

**LA FRAGRANCE ET LA MUSIQUE**  
**OU L'INVENTION D'UN ART « SONOLFACTIF »**

Chantal JAQUET

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

*À Francis, qui respire si profondément l'air de la musique*

Souvent, l'art des parfums emprunte ses images, voire ses concepts à la musique pour exprimer sa temporalité évanescence et invisible. La création de parfums se présente comme une composition rythmée de notes olfactives : notes de tête, plus légères et volatiles, à la manière de croches aromatiques, comme les agrumes ou les menthes ; notes de cœur, florales et épicées, de plus longue durée ; notes de fond, plus lourdes et persistantes, comme un refrain musqué ou boisé. Faute d'un vocabulaire olfactif riche et développé, la description des fragrances puise elle aussi ses expressions dans un registre musical et s'appuie sur des analogies et des correspondances poétiques nourries par le symbolisme de Baudelaire. L'auteur des *Fleurs du mal* n'hésite pas à parler de parfums « doux comme les hautbois<sup>1</sup> » et à mêler les « parfums des verts tamariniers » au chant des mariniers.<sup>2</sup> Dans *La chevelure*, son esprit qui se baigne dans cette forêt aromatique répond à ceux qui « voguent sur la musique ».

En dépit des apparences, la correspondance entre parfum et musique ne se joue pas à sens unique. Si la musique prête sa voix à l'indicible fragrance, le parfum le lui rend bien. Impuissant à restituer le charme secret de la sonate de Vinteuil, le narrateur, dans *À la recherche du temps perdu*, recourt au lexique olfactif et évoque « la fragrance de géranium de sa musique »<sup>3</sup>. Il reconnaît la fameuse petite phrase « odorante et aérienne » qu'il aime et compare ses effets « à la soierie embaumée d'un géranium ».

<sup>1</sup> *Les Fleurs du mal*, IV, « Correspondances », Paris, Édition Garnier, 1965, p. 13.

<sup>2</sup> *Les Fleurs du mal*, XXXII, *Parfum exotique*, op. cit., p. 29.

<sup>3</sup> *La Prisonnière*, dans *À la Recherche du temps perdu*. 3, *La Prisonnière ; La Fugitive*, Paris, Gallimard, 1983, p. 375 (Bibliothèque de la Pléiade, 102).

Au-delà de ces métaphores et de ces correspondances littéraires, qui relèvent du symbolisme et de l'entre-expression, les liens entre les arts olfactifs et sonores deviennent de plus en plus serrés depuis quelques années avec la multiplication de concerts odorisés et de performances mêlant fragrances et mélodies. Ce dialogue entre les deux arts n'est pas cantonné à la musique contemporaine, il concerne aussi bien des œuvres classiques odorisées par des parfumeurs que des morceaux célèbres de jazz ou des improvisations sur scène. Ainsi, pour ne retenir que quelques exemples récents, le pianiste marocain Marouan Benabdallah, se plaçant sous l'égide de Baudelaire, a donné un concert intitulé « Sons et parfums »<sup>4</sup> où étaient diffusées des fragrances conçues en harmonie avec la musique de Bartok, Debussy et Scriabine. Dans un autre registre, le saxophoniste Manuel Lefevre a revisité des standards de jazz à partir d'impressions olfactives, lors de trois concerts « Sax and scents », donnés à Ixelles, en octobre et novembre 2014. En association avec la parfumeuse Ursula S. Yeo, le tubiste Michel Godard s'est livré, quant à lui, au festival de Coutances de 2012, à une improvisation musicale basée sur la composition d'odeurs diffusées à l'aide de tissus imprégnés fixés sur des perches<sup>5</sup>. Certains, comme la pianiste et musicologue Marie-Anouch Sarkissian, vont même jusqu'à concevoir une interface parfum-musique et en faire une marque déposée, en organisant des manifestations visant à traduire l'un dans l'autre, l'un par l'autre<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Concert donné le 12 Avril 2013 au Beldi Country Club à Marrakech.

<sup>5</sup> Ce type de pratique artistique ne concerne pas seulement la musique instrumentale, il touche également la musique vocale, qu'elle prenne des formes allant de la chorale au récital en solo, en passant par le chant a capella ou accompagné d'instruments. Ainsi le couple de musiciens et chanteurs aveugles Amadou et Mariam, venu du Mali, a convié le public à une expérience sensorielle sans précédent en chantant et jouant entièrement dans le noir en donnant à sentir différents parfums exprimant les situations et les lieux, comme l'odeur de la terre à Bamako le soir. Au cours d'une série de concerts intitulée *Éclipse*, dans les années 2011-2012, les deux artistes ont associé musique et parfums pour faire partager leur expérience de cécité et retracer leur histoire depuis leur rencontre à l'Institut des jeunes aveugles de Bamako, jusqu'à leur succès international totalement inattendu. Plus récemment, Léo Warynski et son ensemble vocal *Les Métaboles* ont donné le 2 juin 2015, à l'Église des Billettes de Paris, un concert de musique américaine à voir, entendre et sentir, en associant aux voix des chanteurs interprétant des œuvres de Aaron Copland, Morton Feldman, Samuel Barber, Morten Lauridsen et Eric Whitacre les fragrances créées par le parfumeur Quentin Bisch.

<sup>6</sup> Dans ce cadre, les parfumeurs, Dominique Ropion, Guillaume Flavigny, et Anne-Sylvie Selezneff ont composé des œuvres olfactives en hommage respectif à Francis Poulenc, Chopin et Ravel que le public a pu sentir en écoutant les morceaux de musique correspondant. Cf. Marie-Anouch Sarkissian, « Trois œuvres d'art olfactives, mettant en pratique le concept d'interface parfum-musique », *L'art contemporain olfactif*, sous la direction de C. Jaquet, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 155-169 Rencontres, 120. Série Les anciens et les modernes – études de philosophie, 2).

