

GRAVER, PEINDRE, ÉCRIRE L'ODEUR : LA MYSTIQUE DE L'ODORAT DE JOSEF VÁCHAL¹

Hélène Martinelli

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Charles Baudelaire, « Correspondances ».

Josef Váchal, un artiste polyvalent

Josef Váchal (1884-1969) est un graveur originaire de Bohême, qui a aussi œuvré en tant qu'écrivain, illustrateur, peintre et sculpteur, sans connaître toutefois de véritable succès de son vivant. L'essentiel de son œuvre, constituée de ses propres textes illustrés, composés et souvent imprimés et reliés par ses soins dans son atelier, est resté presque ignoré jusque dans les années 1970, où son *Roman sanglant* (*Krvavý román*, 1924), le plus romanesque et aussi le plus connu de ses livres, est devenu une œuvre de référence, au moins pour l'*underground* tchèque. Les autres livres d'auteur qu'il a élaborés s'inspirent des imprimés populaires tels que les almanachs et chansons de foire ou parodient des genres de la littérature pédagogique, tel l'*Orbis pictus* de son compatriote Komenský, dit Comenius, voire (para)scientifique, comme les histoires naturelles, clés des songes et autres grimoires. C'est un irréductible original qui se conçoit comme « mage » et entend porter à la figuration l'au-delà des visions qui le hantent. Après avoir brièvement fréquenté les cercles ésotériques et les avant-gardes locales, il se retire dès les années 1940 à Studeňany, où il meurt en 1969, au moment où s'esquisse une reconnaissance publique de son œuvre.

¹ Cette question donne lieu à un développement, dont nous reprenons une partie des conclusions, dans notre thèse de doctorat : « Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz », sous la direction de Fridrun Rinner et Xavier Galmiche, soutenue à l'université d'Aix-Marseille le 12 décembre 2014.

La Mystique de l'odorat (Mystika čichu), qui date de 1920, est considéré comme le plus beau livre de Váchal (Olič, 233). C'est aussi le plus petit puisqu'il adopte, avec ses huit centimètres de largeur et ses onze centimètres de longueur, le format d'un livre de dévotion ou d'un recueil de cantiques, un peu comme les premiers ouvrages de William Blake, les *Chants d'innocence et d'expérience (Songs of Innocence and of Experience, 1789)*, imprimés enluminés dont la miniaturisation contribue à faire le charme. Il requiert six mois de travail, mais Váchal jouit alors pour la première et dernière fois d'une aide financière de l'État, à hauteur de mille couronnes que lui octroie le ministère de l'éducation (Olič, 239). L'opuscule est composé en caractères gothiques « brisés », gravé sur bois, partiellement coloré à la main et relié en dix exemplaires par l'auteur : ainsi le principe de reproductibilité même de l'ouvrage est-il mis en question.

L'auteur y expose sa théorie des odeurs dans un petit traité mystique et, dans la deuxième partie de l'ouvrage, il inventorie des odeurs qu'il représente et légende. Le petit livre entre ainsi dans le paradigme de ses œuvres-sommes, visant à épuiser leur sujet quitte à prendre la forme d'un inventaire, comme c'est le cas de son *Jardinnet du diable ou histoire naturelle des fantômes (Ďáblova Zahrádka aneb Přírodopis strašidel, 1924)*, recueil hétérodoxe de créatures effrayantes de l'outre-monde et des connaissances dont nous disposons sur celles-ci. Mais il s'agit dans *La Mystique* de constituer un herbier d'odeurs, une pharmacopée de poche, prétention qui en fait à la fois le prélude et l'opposé de sa monumentale *Forêt de Bohême expirante et romantique (Šumava umírající a romantická, 1931)*, mesurant soixante-cinq sur quarante-neuf centimètres et pesant vingt kilos. Mais bien que leur format excessif les oppose, ces deux « livres sensoriels » (Krouťvor, 123) sont consacrés aux couleurs et odeurs – en quoi Váchal rejoint au demeurant les recherches contemporaines des poétistes, ses compatriotes surréalistes, dans leur recherche d'une « poésie pour les cinq sens » (selon le programme de Karel Teige). Un chapitre de la *Forêt de Bohême* traite en effet de ses senteurs (Váchal, *Šumava*, 243), constituant « une sorte de vade-mecum olfactif pour chacune des régions de cette contrée bien aimée » (Bajerová, 83)². De fait, il s'appuie aussi bien sur de précieux souvenirs d'enfance olfactifs que sur les synesthésies fin-de-siècle à tendance occultiste comme on en trouve chez Huysmans, dont il s'est beaucoup inspiré de manière générale³.

Sans perdre de vue ces données techniques et biographiques, il s'agit de mettre en évidence la transposition de la question synesthésique dans le problème indirectement moniste de la typocompatibilité des images, dépassant le dualisme présumé du livre illustré. Pour ce faire, il nous

² « je jakýmsi čichovým průvodcem po jednotlivých partiích této milované krajiny » (nous traduisons).

³ C'est sur des souvenirs d'odeurs qu'il ouvre en effet ses *Mémoires d'un graveur sur bois (Váchal, Paměti, 23)*.

fait aborder la relation entre odorat et synesthésies horizontale et verticale et considérer la particularité du modèle olfactif comme paradigme non artistique et non mimétique, afin d'évaluer, enfin, le rapport entre synesthésie et synthèse des arts dans ce livre d'auteur atypique.

