



HAL
open science

Introduction

Marta Battisti, Viktoria von Hoffmann, Érika Wicky

► **To cite this version:**

Marta Battisti, Viktoria von Hoffmann, Érika Wicky. Introduction. Arts et Savoirs, 2023, 20, <https://journals.openedition.org/aes/6048>. 10.4000/aes.6759 . hal-04386262

HAL Id: hal-04386262

<https://hal.science/hal-04386262>

Submitted on 12 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Arts et Savoirs

20 | 2023

Figures du sentir

Introduction

Figures du sentir. Percevoir, connaître et représenter l'expérience sensorielle du Moyen Âge à la période contemporaine

Picturing the Senses: Perceiving, Knowing, and Representing Sensory Experiences from the Middle Ages to the Present Day

MARTA BATTISTI, VIKTORIA VON HOFFMANN ET ÉRIKA WICKY

Entrées d'index

Mots-clés : figures, sens, sensorium, expérience, émotions, réception, histoire de l'art, histoire sensible, histoire des savoirs, culture visuelle

Keywords: figures, senses, sensorium, experience, emotions, reception, art history, sensory history, history of knowledge, visual culture

Texte intégral

- 1 Les gravures réalisées vers 1544 par Georg Pencz sur le thème des cinq sens montrent chacune une femme, nue et idéalisée, associée à un animal et à un élément relevant du champ sensoriel relatif au sens représenté [fig. 1]. Ainsi, l'allégorie de l'ouïe porte la main à l'oreille, entourée d'instruments de musique et d'un sanglier ; celle de la vue et le lynx qui l'accompagne lèvent les yeux vers les astres du ciel ; pour l'odorat, une femme plonge son nez dans un bouquet de fleurs, tandis qu'à ses pieds se trouvent un vautour et des flacons ; le goût est figuré par une femme et un singe en train de manger ; enfin, l'allégorie du toucher présente une femme en train de tisser, pendant de l'araignée tissant sa toile¹. Dans son article pionnier *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art* (1985), Carl Nordenfalk définit cette série de Pencz comme un tournant dans l'iconographie du thème des cinq sens, car elle a le mérite de réunir les deux principales typologies de représentations du sensible². La première est la tradition symbolique animale, qui associe à chaque sensation un ou plusieurs animaux de référence³. La seconde est la tradition allégorique, qui représente les sens par des figures humaines – d'abord masculines puis, à partir du xv^e siècle, féminines – portant des attributs significatifs⁴.



Fig.



Georg Pencz, *Auditus*, c. 1544, gravure, 78 x 52 mm, Londres, The British Museum

The Trustees of the British Museum (voir le site du musée : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1881-0611-294)

- 2 L'un des premiers à croiser les perspectives offertes par l'histoire des sens avec l'histoire de l'art, Nordenfalk a ouvert un champ de recherche foisonnant interrogeant l'iconographie des sens, en prenant appui sur une histoire des sensibilités en plein essor⁵. Ses travaux ont depuis lors été suivis de multiples études – détaillées ci-dessous dans l'état de l'art – qui avaient en commun avec les considérations de Nordenfalk sur la série de Pencz une attention quasi exclusivement symbolique dont procédait généralement l'analyse des représentations du sentir. Cette approche nécessitait une interprétation iconographique fondée sur la connaissance historique de l'époque étudiée, en l'occurrence le Moyen Âge où sont apparus ces symboles, qui font encore aujourd'hui partie intégrante de la culture visuelle. Grâce à cette riche tradition historiographique, les allégories des sens sont aujourd'hui bien documentées. Cependant, s'il n'est plus nécessaire de s'attarder sur la dimension symbolique des sens représentés sur un tableau, ni sur la codification des sensations qu'offre, par exemple, la

notation musicale⁶, la relation de contiguïté qui unit les sensibilités aux supports visuels qui les représentent constitue un objet de recherche qui reste largement à explorer.

- 3 Tout en prenant appui sur les intuitions fécondes de Nordenfalk et de celles et ceux qui l'ont suivi, notre projet s'en écarte à deux égards. D'une part, nous souhaitons mettre au centre de notre analyse la figure humaine sentant, comprise en son sens large. Qu'il s'agisse de la figuration d'une personne, d'une foule ou d'un organe sensoriel, les figurations du sentir impliquent, en effet, la figure humaine sentant, ce qui distingue notre approche de celles qui s'attachent aux représentations symboliques ou, par exemple, au paysage sensoriel⁷. Il s'agit de s'intéresser aux manières diverses dont la perception sensible – ou son absence – a été figurée, à des fins parfois très différentes, en prenant appui sur la représentation des individus en lesquels, nécessairement, celle-ci s'incarne⁸. Cette incarnation se fait de façon active et, si nous avons choisi d'évoquer le sentir plutôt que le sensible, c'est justement pour mettre en valeur l'implication du sujet, tant dans la figuration de la perception que dans l'observation de celle-ci. D'autre part, nous proposons d'aller au-delà d'une description commentée de références visuelles aux sens, en interrogeant le contexte de production et de réception de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire en prenant en considération tant les motifs tracés sur le support visuel que l'expérience sensible de l'artiste mobilisée lors de la création de l'œuvre, ainsi que celle des personnes qui contempleront celle-ci par la suite.
- 4 Par l'expression « figures du sentir », nous souhaitons ainsi nous référer à la mise en image, par différents moyens visuels, de l'expérience sensible du monde⁹. Afin de préserver le lien étroit existant entre création et réception des œuvres, nous avons choisi d'aborder notre questionnement sous l'angle des figures. L'usage du terme « figure » (<*figura*) nous semble en effet propice à englober les significations multiples des représentations du sentir que nous souhaitons interroger dans ce numéro. En prenant appui sur une définition proposée par Agnès Guiderdoni et Ralph Dekoninck pour les ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, nous considérerons la figure non pas comme un objet, mais comme un « procédé cherchant à articuler le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible, le corporel et le spirituel »¹⁰. Cette lecture fait écho à la volonté de ne pas nous limiter aux motifs représentés sur les supports visuels, mais de considérer les figures du sensible dans une perspective plus large, réunissant la perception sensorielle, la cognition et la représentation. La dimension « relationnelle et intermédiaire de la figure », envisagée à la fois comme « acte de création et objet de pensée »¹¹ nous paraît être un terrain particulièrement riche pour explorer l'articulation entre le visible et le sensible.
- 5 Pour revenir à la série de Georg Pencz, notamment à la gravure représentant le sens de l'ouïe, la question ne serait pas tant d'examiner la symbolique animale ou la typologie d'instruments mise en place dans l'allégorie, que de prendre en considération la réflexion que l'artiste mène sur la nature même du sentir auditif par le biais de son travail de figuration. Comme l'avait déjà remarqué Carl Nordenfalk¹², la femme représentée ignore visiblement les instruments et les recueils de notations musicales qui l'entourent. La main qu'elle porte à son oreille gauche sert davantage à fermer l'organe qu'à amplifier le pavillon auriculaire et à intensifier la sensation. Visiblement, elle n'écoute pas, du moins avec ses oreilles, ce qui suggère par opposition une écoute spirituelle. Par son élaboration artistique de la figure humaine sentant, Pencz se fait ainsi l'interprète de toute une tradition chrétienne, influencée par la mystique, qui oppose le corps et l'esprit dans la perception musicale et qui trouve dans la figure de sainte Cécile son exemple de référence¹³. C'est ainsi que l'étude des figures du sentir peut nous renseigner sur la place des sens dans les sociétés anciennes.
- 6 Suivant cette approche, les contributions réunies dans ce volume examinent des représentations d'hommes et de femmes explicitement en train de sentir, des figurations de gestes associés à des objets qui évoquent ou impliquent des sensations, ainsi que des représentations d'organes sensoriels ou l'évocation de formes de perception plus abstraites telles que les sens internes. En effet, il ne s'agit pas de se limiter aux cinq sens désignés par Aristote, mais, au contraire, d'observer la remise en

cause de ces classifications dont rendent compte les figurations des perceptions sensorielles : par exemple, l'étude de l'organe de la langue menée par Mila Maselli met en exergue les ambiguïtés entre le toucher et le goût qui ont été perçues dans son appréhension médicale, grâce à une étude fine non seulement des illustrations anatomiques, mais également des textes codifiant les savoirs médicaux. Ainsi, les auteurs et autrices de ce numéro renouvellent l'étude des figures du sentir, en croisant les perspectives offertes par l'histoire des sens, l'histoire de l'art et l'histoire des savoirs. Ce faisant, ils et elles mettent en évidence la diversité de ces figures, ainsi que la variété des supports visuels susceptibles d'intégrer un corpus interrogeant les liens entre la perception sensorielle et sa représentation visuelle.

