odeurs au XIX<sup>e</sup> siècle : du savoir médical à la norme sociale », *Études françaises*, numéro spécial : La physiognomonie au XIX<sup>e</sup> siècle : transposition esthétiques et médiatiques, Valérie Stiénon et Érika Wicky (dir.), vol. 49, n° 3, décembre 2013.
- <sup>51</sup> Outre la haussmannisation, Vigarello a bien montré que la répartition des bains publics ancre aussi dans l'urbanisme la séparation des classes sociales par l'hygiène. Georges Vigarello, *Le propre et le sale*, Paris, Seuil, 1987.
- <sup>52</sup> Nicole Dubreuil, « Les métaphores de la critique d'art : le "sale" et le "malade" à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France (1850–1900)*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989.
- <sup>53</sup> Nadar, *Dessins et écrits*, Paris, Arthur Hubschmid, 1979. Il est à noter que les légendes accompagnant les caricatures ne sont pas toutes du cru du caricaturiste, elles peuvent avoir été ajoutées au moment de la publication.
- <sup>54</sup> Cham, « Les Cribleuses de blé », *Charivari*, 1855.
- <sup>55</sup> « Un monsieur ayant eu l'imprudence d'entrer sans précaution dans l'atelier de M. Courbet est asphyxié par sa palette ». Cham, « Revue du Salon de 1853 », *Album du Charivari*, 1853.
- <sup>56</sup> Linda Nochlin, « The Invention of the Avant-Garde : France 1830–1880 », dans *Avant-Garde Art*, Thomas B. Hess et John Ashbery (dir.), Londres, Collier Books, 1967, p. 1–24.
- <sup>57</sup> Dans une lettre adressée à ses parents le 15 juin 1852, Courbet écrit : « C'est impossible de dire tout ce que m'a valu d'insultes mon tableau de cette année [*Les Demoiselles de village*], mais je m'en moque, car quand je ne serai plus contesté, je ne serai plus important. » *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 100.
- <sup>58</sup> Jean-Louis François Veuillot, *Paris pendant les deux sièges*, tome II, Paris, Société générale de librairie catholique, 1878, p. 373.
- <sup>59</sup> Constatant le lien étroit noué par les imaginaires entre l'hygiène et la vertu, Georges Vigarello cite ainsi C. E. Clerget dans *Le propre et le sale* : « Si l'homme s'habitue aux haillons, il perd inévitablement le sentiment de sa dignité et, quand ce sentiment est perdu, la porte est ouverte à tous les vices. » C. E. Clerget, « Du nettoyage mécanique des voix publiques », *La revue d'architecture*, Paris, 1843, cité par Vigarello, *Le Propre et le sale*, op. cit.
- <sup>60</sup> Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Levy, 1855, p. 156.
- <sup>61</sup> Retracer la reprise des images et des métaphores dans la presse montre bien que les articles publiés à l'époque loin d'être un simple reflet de la réception publique de la peinture contribue activement à créer des modèles de représentation.

- 62 Paul de Saint Victor, *La Presse*, 28 Mai 1865.
- 63 « L'auguste jeune fille est une courtisane, aux mains sales, aux pieds rugueux, elle est couchée [...] son corps a la teinte livide d'un cadavre exposé à la Morgue ; ses lignes sont dessinées au charbon et ses yeux éraillés et verdâtres ont l'air de provoquer le public ». EGO, « Courrier de Paris », *Le monde illustré*, 13 mai 1865.  
On peut lire aussi l'échange suivant légendant une caricature :  
« — Mais ce sont des tons de cadavres ?  
— Oui, malheureusement, je ne peux pas arriver à l'odeur ». Cham, *Le Charivari*, 22 avril 1877.
