

Introduction

Ce volume se propose, dans une perspective pluridisciplinaire et diachronique, de réfléchir à l'histoire des cinq sens, à leur théorisation en philosophie et à la variété de leur mise en scène dans la littérature et les arts occidentaux. Malgré la multiplication des travaux récents sur le corps, le genre, l'identité, la question des sens n'a pas fait l'objet d'un très grand nombre de publications. Ce volume a donc pour ambition d'éprouver la mobilité d'un concept – celui de la hiérarchie des sens – à travers les siècles, depuis sa conception en Grèce classique jusqu'à ses avatars dans la littérature et l'art contemporains, et d'évaluer les enjeux multiples qu'il suscite – des enjeux d'ordre anthropologique, philosophique, éthique, esthétique et épistémologique, sans viser l'exhaustivité, étant donné l'ampleur du sujet. Appréhender, en l'historicisant, le « régime sensoriel » d'une culture, c'est-à-dire l'organisation des rapports entre les sens, nous éclaire doublement, d'un point de vue anthropologique et sociologique, sur les rapports sociaux eux-mêmes, sur les systèmes de valeurs et de représentations, et du point de vue des sciences de la connaissance, sur le champ cognitif de cette culture à un moment donné. À travers le renouvellement de nos modes sensoriels se joue l'évolution de nos schémas de pensée.

Poser la problématique du débat des cinq sens, c'est une manière particulière de traiter non seulement du corps et des sensations, mais aussi de l'âme, et, par conséquent, de l'identité humaine. Elle concerne donc autant la philosophie que la littérature et les arts, la médecine que la théologie et la liturgie.

La hiérarchie des sens est mise en place par Platon dans le *Timée*, 47b-c, puis elle est reprise par Aristote dans la *Métaphysique*, I, 1 et dans son traité *De l'âme*, III, 8, où l'ensemble des cinq sens désigne le « sens commun », une faculté sensitive qui se superpose aux cinq sens, mais qui ne constitue en aucun cas un sixième sens et doit donc être comprise comme synthèse des différentes perceptions. Si la conception aristotélicienne se trouve au fondement d'une théorie reprise par les Romains, les recherches stoïciennes mettent au point le concept d'*oikeiôsis* qui traduit l'appropriation à soi-même, grâce à la coopération de l'âme et du corps via les sens, tandis que l'épistémologie épicurienne promeut l'importance de la sensation.

Différents critères permettent de distinguer les sens entre eux : critère de la distance entre l'organe de la perception et l'objet perçu qui permet de classer d'un côté les sens qui agissent à distance (la vue, l'odorat et l'ouïe), de l'autre,

les sens qui nécessitent le contact matériel et physique (le toucher ou le goût) ; critère de la perception immédiate (le goût, l'odorat ou le toucher) ou différée (la vue et l'ouïe) ; critère de l'universalité ou non des sens qui attribue à la vue le primat dans la hiérarchie sensorielle, car elle est le sens considéré comme le plus universel (tous les corps naturels sont visibles – et représentables –, alors que tous ne sont pas audibles ou odorants) ; enfin, critère de la noblesse ou de la bassesse des sens qui privilégie une approche éthique des sens.

La vue et, à un moindre degré, l'ouïe sont traditionnellement considérées comme plus nobles que le toucher, le goût et l'odorat. La cause en réside essentiellement dans le rapport des sens au corporel (au matériel) ou à l'intellect. Du point de vue de leur aptitude à la théorisation, c'est la vue qui joue un rôle paradigmatique. À partir XVIII^e siècle s'ajoutent l'ouïe et le toucher. Le goût devient une notion de base de l'esthétique. Quant à l'odorat, le « cinquième sens », il fait en quelque sorte figure de parent pauvre dans le système des sens et occupe la toute dernière place dans la hiérarchie sensorielle.