7 Alors que les études sur les sens suscitent un intérêt grandissant, les réponses aux questionnements soulevés par ce numéro ne sauraient être univoques. Composer un volume collectif regroupant des textes qui embrassent des perspectives critiques et des périodes différentes permet de donner la mesure et de rendre compte de l'actualité de la recherche en la matière, tout en proposant des perspectives nouvelles sur une problématique qui n'a pas épuisé sa richesse épistémologique. À cette fin, l'approche diachronique nous a semblé indispensable, car elle permet de saisir les évolutions méthodologiques de l'appropriation des perceptions sensorielles par la culture visuelle, mais aussi par les auteurs, comme en témoigne l'usage abondant de métaphores impliquant les sens dans les écrits sur l'art¹⁴. En effet, les conceptions et les représentations des sensations étant historiquement déterminées, les différentes périodes entretiennent des rapports singuliers aux perceptions sensorielles qui appellent des méthodologies adaptées.

8 En situant le questionnement de ce numéro du point de vue de l'histoire des sens plutôt que de celui de l'histoire de l'art moderne ou contemporain, nous sommes en mesure de porter un regard critique plus large sur les figures du sentir et leur appréhension méthodologique. La place des différents sens à la fois dans l'histoire de la culture visuelle, et plus généralement de la culture sensorielle, met en lumière la façon dont la perception sensorielle a été impliquée dans les conceptions du savoir, des techniques, de la piété religieuse, du plaisir et de la douleur. Il s'agit donc d'envisager ces figures du sentir en prêtant attention à ce qu'elles disent du rapport entre la culture visuelle et les autres sens et à la façon dont elles ont affecté ce rapport en créant des représentations et en renforçant des conceptions.

État de l'art et questions de recherche

9 Le champ de recherches lié aux figures du sensible a profité, depuis les années 1970, des intuitions fécondes de plusieurs précurseurs. Carl Nordenfalk, cité en exergue de cette introduction, est le premier à traiter les cinq sens comme un thème iconographique en soi dans l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, faisant dès lors entrer les images parmi les matériaux de l'histoire du sensible¹⁵. Ses recherches, essentiellement de nature symbolique et allégorique, ont permis d'identifier les principales manières de figurer les sens, présentes dans l'art à partir du XIII^e siècle grâce à l'instauration d'un dialogue entre les arts visuels, la littérature et la philosophie¹⁶. Les associations courantes de chacun des cinq sens avec des animaux ou des objets spécifiques, ainsi qu'avec certains péchés, vices ou vertus, ont ainsi été mises en évidence. En même temps, Nordenfalk a éclairé la relation fondamentale entre les sens et leurs organes de perception¹⁷, qui caractérise à la fois les représentations emblématiques et anatomiques. Enfin, en analysant l'essor des personnifications féminines des sens au XVII^e siècle, l'historien de l'art a posé les bases pour une étude des figurations du sensible s'appuyant sur le geste humain. L'approche de Nordenfalk est fructueuse et a nourri de nombreuses recherches ultérieures, dont le catalogue de l'exposition *Immagini del sentire: i cinque sensi nell'arte*, publié par Sylvia Ferino-Pagden en 1996, est l'exemple le plus significatif. Les contributions réunies dans ce volume offrent un riche aperçu de l'évolution des allégories et des symboles

communément associés aux différents sens dans les cultures visuelles sur une longue période allant du xiv^e au xvii^e siècle¹⁸.

10 L'étude des relations entre la vue et les autres sens a ainsi fait son apparition dans l'histoire de l'art, tout en enrichissant l'histoire du sensible. Au cours des trente dernières années, à la faveur de ce qui a été identifié comme un *Sensory Turn*¹⁹ dans les sciences humaines, les historiens ont entamé une riche réflexion sur les sens et l'expérience sensible, dans une période allant de l'Antiquité classique au xxi^e siècle. Dans le monde anglophone, David Howes, Constance Classen ou encore Mark Smith ont été parmi les premiers à promouvoir une approche historique des sens dialoguant avec l'anthropologie, par la suite dénommée « *Sensory History* »²⁰. En France, Alain Corbin s'était déjà fait le porteur d'une « histoire du sensible »²¹, tandis que Georges Vigarello a ensuite posé les jalons d'une histoire du corps²² qui a bénéficié d'un riche dialogue avec les domaines connexes de l'histoire de l'hygiène²³, de la mode²⁴ et de la ville²⁵. Différentes études ont ainsi pu voir le jour, privilégiant d'une part des formes monographiques, centrées sur l'investigation d'une faculté perceptive particulière, analysée dans la perspective d'une histoire culturelle²⁶. D'autre part, on constate un nombre important d'analyses qui croisent les différentes sensorialités dans une optique multi-sensorielle, en proposant une histoire des sens à la lumière de leurs interactions réciproques²⁷, ou qui analysent l'histoire des synesthésies²⁸.

11 L'histoire des cultures sensibles et de leurs représentations est aujourd'hui renouvelée par l'utilisation de l'expérience comme catégorie d'analyse historique, qui vise à créer les conditions d'un dialogue entre l'histoire des sens et l'histoire des émotions²⁹, renouant avec les intuitions fécondes des fondateurs de l'histoire des sensibilités comme Lucien Fèbvre et Robert Mandrou³⁰. Au sein du numéro, cette approche se déploie dans les contributions de Róisín Astell, Pierre-Henry Bas et Mila Maselli, attentives à la question de l'expérience sensorielle, tandis que les articles de Marlène Béghin, Martine Clouzot, et Pauline Lafille font le lien entre la représentation des sens et les émotions, tant représentées que potentiellement ressenties par les spectateurs.

12 À la lumière des études sur les cultures sensibles, la question du thème des cinq sens dans l'art s'est posée sous un nouveau jour. Depuis les années 2010, différentes publications affichent également l'ambition de dépasser le cadre du symbolique dans l'étude des images du sensible³¹. Un plus large éventail de gestes et d'objets liés à l'acte de sentir est maintenant envisagé, comme le montrent bien les nombreuses illustrations du livre *L'emprise des sens*³² en mettant en exergue la multiplicité des formes que peuvent revêtir les évocations sensorielles dans les œuvres d'art, en particulier indépendamment des représentations de la figure humaine, à travers des objets ou des plantes.³³ Par ailleurs, les travaux sur les images du sentir ne se concentrent plus aujourd'hui uniquement sur les exemples les plus canoniques, mais prennent en compte des supports inédits et beaucoup plus diversifiés de l'expérience sensible du monde³⁴. Cet élargissement du champ de recherche montre qu'une conception beaucoup plus ample du sensible est en train de s'imposer dans les études historiques et artistiques, permise, entre autres, par le développement de l'étude des cultures visuelles (*Visual Studies*), qui ont facilité la mise en place d'un dialogue interdisciplinaire, notamment entre l'histoire de l'art, l'histoire des sciences et la philosophie. De même, les travaux issus du champ de l'étude des cultures matérielles (*Material Culture Studies*) ont conduit à reconfigurer la notion même de source en histoire et en histoire de l'art, tout en enrichissant les questionnements à propos de l'histoire de la matérialité grâce à l'apport des archéologues et des anthropologues³⁵. L'étude des cultures matérielles a aussi contribué à l'histoire des sens en faisant intervenir l'histoire des techniques à travers celle des instruments visant à transformer et à mesurer les perceptions sensorielles³⁶. Enfin, on peut citer l'apport des sciences cognitives, notamment par le biais de la notion d'*embodiment*³⁷. Il n'existe plus, aujourd'hui, de frontière claire entre l'étude des cultures visuelles, l'histoire des idées et des pratiques matérielles, qui sont articulées pour saisir les enjeux du passé dans une réalité plus vaste³⁸. Ce numéro s'inscrit dans cette évolution en réunissant des contributions portant des éléments de

culture visuelle aussi diversifiés que les *marginalia* des manuscrits médiévaux (Róisín Astell, Marlène Béghin et Martine Clouzot), les diagrammes ou les illustrations des traités médicaux (Mila Maselli) et des traités d'escrime (Pierre-Henry Bas), les représentations picturales (Pauline Lafille, Sasha Rasmussen et le collectif Odeuropa) ou bien encore la photographie (Cristóbal F. Barria Bignotti).