Bien que ces expériences « sonolfactives » ne soient pas toutes d'un égal intérêt et qu'elles obéissent parfois à un phénomène de mode, on peut s'interroger sur leur raison d'être et leur bien-fondé. On ne saurait en effet se contenter de ce qu'Étienne Souriau appelle de manière critique « la mystique des correspondances »<sup>7</sup> en invoquant les mânes de Baudelaire ou une mystérieuse alchimie entre les sons et les parfums pour justifier des associations vagues et arbitraires. C'est pourquoi avant même d'explorer les formes artistiques contemporaines alliant fragrance et musique, il est préalablement nécessaire de se demander ce qui peut légitimer le rapprochement entre les sensations olfactives et auditives et d'analyser les conditions de possibilité d'une collaboration entre les arts respectifs auxquels elles donnent lieu.

### *Les fondements d'un rapprochement*

A priori, l'ouïe et l'odorat n'ont guère de points communs, car ils ne se fondent pas sur les mêmes principes constitutifs et n'obéissent pas aux mêmes lois. Les phénomènes sonores sont de nature mécanique et reposent sur la vibration, les phénomènes olfactifs sont de nature chimique et résultent de l'émanation de corps volatils perçus par le sens de l'odorat. Le son est par définition une vibration mécanique d'un fluide élastique, qui se propage sous forme d'ondes dont l'intensité, la fréquence et la hauteur peuvent faire l'objet d'une mesure et d'une quantification mathématique. L'odeur est le fruit d'un assemblage de molécules émanant d'un corps, captées par les récepteurs olfactifs. L'odeur n'existe donc pas indépendamment de sa perception par le sens de l'odorat. Un produit dit odorant n'a pas d'odeur par lui-même. Pour être qualifié comme tel, encore faut-il que ses molécules soient reconnues par des neurones olfactifs décodant le message chimique et le transformant en un message nerveux intelligible par le cerveau. Les molécules odorantes sont constituées par des molécules chimiques qui se distinguent en fonction de trois critères : leur composition, leur longueur et leur organisation spatiale. Si leur concentration dans l'air joue également un rôle dans la détermination de la nature de l'odeur, leur mouvement met en jeu un processus plutôt chimique que physique et n'a rien d'une vibration mécanique.

<sup>7</sup> Cf. Edmond Roudnitska, Préface à *L'Esthétique en question : introduction à une esthétique de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 6.

Il est vrai qu'en 1755 le père Polycarpe, dans sa *Chimie du goût et de l'odorat*, a soutenu la thèse selon laquelle toutes les sensations sont de nature vibratoire et a analysé les odeurs comme les vibrations des sels volatils et des soufres et qu'aujourd'hui encore le biophysicien Luca Turin défend un modèle analogue<sup>8</sup>. Turin estime ainsi que ce que nous sentons n'est pas la forme des molécules mais leur vibration. Il considère que l'odorat est un sens spectral permettant d'entendre des odeurs. La réception olfactive correspond aux vibrations des molécules odorantes. Dans cette perspective, la chimie des parfums, loin d'être étrangère à la science des sons, pourrait étudier la fréquence ou la hauteur des molécules odorantes et devenir une branche de l'acoustique. Quoi qu'il en soit, cette thèse très controversée<sup>9</sup> nourrit l'imaginaire artistique de ceux qui plaident pour un rapprochement entre musique et parfum et qui voient dans ces débats un argument supplémentaire en faveur de leur démarche.

Sans doute les rapprochements ont-ils toujours quelque chose d'intempestif et d'approximatif parce qu'ils s'effectuent par définition sur un fond irréductible de distance première et s'opèrent parfois moins sur la base de similitudes profondes que de dissemblances avec un tiers qui permet par contraste de tisser artificiellement des liens de parenté. L'ouïe et l'odorat n'échappent pas à la règle et ils ont d'abord ceci de commun qu'ils n'entrent pas dans le champ de la vision, contrairement aux objets du goût ou du toucher. Le mode de donation de leurs objets n'est pas le même que celui de la vue et ils entretiennent un rapport très différent à l'espace et au temps. En dépit de la différence des canaux sensoriels mobilisés et du mode de construction des perceptions sonores et odorantes, l'art musical et olfactif partagent un certain nombre de traits communs qui les distinguent de l'art pictural ou sculptural. Ils reposent sur le mouvement, propagation des sons ou des molécules odorantes et mettent en jeu une temporalité, une tonalité et une intensité variable en fonction de leurs sources

<sup>8</sup> Cf. C. Burr, *L'homme qui entend les parfums. L'étonnante redécouverte de Luca Turin*, traduit de l'américain par O. Versini, Paris, Autrement, 2004.

<sup>9</sup> Voir notamment : Luca Turin, Simon Gane, Dimitris Georganakis, Klio Maniati et Efthimios M. C. Skoulakis : « Plausibility of the Vibrational Theory of Olfaction », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112 (25) 2015, E3154 (DOI : 10.1073/pnas.1508035112) ; et Eric Block, Seogjoo Jang, Hiroaki Matsunami, Victor S. Batista, Hanyi Zhuang : « Reply to Turin et al.: Vibrational theory of olfaction is implausible », *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 112 (25) 2015, E3155 (DOI : 10.1073/pnas.1508443112).

d'émission. Arts de la durée, ils opposent à l'immédiateté instantanée de la vue, une succession continue de notes et d'accords choisis, appréciés en eux-mêmes et par eux-mêmes, pour ainsi dire indépendamment de la source productrice. Alors que dans la vision, il n'est guère possible de dissocier la contemplation de l'objet à l'origine de la perception, dans l'audition et l'olfaction, on peut faire abstraction de la source pour appréhender les notes musicales et odorantes. La preuve en est que l'on perçoit très souvent des sons et des odeurs sans savoir d'où ils proviennent et sans pouvoir en assigner l'origine, tandis qu'il est impossible de percevoir visuellement un objet sans l'entrevoir, de sorte que la cause, la présence de la chose, et son effet, la perception de cette chose, sont indissolublement liées, voire confondues. Dès lors, l'ouïe et l'olfaction offrent une voie d'accès privilégié à un monde abstrait, de purs sons et odeurs, monde invisible propice à l'imagination et à la rêverie, tandis que la vue nous arrime davantage au réel, bien qu'elle puisse être aussi cause de visions, de mirages et que l'art pictural, loin de se borner à la représentation du sensible ou à sa simple transposition, revendique aussi un caractère non figuratif.