Toute l'histoire de la pensée occidentale est profondément marquée par le système philosophique du dualisme entre le corps et l'esprit, entre le sensible et l'intelligible. Dans un contexte philosophique, scientifique ou théologique, notre culture s'est donc construite autour de la vue et de la vision, et, dans une moindre mesure, de l'ouïe, qui ont été les sens les plus valorisés. Le goût et le toucher forment une autre paire, plus puissante que les autres sens, lorsqu'il s'agit de dire le désir et le plaisir, mais, reliés au « bas corporel », ils ont été décriés. Comme le remarque Michel Serres, « beaucoup de philosophies se réfèrent à la vue ; peu à l'ouïe ; moins encore donnent leur confiance au tactile, comme à l'odorat. L'abstraction découpe le corps sentant, retranche le goût, l'odorat et le tact, ne garde que la vue et l'ouïe, l'intuition et l'entendement. »¹

En outre, la pensée occidentale est marquée par une conception analytique qui partage le corps sensible en organes de sens indépendants. C'est une différence majeure avec la pensée orientale où, à l'opposé de cette conception, prédomine une vision holistique qui considère les sens dans leur ensemble.

Les contributions du présent volume questionnent le débat des sens en proposant, la plupart du temps, l'étude d'une œuvre particulière, philosophique, littéraire ou artistique, où s'élaborent des schémas de pensée propres à un moment historique donné. Nous avons choisi de les présenter dans un ordre chronologique, en distinguant six parties, de l'Antiquité à l'extrême contemporain.

La première partie porte sur la conceptualisation de la notion de hiérarchie sensorielle dans la Grèce ancienne.

1 M. Serres, *Philosophie des corps mêlés. Tome I. Les cinq sens*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 23.

Dans un contexte d'absence d'une théorie bien développée et explicite de la perception dans la Collection hippocratique, Valeria Gavrylenko analyse le sens du toucher en tant que *aisthêsis* et *gnôsis*, ses implications épistémologiques aussi bien que ses usages pratiques chez les auteurs hippocratiques. Elle montre que les médecins ne hiérarchisent pas encore les sens et ne distinguent pas de sens plus nobles que d'autres. Leur nombre n'est pas encore bien défini et varie entre deux et sept. Il faut attendre Aristote et sa codification des sens pour que leur nombre soit fixé à cinq.

Samuel Pechin recherche les causes du rejet des sens qui parcourt notre culture et étudie ses conséquences sur la perception de la sexualité. Il voit dans l'interprétation platonicienne de la relation pédérastique une forme d'ascétisme qui représente le terreau de la répression sexuelle qui se développe avec l'avènement du christianisme et marque aujourd'hui encore notre conception de la sexualité.

Karine Tordo-Rombaut, quant à elle, s'interroge sur la réalité d'une « philosophie du corps » chez Platon à partir du *Phédon*. Elle révèle un « effet de bascule paradoxal » à la faveur duquel le corps, se désignant comme l'autre de l'âme, prend lui-même en charge l'opération qui consiste à se soustraire à son influence. C'est en s'avouant impropres à rendre compte des objets de la réminiscence que les sensations redirigent tout de même l'attention vers eux.

Aristote est celui qui, véritablement, instaure un débat entre les cinq sens qui alimentera longtemps les questionnements philosophiques et la hiérarchisation qu'il définit devient une norme jusqu'à la Renaissance. Les philosophes néoplatoniciens, et en particulier Marsile Ficin dans son Commentaire du *Banquet* de Platon, reprend à son compte l'opposition entre deux sens supérieurs – la vue et l'ouïe – et trois sens inférieurs – le goût, l'odorat et le toucher. Par les deux premiers sens, le corps humain tend vers le corps divin, par les trois derniers, vers le corps animal. Agents de l'âme, la vue et l'ouïe sont supérieures aux accidents du corps manifestés par les trois autres sens.

Charlotte Murgier, en étudiant l'ordonnancement des cinq sens chez Aristote, tente de rendre compte de la variabilité de cette hiérarchie selon les traités. Elle examine successivement les approches biologique, éthique et cognitive de la sensation, analyse les critères qui gouvernent la hiérarchisation des sens pour s'interroger sur les fonctions de la sensation chez l'être humain.

Les Romains reprennent à leur compte la hiérarchie aristotélicienne des cinq sens.

Ana Maria Misdolea étudie la manière dont les cinq sens sont traités dans le théâtre comique de Plaute (III-II^e siècles av. J.-C.) Elle montre que, si le voir et l'entendre sont au fondement de la communication des personnages, ils mettent aussi en question, dans une perspective comique, la véracité des sensations et l'existence des choses, tandis que l'odorat et le goût renvoient à la sensualité du monde et du corps, et ce, de manière paradoxale, puisque le spectateur entend et voit, mais doit imaginer le goût et l'odeur. Le toucher occupe une position intermédiaire entre la question de l'existence et de l'illusion d'un côté et de l'autre, celle de la sensualité et de son devenir.