Synesthésies horizontale et verticale

Si toutes les synesthésies ne sont pas monistes, faute de renvoyer à un monde harmonieusement fondé sur des correspondances verticales, le système de la *Mystique de l'odorat* s'élabore bien sur la redécouverte d'une « harmonie des sens » : « De même que sur la place du village un chien qui se met à aboyer entraîne tous les autres, de même si un sens se fait entendre, tous les autres se mettent à résonner en l'homme » (Váchal, *La Mystique*, 23 ; 24)⁴. L'odorat y est donc le support de synesthésies horizontales mais aussi verticales, conformément au modèle baudelairien (plutôt qu'à sa définition neurologique) où les parfums colorés connotent la sensualité comme l'élévation spirituelle, de sorte que les correspondances qu'il établit ont une fonction de liaison entre corps et esprit, grâce à laquelle « les extrêmes se touchent » (9)⁵.

De même, est dépassée l'opposition entre l'odeur agréable et saine et son pendant putride, supposément celui de la puanteur – l'un n'étant que la relève de l'autre dans un cycle vital, de sorte qu'on n'y exerce pas le miasme au profit de la jonquille, pour reprendre la formule de l'historien des sens Alain Corbin⁶, mais qu'on incrimine les odeurs artificielles, industrielles, modernes, dysharmoniques. Sur ce principe, la recette précise de l'odeur de cadavres (Váchal, *La Mystique*, 15 / *Mystika*, 65) apporte la preuve que l'odeur accompagne même la mort, métamorphose naturelle, même si c'est aussi un indice de la duplicité de cette œuvre inspirée, dans laquelle on n'est jamais à l'abri d'un décrochage grotesque. On trouve également, au cœur du système sensuel et spirituel de la *Mystique de l'odorat*, la composition de l'odeur de l'homme, « semblable à celle de la Civette, du Musc et de la Cire brûlée, et même de la grasse Odeur de souris » (*La Mystique*, 21)⁷, équation qu'on peine à visualiser quoiqu'on

⁴ « harmonií smyslů » ; « Jako na wsi štěkot jednoho psa ostatní štěkotu strhne, rovněž Smysl zawzni-li jeden, rozezvučí w Člowěku ostatní » (Váchal, *Mystika*, 106, 112).

⁵ « extremy se dotýkají » (*Mystika*, 21).

⁶ Corbin explique dans *Le Miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, que ce sens est généralement négligé et montre combien l'odorat, d'abord associé à l'animalité, est une construction sociale, qui se développe de concert avec des préoccupations scientifiques, hygiénistes et économiques (*passim*).

⁷ « Wůni podobnou civetu a paléného Wosku ; až k mastné vůni myšiu » (Váchal, *Mystika*, 97).

puisse additionner les figurations du musc et de la civette pour s'en faire une idée, souvent bien en deçà d'une élévation mystique sans équivoque. De même, on y apprend par exemple que la « décoction de raisin d'ours » sent « l'urine de chat », correspondance insolite entre les règnes que l'on hésite à qualifier de mystique ou de mystificatrice et qui se rejoue dans l'hybridité figurée par l'illustration (16 / 73).

Mais ces correspondances doivent surtout être rapportées aux interactions entre le monde matériel et le monde spirituel. Aussi l'auteur apostrophe-t-il l'odorat en ces termes :

Sens qui culmine en nos frères inférieurs ignorant le mensonge et qui a disparu dans l'humanité capturée par la culture. Odorat, souverain sur les choses invisibles et inaudibles, toi qui trahis la dispersion de matières dans des profondeurs inaccessibles aux autres sens. (7)⁸

Ce qu'il qualifie de « troisième des sens » est en effet le moins cérébral et le plus animal de tous : c'est la raison pour laquelle le livre est dédié à « [s]on grand initiateur – né dans un corps de chien – au maître de l'odorat – l'ami Médor », ce qui se présente aussitôt en image sous la forme d'une méditation spéculaire avec un chien (7)⁹. L'auteur confirme par là son attrait pour un sens non artistique : il s'agit bien d'un « paradis qu'il est possible de reconquérir en méprisant toutes les monstruosités de la culture » malgré « l'absurdité apparente de l'appel à un Retour à l'Animal » (26)¹⁰. Mais il définit aussi l'odeur comme une manifestation de la matière dans ce que nous supposons immatériel car invisible – raison pour laquelle il tâche, précisément, de la matérialiser. La synesthésie qui s'y fait jour n'est donc pas une perception simultanée naturelle mais construite : le défi est bien de rendre l'olfaction accessible aux autres sens, et à nouveau accessible à l'homme, de façon éventuellement simultanée.

De la figuration à l'empreinte abstraite

Une cosmogonie symbolique

Le traité érudit qui ouvre cet herbier mystique tâche de constituer une véritable théorie des odeurs, en les hiérarchisant, les classifiant par « familles » et en leur attribuant une figure tutélaire et une

⁸ « Smysle, wrcholící v nižších bratřech lži neznajících a zaniklý v lidstvu kulturou schwáceném ! Čichu, vládče nad newiditelnými a neslyšitelnými věřmi ; prozraditeli rozptylujících se hmot u hlubinách smyslům jiným nepřístupných ! » (*Mystika*, 12-13).

⁹ « velikému svému učiteli – v těle psa narozenému – Mistru čichu – příteli Voříškovi » (*Mystika*, 7).