13 Outre l'enrichissement des objets de recherche, les rapprochements entre l'histoire de l'art, élargie à l'histoire de la culture visuelle, et les autres disciplines, aujourd'hui de plus en plus nombreux, ont permis de redéfinir l'idée même d'*image*. Un exemple en est la rencontre de l'histoire de l'art avec l'histoire des sciences, qui a notamment permis le développement de l'idée d'image épistémique³⁹. L'histoire des savoirs et des techniques a également apporté de nouveaux outils à l'analyse des images, par exemple à travers l'étude des réductions en art⁴⁰. Le champ de recherche qui s'est ainsi créé met en évidence les liens qui existent entre les sens et la production des savoirs⁴¹, où l'image occupe une place essentielle, au même titre que les textes.⁴² Ainsi, dans ce volume, la contribution de Pierre-Henry Bas met les illustrations des manuels d'escrime à l'épreuve d'une approche sensible, tandis que Marlène Béghin interroge le rôle des images dans la réflexion sur les sens internes. De même, Mila Maselli montre l'impact que les technologies de mise en images des organes sensoriels, des diagrammes aux gravures, peuvent avoir sur la production des savoirs, voire sur les sens eux-mêmes.

14 Parallèlement, la philosophie, l'anthropologie, l'histoire des idées et l'étude des cultures matérielles ont aussi fait émerger un champ nouveau relatif à l'étude des cultures visuelles, qui a notamment mis en exergue l'idée d'agentivité (*agency*) des images⁴³. Dans ce volume, Róisín Astell s'appuie notamment sur ce concept pour analyser le rapport entre la représentation de la sensation et sa réception par le spectateur. De manière générale, la question du rôle des sens dans la réception des œuvres d'art s'est posée en même temps que la volonté de dépasser la seule perception symbolique. Ces réflexions s'inscrivent dans le cadre d'un long héritage, marqué par la figure de Michael Baxandall, qui, dès 1972, suggérait de dépasser la seule interprétation des objets figurés sur un tableau en interrogeant la réception de l'œuvre par le spectateur, à travers le concept de *Period Eye*, par lequel il proposait de reconstituer la manière de voir typique d'un moment précis de notre histoire⁴⁴. L'idée est novatrice en ce qu'elle considère la peinture comme le « produit d'une relation sociale historiquement déterminée »⁴⁵ et propose de prendre en compte la sensibilité du spectateur. Cette démarche de Baxandall est bien illustrée par son analyse du thème de l'*Annonciation* en Italie au xve siècle à travers l'idée de prédication orale contemporaine sur le sujet, présupposant la convergence de l'audition et de la vision à la fois dans la production et la réception des œuvres d'art. Cependant, le concept de *Period Eye* a été souvent présenté comme un modèle à dépasser, notamment en raison de son caractère trop généralisant (« l'homme du Quattrocento »⁴⁶ écarte toute une série de personnes qui n'appartiennent pas à la catégorie sociale privilégiée par cette étude, à commencer par les femmes)⁴⁷. De même, Geraldine A. Johnson dénonce la limite visuelle implicite que ce concept pose à la réception tactile d'une œuvre sculptée⁴⁸. D'autres historiens de l'art ont par conséquent proposé de le reformuler : c'est le cas de Matthew G. Shoaf, qui utilise la notion de *Period Ear*, reprise au musicologue Shai Burstyin, pour explorer la donnée auditive dans l'art italien de la fin du Moyen Âge⁴⁹. Se penchant sur le sens du toucher, considéré dans sa multiplicité (de l'appréhension matérielle des objets à la proprioception), Adrian Randolph propose quant à lui de considérer l'art comme une expérience multisensorielle élargie, nécessairement située, où les concepts d'espace et de lieu (« *space and place* ») sont déterminants pour comprendre la réception de l'art.⁵⁰

15 Au-delà de l'héritage débattu de l'ouvrage de Baxandall, celui-ci a eu le mérite de mettre au cœur des discussions scientifiques la question de la réception sensorielle des œuvres d'art ainsi que celle de l'impact de la sensibilité de l'artiste et de ses contemporains sur la production de l'art lui-même. De nombreux travaux en sont les témoins. Évoquons ici le travail important de Sybille Ebert-Schifferer, qui s'est intéressée à la question de la « consommation » des œuvres d'art dans ses recherches sur les natures mortes⁵¹, de Reindert Falkenburg, qui s'est penché sur la relation entre

l'image et le spectateur en interrogeant le rôle des arts visuels dans la formation religieuse et esthétique des individus à l'époque moderne⁵², ou encore de Victor Stoichita, qui a joué un rôle important dans l'ouverture de l'histoire de l'art aux perspectives sensorielles, comme l'exprime bien le titre du recueil d'essais publié en son honneur *Senses of Sight : Towards a Multisensorial Approach of the Image*⁵³. Ces études ont été des sources d'inspiration fécondes pour de nombreux auteurs et autrices intéressé-e-s par la question des sens dans leur relation avec les cultures visuelles. Parallèlement, l'ouvrage de François Quiviger *The Sensory World of Italian Renaissance Art* a permis d'interroger le rôle joué par l'imagination dans la production artistique, sans laquelle il n'est pas possible de comprendre la dimension sensorielle des œuvres d'art⁵⁴. Plus récemment, le rôle des sens dans la réception des images a été mis en avant par l'ouvrage *The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance*⁵⁵. L'enjeu est de considérer la réception du spectateur ou de la spectatrice comme un phénomène susceptible d'impliquer plusieurs sens, au-delà de la prétendue exclusivité de la vision. Dans ce numéro, ce défi est relevé par plusieurs contributions, dont celles de Martine Clouzot, Pauline Lafille ou Cristóbal F. Barria Bignotti.

16 Parallèlement à la question de la réception, les gestes sensibles liés à la création artistique font l'objet d'une attention croissante de la part des spécialistes, qui cherchent à analyser la sensorialité des artistes eux-mêmes et les possibilités de résonance des perceptions de ceux-ci avec leurs représentations. Ce champ, en plein développement, peut concerner aussi bien l'analyse de la dimension sensorielle liée à l'utilisation d'une technique spécifique⁵⁶, que celle liée à l'environnement de travail des artistes, notamment les ateliers⁵⁷. Cet intérêt pour le contexte sensoriel qui entoure l'artiste trouve un écho dans les recherches autour de la notion de « paysage sensoriel » (*Sensescape*), un concept majeur de l'histoire du sensible développé à partir de la notion de « paysage sonore » (*Soundscape*) proposée par Raymond Murray Schafer dans les années 1960⁵⁸, qui a depuis lors été étendu à l'ensemble des perceptions sensorielles⁵⁹. La notion de paysage sensoriel intéresse également les travaux en histoire de l'art, comme en témoigne la contribution de Sasha Rasmussen dans ce volume, qui l'utilise pour cerner l'environnement sensoriel de l'artiste Zinaida Serebriakova, ce qui lui permet d'examiner les relations entre l'histoire des sens et les études de genre.

17 C'est ainsi que ce numéro collectif permet de faire le lien, par les sens, entre différents champs historiographiques qui abordent des questions similaires et qui pourtant entrent rarement en dialogue.

Apports du numéro

18 Cet aperçu des recherches récentes relatives aux figures du sentir montre que des perspectives nouvelles sont en train de s'ouvrir : les problématiques, les méthodes, les sources et les arguments ne cessent d'évoluer. Grâce au chemin parcouru par l'histoire des sens, il ne s'agit plus seulement, aujourd'hui, d'identifier les figurations symboliques représentées sur une peinture ou une gravure, ni d'analyser en détail les cinq sens comme thème iconographique, mais de contextualiser plus largement la question des relations entre le visible et le sensible, en plaçant celles-ci au cœur d'une histoire sociale, culturelle, politique, économique et intellectuelle⁶⁰. L'étude de la seule représentation visuelle des sens a cédé la place à une réflexion plus large sur la contiguïté qui existe entre l'expérience visuelle et l'expérience sensorielle. Par conséquent, les articles publiés ici vont bien au-delà d'une simple description des sens figurés sur des supports visuels. Ils explorent chacun des contextes particuliers qui rendent visibles les liens entre la vue et les autres sens, par une étude fine des contextes de production et de réception des images, ce qui suppose d'une part un corpus plus précis et d'autre part un cadre d'interprétation plus large. Le défi relevé par les contributions réunies dans ce volume est celui de comprendre l'interaction entre l'expérience sensible et les cultures visuelles, en considérant d'abord que l'une n'est pas

simplement le reflet de l'autre. L'image ne peut être comprise seulement comme un reflet du monde sensible, ni comme le dépositaire d'un message symbolique qui nous informe sur les représentations antérieures du monde. Elle est elle-même construite par l'expérience sensible des artistes et artisans qui l'ont créée, tout autant qu'elle contribue à construire et à enrichir l'expérience sensible de ceux-ci, ainsi que celle des spectateurs et spectatrices qui la regarderont par la suite.