Julie Giovacchini se concentre sur la diatribe lucrétienne contre l'amour qui clôt le chant IV du *De Rerum Natura* et met en évidence l'existence d'une esthétique épicurienne originale qui questionne les conditions de production et d'émergence de la beauté et pense le poème comme moyen d'une véritable thérapeutique philosophique.

Sabine Luciani étudie le rôle et le statut des sens dans l'anthropologie cicéronienne et montre que la réflexion de Cicéron sur les cinq sens est loin de se limiter à la question de leur fiabilité. Même si, en tant que disciple de la Nouvelle Académie, Cicéron réfute les arguments stoïciens au sujet de la certitude cognitive, cette orientation sceptique ne le conduit ni à mépriser la sensation ni à dénier toute valeur éthique au témoignage des sens. Tout en invitant l'homme à détacher son esprit des sens, le Romain accorde à ces derniers un rôle non négligeable dans sa conception du composé humain. Cette attention anthropologique aux sens transparait notamment dans le dialogue que Cicéron entretient avec les stoïciens et les épicuriens sur la question de la définition des fins et de la réalisation pratique du bonheur. Considérant le bonheur comme un objectif à atteindre *hic et nunc*, l'Arpinate ne méprise pas la valeur des plaisirs esthétiques et n'ignore pas que les sens conduisent aux arts et à la culture.

François Prost démontre, de manière inattendue, l'importance de la perception sensible dans la vision cosmique que développe Cicéron dans la première Tusculane, texte pourtant dominé par la conception dualiste de l'âme selon une inspiration platonicienne. Cicéron détache, certes, la partie rationnelle de l'âme de sa partie irrationnelle, liée au corps, pour assurer l'immortalité de la première, mais cette partie, dans sa survie même, continue à percevoir d'une manière tout à fait sensible le monde physique dans lequel elle évolue après la mort.

Evrard Delbey étudie, quant à lui, les ouvrages de rhétorique de Cicéron dans lesquels ce dernier reprend l'héritage de Platon qui fait du regard, dans la hiérarchie des cinq sens, le plus noble d'entre eux. Ses ouvrages de rhétorique font une place particulière aux mises en scène visuelles qui sont fortement persuasives et présentent l'avantage d'associer le *docere* (instruire l'auditoire), le *mouere* (susciter des émotions favorables à la cause que défend l'orateur) et le *delectare* (charmer l'auditoire en lui donnant l'illusion que ce qu'il entend, il le voit). L'analyse détaillée du *Pro Milone* montre un exemple remarquable de construction subtile de l'argumentation par une suite de références aux regards entrecroisés de Cicéron, de Milon et de Pompée. Cette triangulation essentielle, telle que la produit la réécriture du discours, fait du plus noble des sens la composante nécessaire du discours parfait.

Guillaume Flamerie de Lachapelle s'interroge sur les effets qu'entraîne la vue du bourreau et de ses instruments de torture sur les sens du sujet et, partant, sur son âme elle-même, dans l'œuvre philosophique de Sénèque et, en particulier, dans les Lettres 14 et 24 de la correspondance de Sénèque avec Lucilius. Il étudie comment le sage stoïcien doit résister à ses sens devant le spectacle de supplices et trouver dans la pratique de la *praemeditatio futurorum malorum* le moyen de dédaigner, voire d'apprécier les tortures.

La théologie chrétienne ouvre un autre espace à la réflexion. Le regard fait parfois problème, comme le montre Valerio Neri qui étudie, dans la littérature de l'Antiquité classique et chrétienne, le refus du regard, voire de la vue, qui n'est pas seulement dû à la volonté d'échapper aux tentations, mais plus généralement au refus du monde sensible.

Toutefois, les Pères de l'Église s'accordent à démontrer la nécessaire synesthésie des sens qui permet la révélation de Dieu et la conversion. Saint Augustin, par exemple, structure cette notion de synesthésie des sens au livre X des *Confessions*. L'homme est parfois comparé à une citadelle dont les fenêtres sont les sens qui lui permettent de comprendre la Création et d'accéder à un ordre harmonieux.