¹⁰ « Ráje, jehož nám možno znovu dobýti odvřením všech kulturních zvráceností » ; « Absurdnost, jak dnešnimu Lidstou se jewí wolání : Zpět ke Zwiřeti » (*Mystika*, 124-125).

couleur dominante, ce qui contribue à fonder leur figurabilité par la personnification et le symbolisme chromatique. Tout commence avec la trinité des résines ou odeurs célestes, équivalents olfactifs du Père, du Fils et du Saint-Esprit que sont le « Bleu mystique – l'encens pur », le « Styrax ardent » et le « Benzoïne », ce dernier n'étant pas figuré [FIG. 1].

Mais il existe aussi sept sphères des odeurs, qui se rapportent aux sept planètes, dominées par l'odeur « synthétique » de l'encens. Elles parviennent sur terre par l'intermédiaire de sept génies, « êtres supérieurs qui exhalent de puissantes fragrances et se projettent sur notre terre » car « ce qui est dans le Ciel est aussi ouvert aux sens terrestres » (10)¹¹. Ainsi sont décrits et représentés, sans que le code

¹¹ « wydawajících mocné odery a promitajících se na zemi nassi » ; « A co jest na Nebi, i zemským smyslům otevřena zde jest » (*Mystika*, 31-32).



Fig. 1: « Kadidlo » (« Encens ») et « Stirax » (« Styrax ») (p. 28-29).

couleur donné par le texte recoupe toujours exactement le chromatisme de la figuration, le « Jaune génie du soufre », naturellement diabolisé, le « Baume du Pérou » qui « souffle doucement d'une couleur sépia d'ombre » et « le noir goudron ». Ce dernier « se dévoile à notre regard par les couleurs d'aniline, à notre odorat par les parfums artificiels, par le goût il suscite l'impression de douceur et il est agréable au toucher aussi, par son père, le chaud » (11-12)¹². S'y ajoutent « l'odeur de la rose », qui se passe de commentaire, « l'ail », marqué par « une impétuosité écorchant l'odorat, une couleur orange, une effrayante inquiétude de la perception », la « Bergamote », « maître et messenger parmi les frères hydrocarburés, oxydés et soufrés [...] ». Sa couleur est le jaune d'anis », et enfin le « camphre », « ennemi de la luxure », qui « est d'une odeur bleu cobalt » (12)¹³ [FIG. 2]. Ces personnifications et chromatismes ne vont donc pas sans connotations morales, inscrites dans un système d'oppositions et de correspondances, y compris entre l'objet et son odeur.

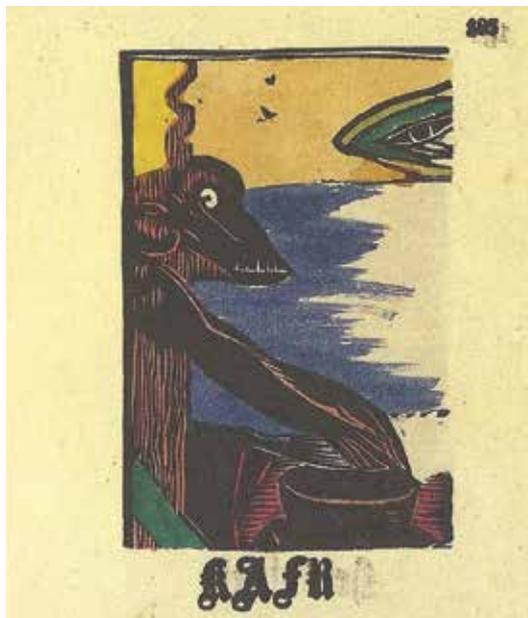


Fig. 2: « Kafr » (« Camphre ») (p. 185).

¹² « Žlutý Genii Síru » ; « Perubalzám [...] sladce dýše barvou umbry » ; « Dehet černý [...] nassemu zraku se dává barvamy anilinovými, čichu umělými woňavkami, chuti wzbuzuje zdání sladkosti a též hmotu teplemi swého otce příjemný je. », (*Mystika*, 38-41). Lesdits génies sont respectivement figurés aux pages 131, 170 et 40. Ces figurations ne sont parfois identifiées que par des légendes ou grâce à l'index final.

¹³ « Wůně růží » ; « česneku, je ostrost, čich drásající, barva oranžová, úlek klidnosti čiti » ; « Bergamot [...], hospodář a posel mezi bratry silicemi uhlovodíkatými, kyslíkatými a síratými [...] Barva jeho vůně anýzová žlutá. » ; « Kafr [...] nepřítel Smilstva [...] je vůně kobaltově modré » (*Mystika*, cités : 42-45 ; figurés : 129, 133, 136 et 185).

Enfin, « les odeurs végétales sont échauffées par l'haleine de quatre esprits élémentaires » (13)¹⁴, correspondant aux quatre éléments : les sylphes, les ondines, les gnomes et les salamandres [Fig. 3]. À chacun d'entre eux est associé un type d'odeurs, un moment de la journée, une humeur, et des correspondances parmi les senteurs animales : les salamandres, par exemple, s'associent aux odeurs épicées, à la fin de l'après-midi, à l'humeur sanguine et, parmi les animaux, aux chats, chèvres et cerfs. Pour cet esprit est exceptionnellement mentionnée la « couleur synthétique » des odeurs qui y sont associées, le vermillon (18). Ce procédé symbolique de figuration est donc susceptible de personnifier chaque odeur en les inscrivant dans des familles chromatiques, quitte à frôler le ridicule par excès d'incarnation, comme en témoigne la menthe frisée, apparentée aux odeurs de sylphes et qui prend littéralement l'apparence d'un buisson sur pattes grimaçant (34 / 174).