19 Cette conviction nous a conduites à favoriser le dialogue entre les images, leurs conditions de production et ce qu'il est possible de connaître de l'expérience du monde des hommes et des femmes du passé. Le premier apport de ce numéro réside dans l'application de la notion d'*expérience* à l'analyse des figures du sentir. Notre propre conception de la notion d'expérience prend appui sur le travail de Boddice et Smith, qui considèrent l'expérience comme un concept permettant de faire le lien entre les sens et les émotions⁶¹. L'étude de l'interaction entre l'expérience sensorielle et les cultures visuelles a en effet amené plusieurs auteurs à poser la question de la dimension émotionnelle des figures du sentir. Dans sa contribution sur les représentations des sens internes dans deux manuscrits médiévaux, Marlène Béghin constate le lien entre expérience sensorielle et émotions au Moyen Âge et souligne l'importance d'une « histoire conjuguée des sens et des émotions ». Ces remarques se trouvent aussi au cœur de l'étude de Martine Clouzot sur les « motifs musiciens » dans les *marginalia* des manuscrits médiévaux datant du xiv^e siècle. En se plaçant du côté des concepteurs, l'autrice interroge ces motifs en analysant tant l'expérience auditive représentée que l'émotion qu'elle peut susciter. La fonction de ces motifs, comparés aux « images agissantes » de l'art oratoire, consisterait à provoquer des « *stimuli* émotionnels ». L'expérience sensorielle et émotionnelle ainsi produite viserait à influencer l'« habitus dévotionnel » des lecteurs et spectateurs, des membres de l'aristocratie laïque médiévale. Une perspective similaire est adoptée par Pauline Lafille dans son étude de la peinture de la Renaissance, où elle interroge l'émotion liée aux figurations sonores de la guerre en replaçant celles-ci dans le cadre des débats relatifs à la *mimesis*. L'exemple de la « ruse audio-visuelle » conçue par le peintre grec Théon de Samos, qui dévoilait son tableau d'un soldat en mouvement en même temps qu'une sonnerie de trompette, est révélateur du « pouvoir d'éloquence et d'émotion [...] recherché par le réalisme visuel de la peinture ». L'*enargeia* de la peinture vise la « mobilisation sensorielle » du spectateur, produisant ainsi son bouleversement émotionnel. Par ces réflexions, le numéro apporte une contribution importante à la question de l'émotion dans les cultures visuelles, qui est au centre des problématiques récentes de l'histoire des sensibilités.

20 Toutefois, nous estimons que le champ d'application de la notion d'*expérience* dépasse le seul cadre des sens et des émotions. Nous proposons de l'élargir à la dimension des savoirs, qui permettent de faire le lien entre les arts (associés, dans les périodes prémodernes, à l'idée de *techne*) et les sciences (*scientia*). La contribution de Róisín Astell sur la décoration enluminée d'une version du *Tractatus moralis de oculo* de Pierre de Limoges (1274-1289) montre toute la pertinence de cet élargissement. À travers l'analyse des initiales historiées, représentant différentes figures en train de « regarder » le texte qu'elles accompagnent, l'autrice démontre la relation d'influence réciproque entre l'objet et la personne qui l'observe à la lumière des théories optiques et cognitives médiévales : les images n'agissent jamais seules, conclut-elle, mais elles font toujours partie d'une « expérience dynamique et interactive ». La catégorie d'analyse de l'expérience permet d'envisager les figurations du sentir en intégrant les contextes sensoriels de leur production et réception, tout autant que les processus de construction des savoirs, ce que met également en évidence l'article de Pierre-Henry Bas sur les illustrations des manuels d'escrime entre le xv^e et le xvii^e siècle, qui montre l'interrelation entre les sciences, les sens et les arts. Ces ouvrages, avec leurs illustrations, graphiques et dessins représentatifs du processus de « réduction en art », visent à conceptualiser l'expérience sensorielle de l'escrime, faisant le lien entre les maîtres d'armes et les passionnés qui les ont rédigés et les lecteurs et pratiquants de cette technique de combat. Enfin, la contribution de Mila Maselli sur les

représentations de l'organe du goût dans les traités de médecine de la première modernité montre comment les différentes manières de visualiser la langue ont contribué à la construction d'un savoir sur le fonctionnement du sens du goût lui-même. Les planches et les dessins anatomiques étudiés par Maselli se présentent comme le reflet d'une expérience du monde qu'elles contribuent elles-mêmes à faire évoluer. Le degré de détail croissant dans la représentation visuelle des papilles gustatives, grâce à l'utilisation récente du microscope, permet de rendre visibles des structures anatomiques dont les médecins ignoraient l'existence jusque-là, ce qui permet de renouveler l'étude de cet organe.

21 La deuxième contribution majeure de ce volume réside dans son approche inter-sensorielle. L'étude des sens dans les cultures visuelles demande une forme de multi-sensorialité : si elle a souvent constitué un biais méthodologique efficace pour comprendre l'histoire des sens, la spécialisation des sens n'a pas de raison d'être du fait des nombreux chevauchements qui se produisent dans le *sensorium*, a fortiori lorsqu'on souhaite explorer la création et la réception d'œuvres d'art, tout autant que leur contenu figuratif. Il s'agit pour nous de voir comment les différents sens s'articulent, sans toutefois penser ces rapports en termes de synesthésie, un terme hérité du dialogue spécifique qui se noue entre arts et sciences pendant la période fin-de-siècle⁶². En effet, pour des raisons de commodité méthodologique, les études sur les sens ont souvent été consacrées à un seul sens⁶³. Cette approche méthodologique avait aussi l'avantage de mieux s'articuler aux conceptions endogènes, car, après la période médiévale⁶⁴, les cinq sens ont plus souvent été envisagés individuellement au profit d'une forme de sérialité dont rend bien compte le parallélisme que l'on constate souvent entre les différentes allégories de chacun des cinq sens⁶⁵. Pourtant, les sens peuvent être pensés *ensemble*, comme le suggère la notion de *sensorium*, contemporaine de la philosophie sensualiste⁶⁶ définie comme « le centre commun de toutes les sensations »⁶⁷. Plusieurs articles de ce numéro s'attachent ainsi à mettre au jour les interactions entre les sens, ouvrant la voie à ce que Pauline Lafille définit comme une forme de « réception polysensorielle » des images. Les figures du sentir appellent en effet à considérer le sens de la vision en interaction avec les sens représentés dans l'image et évoqués par elle. Martine Clouzot et Pauline Lafille évaluent l'impression auditive qui peut être véhiculée par la figuration de la sensation auditive, l'une dans les « motifs musicaux » des *marginalia* et l'autre dans les représentations de batailles. Sasha Rasmussen examine comment l'ensemble du « paysage sensoriel » (*Sensescape*), c'est-à-dire les stimulations sensorielles qui caractérisent l'environnement de l'artiste Zinaïda Serebriakova est représenté et communiqué au travers de ses peintures. Cristóbal F. Barria Bignotti analyse la relation entre les expériences tactiles et visuelles dans la création et la réception de deux séries de photographies et d'objets des artistes sud-américains Antonio Quintana (années 1950) et Lygia Clark (années 1960). Enfin, les porteurs du projet Odeuropa (Lizzie Marx, Mathias Zinnen, Sofia Collette Ehrich, William Tullett, Cecilia Bembibre et Inger Leemans) proposent de retracer, par l'intelligence artificielle, les « images olfactives » dans les collections numérisées d'œuvres d'art (1600-1920) : l'enjeu de cette recherche pionnière est celui de « faire voir » la sensation olfactive, permettant une meilleure compréhension des images sensibles du passé.