- 64 Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'origine étymologique du nom de la rue Mouffetard ne faisait pas plus consensus qu'aujourd'hui. Voici ce qu'en dit Charles Lefeuvre, auteur d'une histoire de Paris : « Qui devinerait que les savants officiels font dériver le mot *Mouffetard* de *Mons Ceratius* ? De traduction en corruption, le mont Cétard aurait fait, à leur sens, appeler Mouffetard un chemin qui le traversait en dehors de l'enceinte de Philippe-Auguste, et où s'élevait l'église Saint-Marcel. A ce compte, la Bièvre, les tanneries et les dépôts de gadoue n'auraient exhalé que postérieurement le long de ce chemin l'odeur désagréable et pernicieuse qui a fait dire : quelle *moufette*, quelle *moffette* ! Les tanneurs et les gadouards, ces prédécesseurs des compagnies Domange et Richer, ne sont-ils pas en cela les parrains de la rue ? Sa population toujours croissante l'a assainie au cœur du faubourg Saint-Marceau, sans qu'il y ait encore moyen de prendre ses odeurs particulières pour des parfums ». Charles Lefeuvre, *Les anciennes maisons de Paris. Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*, tome II, Paris, C. Reinwald et A. Twietmeyer, 1875, p. 406.
- 65 Géronte (Victor Fournel), *La Gazette de France*, 30 juin 1865.
- 66 L. de Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées ; L'Art et la démocratie, Causes de décadence – Le Salon de 1865. L'Art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et M. Taine*, Paris, Dentu, 1865, p. 13–14.
- 67 On en trouve un exemple dans *Le ventre de Paris* de Zola : « En écoutant Lisa, il regardait leurs portraits, aux deux côtés de la cheminée ; certainement, ils étaient des gens honnêtes, ils avaient l'air très comme il faut, habillés de noir, dans les cadres dorés ». Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Charpentier, 1878, p. 191.
- 68 Victor Fournel, « La *portraituremanie*, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 396.
- 69 Ces présupposés sont présents dans l'éloge funèbre de Jules Vallès à Courbet : « Il a eu la vie plus belle que ceux qui sentent, dès la jeunesse et jusqu'à la mort, l'odeur des ministères, le moisi des commandes. Il a traversé les grands courants, il a plongé dans l'océan des foules, il a entendu battre comme des coups de canon le cœur d'un peuple, et il a fini en pleine nature, au milieu des arbres, en respirant les parfums qui avaient enivré sa jeunesse [...] ». Jules Vallès, « Courbet », *Le réveil*, 6 janvier 1878, p. 89.
- 70 Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 79.
- 71 « Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité ; il nous a fait connaître Olympia, cette jeune fille de nos jours que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte ». Zola, « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet », *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1867, p. 58.
- 72 Vincent Van Gogh, *Lettre à son frère Théo* [497], 30 avril 1885.
- 73 Lire à ce sujet Christina Bradstreet, « “Wicked with Roses” : Floral Femininity and the Erotics of Scent », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n° 1, 2007.
- 74 Émile Zola, « Lettres de Paris : Deux expositions d'art au mois de mai », *Le messager de l'Europe*, 1876.
- 75 Jules Castagnary, « Salon de 1875 », *Le Siècle*, 29 mai 1875.
- 76 Voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Seuil, 2005.
- 77 Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 483.
- 78 Honoré de Balzac, « Sarrazine », *Œuvres complètes*, vol. 10, Tome II, Paris, Houssiaux, 1874, p. 99.
- 79 Olivier Merson, *Exposition de 1861, La peinture en France*, Paris, Le Dentu, 1861, p. 350.
- 80 Marcel Duchamp cité par Gérard Conio, *Du goût public*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007, p. 70.
- 81 Voir à ce sujet Denys Riout, « Art et olfaction : des évocations visuelles à une présence réelle », *Cahiers du MNAM*, n° 116, été 2011.
- 82 Voir à ce sujet Karine Bouchard et Érika Wicky, « Description et olfaction de l'art contemporain : les mutations de la critique d'art », *Marges : revue d'art contemporain*, numéro hors série, avril 2014.