¹⁴ « Rostlinné vůně jsou dechem čtyř duchů elementárních. » (*Mystika*, 49).



Fig. 3: Sans titre, double page de texte relative aux « gnomes » (« Gnomové ») et « salamandres » (« Salamandry ») (p. 54-55).

La symbolique des odeurs, transcendant les règnes et les sphères, permet toutefois d'élaborer une véritable cosmogonie de l'olfaction, dont l'index final rend compte pédagogiquement. Elle évoque par ailleurs un autre ouvrage de Váchal, un manuscrit réalisé la même année : la *Symbolique ou lexique des couleurs et des lignes pensé par un spiritualiste (Symbolika aneb slovníček barev a linií v myšlenkách spiritualisty)*. Ce cycle de dessins en couleurs synthétise des théories et pratiques aussi variées que l'alchimie, la magie noire, le satanisme, le démonisme, la kabbale, le gnosticisme, le yoga, ou encore le Karma. À la suite du traité de mystique olfactive illustré, se trouve une table des odeurs, composée de soixante-seize planches « représentant les senteurs les plus diverses dispersées dans la plaine astrale » (*La Mystique*, 27)¹⁵. On y compte quelques images intitulées « symboles » (« Symbole du parfum de la matière » et « Symbole des parfums de l'esprit » 36)¹⁶, augmentées d'une série d'« allégories » de l'odorat, rappelant, s'il le fallait, qu'il s'agit bien de donner corps à un sens qui en semble dépourvu. Mais malgré le caractère semi-aléatoire de cette doctrine en texte et en images (qui n'a pas, à tout le moins, le systématisme des correspondances propre aux synesthètes, et confine au contraire à l'écriture automatique que l'auteur pratique souvent à même la presse où il compose sans brouillon), la *Mystique* délivre surtout un autre protocole de codage, strictement visuel et laissant supposer que la figuration ne repose pas seulement sur ce mode symbolique. En effet, conformément à sa verve expressionniste et à sa volonté de matérialiser les odeurs, l'auteur-illustrateur fait osciller le signe entre son statut de symbole, d'icône et d'indice – pour reprendre la terminologie de Peirce (139-140).

Un art de l'empreinte ?

L'odeur, « porte par laquelle sort le corps astral, le vecteur de tous les pressentiments mystiques » (*La Mystique*, 9)¹⁷, semble plus généralement garantir ici une conception du « corps astral » souvent négligé au profit du corps matériel, et entrer dans un paradigme spectral. Le rapport établi entre monde matériel et monde immatériel repose moins sur la volonté d'associer des couleurs à des odeurs que les sens dits « chimiques », dont les *stimuli* sont des molécules volatiles, à ceux qui sont le fruit d'une stimulation par contact physique.

¹⁵ « tabule nejrozmanitější pachy zobrazující, v astrálnu rozložené » (*Mystika*, cités : 127 ; figurés : 127-187).

¹⁶ « Symbol vůně hmoty », « Symbol ducha vůní » (*Mystika*, 183, 192).

¹⁷ « brana, již tělo Astrální vychází, nositel vsesch tuch Mystických » (*Mystika*, 20).

La source, fleur ou encensoir, et l'objet qui suscite l'odeur, sont fréquemment représentés, de même que l'organe olfactif lui-même [FIG. 1]. Mais tout en intégrant ces éléments figuratifs ou « iconiques » qui entretiennent un rapport mimétique avec l'objet physique dont émane l'odeur et qui fonctionnent ici comme des embrayeurs, la stylisation du flux « astral » dont se compose l'odeur suggère un autre codage, moyennant le travail des textures de l'image. En effet, c'est le toucher qui est convoqué dans le frontispice, où la matérialité physique est figurée métaphoriquement par les mains qui émanent d'un nez représenté de profil [FIG. 4]. De même les « odeurs du souvenir », représentées parmi les allégories, associent le nez à la main, et même au stylet, mettant ici l'artiste en abyme dans sa recherche sensorielle du temps perdu [FIG. 5].