22 Considérer les figurations du sentir en éclairant leurs interactions réciproques nécessite la mise en œuvre d'approches interdisciplinaires. Caractéristique des études sur les sens, l'interdisciplinarité situe ce volume bien au-delà des frontières de l'histoire traditionnelle de l'art. Cette interdisciplinarité est adossée au caractère intermédial des figures du sentir dont nous observons les motifs dans la grande variété des objets étudiés par les auteurs et autrices de ce volume, allant des enluminures en marge des manuscrits médiévaux, aux gravures et dessins accompagnant les traités scientifiques, en passant par la peinture et la photographie. Ainsi, les contributions ici réunies tissent de nombreux liens entre les figurations du sentir, les théories artistiques et d'autres disciplines, telles que la théologie, la philosophie ou bien encore la médecine à différentes époques. Róisín Astell et Marlène Béghin traitent respectivement des théories optiques et cognitives médiévales, tandis que Marine Clouzot fait dialoguer la

théologie, l'art oratoire et les techniques de la mémoire. Mila Maselli s'appuie sur les théories médicales et l'histoire des sciences, alors que Pierre-Henry Bas propose une approche par l'histoire des techniques et de la « réduction en art ». Pauline Lafille puise dans l'histoire du fait militaire et la littérature, pendant que Sasha Rasmussen prend appui sur les perspectives théoriques très riches des études de genre et Cristóbal F. Barria Bignotti sur celles de l'histoire politique et sociale. Une dernière perspective interdisciplinaire offerte par le volume consiste en la rencontre entre l'histoire de l'art, l'histoire des sensibilités et les *Digital Humanities* détaillée dans la contribution du projet Odeuropa. Les auteurs examinent d'un œil critique ce que les méthodes numériques peuvent apporter à l'étude des phénomènes sensibles dans les cultures visuelles, en soulignant en particulier le potentiel de cette approche pour la médiation auprès des publics des musées. Le nombre de sources que ces nouvelles technologies permettent de traiter, inimaginable dans les années 1980, annonce des transformations majeures dans les méthodes de recherche, permettant de rendre visibles des phénomènes beaucoup plus vastes, impossibles à étudier par une seule personne.

Construction et cohérence du numéro

23 Ce numéro autour des figures du sentir accueille neuf contributions, en français ou en anglais, qui reflètent la diversité des historiographies continentales et extracontinentales, qui entrent en dialogue ici. D'un point de vue chronologique, le volume est construit autour de la modernité au sens large : il débute dans celle qu'on considère comme la fin du Moyen Âge ou la première modernité (premier volet), une période qui occupe une place importante dans l'historiographie des sens⁶⁸, tout en dépassant l'époque moderne (second volet) pour ouvrir notre questionnement sur le monde contemporain (troisième volet). Bien que de nombreux objets d'étude abordés dans les articles ici réunis se concentrent sur le continent européen, le numéro adopte aussi une perspective plus globale grâce aux textes de Sasha Rasmussen et Cristóbal F. Barria Bignotti, portant l'un sur la Russie (début du xxe siècle) et l'autre sur l'Amérique latine (milieu du xxe siècle). Cette ouverture est indispensable pour aborder la diversité des approches de l'histoire des cultures visuelles par les études sensorielles, puisque celles-ci se sont construites en dialogue avec la singularité des corpus de figures du sentir. La variété des figures envisagées permet de souligner ce qu'elles ont de commun et de mettre en lumière les évolutions ménagées par la distance spatio-temporelle : la structure de ce volume permet de faire apparaître la circulation intercontinentale des modèles sensoriels à l'étude, rendant ainsi compte de la dimension globale que les études sur les sens sont amenées à prendre⁶⁹. Sur le plan méthodologique, l'adoption d'une perspective très large invite à comparer les questionnements et les pratiques des chercheuses et chercheurs travaillant sur la figuration des sens à différentes périodes, en soulignant les continuités ou bien les différences méthodologiques, de manière à offrir un panorama des avancées récentes de la recherche quant aux interactions entre l'histoire des cultures sensibles et celle de la culture visuelle.

24 Le volume entame sa réflexion par l'article de **Marlène Béghin**, *Sentir par l'image : enjeux des théories et enluminures des sens internes dans Li ars d'amour, de vertu et de boneurté (vers 1300)*, portant sur les représentations des sens internes en France au Moyen Âge. À l'époque médiévale et moderne, la perception sensorielle a été généralement pensée en étroite interaction avec la théorie de sens internes, d'origine aristotélicienne, fondée sur l'idée que les facultés intérieures permettent l'extraction de la connaissance intellectuelle à partir des sensations premières. L'autrice prend en considération de très rares formes de figuration des sens internes, uniques en ce qu'elles proposent une interprétation narrative et non schématique de ceux-ci, impliquant notamment des figures animales. Elles sont contenues dans deux manuscrits intitulés *Li ars d'amour, de vertu et de bonuerté* (KBR MS 9543 et 9548), réalisés vers 1300 au nord de la France ou en Flandre, qui présentent l'une des premières traductions en français d'Aristote et de ses commentaires. Par l'analyse

conjointe du texte et des enluminures, l'autrice souhaite montrer comment « par une porosité constante des acceptions psychologiques et picturales de la notion de représentation, l'enjeu épistémique du rôle de l'expérience sensorielle dans la connaissance de la vérité, devient celui de la juste herméneutique de l'image ».

25 **Róisín Astell**, dans sa contribution intitulée *Image as Speculum: Depicting Physical and Spiritual Vision in a fourteenth-century illuminated Tractatus Moralis de Oculo (c. 1274-1289)*, envisage le cas unique de la décoration figurée du manuscrit BnF MS Latin 3234 (vers 1274-1289). Écrit par Pierre de Limoges (1240-1306), un théologien français de l'Université de Paris, le *Tractatus moralis de oculo* se présente comme un manuel de prière qui combine les théories optiques contemporaines et les savoirs relatifs à la cognition visuelle. Le but du traité, conçu dans un cadre religieux, est d'aider les membres ecclésiastiques dans l'enseignement moral de la dévotion aux laïcs. En dépit du succès du traité, le BnF MS Latin 3234 est le seul manuscrit qui contient un programme décoratif unifié, formé de vingt-deux initiales historiées qui représentent différentes figures en train de « regarder » le texte qu'elles accompagnent. Faisant état de l'unicité de cet objet, l'article étudie le rôle de ces images du sentir visuel en prenant appui sur les descriptions écrites des expériences sensorielles qui figurent dans le *Tractatus*. L'enjeu est d'évaluer de quelle manière ces images ont pu façonner l'expérience sensorielle personnelle du spectateur.

26 L'article de **Martine Clouzot**, *Figurer le sentir de l'ouïe. Musicalités des marginalia, expériences sensorielles et esthétisation du monde (autour de 1300)*, clôt le premier volet du numéro sur les figurations sensibles au Moyen Âge par l'examen du sentir auditif dans les « motifs musiciens » des *marginalia* des manuscrits enluminés. À partir d'un ample corpus⁷⁰, l'autrice prend en examen cinq manuscrits spécifiques comportant des « motifs musiciens » datant d'entre le XIII^e et le XIV^e siècle, qui ont été choisis sur des « critères thématiques, historiographiques, géopolitiques et esthétiques ». Ces motifs – comportant des figures humaines et animales en train de jouer ou d'écouter de la musique – sont rendus intelligibles par l'étude attentive des théories aristotéliennes de la perception auditive. Le but de la recherche est de replacer les « motifs musiciens » dans leur contexte de création, notamment religieux, afin de comprendre leur rôle dévotionnel en lien avec les mutations sociales et morales initiées par le concile de Latran IV (1215). À la lumière de la nature religieuse de ces images, l'autrice leur reconnaît un rôle d'« agent émotionnel, pédagogique et édificateur, essentiel aux stratégies de communication sociale et affective des maîtres d'université, des prédicateurs, des trouvères et des concepteurs d'images ».

27 Le second volet du numéro, portant sur les figurations du sentir à l'époque moderne, s'ouvre avec l'article de **Mila Maselli**, *Lingua in obscura compositione latitare. Imaginer et représenter le goût dans la médecine de la première modernité*. L'autrice explore le sens du goût par les représentations de son organe, la langue, dans les traités de médecine et d'anatomie entre le milieu du XVII^e et le début du XVIII^e siècle. Du dessin à la main en marge de manuscrits et d'incunables à la xylographie des anatomistes, jusqu'à la reproduction du détail microscopique chez les iatromécaniciens du XVIII^e siècle, l'autrice interroge les relations que les formes variables de visualisation des organes sensoriels ont entretenues avec le développement des savoirs anatomiques. L'exemple (tardif) de la mise en images du goût permet dès lors de montrer l'impact de l'évolution des technologies graphiques sur la formation des savoirs sur les sens.

28 Par la suite, **Pauline Lafille**, « *Con attenzione degli orecchi* » : *figurations sonores de la guerre à la Renaissance*, questionne les représentations des scènes de bataille de l'époque moderne en explorant l'environnement sonore de la guerre. S'appuyant sur le concept de « *belliphonics* » élaboré par John Martin Daughtry, l'autrice montre comment, à la Renaissance, les différents arts tels que la poésie, la peinture et la musique se sont approprié le « paysage auditif extrême » de la bataille et le silence de la paix qui s'y oppose. Une fois établie la nature profondément sonore des figurations des batailles, l'article s'attache à démontrer le rôle spécifique de certains sons, porteurs de significations symboliques variées au sein de l'histoire mise en scène. En même temps, l'autrice pose la question de la réception de ces représentations de bataille. Le *topos* de

la peinture comme « poésie muette », que la Renaissance a hérité de l'Antiquité classique, est ainsi mis à l'épreuve de l'environnement sonore militaire. Cette contradiction apparente se résout dans la pratique de l'*ekphrasis*, où la description des sons guerriers sert à souligner l'*enargeia* de la peinture et la maîtrise parfaite de la *mimesis* de la part des artistes. Entre « adresse silencieuse » et « saisissement sonore », les représentations de bataille invitent à reconfigurer le « mutisme » présumé de la peinture de la Renaissance.