Cette dimension abstraite, très présente dès l'origine dans la musique en vertu de son potentiel illimité de combinaisons sonores, s'est vu renforcée dans la parfumerie avec l'avènement des molécules de synthèse qui l'a arrachée à sa dépendance à l'égard des produits végétaux et animaux et lui a ouvert les portes de l'imaginaire en démultipliant les possibilités de composition. Le célèbre parfum « N°5 » de Chanel créé par Ernest Beaux en 1921 comprend ainsi des composés synthétiques, notamment un aldéhyde, le 2-méthylundécanal, et a été présenté comme un « bouquet de fleurs abstraites ».

Les sensations auditives et olfactives nous soustraient à l'hégémonie visuelle et nous ouvrent les portes de l'invisible, voire de l'imprévisible, car elles surgissent parfois inopinément et font irruption brusque dans le flux continu des perceptions. Elles rompent avec le cours habituel des choses et font événement, au sens premier du terme. En effet, elles adviennent et constituent des phénomènes survenant en un temps et un lieu déterminés. Ce caractère événementiel a des conséquences sur l'art musical et olfactif qui requièrent la répétition permanente de leurs objets, parce qu'ils s'évanouissent dans la durée, à la différence des objets picturaux ou sculpturaux. Si arts plastiques ne sont pas exempts des ravages du temps, s'ils peuvent délibérément se vouloir éphémères et nomades, notamment dans le cadre des performances et des installations contemporaines, ils ne sont pas tout entiers marqués par la nécessité de la

reproduction de la composition, de son exécution à nouveau. La reproduction semble au contraire prohibée sous peine d'académisme ou de plagiat, mis à part chez certains artistes, comme Andy Warhol, qui jouent sur l'art en série. Dans le cas de la musique ou de l'art olfactif, une fois le morceau terminé, ou le parfum évaporé, l'œuvre ne disparaît pas à jamais ; il en reste des traces déposées dans la mémoire, les partitions et les formules, les enregistrements ou les flacons. Mais la partition ou la formule qui pérennisent la composition ne constituent pas l'œuvre d'art à elles seules. La musique est faite pour être jouée et entendue, le parfum pour être senti, ne serait-ce que mentalement, et ils impliquent l'exécution ou l'émission réitérées. Ils appartiennent donc aux arts renaissants et laissent la possibilité d'une multiplicité d'interprétations, voire, le cas échéant, d'improvisations à partir du thème initial, comme c'est le cas dans le jazz.

Tandis que la vue s'exerce à distance de ses objets, les odeurs et les sons s'insinuent dans les narines ou le creux de l'oreille, de sorte que l'olfaction et l'audition impliquent toujours une forme d'irruption et d'intrusion de leurs objets en nous, qu'elle soit ou non consentie. Les yeux sont pénétrants, les oreilles et les narines sont pénétrées. Ce caractère intrusif explique en partie que les sons et les odeurs puissent nous surprendre et nous ébranler en causant de vives émotions. Emotions vitales, avant que d'être esthétiques, car il s'agit d'abord de se conserver en écartant les dangers de mort. L'odorat et l'ouïe jouent ainsi le rôle de sentinelle et d'alarme face aux menaces invisibles. L'oreille aux aguets est avertie d'un péril imminent par un bruit insolite ou un fracas soudain, tandis que le nez en alerte sent le roussi et flaire immédiatement l'odeur de brûlé ou les miasmes empoisonnés. A la différence du goût, qui repose sur l'absorption volontaire des aliments, l'ouïe et l'odorat opèrent sur le mode de l'ingestion forcée et nous obligent bon gré malgré à fusionner avec le monde, à abolir les frontières entre intériorité et extériorité.

Si l'ouïe et l'odorat ne relèvent pas du même univers sensoriel, ils obéissent cependant à une logique des fluides qui contraste avec la solidité et la stabilité apparente des objets de la vue. Bien qu'ils soient également frappés d'évanescence et n'aient pas la consistance d'une essence immuable, les phénomènes visuels semblent davantage apparentés au monde de l'être alors que les émissions sonores et odorantes s'écoulent en flux et sont en perpétuel devenir. Toutes proportions gardées, les objets de la vue et des arts plastique semblent plus statiques et s'offrent à davantage à un regard *tota simul*, bien que tout ne soit pas nécessairement perçu à la fois. Dès lors, en raison de leur

dynamique propre et de leur déroulement temporel, les sons et les odeurs semblent mieux appariés et se prêtent plus aisément au jeu des correspondances. La succession mélodique des notes épouse les circonvolutions du parfum et leurs rythmes et leurs évolutions propres sont susceptibles de s'accommoder, car ce sont moins des arts de la forme que de la métamorphose, ou du moins leur forme par essence se transforme connaît des mutations et des variations autour du même thème.

*Vers un art « sonolfactif »*

Si d'un point de vue artistique, l'association entre parfum et musique reste rare au cours de l'histoire, elle n'est pas toutefois une pure invention de l'art contemporain. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle apparaît comme l'une des formes que peut prendre la logique symbolique qui trouve son acmé dans les œuvres de Baudelaire et de Rimbaud. Si la postérité a surtout retenu l'association entre les lettres et les couleurs, telle qu'elle s'exprime dans *Voyelles*, Rimbaud ne congédie pas les autres sens. Loin s'en faut. Lorsqu'il soutient que le poète doit se faire voyant, il n'affirme pas le primat de la vision, mais il invite à la recherche d'une écriture multi-sensorielle. Dans sa lettre du 15 mai 1871 à P. Demeny, il précise ainsi que « Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. [...] il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ». Dans cette même lettre, Rimbaud assigne à la poésie la tâche de trouver une langue à cet effet : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ».

L'exploration artistique des correspondances peut se nourrir aussi bien d'une synesthésie bimodale reposant sur le couplage musique/couleurs ou musique/odeurs, par exemple, que d'une synesthésie multimodale, associant sons, couleurs, odeurs, ou encore d'une synesthésie généralisée impliquant l'entre-expression universelle des sens. Si les cas de synesthésie les plus fréquemment évoqués concernent la corrélation entre musique et couleur, ils peuvent aussi avoir trait aux sons et aux odeurs, comme en témoigne Maupassant dans *La vie errante, la nuit*.