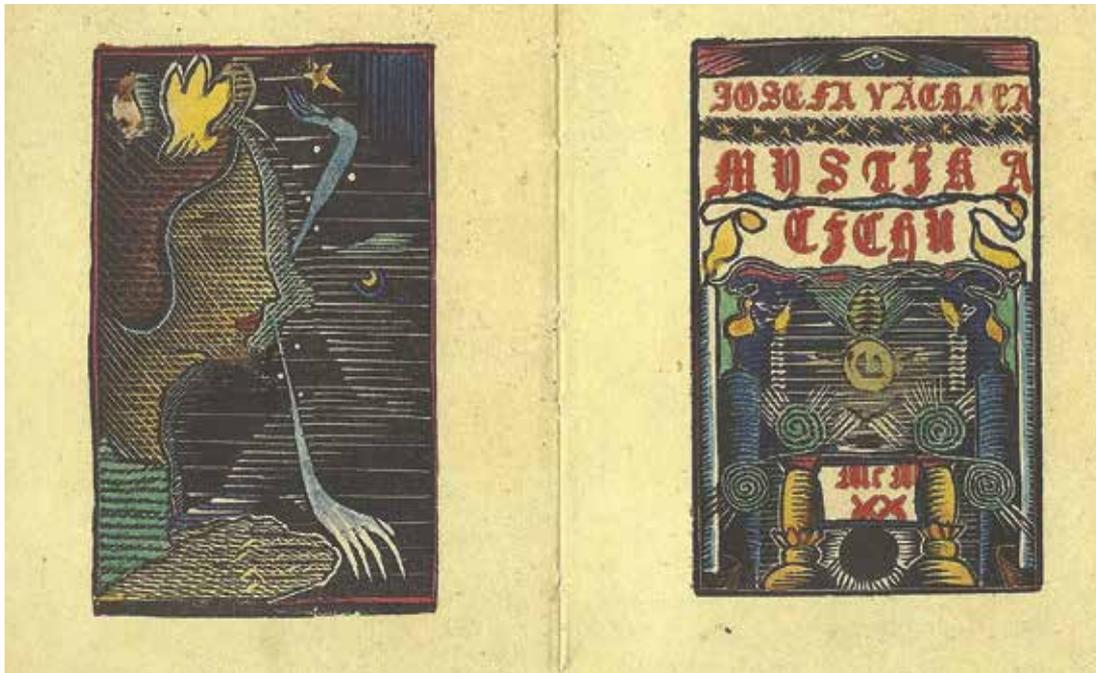


Fig. 4: « Frontispis » (« Frontispice ») et « titulní stránka » (« page de titre ») (n. p.).

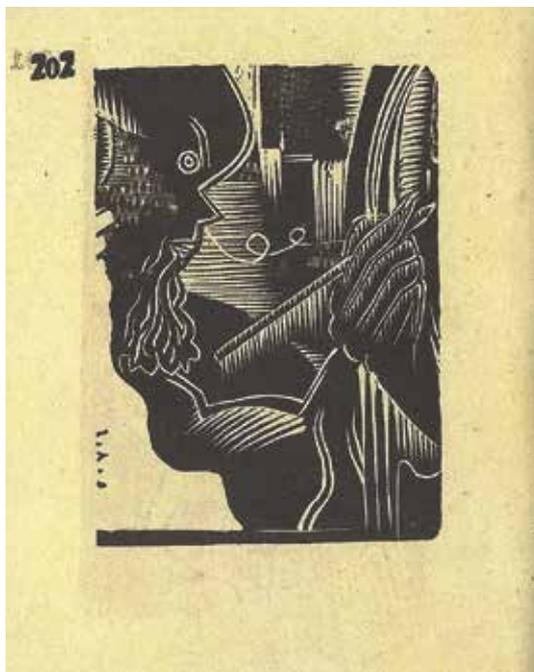


Fig. 5: « Wzpomínek vůně » (« Odeurs du souvenir ») (p. 202).

Váchal, qui en fait la clef de voûte de son « Imagination », conformément au titre d'une gravure qui représente son inspiration sous l'aspect d'une nuée fantomatique (*Fantazie*, 1911). Comme on parle parfois d'« odeurs fantômes » ou de « fantasmie » quand la source de l'odeur est absente mais ressentie par hypersensibilité olfactive, il pourrait bien s'agir ici aussi de « fixer des vertiges ». Mais c'est aussi tout l'imaginaire alchimique associé à la technique qui peut rendre compte de cette figuration des « esprits » distillés par la matière : il y a en effet dans le choix de la gravure sur bois quelque chose du paradigme de l'empreinte, de la relation de contiguïté qui a fait la faveur des photographies d'ectoplasmes, fondées elles aussi sur la croyance en la nature indicelle de l'« écriture de la lumière ».

À bien y regarder, les corps et tissus astraux sont constitués des mêmes stries et hachures que la « matière dispersive », laquelle est donnée par l'auteur pour la nature même de la matérialité invisible des particules odorifères [FIG. 6 ET FIG. 7]. Si la gravure sur bois nécessite, naturellement et par convention, ces trames, maladresse de l'entaille mise à part, pour créer des demi-teintes, celles-ci relèvent explicitement de la matérialisation de l'invisible. Elles caractérisent ainsi « l'infinité des odeurs dans le domaine spirituel », accessibles au mystique, entourent les « Démons des odeurs » ou « génies des parfums », émanent du « Christ-parfum » (14, 30-32)¹⁸ et sont au fondement de l'« amour par les parfums » ou des « sept symphonies des parfums » [FIG. 6]. Ces sillons de matière sont encore particulièrement denses dans les rencontres du poète, du mystique ou de la prière avec l'odorat [FIG. 8].

Les estampes en pseudo-surimpression, dont les stries miment la matérialité discontinue d'une corporéité spectrale, sont récurrentes chez

¹⁸ « nesčestnosti Wůni v oblasti duchovní » ; « Demoné pachy » ; « Geniove vůni » ; « Kristus-vůně » (*Mystika*, 57, 191, 194, 119).

Liliane Louvel montre justement que « la notion d'empreinte, de «revenance» de l'image pour parler comme Georges Didi-Huberman à la suite de Aby Warburg » s'articule aussi bien autour du suaire et du voile de Véronique qu'elle est relue à la lumière du paradigme photographique (Louvel, « Pour une critique intermédiaire », 68). Pour confirmer l'hypothèse d'une « ressemblance par contact » (Didi-Huberman) chez Váchal, il n'est que de rappeler son attrait pour la photographie, en particulier pour les autoportraits en doubles expositions, tels son *Double (Dvojník)*, de 1901, et l'*Autoportrait avec sculptures (Autoportrét s plastikami)*, réalisé vers 1915, qui conditionnent et cautionnent les effets de surimpression gravés.