29 La dernière contribution portant sur l'époque moderne est celle de **Pierre-Henry Bas**, « *C'est pourquoi, combattant, apprend à bien ressentir* ». *L'art de l'escrime (xve-xviiie siècles) : traduire sur le papier un monde visuel et sensoriel*, qui traite également de figures sensibles liées au milieu militaire, mais en mettant l'accent sur le sens de la vue et du toucher dans l'art de l'escrime. À travers l'analyse de plusieurs manuels de combat des xve, xviie et xviiie siècles, l'auteur montre comment les illustrations qui accompagnent ces textes théoriques conceptualisent les sensations visuelles et tactiles dans le cadre de la pratique de l'escrime. Mettant en œuvre des techniques graphiques originales pour restituer la trace de l'expérience sensible, ces illustrations constituent une source précieuse pour identifier les stratégies visuelles utilisées par les auteurs pour expliquer et conceptualiser les catégories temporelles, spatiales et motrices qui sont fondamentales dans la pratique de cet art.

30 La dernière partie du volume est consacrée à la période contemporaine. **Sasha Rasmussen**, dans sa contribution intitulée *Gendered Sensation in the works of Zinaida Serebriakova: A woman's perspective on early twentieth-century Russia*, analyse le « paysage sensoriel » qui ressort des peintures d'une artiste russe du début du xxe siècle, en adoptant le prisme de l'histoire du genre. Le travail de Zinaida Serebriakova se démarque par la représentation de scènes d'intimité, comportant des allusions sensorielles, en particulier tactiles, à l'univers féminin caractéristique de la bourgeoisie de l'époque, qui a jusque-là suscité peu d'attention. Grâce à une étude minutieuse de trois tableaux, l'article donne un aperçu de la réalité sensible et quotidienne d'une partie de la population de la ville de Saint-Petersbourg à l'aube du xxe siècle. L'autrice associe avec succès l'histoire de l'art à l'histoire des sensibilités et du genre : les sensations évoquées dans les tableaux de Serebriakova permettent de comprendre le rôle joué par les sens dans la construction d'une identité féminine, d'un rapport singulier au monde.

31 De son côté, **Cristóbal F. Barria Bignotti** dans *Communautés tactiles : l'interrelation des expériences tactiles et optiques dans les œuvres d'Antonio Quintana et de Lygia Clark*, étudie l'interaction du toucher et de la vue dans l'œuvre de deux artistes sud-américains vers la moitié du xxe siècle. L'auteur s'intéresse plus particulièrement à deux séries d'œuvres : la première est constituée par les photographies d'Antonio Quintana représentant des mains d'artisans et d'ouvriers, tandis que la seconde comprend les témoignages, essentiellement photographiques, de la manipulation d'objets conçus expressément à cet effet par Lygia Clark. La manière dont ces artistes mettent en évidence l'interaction des sensations tactiles et visuelles est, selon l'auteur, un reflet de la manière dont ces deux nations – le Chili de Quintana et le Brésil de Clark – se sont imaginées visuellement au cours d'une période fortement marquée par l'émergence des gouvernements dits développementalistes. Ainsi, ces deux séries soulignent visuellement l'importance des expériences tactiles en tant que moyens alternatifs pour générer une communauté.

32 La dernière contribution du numéro, *Seeing Smell: Sourcing Olfactory Imagery Using Artificial Intelligence*, est un article écrit à plusieurs mains par les membres du projet **Odeuropa** (Lizzie Marx, Mathias Zinnen, Sofia Collette Ehrich, William Tullett, Cecilia Bembibre et Inger Leemans). Le texte, de nature méthodologique, propose une réflexion sur les apports de l'intelligence artificielle à l'étude des cultures visuelles et sensibles. Convoquant les dernières avancées des humanités numériques, ce projet repose sur l'utilisation de technologies numériques visant à identifier des « images olfactives » au sein des collections numérisées d'œuvres d'art (par exemple, la base de données Iconclass), dans une période allant de 1600 à 1920. Ces enjeux techniques sont

ensuite envisagés à la lumière de leur potentiel en matière de patrimonialisation des odeurs⁷¹ et d'applications muséales, telle la visite olfactive organisée au musée d'Ulm à partir de la recherche automatisée de gants parfumés.

Notes

1 Au bas de chaque gravure figure une inscription dont l'ensemble forme la phrase « *Truxa per auditu, linx visu, milvus odore / Simia nos superat gustu, sed aranea tactu* » (cf. note 3).

2 Carl Nordenfalk, "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 48, 1985, p. 1-22, ici p. 19-20.

3 *Ibid.*, p. 1. Cette tradition se fonde notamment sur le *Liber de naturis rerum*, 4, 1, 194, de Thomas de Cantimpré (« *Nos aper auditu, lynx visu, simia gustu / Vultur odoratu praececellit, aranea tactu* »). L'inscription figurant dans la série des gravures de Georg Pencz est une réélaboration de ce texte.

4 *Ibid.*, p. 2 et 7. Il s'agit, par exemple, d'un miroir, d'un instrument de musique, d'une fleur, d'un fruit ou d'un objet évoquant le toucher comme la harpe.

5 C'est, en effet, dans les années 1980 que se situe l'avènement d'un *Sensory Turn*. Voir à ce sujet David Howes, "The expanding field of sensory studies", *Sensory studies*, 2013, en ligne : <http://www.sensorystudies.org/sensational-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> (consulté le 6 décembre 2023).

6 Voir l'atelier de recherche "Marks of Music: Sound and Visualization in the Early Modern Period", organisé par Leendert van der Miesen et Sietske Fransen, Rome, Bibliotheca Hertziana, 17-19 mai 2023.

7 Véronique Mehl et Laura Péaud (dir.), *Paysages sensoriels : approches pluridisciplinaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

8 Le rôle de la figure humaine dans la représentation des expériences sensibles est notamment mis en évidence dans l'œuvre de Constance Marie Charpentier, *Un aveugle entouré de ses enfants est consolé de la perte de la vue par la jouissance des quatre autres sens*, 1806, huile sur toile, 90 x 120 cm, France, collection privée, que nous avons choisie pour illustrer ce numéro.

9 Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e édition, 1932-1935), « figurer », signifie « représenter par le dessin, par la peinture, par la sculpture ».

10 "[...] process seeking to articulate the sensible and the intelligible, the visible and the invisible, the corporeal and the spiritual" (Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni, "Thinking through Figures: Regimes of Figurability in the Early Modern Period", dans Laura Marin et Anca Diaconu (dir.), *Usages de la figure. Régimes de figuration*, Bucarest, Editura Universitații din București, 2017, p. 17-27, ici p. 17, notre traduction). Nous renvoyons à la littérature abondante publiée par ces deux auteurs pour plus de détails sur ce débat théorique dans lequel nous n'entrons pas ici. Voir également Ingrid Falque et Agnès Guiderdoni (dir.), *Rethinking the Dialogue between the Verbal and the Visual. Methodological Approaches to the Relationship Between Religious Art and Literature (1400-1700)*, Leyde, Brill, 2023.

11 Laura Marin et Anca Diaconu, « Introduction », *Usages de la figure. Régimes de figuration*, *op. cit.*, p. 9.

12 Carl Nordenfalk, "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art", *op. cit.*, p. 20.

13 Voir Marta Battisti, *Peindre l'écoute. Figures et significations de l'audition sacrée en Italie du XIV^e au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Guillaume Cassegrain à l'Université Grenoble Alpes, 2022.

14 Voir, par exemple : Martial Guéron, « La physiologie du bon goût : la hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Amsterdam, Rodopi, 2009. Sur la façon dont le *Sensory Turn* s'articule au *Linguistic Turn* et la façon dont l'étude des sens en art permet de questionner la centralité du langage, voir Jenni Lauwrens, "Welcome to the Revolution: the sensory turn and art history", *Journal of Art Historiography*, n°7, 2012.