Ce récit de voyage, publié en 1890<sup>10</sup>, relate une expérience sensorielle intense et insolite, vécue sur un bateau en Méditerranée, en route vers l'Italie. Contemplant les

<sup>10</sup> *La vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 10-24.

étoiles enveloppées dans la brume de la mer, Maupassant entend soudain une musique d'opéra lointaine venue on ne sait d'où, provenant en réalité des côtes de San Remo, comme le signalera un matelot :

J'écoutais, tellement surpris que je me croyais le jouet d'un joli songe. J'écoutai longtemps, avec un ravissement infini, le chant nocturne envolé à travers l'espace. Mais voilà qu'au milieu d'un morceau il s'enfla, grandit, parut accourir vers nous. Ce fut d'un effet si fantastique et si surprenant que je me dressai pour écouter. Certes, il venait, plus distinct et plus fort de seconde en seconde. Il venait à moi, mais comment ? Sur quel radeau fantôme allait-il apparaître ? Il arrivait, si rapide, que, malgré moi, je regardai dans l'ombre avec des yeux émus ; et tout à coup je fus noyé dans un souffle chaud et parfumé d'aromates sauvages qui s'épandait comme un flot plein de la senteur violente des myrtes, des menthes, des citronnelles, des immortelles, des lentisques, des lavandes, des thyms, brûlés sur la montagne par le soleil d'été.

C'était le vent de terre qui se levait, chargé des haleines de la côte et qui emportait aussi vers le large, en la mêlant à l'odeur des plantes alpestres, cette harmonie vagabonde.

Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. *Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles*<sup>11</sup>.

Cette expérience troublante décrite comme « une confuse vibration nerveuse »<sup>12</sup> apparaît comme intraduisible en langage clair. Maupassant se pose alors la question de savoir comment un poète symboliste aurait rendu « ce mélange inexprimable de sons parfumés, de brume étoilée et de brise marine, semant de la musique par la nuit »<sup>13</sup>. Il cite intégralement le sonnet *Correspondances* de Baudelaire en se demandant s'il « ne venai[t] pas de sentir jusqu'aux moelles ce vers mystérieux : Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »<sup>14</sup> ; et il rajoute : « Et non seulement ils se répondent dans la nature, mais ils se répondent en nous et se confondent quelquefois “dans une ténébreuse et profonde unité”, ainsi que le dit le poète, par des répercussions d'un organe sur l'autre »<sup>15</sup>.

Maupassant rattache cette expérience au phénomène d'audition colorée, cette forme de synesthésie la plus fréquente, qui associe la vue et l'audition, et qui faisait l'objet de nombreux travaux et discussions à la fin du XX<sup>e</sup> siècle chez les médecins et physiologues, après sa découverte par Georges Sachs en 1812 et la publication de

<sup>11</sup> *La nuit, la vie errante, op. cit.*, p. 16-17. Nous soulignons.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>13</sup> *La nuit, la vie errante, op. cit.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.*

l'étude systématique de Francis Galton en 1880. Si des sons, des chiffres ou des lettres éveillent chez certaines personnes des visions de couleurs, ne peut-on pas concevoir qu'une impression sonore puisse se communiquer aux sens voisins par « une sorte de contagion de sensibilité »<sup>16</sup> et soit traduisible par eux selon leur propre manière ?

Maupassant envisage ainsi l'hypothèse d'une synesthésie élargie dont certains poètes comme Rimbaud ou Baudelaire pourraient avoir fait l'expérience de sorte que leur esthétique symboliste serait avant tout alimentée par une sensibilité pathologique :

S'il est reconnu par la science – du jour – que les notes de musique agissant sur certains organismes font apparaître des colorations, si *sol* peut être rouge, *fa* lilas ou vert, pourquoi ces mêmes sons ne provoqueraient-ils pas aussi des saveurs dans la bouche et des senteurs dans l'odorat ? Pourquoi les délicats un peu hystériques ne goûteraient-ils pas toutes choses avec tous leurs sens en même temps, et pourquoi aussi les symbolistes ne révéleraient-ils point des sensibilités délicieuses aux êtres de leur race, poètes incurables et privilégiés ? C'est là une simple question de pathologie artistique bien plus que de véritable esthétique<sup>17</sup>.

Maupassant, certes, reste prudent et se borne à poser la question de savoir s'il n'est pas possible d'envisager que certains écrivains « névropathes par entraînement »<sup>18</sup> soient parvenus à une excitabilité de la sensibilité telle qu'elle produise en eux « un concert des facultés perceptives »<sup>19</sup>. C'est ce concert que l'étrange sonorité de leurs vers s'efforcerait d'exprimer en traduisant les sensations l'une dans l'autre dans un langage obscur pour le profane mais parfaitement clair pour eux<sup>20</sup>.

Cette démarche est somme toute le propre de la recherche artistique qui se jette « au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau », selon la formule de Baudelaire. Dès lors, il s'agit de briser le cloisonnement entre les sens et son cortège d'arts institués pour explorer des combinaisons sensorielles et renouveler l'inspiration artistique à bout de souffle. C'est ce que souligne fortement Maupassant :

Car les artistes sont à bout de ressources, à court d'inédit, d'inconnu, d'émotion, d'images, de tout. On a cueilli depuis l'antiquité toutes les fleurs de leur champ. Et voilà que, dans leur impuissance, ils sentent confusément qu'il pourrait y avoir peut-être pour

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.* ;, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>19</sup> *La nuit, la vie errante, op. cit.*, p. 21.

<sup>20</sup> « Et n'est-ce pas bien cela qu'exprime leur bizarre poésie de sons qui, tout en ayant l'air inintelligible, essaie de chanter en effet la gamme entière des sensations et de noter par les voisinages des mots, bien plus que par leur accord rationnel et leur signification connue, d'intraduisibles sens, qui sont obscurs pour nous, et clairs pour eux ? » *La nuit, la vie errante, op. cit.*, p. 21.

l'homme un élargissement de l'âme et de la sensation. Mais l'intelligence a cinq barrières entr'ouvertes et cadencées qu'on appelle les cinq sens, et ce sont ces cinq barrières que les hommes épris d'art nouveau secouent aujourd'hui de toute leur force<sup>21</sup>.