Ainsi peut-on également relire un certain nombre d'images en repartant de l'olfaction non seulement comme sens non artistique mais encore comme paradigme non strictement mimétique : de



Fig. 6: « Centre du corps astral » (« centrum astrálního Těla ») et « Sedmero symfonií vůně » (« Les sept symphonies des parfums ») (p. 198-199).

fait, la musique a pu jouer un rôle équivalent à l'heure de la fusion des arts au-delà d'une propension à représenter, qui est dénominateur commun de la littérature et de la peinture. S'il ne faut mentionner que quelques éléments confinant à l'expressionnisme abstrait, retenons l'organicité néanmoins anthropomorphe de l'essence de moutarde et de la jusquiame, ou dendro-zoomorphe du garou [FIG. 9]. De ce même point de vue, les odeurs d'insectes et de champignons [FIG. 10], sans doute précisément parce que l'odeur elle-même est « figurée », ne sont pas strictement figuratives : ces émanation colorées ont moins une vocation « iconique » que « plastique » (Edeline, Klinkenberg et Minguet, 137-138), représentant moins qu'elles ne constituent une matière, une texture, faite de vapeur. Mais Váchal cumule les tentations de la figuration et celles de l'abstraction plus qu'il ne substitue l'une à l'autre.

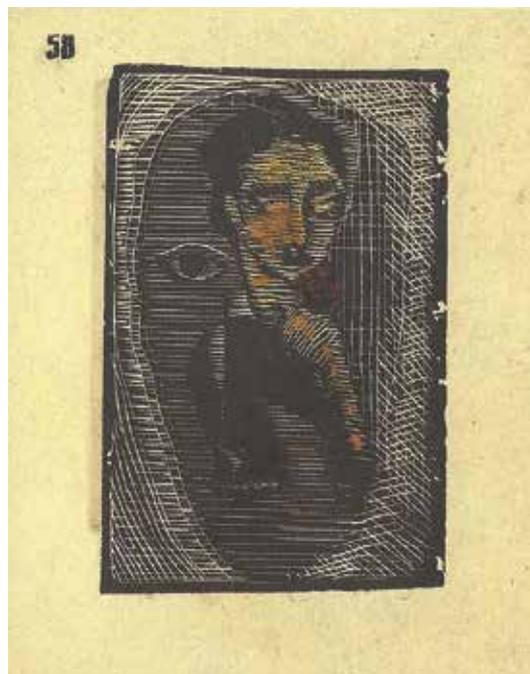
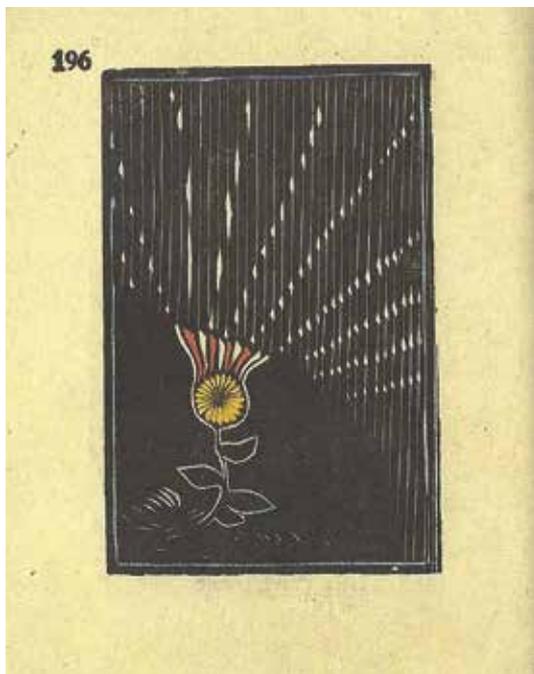


Fig. 7: « Rozptylující se hmota » (« Matière dispersive ») (p. 196). Fig. 8: « Mystik a čich » (« Le Mystique et l'odorat ») (p. 58).

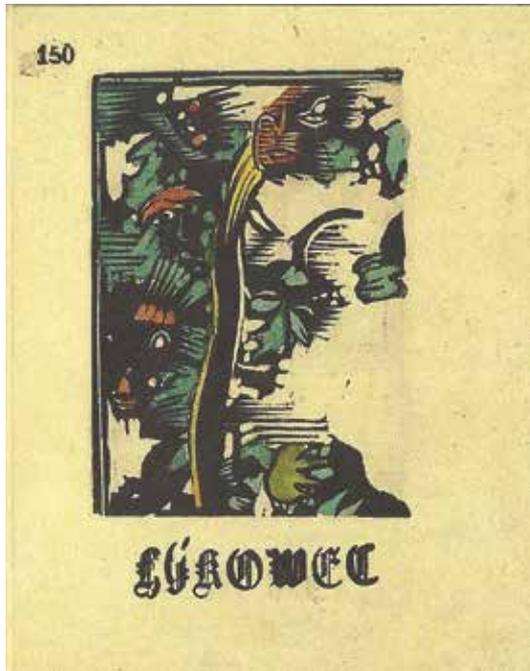


Fig. 9: « Lykovec » (« garou ») (p. 150).