15 Carl Nordenfalk, « Les cinq sens dans l'art du Moyen Âge », *Revue de l'art*, vol. 34, 1976, p. 17-28 et "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art", *op. cit.*

16 Louise Vinge, *The five senses: Studies in a literary tradition*, Lund, Royal Society of Letters, 1975.

17 Voir à ce sujet Caroline O. Fowler, *Drawing and the Senses: An Early Modern History*, Turnhout, Brepols, 2017.

18 Sylvia Ferino-Pagden (dir.), *Immagini del sentire: i cinque sensi nell'arte*, Milano, Leonardo arte, 1996. En particulier, voir la notice sur Georg Pencz (p. 106-107), où Carl Nordenfalk est

abondamment cité. Voir aussi Chrystel Lupant, « Réflexions sur l'utilisation des sens dans l'iconographie médiévale », *Communications*, 2010, vol. 86, p. 65-80.

19 David Howes, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Michigan, University of Michigan Press, 2003, p. 3 et *Id.*, *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*, Toronto, University of Toronto Press, 2022.

20 Voir notamment David Howes (dir.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991 ; Constance Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres et New York, Routledge, 1993 et Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley, University of California Press, 2007. Pour un état de l'art plus détaillé, voir William Tullett, "State of the Field: Sensory History", *History. The Journal of the Historical Association*, vol. 106, n° 373, 2021, p. 804-820 ; Aimée Boutin, "How to Do Urban Sensory History", *Journal of Urban History*, vol. 45, n° 2, 2019, p. 409-415 ; "AHR Forum: The Senses in History", *American Historical Review*, vol. 116, n° 2, 2011, p. 307-400 ; Mark M. Smith, "Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History", *Journal of Social History*, vol. 40, n° 4, 2007, p. 841-858.

21 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1983 ; *Id.*, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 et *Id.*, *Historien du sensible, entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte, 2020.

22 Georges Vigarello, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1985 et Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 3 vol, 2006.

23 Gérard Jorland, *Une société à soigner : Hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2010 ; Julia Csergo, *Liberté, égalité, propreté : la morale de l'hygiène au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1988.

24 Philippe Perrot, *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1984.

25 Stéphanie Béligon et Rémi Digonnet (dir.), *Manifestations sensorielles des urbanités contemporaines*, Bruxelles, Peter Lang, 2020.

26 Par exemple, Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998 ; Charles Burnett, Michael Fend et Penelope M. Gouk (dir.), *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, Londres, The Warburg Institute, 1991 ; Constance Classen, David Howes et Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, Londres et New York, Routledge, 1994 ; Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, Urbana, University of Illinois Press, 2012 ; Viktoria von Hoffmann, *Goûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles, Peter Lang (coll. « L'Europe alimentaire »), 2013 ; Viktoria von Hoffmann, *From Gluttony to Enlightenment. The World of Taste in Early Modern Europe*, Urbana, University of Illinois Press, 2016.

27 Par exemple, William F. Bynum et Roy Porter (dir.), *Medicine and the Five Senses*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Robert Jütte, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, Cambridge, Polity Press, 2005 ; Constance Classen (dir.), *A Cultural History of the Senses*, Londres, Bloomsbury, 2014, vol. 6 ; Olga Anna Duhl et Jean-Marie Fritz (dir.), *Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance : enjeux épistémologiques et esthétiques*, Dijon, France, Éditions universitaires de Dijon, 2016 ; Éric Palazzo (dir.), *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016 ; Viktoria von Hoffmann, "The Taste of the Eye and the Sight of the Tongue. The Relations Between Sight and Taste in Early Modern Europe", *The Senses and Society*, vol. 11, n° 2, 2016, p. 83-113 ; Antón Alvar Nuño, Jaime Alvar et Greg Woolf (dir.), *Sensorium: The Senses in Roman Polytheism*, Leyde et Boston, Brill, 2021 et Adeline Grand-Clément et Charlotte Ribeyrol, *The Smells and Senses of Antiquity in the Modern Imagination*, Londres, Bloomsbury, 2022.

28 Kevin T. Dann, *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven, Yale University Press, 1998. Voir aussi Jörg Jewanski, Julia Simmer, Sean A. Day, Nicolas Rothen & Jamie Ward, "The 'Golden Age' of Synesthesia Inquiry in the late Nineteenth Century (1876-1895)", *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 29, n° 2, 2020, p. 175-202.

29 Martina Bagnoli (dir.), *A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*, Baltimore, The Walters Art Museum, 2016 ; Rob Boddice et Mark Smith, *Emotion, Sense, Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 ; Stéphanie Béligon, Valérie Bourdier, Rémi Digonnet et Christelle Lacassain-Lagoïn (dir.), *Lexicon, Sensations, Perceptions and Emotions / Lexique, sensations, perceptions et émotions*, *Lexis*, vol. 13, 2019, en ligne : <https://journals.openedition.org/lexis/2797> (consulté le 18 décembre 2023) et Heather Graham et Lauren Kilroy-Ewbank (dir.), *Emotions, Art, and Christianity in the Transatlantic World, 1450-1800*, Leyde et Boston, Brill, 2021.

30 Lucien Febvre, « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », *Annales d'histoire sociale* (1939-1941), vol. 3, n° 1-2, 1941, p. 5-20 et Robert Mandrou, « Pour une histoire de la Sensibilité », *Annales ESC*, vol. 3, 1959, p. 581-588.

31 Patrizia Di Bello et Gabriel Koureas (dir.), *Art, History, and the Senses*, Farnham, Ashgate, 2010 ; Francesca Bacci et David Melcher (dir.), *Art and the Senses*, Oxford, Oxford University Press, 2010 ; François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Londres, Reaktion Books, 2010 ; Alice E., Sanger et Siv Tove, Kulbrandstad Walker (dir.), *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Farnham, Ashgate, 2012 ; Erin E. Benay et Lisa M. Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art: Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas*, Farnham, Ashgate, 2015 ; Giles Knox, *Sense Knowledge and the Challenge of Italian Renaissance Art: El Greco, Velázquez, Rembrandt*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

32 Guéron Martial, Dimova Temenuzhka et Mistre-Schaal Mylène, *L'emprise des sens : de la fin du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Hazan, 2016.

33 Allant dans le même sens, le récent ouvrage de Christina Bradstreet, *Scented Visions. Smell in art 1850-1914*, University Park, PennState (The Pennsylvania State University Press), 2015, p. 13-35, 2022, évoque les formes et les significations multiples prises par l'olfaction dans l'art du XIX^e siècle.

34 À titre d'exemple, l'on peut citer les perspectives sur l'analyse des représentations d'appareils sensoriels ouvertes par le croisement récent des *Disability Studies* avec l'histoire de l'art : voir Ann Millett-Gallant et Elizabeth Howie (dir.), *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, Londres, Routledge, 2022 et Keri Watson et Timothy W. Hiles (dir.), *The Routledge Companion to Art and Disability*, Londres, Routledge, 2022.

35 Daniel Roche, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997 ; Lorraine Daston (dir.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, Cambridge, MIT Press, 2004 ; Christopher Tilley et al., *Handbook of Material Culture*, Londres, Sage, 2006 ; Paula Findlen (dir.), *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Basingstoke, Routledge, 2013.

36 Voir, par exemple Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MIT Press, 1992 ou Serge Nicolas et Moustafa Bensafi, "A Historical Review on Olfactometry: The Invention of Olfactometer by Hendrik Zwaardemaker in 1888 and Pioneering Work in Olfactometry at the turn of 20th century", *L'année psychologique*, vol. 121, n° 3, 2021, p. 311-351.

37 Voir, entre autres, Otto H. Sibum, "Reworking the Mechanical Value of Heat: Instruments of Precision and Gestures of Accuracy in early Victorian England", *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 26, n° 1, 1995, p. 73-106 ; *Id.*, "Science and the Knowing Body: Making Sense of Embodied Knowledge in Scientific Experiment", dans Sven Dupré et al. (dir.), *Reconstruction, Replication, Re-enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 275-294 ; Erica Fretwell, *Sensory Experiments: Psychophysics, Race and the Aesthetics*, Durham et Londres, Duke University Press, 2020 ; Fors Hjalmar, Laurence M. Principe et Otto H. Sibum, "From the Library to the Laboratory and Back Again: Experiment as a Tool for Historians of Sciences", *Ambix*, vol. 63, n° 2, 2016 ; Annalisa Baicchi, Rémi Digonnet et Jodi L. Sandford (dir.), *Sensory Perceptions in Language, Embodiment and Epistemology*, Cham, Springer, 2018.