L'alliance entre sons et parfums participe de ce mouvement de renouveau de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui vise à faire sauter les verrous au profit de l'entre-expression. Certes, la création artistique s'est davantage orientée vers la recherche d'un art total, ou vers l'exploration des correspondances entre vision et audition ; néanmoins certains artistes et parfumeurs imaginent que les sons et les parfums se répondent ou se répandent, forgeant, comme Baudelaire, des correspondances poétiques ou de véritables expériences mariant les fragrances à la musique. La recherche de l'entre-expression est menée aussi bien par des musiciens que par des parfumeurs.

L'œuvre de Debussy, par exemple, illustre bien cette préoccupation d'exprimer les odeurs et les parfums dans la musique. Dans la *Revue blanche*, il écrit le 1er juin 1901 qu'il entrevoit

la possibilité d'une musique construite spécialement pour le plein air [...]. Il y aurait là une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum avec la musique ; celle-ci réunirait tous ces éléments dans une entente si naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux.

Le second mouvement d'*Ibéria*, *Les parfums de la nuit*, ou le quatrième *Prélude* (livre I), *les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* montrent que cette aspiration à créer une musique aérienne et olfactive n'est pas restée un songe-creux<sup>22</sup>.

Les parfumeurs de leur côté ne sont pas en reste. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où la parfumerie industrielle se développe à grande échelle avec l'essor des produits de synthèse, le chimiste et parfumeur anglais, Septimus Piesse ne se contente pas d'évoquer de secrètes correspondances entre les notes et les odeurs. Il conçoit la composition parfumée sur le modèle de la composition musicale et va jusqu'à imaginer une gamme de notes olfactives : « Il y a des odeurs qui n'admettent ni dièse ni bémols et il y en a d'autres qui feraient presque une gamme à elles seules, grâce à leurs diverses nuances ».<sup>23</sup> La profonde harmonie qu'il perçoit entre sons et odeurs le conduit à établir

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Pour une analyse plus détaillée de ces œuvres, je me permets de renvoyer à *Philosophie de l'odorat*, « Les expressions musicales et plastiques de l'odeur », Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 197-205.

<sup>23</sup> Septimus Piesse, *Histoire des parfums et hygiène de la toilette, poudres, vinaigres, dentifrices, fards, teintures, cosmétiques, etc.*, éd. française par F. Chardin-Hadancourt, Henri Massignon et Georges

une table très personnelle de correspondances entre notes musicales et olfactives. La civette est ainsi associée au fa, la verveine au mi, la citronnelle au ré, la menthe poivrée au si, la lavande au la, le magnolia au sol, dans une clé de sol<sup>24</sup>.

Sans doute ces correspondances n'engagent-elles que l'imagination de leur auteur et sont-elles révélatrices avant tout de son histoire et de sa sensibilité intimes, probablement marquées par le désir de voir reconnaître la dimension artistique du parfum en l'érigeant au niveau de la musique, mais au-delà de ce constat, elles témoignent d'un engouement pour une recherche esthétique qui ne se soit pas cantonnée à l'art monosensoriel et qui explore les possibilités offertes par la synesthésie. Il peut paraître étonnant que les hommes au cours de l'histoire aient privilégié avant tout la création d'arts fondés sur la séparation des sens alors que leur perception du monde intègre toutes les données sensibles à la fois et aurait dû les prédisposer d'emblée à la recherche d'un art polysensoriel. Cette orientation s'explique sans doute en partie par la difficulté de créer des dispositifs artistiques sollicitant tous les sens à la fois, de manière vraiment satisfaisante et a contrario par le plaisir éprouvé de manière intense et auto-suffisante à travers la pratique d'un art dévolu à un seul sens.

Il faut noter, toutefois, qu'un art qui se constitue par analogie avec un autre ou qui forge audacieusement des moyens pour l'exprimer dans son registre propre, ne sort pas de sa sphère et, à ce titre, il reste monosensoriel sans construire un dialogue au sens fort. En effet il traduit dans son langage les impressions liées à une autre modalité sensorielle. C'est pourquoi la création d'un art qui allie véritablement sons et odeurs passe par leur usage effectif de concert et implique notamment la diffusion d'odeurs orchestrées avec la musique. Il est donc nécessaire de se pencher plus précisément sur les entreprises artistiques qui pratiquent concrètement cette alliance.

### *Les œuvres sonolfactives contemporaines*

Tributaire des progrès de la technique, l'odorisation des spectacles qui existe depuis longtemps au théâtre, avec plus ou moins de bonheur,<sup>25</sup> implique assurément non

Halphen, Paris, Baillièrre, 1890, p. 41 ; op. cit. in Annick Le Guéer, *Le parfum des origines à nos jours*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 187.

<sup>24</sup> Cf. Annick Le Guéer, *Ibid*, p. 187.

seulement la création de fragrances expressives qui rompent avec la production industrielle en série de parfums commerciaux stéréotypés mais des moyens matériels, économiques et commodes de diffusion et de ventilation permettant d'éviter la saturation<sup>26</sup>. À cet égard la tentative d'odoriser les *Indes galantes* à l'opéra de Paris en 1952, bien qu'elle ait connu un relatif succès avec ses cent cinquante représentations ne fit pas école, probablement en raison d'un dispositif trop complexe et trop coûteux proportionnellement aux effets produits sur le public.

Bien que le procédé reste onéreux, l'invention en 1999 par Michel Pozzo et la société AC2i de la technologie Olfacom offre de nouvelles perspectives artistiques. Cette technique de pointe permet de diffuser de manière contrôlée parfums et arômes, grâce à des cartouches amovibles qui sont placées à différents points de l'espace, sous le siège des spectateurs, par exemple, et qui fonctionnent comme des périphériques ou des enceintes olfactives rattachées à un ordinateur central. Ces cartouches contiennent différentes molécules d'odeurs qui libèrent leurs fragrances ou cessent de les émettre grâce à un système de ventilation et de vanne dont l'ouverture et la fermeture sont commandées par un logiciel. L'intérêt de ce système est de pouvoir diffuser par ordinateur autant d'odeurs jumelées aux images ou aux sons que l'on veut, et cela de manière à la fois très rapide, en ouvrant l'opercule de la cartouche, et très efficace, en évitant la saturation et la confusion olfactive grâce à des molécules odorantes conçues de telle sorte qu'elles cessent de répandre une fragrance dès que le clapet est fermé.