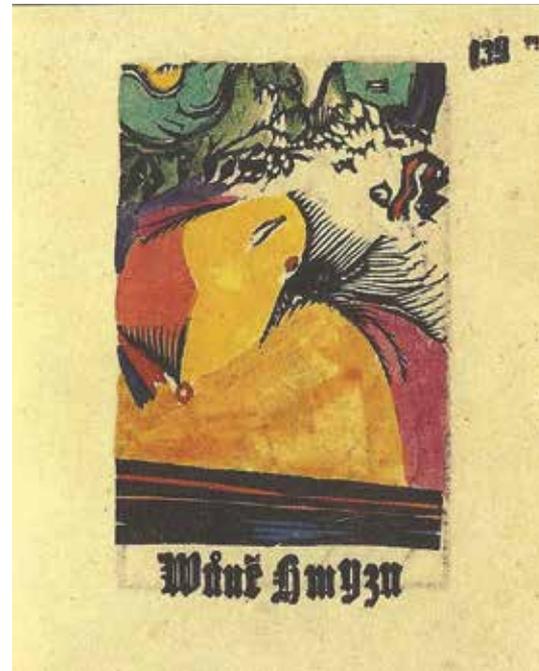


Fig. 10: « Wůně hmyzu » (« Odeurs d'insectes ») (p. 139).

Matérialisation intersémiotique de la synesthésie

S'il faut conclure sur le lien entre synesthésie et synthèse des arts, on peut dire qu'une fois l'aspiration à l'œuvre d'art totale transposée dans le livre, la synesthésie fait montre d'une capacité à se matérialiser dans la lecture multiple que propose la cohabitation du texte et de l'image, quoiqu'ils relèvent l'un et l'autre de l'ordre de la vue. En outre, la gravure ne permet pas seulement, par son assimilation partielle à l'imaginaire de la trace, de conférer à l'image une valeur indicielle au moins fantasmatique, elle suppose également de dépasser techniquement le clivage entre texte et image, pour en faire, comme le rappelle Évanghélia Stead, des « arts jumeaux de l'*empreinte* sur un support commun » (145). L'utilisation de la gravure sur bois, procédé « typocompatible » car en relief, assure une homogénéité matérielle aux codes linguistique et iconique incrustés dans la page par une seule et

même impression, ce qui est renforcé ici par le fait qu'ils sont composés simultanément à même la presse. Contrairement aux futures œuvres de l'auteur, comme la *Šumava*, innovant dans les procédés de gravure polychrome au point de donner à voir des trames abstraites de nervures colorées évoquant le bois de leur support, les estampes sont ici colorées après coup. Mais l'homogénéité de traitement du texte et de l'image maintient toutefois l'illusion d'une nature commune. Les lettrines historiées, par exemple, manifestent explicitement cet accord, à plus forte raison quand elles se fondent graphiquement ou thématiquement avec les illustrations [FIG. 11]. La confusion entre les deux est d'autant plus grande que certaines vignettes d'odeur ont le format de ces lettrines, de même que de nombreuses autres images qui pourraient dès lors être conçues comme de fausses lettrines [FIG. 12].



Fig. 11: Sans titre, double page de texte relative à la trinité des odeurs (p. 22-23).



Fig. 12: Sans titre, double page de texte et vignettes « Jalovec » (« Genièvre ») et « Maja » (« Maia ») (p. 26-27)

C'est bien parce que des échantillons de senteurs semblent directement y être épinglés que ce livre miniature tient d'ailleurs de l'herbier. Il reprend là, en outre, certaines caractéristiques héritées des manuscrits médiévaux : outre les lettrines et la typographie, les espèces de réglures d'insistance à l'encre rouge le confirment. Si l'on pénètre plus avant dans le nivellement visuel des deux codes au sein de la page, il apparaît que l'image ne contient que rarement des éléments textuels (des « mots dans la peinture », pour reprendre l'expression de Butor)¹⁹ mais le texte (et non la poésie) est en revanche traité comme une image (et non comme la peinture). Des lettres sont en effet « rubriquées » ou du moins ornées de taches colorées, nappes d'odeur qui semblent prélevées à l'image tant l'homogénéité de teinte et de texture est marquée [FIG. 3], dans une sorte de

¹⁹ On n'en trouve qu'à deux reprises : un phylactère et une signature (*Mystika*, 136, 149).

monisme du signe qui dépasse lui aussi les frontières entre sensible et intelligible. Enfin, au cœur de cette typographie assez désarticulée pour phagocytter sa propre lisibilité pullulent les casseaux (ou « dingbats » en anglais), sorte d'unité minimale de l'image appartenant à la casse de l'imprimeur-typographe, sans valeur linguistique mais servant traditionnellement à la ponctuation (de phrase comme de texte) et à l'ornement. Le fait que l'auteur les colore tend à les affilier encore davantage à l'ordre plastique, d'autant mieux que ce sont des esperluettes et autres colifichets graphiques ayant perdu toute valeur scripturale (donc symbolique) à force d'être retournés et inversés [FIG. 12]. On touche là, par l'« excentricité » de l'image (Pickford) et l'émancipation de la typographie (que met en scène magistralement la table des matières), à une cacographie (faite de dissonances et de perturbations graphiques) à la Sterne doublée de bibliophilie à la Blake, qui laisse présager ses futures inventions, puisque Váchal crée ses propres typographies dès 1926.