François Cassingena-Trevedy analyse l'exemple d'Éphrem de Nisibe (306-373) dont la poétique révèle toute une mystique des sens. Cet hymnographe syriaque parle de « sept » sens et recourt à l'image de la porte pour évoquer leur fonction « liminaire ». À la suite d'Origène (vers 185-253), il est l'un des grands fondateurs de la doctrine des sens dits « spirituels » en spiritualité chrétienne, ce qualificatif désignant les sens par lesquels l'homme intérieur goûte les réalités divines avec une immédiateté et une concrétude analogues à celles des sens corporels. Alors que les sens corporels demeurent spécifiés par leur sensible propre, et donc relativement étrangers les uns aux autres, les sens spirituels, pénétrés par le Verbe-Lumière, par le Son-Lumière, entrent dans un jeu de communication réciproque, de permutations et de synesthésies : Éphrem l'ascète, le « voyant », serait-il le frère de Rimbaud ?

Catherine Broc-Schmezer analyse la métaphore de « la cité aux quatre portes », développée dans le traité *Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants* de Jean Chrysostome, entre l'âme de l'enfant et une cité assiégée par les sens, une métaphore qui trouve probablement sa source chez Platon, Plutarque, Clément d'Alexandrie ou Grégoire de Nysse, voire, par voie indirecte, chez Cicéron. Elle montre que la formulation surprenante, qui attribue quatre portes, et non cinq, à cette cité, s'explique parce que l'auteur ne raisonne pas tant en fonction des sens qu'en fonction des organes supposés les véhiculer. C'est ainsi que le toucher, qui ne dispose pas d'un organe précis, se trouve réduit à un sens optionnel et que la langue est bien plutôt l'organe de la parole que celui du goût. Mais le véritable principe organisateur du texte est le rapport à la parole divine que l'enfant est invité à retrouver dans tous les aspects de son existence.

Régis Courtray se penche, quant à lui, sur l'exégèse des cinq sens chez Jérôme. Bien que ce dernier n'ait jamais proposé de théorie sur la question, il hérite néanmoins sa conception d'Origène qui a développé toute une doctrine attribuant à l'homme, outre des sens corporels, des sens spirituels. À sa suite, le moine de Bethléem reconnaît cinq sens dont l'Écriture elle-même se fait l'écho. Jérôme découvre ainsi des allusions aux sens – tant corporels que spirituels – dans la Bible, notamment dans certains passages comportant le chiffre cinq ou ses multiples. Dans ses propos sur les sens charnels, l'exégète souligne fréquemment leur fragilité : ils sont comme des portes ou des fenêtres par lesquelles

les ennemis de l'homme entrent en lui pour dévaster la maison intérieure et l'entraîner à la ruine. Toutefois, par l'incarnation, la mort et la résurrection du Christ, ces mêmes sens corporels peuvent être sauvés et tournés vers le Christ.

Les cinq sens font l'objet d'une représentation particulièrement riche et complexe dans l'art et les textes médiévaux. Souvent représentés sous la forme d'animaux, leur figuration par des personnages apparaît dès le IX^e siècle. Les tapisseries de la Dame à la licorne offrent une vision idéalisée et conciliatrice des sens, tandis que les gravures illustrant l'édition de 1500 des *Stultiferae naues* ou « Nefs des folles » (1494) dénoncent les folies occasionnées par les cinq sens. Le plus souvent, les textes médiévaux, tels le *Bestiaire* de Richard de Fournival ou le *Livre du trésor* de Brunetto Latini, ordonnent les sens selon une hiérarchie définie par leur proximité plus ou moins grande avec l'âme : le Toucher, le Goût, l'Odorat, l'Ouïe, la Vue. Cependant, l'ouïe est dans un rapport complexe à la vue, parce qu'il existe une pluralité de systèmes de pensée organisant et hiérarchisant les cinq sens et plaçant au sommet de l'échelle tantôt celle-ci et tantôt celle-là. Soit l'ouïe est considérée comme un sens secondaire et inférieur à la vue, notamment parce que la parole peut être aisément mensongère, soit l'ouïe est un sens fondamental et supérieur à la vue, parce qu'elle permet d'entendre la Voix divine, alors que la vue peut être trompeuse, communiquant des apparences. Il est donc difficile d'affirmer définitivement la suprématie de l'une sur l'autre. C'est ce que démontre Danièle James-Raoul qui réévalue les pouvoirs de la vue et de l'ouïe autant que leur hiérarchisation, en étudiant les perceptions sonores dans la littérature arthurienne. Celles-ci sont, certes, peu mentionnées : le plus souvent, elles sont de l'ordre du détail, quoique nourrissant l'effet de réel, ou bien elles sont englobées dans les perceptions visuelles, la vue apparaissant dans la littérature comme une sorte d'archisens qui nourrit de son côté l'imagination sonore. Mais, même rare, leur apparition dans les textes attire l'attention et suscite le commentaire.