C'est à un procédé analogue qu'a eu recours Christophe Laudamiel, en collaboration avec la compagnie Fläkt Woods, pour concevoir son « orgue à parfum » basé sur des microphones odorants distribués à chaque spectateur lors de la représentation de *Green Aria, a Scent opera* Créé, écrit et dirigé par Stewart Matthew, cet opéra olfactif a été donné pour la première fois en 2009 au Guggenheim Museum of New-York, puis au musée de Bilbao. Stewart Matthew a confié la partition olfactive au parfumeur Christophe Laudamiel<sup>27</sup> et la composition sonore aux musiciens Valgeir

<sup>25</sup> Dominique Paquet a recensé une cinquantaine de spectacles odorisés en France depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, Cf. *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>26</sup> Voir sur ce point l'article de Roland Salesse et Sophie Domisseck « techniques d'odorisation dans les arts vivants » *L'art contemporain olfactif*, sous la direction de C. Jaquet, *op. cit.*, p. 79-93.

<sup>27</sup> Né en 1969 à Clermont-Ferrand, Christophe Laudamiel est créateur parfumeur. Après des études de chimie, il a travaillé pour des maisons comme Estée Lauder, Ralph Lauren, Burberry. Il est actuellement président et maître parfumeur de Dream Air LCC, à New-York.

Sigurðsson<sup>28</sup> et Niko Mulhy<sup>29</sup>. *Green Aria* est un opéra d'une quinzaine de minutes, joué dans le noir, qui exprime en musique et odeurs, la lutte de la nature et de la technologie et leur réconciliation finale sous l'influence de *Green Aria*. Musiciens compositeurs et parfumeur créateur l'ont réalisé de concert et ont conçu la diffusion musicale et olfactive orchestrant thèmes sonores et trente-trois odeurs entièrement imaginaires.

*Green Aria* se présente comme un *Scent opera* et se distingue d'une simple odorisation visant à agrémenter un spectacle en toile de fond. La dimension olfactive y joue en effet un rôle central, car les personnages sont incarnés par des parfums appariés à des airs musicaux<sup>30</sup>. Aucun acteur sur scène, aucune image, uniquement les sons et les odeurs qui expriment les éléments, au nombre de 5 : terre, eau air, feu, métal de base, et les personnages aux noms évocateurs : Zéro Absolu, Chaos, Vert Evangélique, Feu + Fumée, Air Frais, Imposteur Vert Puant, Aria Verte, Métal Vert, Métal Lourd, Métal Vert & Chaud, Industrie, Magma, Vert Factice, Vert Fugitif Croquant, Vert Chatoyant, Vert Hurlant, Acier Brillant<sup>31</sup>.

L'opéra comprend quatre mouvements qui se déroulent dans le noir pour éviter que la vue interfère et parasite la perception. Il est cependant précédé d'un prologue, lumières allumées, au cours duquel sont présentées les 18 odeurs personnages et leurs musiques associées afin de pouvoir donner quelques clés aux spectateurs peu habitués à ce type de performance artistique. Pour l'occasion, Christophe Laudamiel a choisi de créer des fragrances nouvelles, afin de permettre au public de se concentrer sur la dramaturgie sans perdre son temps à s'efforcer de reconnaître les odeurs. Il lui fallait également les concevoir comme suffisamment singulières et expressives, pour que le profane puisse les discerner et identifier les personnages. En outre, il se devait de

<sup>28</sup> Né en 1971 Valgeir Sigurðsson est un ingénieur du son et compositeur islandais qui a notamment travaillé avec Bjork.

<sup>29</sup> Né en 1981 dans le Vermont, Niko Mulhy est un compositeur américain de musique contemporaine, minimaliste, qui a également travaillé avec Bjork et qui a composé des œuvres pour orchestre de chambre, ballets, opéras et films.

<sup>30</sup> Voir sur ce point l'article de Roland Salesse et Sophie Domisseck, « Peut-on raconter une histoire rien qu'avec des odeurs ? La gageure de "Green Aria: A scent Opera" »  
[http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude\\_green\\_aria\\_christophe\\_laudamiel.pdf](http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude_green_aria_christophe_laudamiel.pdf)

<sup>31</sup> Nous reprenons la traduction des noms donnés par Roland Salesse et Sophie Domisseck : Cf. « Peut-on raconter une histoire rien qu'avec des odeurs ? La gageure de "Green Aria: A scent Opera" »  
[http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude\\_green\\_aria\\_christophe\\_laudamiel.pdf](http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude_green_aria_christophe_laudamiel.pdf)

ménager le passage d'une odeur à l'autre et adopter une temporalité adaptée à la perception d'un public au nez généralement peu exercé.

Sous l'impulsion de Steward Matthew, Valgeir Sirgudsson, Niko Mulhy et Christophe Laudamiel, rompent donc avec la pratique d'un art monosensoriel, pour imaginer des formes sonores et olfactives mixtes, totalement inédites et très favorablement accueillies par le public<sup>32</sup>. Leur démarche reste cependant ponctuelle et expérimentale, notamment en raison du coût très élevé d'une telle performance.

À cet égard, les tentatives les plus intéressantes proviennent d'artistes qui s'engagent de manière durable sur la voie d'un art « sonolfactif » ou « olfactivosonore », pour reprendre la formule du compositeur pianiste, Laurent Assoulen,<sup>33</sup> qui pratique depuis plusieurs années l'alliance musique/fragrance, au cours de concerts et de disques parfumés réalisés en collaboration avec Guillaume Flavigny<sup>34</sup>.