D'une certaine façon, cette fusion des codes achève de transposer le problème mental en problème matériel. De même, il faudrait, pour faire bonne mesure, ajouter à l'hypothèse du « tiers pictural » théorisé par Liliane Louvel et qui renvoie à la picturalité du texte en tant que discours, qui fait mentalement image au niveau du signifié (*Le Tiers pictural*, 9-10), la notion de « tiers graphique », qu'il soit typographique, calligraphique ou même calligrammatique, qui s'appuie au contraire sur le syncrétisme matériel de la lettre au niveau du signifiant. De fait, on peut parler, relativement au statut de l'odeur dans le dialogue intersémiotique, de « nomadisme sémiotique » (selon la formule d'Emmanuelle Pelard), tant il est vrai que l'on ignore ce qui prévaut de la vocation symbolique, iconique, indicielle de l'image d'une part, et de la valeur scripturale, iconique ou plastique de la lettre, de l'autre.

OUVRAGES CITÉS

- BAJEROVÁ, Marie. *O Josefu Váchalovi*. Prague : Pražská Imaginace, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1868. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris : Gallimard, 1975.
- BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Lausanne : Skira, 1994.
- CORBIN, Alain. *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIII^e et XIX^e siècles*. 1982. Paris : Flammarion, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris : éd. de Minuit, 2008.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie et MINGUET, Philippe (Groupe μ). « Une distinction fondamentale : signe plastique et signe iconique ». *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil, 1992. 113-123.
- KROUTVOR, Josef. « Deux livres sensoriels de Josef Váchal ». *Facétie et illumination. L'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême (1884-1969)*. Ed. Xavier Galmiche. Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 1999. 123-126.
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- « Pour une critique intermédiaire ». In « Texte et image : la théorie au 21^e siècle / Word and Image : Theory in the 21st Century ». *Interfaces* vol. 32 (2011). <http://college.holycross.edu/interfaces/vol32/articles/Louvel.pdf>.
- OLIČ, Jirí. « Mystik čichu a jeho hlavní kniha » (postface à : VÁCHAL, Josef. *Mystika čichu*). 1999. Prague : Paseka, 2008. 233-243.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Trad. de l'anglais par Gérard Deledalle. Paris : Seuil, 1978.
- PELARD, Emmanuelle. « Le nomadisme du signe dans les «pseudographies» de Christian Dotremont et d'Henri Michaux ». *Cygne noir. Revue d'exploration sémiotique*, n° 1 (2013). <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/le-nomadisme-du-signe-dotremont-michaux>.
- PICKFORD, Susan. « L'image excentrique et les débuts de la bande dessinée : Gustave Doré et *Les Dés-agréments d'un voyage d'Agrément* (1851) ». *Textimage. Varia* n° 1 (automne 2007). http://www.revue-textimage.com/02_varia/pickford1.htm.
- STEAD, Évanghélia. « Le voyage des images du «Faust I» de Goethe ». *L'Image à la lettre*. Ed. Nathalie Preiss et Joëlle Raineau. Paris : éd. Paris Musées/Des Cendres, 2005.
- TEIGE, Karel. « Poesie pro pět smyslů ». *Pásmo*, n° 2 (1925) : 23-24.
- VÁCHAL, Josef. *Mystika čichu*. 1920. Prague : Paseka, 2008.
- *La Mystique de l'odorat*. Trad. du tchèque par Xavier Galmiche (dans un livret non illustré adjoint au fac-similé). Prague : Paseka, 2002.
- *Ďáblova Zahrádka aneb Přírodopis strašidel*. 1924. Prague : Paseka, 2012.
- *Krvavý román*. 1924. Prague : Paseka, 1990.
- *Šumava umírající a romantická*. 1931. Prague : Paseka, 2008.
- *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*. 1934-35. Prague : Prostor, 1995.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Toutes les illustrations sont tirées de l'exemplaire original conservé dans les collections artistiques du Musée de la littérature tchèque à Prague (Umělecké Sbírký Památníku Národního Písemnictví [US PNP, č. 52/71-12]).

- Fig. 1 « Kadidlo » (« Encens ») et « Stírax » (« Styrax ») (p. 28-29).
 Fig. 2 « Kafr » (« Camphre ») (p. 185).
 Fig. 3 Sans titre, double page de texte relative aux « gnomes » (« Gnomové ») et « salamandres » (« Salamandry ») (p. 54-55).
 Fig. 4 « Frontispis » (« Frontispice ») et « titulní stránka » (« page de titre ») (n. p.).
 Fig. 5 « Wzpomíněk vůně » (« Odeurs du souvenir ») (p. 202).
 Fig. 6 « Centre du corps astral » (« centrum astrálního Těla ») et « Sedmero symfonií vůně » (« Les sept symphonies des parfums ») (p. 198-199).
 Fig. 7 « Rozptylující se hmota » (« Matière dispersive ») (p. 196).
 Fig. 8 « Mystik a čich » (« Le Mystique et l'odorat ») (p. 58).
 Fig. 9 « Lykovec » (« garou ») (p. 150).
 Fig. 10 « Vůně hmyzu » (« Odeurs d'insectes ») (p. 139).
 Fig. 11 Sans titre, double page de texte relative à la trinité des odeurs (p. 22-23).
 Fig. 12 Sans titre, double page de texte et vignettes « Jalovec » (« Genièvre ») et « Maja » (« Maia ») (p. 26-27).