Elisabeth Taburet-Delahaye étudie la distinction entre sens spirituels et sens corporels et la hiérarchie entre ceux-ci dans la littérature médiévale. À partir du XIII^e siècle, avec Richard de Fournival notamment, elle évoque les sens humains en lien avec la « fin amor » et la légende de la capture de la licorne. Les illustrations des textes comme les images indépendantes représentent les sens parfois sous une forme animale, plus souvent sous forme humaine. Tissée vers 1500 d'après les modèles d'un peintre parisien, la tenture de « La Dame à la licorne » se distingue par le recours à des allégories féminines, par l'introduction d'une sixième représentation, celle d'un sens spirituel, mais aussi par une vision harmonieuse et positive, typique de la recherche de conciliation entre aspirations et sensations terrestres.

Le débat sur les sens connaît une vivacité particulière au Quattrocento et demeure au centre des préoccupations philosophiques du temps. Les philosophes néo-platoniciens, notamment le philosophe florentin Marsile Ficin dans

son Commentaire du *Banquet* de Platon en 1469, continuent à s'interroger sur la hiérarchisation des cinq sens, opposant deux sens supérieurs – la vue et l'ouïe – à trois sens inférieurs – le goût, l'odorat, le toucher. Par les deux premiers sens, le corps humain tend vers le corps divin, par les trois derniers, vers le corps animal. Agents de l'âme, la vue et l'ouïe sont supérieures aux accidents du corps manifestés par les trois autres sens. Selon Marsile Ficin, l'homme dispose de six moyens pour atteindre le Beau : les cinq sens, mais aussi l'entendement, *mens*. D'où la question, encore actuelle, de Michel Serres : « Avons-nous cinq sens ou six ? [...] Il faut bien un sixième sens, par lequel le sujet se retourne sur soi et le corps sur le corps, sens commun ou sens interne »².

Plusieurs écrivains bouleversent toutefois cette hiérarchie désormais canonique. Au livre I de son traité *De uoluptate*, Valla étudie successivement chacun des cinq sens, s'écartant de la hiérarchie platonicienne adoptée par Ficin, pour montrer que tous tendent à susciter un juste plaisir, dans une large diversité que seul l'être humain peut apprécier.

L'académicien napolitain, Giovanni Pontano, procède de même. Ce grand humaniste propose d'autres inflexions dans ses vers, comme le montre l'étude d'Hélène Casanova-Robin. L'exaltation des sens, au contact du corps de sa bien-aimée ou des beautés de la nature, ou seulement grâce à la remémoration stimulée par une poésie ciselée à cet effet, est conçue comme un mode gnoséologique destiné à appréhender l'universelle concorde. La stimulation sensorielle devient alors un vecteur de la *connexio rerum*, propédeutique à la perception divine et condition d'un idéal d'*humanitas* fondé sur la jouissance d'une volupté bien tempérée.

Avec le *De pulchro et amore*, paru en 1531, Agostino Nifo bouleverse, lui aussi, la hiérarchie traditionnelle des sens. Laurence Boulègue montre que la réhabilitation des sens inférieurs, particulièrement de celui du toucher, repose chez Nifo sur une conception esthétique et une anthropologie nouvelles qui inscrivent le beau et l'amour dans le domaine de la *natura rerum*, loin des orientations métaphysiques de ses prédécesseurs. Ainsi la question de l'excellence des sens est-elle intimement liée à celle des processus de connaissance et plus précisément au rôle de la puissance imaginative.

Magdalena Kozluk aborde le domaine de la littérature médicale aux XVI^e et XVII^e siècles et y analyse le dérèglement des sens. À partir de divers *regimina sanitatis*, elle réfléchit sur l'importance des cinq sens dans la physiologie de l'époque et sur le rôle qu'ils jouaient entre le monde extérieur et l'âme de l'homme. Le déséquilibre sensoriel dont souffre nombre de patients, exemples fréquents dans l'écriture savante au point de devenir de vrais *topoi* dans la littérature médicale mais aussi dans l'art emblématique, fait appel tout autant à la philosophie qu'à la physiologie même du corps.