L'ouïe et l'odorat, selon lui, sont deux sens qui ont un point commun, celui d'être perceptible dans l'air. Reprenant les thèses de Luca Turin, il pense qu'il existe une véritable analogie entre musique et parfum fondée sur la vibration. En 2008, il réalise son premier concert parfumé au festival de Vienne en distribuant au public des touches olfactives à humer. Le titre de son premier album *Reasonances* avait des accents baudelairiens, et peu à peu se forge en lui la conviction d'un accord possible entre musique et parfum principalement basé sur la tripartition des notes olfactives en notes de têtes, notes de cœur, notes de fond, qu'il rattache à la tripartition des notes musicales en note aigüe, medium et grave.

Les notes de têtes, qui désignent les molécules les plus volatiles, sont souvent constituées en parfumerie par des hespéridés, citrons, oranges, agrumes, arômes de menthe, etc. Les notes de cœur, reposent sur les molécules à volatilité moyenne, d'une durée de deux à dix heures, comme les notes florales, épicées, aldéhydées. Les notes de

<sup>32</sup> Voir à ce sujet, l'article de de Roland Salesse et Sophie Domisseck, « Peut-on raconter une histoire rien qu'avec des odeurs ? La gageure de "Green Aria: A scent Opera" » [http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude\\_green\\_aria\\_christophe\\_laudamiel.pdf](http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude_green_aria_christophe_laudamiel.pdf)

<sup>33</sup> Après une formation de musicien au conservatoire de Lyon dans la section classique, puis dans la section Jazz, Laurent Assoulen s'est intéressé à la parfumerie et à la composition de parfums. Il a notamment travaillé dans les groupes de parfumerie Quest, Robertet puis chez Takasago pendant cinq ans. En 2005, il réalise son premier album de piano solo, *Reasonances*. Il est l'auteur à ce jour de 3 CD olfactifs, *Muscent*, 2008, *Muscs*, 2011, *Sentire*, 2015.

<sup>34</sup> Guillaume Flavigny est créateur, compositeur de parfums. Après avoir fait des études à l'ISIPCA de Versailles, il intègre le centre de formation de Givaudan. Prix international du jeune créateur parfumeur en 2002, il est notamment l'auteur chez Guerlain de *La même* et d'*Ambre gris* ainsi que *Purple Lips* de Salvador Dali. Il s'intéresse tout particulièrement à la mise en odeur de la musique.

fond, plus chaudes et lourdes, sont composées de notes vanillées, boisées, musquées, ambrées qui peuvent durer parfois jusqu'à plusieurs jours. Or pour Laurent Assoulen, comme pour le public qu'il interroge à ce sujet, les hespéridés évoquent d'emblée une note musicale aigüe tandis que les vanilles ou les muscs sont associés à des notes plus chaudes et graves :

Passionné par les matières premières parfumantes, j'ai voulu trouver des correspondances de sons à chacune d'entre elles au travers d'harmonies, de rythmes, de tonalités ou au contraire de dissonances. Loin d'une réflexion intellectuelle, ces sons trouvent écho à des vibrations corporelles. Par exemple, une note citronnée est pour moi associée à un son très aigu, de crispation tandis que la vanille est plus ronde, sensuelle... un ressenti que l'on retrouve dans les cordes d'une basse caressées par les doigts<sup>35</sup>,

explique-t-il.

Laurent Assoulen va jusqu'à concevoir la pyramide olfactive, notes de tête, de cœur, de fond, sur le modèle de la disposition d'un orchestre.

D'un point de vue général, sans entrer dans les détails des parfums très créatifs, on retrouve souvent les notes hespéridées en tête (comme les violons au premier plan) les notes florales en cœur (les soufflants [flûtes, clarinettes ...] au deuxième plan) et les notes boisées en fond (les percussions en dernier plan). Les vibrations de ces matières premières font l'écho et le parallèle avec les instruments d'un orchestre symphonique. L'appellation « Pyramide Olfactive » pourrait alors s'appeler « Orchestre Olfactif »<sup>36</sup> !

Son objectif est ainsi d'appréhender les variations d'une fragrance à la manière d'un morceau de musique et d'entendre les parfums en rendant leur volume, leur texture et leur grandeur. Guillaume Flavigny partage cette approche, car pour lui un parfum s'écoute autant qu'il se respire.<sup>37</sup> De leur rencontre et de leur travail pendant plusieurs années naît un album parfumé, *Musiscent*, CD accompagné de touches olfactives à sentir pendant l'écoute. Le titre, en forme de jeu de mots français / anglais, associe musique et senteur et joue sur l'homophonie musiciens, *musi-scent*. L'album est la retranscription olfactive par Guillaume Flavigny de cinq morceaux de musique extrait du premier album *Reasonances*, sur la base des indications de Laurent Assoulen. Les cinq compositions olfactives créées pour l'occasion sont basées respectivement sur des

<sup>35</sup> Cf. *Expression cosmétique*, bimestriel sept/oct 11, p. 1, consultable sur [http://www.musiscent.com/pdf/EXPRESSION\\_COSMETIQUE.pdf](http://www.musiscent.com/pdf/EXPRESSION_COSMETIQUE.pdf)

<sup>36</sup> Cf. son site MUSISCENT <http://www.musiscent.com/popup/entendre.html>

<sup>37</sup> On ne peut manquer d'être frappé par l'analogie entre cette démarche et celle du *kôdô* japonais, la voie des fragrances, présentée comme une *écoute* des parfums des bois précieux.

notes florales, fruitées, agrumes, musquées, boisées qui correspondent aux thèmes musicaux.

*Musiscent* a fait l'objet d'une série de concerts parfumés depuis 2008, durant lesquels le public a été convié à respirer les mouillettes odorantes en écoutant la musique. Dans le prolongement de ce travail, une borne musicale olfactive est exposée en permanence au Musée International de la Parfumerie à Grasse. Elle propose aux visiteurs d'écouter au casque trois morceaux de piano solo extraits de *Reasonances* et dès que la musique est lancée des accords parfumés se libèrent : une note florale à la fois douce et câline, une note boisée sensuelle tout en étant râpeuse et triste et un accord champagne-mûre pétillant.