38 Le « décloisonnement entre matérialité et intellection », caractéristique de l'histoire des savoirs d'aujourd'hui, permet désormais de considérer la pensée comme un acte et la technique comme un savoir : voir Liliane Hilaire-Pérez, Fabien Simon et Marie Thébaud-Sorger, « Introduction : repères historiographiques », dans Liliane Hilaire-Pérez, Fabien Simon et Marie Thébaud-Sorger (dir.), *L'Europe des sciences et des techniques XV^e-XVIII^e siècle. Un dialogue des savoirs*, Rennes, PUR, 2016, p. 7-14, ici p. 7.

39 Pour une discussion de ce concept, voir Lorraine Daston, "Epistemic images", dans Alina Payne (dir.), *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park, PennState (The Pennsylvania State University Press), 2015, p. 13-35 et Alexander Marr, "Knowing Images", *Renaissance Quarterly*, vol. 69, n° 3, 2016, p. 1000-1013.

40 Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

41 Sur la valeur épistémologique des sens, nous nous permettons de renvoyer aux articles suivants : Viktoria von Hoffmann, "Epistemologies of Touch in Early Modern Holy Autopsies", *The Renaissance Quarterly*, vol. 75, n° 2, 2022, p. 542-582 et *Id.*, "Can Mixtures be Identified by Touch ? The Reception of Galen's *De complexionibus* in Italian Renaissance Medicine", *Early Science & Medicine*, Leyde, Brill, 2023, p. 498-525.

42 Sur l'importance de l'image et de l'expérience visuelle dans la production des savoirs à l'époque moderne, voir par exemple Sachiko Kusukawa, *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in 16th-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago, University of Chicago Press, 2012 ; Sietske Fransen, "Antoni van Leeuwenhoek, His Images and Draughtsmen", *Perspectives on Science*, vol. 27, n° 3, 2019, p. 485-544.

43 Voir l'ouvrage pionnier d'Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, ainsi que celui de Caroline Van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin-Leyde, De Gruyter-Leiden University Press, 2015 et le projet ERC SensArt. *The Sensuous Appeal of the Holy: Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experience in Medieval Europe (12th-15th century)*, PI Zuleika Murat (2021-2026).

44 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 29-108.

45 Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], trad. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

46 *Ibid.*, p. 64.

47 Pour une étude critique de la réception de Baxandall, voir Allan Langdale, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye", dans Adrian Rifkin (dir.), *About Michael Baxandall*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 17-35.

48 Geraldine A. Johnson, "In the Hand of the Beholder : Isabella d'Este and the Sensual Allure of Sculpture", dans Alice E., Sanger et Siv Tove, Kulbrandstad Walker (dir.), *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 183-197.

49 Matthew G. Shoaf, *Monumental Sounds: Art and Listening before Dante*, Leiden-Boston, Brill, 2021 ; Shai Burstyn, "In the Quest of the Period Ear", *Early Music*, 1997, vol. 25, n° 4, p. 693-701.

50 Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth-Century Art*, New Haven and London, Yale University Press, 2014.

51 Paul Beusen, Sybille Ebert-Schifferer, Ekkehard Mai (dir.), *L'Art Gourmand*, Bruxelles, Crédit Communal, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.

52 Parmi de nombreux travaux, nous épinglons ici un article où il met en évidence le rôle du sens du goût dans les scènes de marché : Reindert Falkenburg, "Matters of Taste : Pieter Aertsen's Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth century", dans Anne W. Lowenthal (dir.), *The Object as Subject. Studies in the Interpretation of Still Life*, Princeton University Press, Princeton, 1996, p. 13-27.

53 Henri de Riedmatten *et al.* (dir.), *Senses of sight. Towards a multisensorial approach of the image. Essays in honour of Victor Stoichita*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2015. De Victor Stoichita, nous retenons également « Comment goûter un tableau ? », dans Frédéric Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée. Actes du Colloque de Genève (28-29 septembre 2006)*, Genève, Droz, 2008, p. 83-103, puis publié en anglais, Victor Stoichita, "How to Taste a Painting", dans Alexandra Kleihues, Barbara Naumann et Edgar Pankow (dir.), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zurich, Chronos, 2010, p. 313-324.

54 "There is no sensation in art without the imagination of sensation." (François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Londres, Reaktion Books, 2010, p. 9)

55 Heather Hunter-Crawley et Erica O'Brien (dir.), *The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance*, Londres, Routledge, 2019.

56 François Quiviger, "Immersed in Sfumato: Correggio's Sensory Palette and the Immersive Renaissance", *The Senses and Society*, vol. 15, n° 1, 2020, p. 114-117.

57 Voir, par exemple, Madeleine Viljoen, "Mysterious Noises: Orphic Strings, Rough Music, and the Sounds of Early Modern Ornaments Prints", dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Walter S. Melion (dir.), *Quid est secretum? Visual representation of secrets in early modern Europe, 1500-1700*, Leyde et Boston, Brill, 2020, p. 331-379 et Érika Wicky, « Atmosphères d'ateliers : Qualité de l'air et perceptions sensorielles », *Romantisme*, n° 202, décembre 2023, p. 41-52.

58 Richard Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, A.A. Knopf, 1977.

59 Voir David Howes, "Sensation in Cultural Context", dans David Howes (dir.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford et New York, Berg, 2005, p. 143 et Véronique Mehl et Laura Péaud (dir.), *Paysages sensoriels : approches pluridisciplinaires, op. cit.* ; Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX^e siècle*, *op. cit.*

60 Voir par exemple l'atelier de recherche *Entendre l'image. Sons, bruits et murmures dans l'art de l'époque moderne*, organisé par Francesca Alberti, Marta Battisti, Guillaume Cassegrain et Pauline Lafille, Rome, Villa Medici, 21-22 novembre 2019.

61 Rob Boddice et Mark Smith, *Emotion, Sense, Experience, op. cit.*

62 Jörg Jewanski, "Synesthesia in the Nineteenth Century: Scientific Origins", dans Julia Sinner et Edward Hubbard (dir.), *Oxford Handbook on Synesthesia*, 2013, Oxford, Oxford University Press, p. 369-398 ; Paul Hadermann, "La Synesthésie : essai de définition", *Synesthésie et rencontre des arts*, Bruxelles, Presses de l'université Saint-Louis, 2011, p. 83-129.

63 Mark M. Smith, *Sensory History*, New York, Berg, 2007.

64 Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud et Laura Jatrine Skinnebach (dir.), *The Saturated Sensorium: Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, Aarhus, Aarhus University Press, 2015.

65 Jean-Marie Fritz, “Les cinq sens au prisme de la littérature : allégorie et sérialité”, dans Olga Anna Duhl et Jean-Marie Fritz (dir.), *Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance : enjeux épistémologiques et esthétiques*, Dijon, France, Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 7-28.

66 Olivier SIROST, “Le point de bascule sensoriel. Esquisse panoramique d’un langage des sens”, *Hermès, La Revue*, vol. 74, no. 1, 2016, p. 57-65.

67 *Dictionnaire de l’Académie française*, Paris, Firmin-Dido, 1835, p. 728-729.


68 Voir, par exemple, Martin Roch, *L’intelligence d’un sens : Odeurs miraculeuses et odorat dans l’Occident du haut Moyen Âge (ve-viii^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2009 ; *Éric Palazzo, L’invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l’art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014 et David Karmon, *Architecture and the Senses in the Italian Renaissance: The Varieties of Architectural Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

69 Shengqing Wu et Xuelei Huang (dir.), *Sensing China: Modern transformations of sensory culture*, New York, Routledge, 2022.

70 Martine Clouzot, *La musicalité des images au Moyen Âge. Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (xiii^e-xiv^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2021.

71 Cecilia Bembibre et Matija Strilic, “Smell of Heritage: A Framework for Identification, Analysis and Archival of Historic Odour”, *Heritage Science*, vol. 5, n° 2, 2017.

Table des illustrations

	Titre	Fig.
	Légende	Georg Pencz, <i>Auditus</i> , c. 1544, gravure, 78 x 52 mm, Londres, The British Museum
	URL	http://journals.openedition.org/aes/docannexe/image/6759/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 220k

Pour citer cet article

Référence électronique

Marta Battisti, Viktoria von Hoffmann et Érika Wicky, « Introduction », *Arts et Savoirs* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 20 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/aes/6759>

Auteurs

Marta Battisti

Université Grenoble Alpes / LARHRA

Viktoria von Hoffmann

F.R.S.-FNRS / Université de Liège

Érika Wicky

Université Grenoble Alpes / LARHRA

Articles du même auteur

Parfum de bonté et odeur de sainteté [Texte intégral]

Les enjeux de l’olfaction dans l’éducation religieuse des jeunes filles au xix^e siècle

Paru dans *Arts et Savoirs*, 11 | 2019

Droits d’auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.