Si la mise en parfum opérée par Guillaume Flavigny repose dans ce cas de figure sur des compositions musicales préalablement existantes, elle ne se réduit pas à une démarche illustrative qui cantonnerait la fragrance à un rôle ornemental et décoratif. L'alliance se fait dans tous les sens et elle est réversible, de sorte que c'est parfois le parfum qui mène la danse et qui commande la composition musicale ou l'improvisation que le jazz permet librement en concert au fil du nez et des essences diffusées. Les résonances ne sont pas codifiées et n'ont rien d'une traduction mot à mot en parallèle. On peut jouer sur les dissonances et contrarier les perceptions, puiser dans un répertoire olfactif et sonore connu ou s'aventurer vers de nouvelles contrées. Du reste les odeurs ne sont pas nécessairement identifiables et identifiées. Si elles sont parfois expressément nommées, Laurent Assoulen évite de le faire systématiquement pour éviter les interférences sensorielles et les associations parasites.

Laurent Assoulen vise donc tout autant à exprimer l'évolution du parfum en musique que la musique comme une vibration fragrante, une matière olfactive à entendre ou à inhaler. Il passe subrepticement de l'un à l'autre, les mêlant sans cesse pour créer une identité olfactivo-sonore. Les titres de ses albums sont très révélateurs à cet égard. Après le mélange *Musiscent*, *Musc* en 2011, fondé sur des duos de piano /batterie et de piano/contrebasse pourrait sembler placé tout entier sous l'égide du fameux parfum mais sur la pochette un doigt subreptice en forme de I se glisse subrepticement entre le S et le C du titre et rappelle qu'il s'agit de *MusIc*, accentuant l'unité du sentir. Le dernier album *Sentire* témoigne davantage encore de l'harmonie du son et de l'odeur en jouant sur l'ambiguïté et la polysémie du mot en italien qui signifie à la fois sentir et écouter. Le disque parfumé incorpore cinq compositions parfumées, créées par Anne Flipo, Napoleão Bastos et Carlos Benaïm qui font écho aux cinq

morceaux composés et interprétés par Laurent Assoulen. L'écoute et l'olfaction se mêlent dans le sentir(e) provoquant des émotions mixtes qui se diffusent dans un corps vibrant à l'unisson au rythme des accords sonores et parfumés. Du reste, la musique écoutée seule paraît fade et orpheline et n'acquiert sa puissance qu'à travers son couplage avec le parfum.

Loin de remettre en cause la spécificité de chaque modalité sensorielle, l'émergence de ces nouvelles formes d'art contemporain invite à interroger les constructions de nos perceptions artistiques et à redécouvrir avec étonnement la puissance des sens conjugués. Sans préjuger de leur qualité ni de leur avenir, ces expérimentations artistiques « sonolfactives » dépassent le simple jeu des correspondances : elles abolissent les frontières entre musique et fragrance en dessinant les contours d'une esthétique poreuse et vaporeuse, éprise de brouillage à travers un mariage sensoriel. Elles jettent le trouble dans l'âme qui ne sait plus, pour sa plus grande volupté, si elle respire la musique ou écoute les fragrances, comme si elle faisait écho au dernier chant d'Isolde au chevet de son amant :

« Ces voix plus claires qui m'environnent  
sont-ce les ondes de brises suaves ?  
sont-ce des flots de parfums délicieux ?  
Comme ils se gonflent, comme ils m'enivrent  
Dois-je respirer, dois-je regarder ?  
Dois-je savourer, m'y plonger ?  
Doucement, dans ces parfums, m'évaporer ? »<sup>38</sup>

### Bibliographie

Assoulen Laurent, *Expression cosmétique*, sept./oct. 2011 (bimestriel),  
[http://www.musiscent.com/pdf/EXPRESSION\\_COSMETIQUE.pdf](http://www.musiscent.com/pdf/EXPRESSION_COSMETIQUE.pdf).

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Édition Garnier, 1965.

Block Eric & Seogjoo Jang, Hiroaki Matsunami, Victor S. Batista, Hanyi Zhuang, « Reply to Turin et al.: Vibrational theory of olfaction is implausible », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112 (25) 2015, E3155 (<https://doi.org/10.1073/pnas.1508443112>).

Burr Chandler, *L'homme qui entend les parfums : l'étonnante redécouverte de Luca Turin*, traduit de l'américain par Olivier Versini, Paris, Autrement, 2004.

<sup>38</sup> Wagner, *Tristan et Isolde*, Acte III, scène III, ; traduction française de M. S. Caussy.

- Jaquet Chantal, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Jaquet Chantal (dir.), *L'art olfactif contemporain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série Les anciens et les modernes – études de philosophie », 2015.
- Le Guérer Annick, *Le parfum des origines à nos jours*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- Maupassant Guy de, *La vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890.
- Paquet Dominique, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Piessé Septimus, *Histoire des parfums et hygiène de la toilette, poudres, vinaigres, dentifrices, fards, teintures, cosmétiques, etc.*, éd. française par F. Chardin-Hadancourt, Henri Massignon et Georges Halphen, Paris, Baillière, 1890.
- Proust Marcel, *À la Recherche du temps perdu. 3, La Prisonnière ; La Fugitive*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- Roudnitska Edmond, *L'Esthétique en question : introduction à une esthétique de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- Salesse, Roland & Sophie Domisseck, 2015a : « Techniques d'odorisation dans les arts vivants » dans Chantal Jaquet dir., 2015, p. 79-93.
- Salesse, Roland & Sophie Domisseck, 2015b : « Peut-on raconter une histoire rien qu'avec des odeurs ? La gageure de "Green Aria: A scent Opera" », <http://artshebdomedias.com/sites/default/files/etude-green-aria-christophe-laudamiel.pdf>.
- Sarkissian Marie-Anouch, « Trois œuvres d'art olfactives, mettant en pratique le concept d'interface parfum-musique », dans Chantal Jaquet (dir.), 2015, p. 155-169.
- Turin Luca & Simon Gane, Dimitris Georganakis, Klio Maniati, Efthimios M. C. Skoulakis « Plausibility of the Vibrational Theory of Olfaction », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112 (25) 2015, E3154 (<https://doi.org/10.1073/pnas.1508035112>).
- Wagner Richard, *Tristan und Isolde* (traduction française de M. S. Caussy), 1865.