2 *Ibid.*, p. 52.

Le partage classique des sens selon le critère de la noblesse ou de la bassesse détermine aussi la pensée picturale française du XVII^e siècle, héritière de la réflexion artistique de la Renaissance.

Katalin Kovacs explore la représentation picturale des sens au XVII^e siècle, en particulier le type spécifique de la nature morte, appelé Vanité où la mise en scène des cinq sens est particulièrement à l'honneur. Elle démontre que, malgré l'infirmité théorique de l'ouïe, du toucher, du goût et surtout de l'odorat, cette hiérarchie n'apparaît guère dans la représentation visuelle des cinq sens qui ont une égale capacité à l'allégorisation.

Le XVIII^e siècle constitue un tournant majeur dans la conception hiérarchisée des sens ; des changements notables surviennent dans la réflexion picturale de ce siècle où la question de la hiérarchie des sens est fondamentalement reconsidérée. En effet, se dégagent à la fois une esthétique de l'émotion et une valorisation du sens du toucher au détriment de la vue. La pensée philosophique des Lumières montre un intérêt accru pour la connaissance empirique que l'on peut obtenir par le toucher.

C'est ce que montre l'étude d'Aurélia Gaillard pour laquelle le spectateur ou le lecteur sont sommés « d'être touchés » par l'œuvre nouvellement conçue comme production d'effet sensible ; le sens du toucher devient, pour les philosophes sensualistes, le principal, celui-là seul qui permet, en jugeant par lui-même et sans l'aide des autres sens, la connaissance du monde et des objets extérieurs. L'étude vise alors à comprendre le lien entre cette nouvelle valorisation du tact par les Lumières et la naissance de l'esthétique, de l'effet sensible, en d'autres termes entre un « toucher » et un « être touché ». Le toucher intervient dans l'expérience sensible du spectateur (d'une sculpture, d'un tableau ou d'un spectacle), non pas pour recouper la totalité de l'expérience sensible, même si la tentation existe, mais plutôt pour déterminer des moyens et des fins désormais spécifiques aux différents arts. Le XVIII^e siècle voit surgir l'esthétique de l'émotion, grâce surtout à la figure emblématique l'abbé Jean-Baptiste Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, en 1719. Les Lumières vont donc bien au-delà d'une simple affirmation de la primauté du sens du toucher, ils invitent aussi à repenser toute l'expérience sensible et l'émotion (amoureuse, esthétique) comme dérivant de ce sens fondamental.

L'époque moderne accorde à la représentation littéraire de l'expérience sensorielle une large place, tant en poésie qu'en prose. La modernité poétique, autour de la génération de 1870, remet en cause l'idéologie de la représentation pour proposer une conception de la littérature comme production. À partir de trois « moments » significatifs associés aux noms d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, d'Arthur Rimbaud et d'Alfred Jarry, Ricard Ripoll montre comment s'opère ce que Julia Kristeva appelle une « révolution du langage poétique » qui met en crise le sens et comment naît une nouvelle conception du sens, celle d'un sens préétabli, en soulignant que le sens est toujours en construction, en fuite. À cette construction du sens participe la sensibilité qui fonde un

espace entre le texte et son lecteur. Alfred Jarry a bien compris que la création du sens passe, nécessairement, par la circulation des sens. Le corps du texte apparaît alors sous la rythmique sensorielle. Telle est la leçon d'Alfred Jarry qui ne fait que synthétiser la pratique textuelle des poètes de la Modernité.

Hichem Ismail, en analysant *La Tentation de saint Antoine et Salammbô*, montre que Flaubert met en œuvre la technique du « réalisme subjectif », permettant la limitation de la représentation aux points de vue des personnages antiques et l'investissement de leur sensorialité, condition *sine qua non* pour maintenir la ressemblance avec des civilisations éloignées dans le temps et dans l'espace. Au-delà de la volonté de transposer les mémorables sensations cultivées lors du voyage en Orient, la représentation de la sensorialité semble bien liée à une vision intimement personnelle de l'Orient qui, dans sa richesse multi-sensorielle, révèle à Flaubert des considérations d'ordre esthétique.

La sensorialité est également très riche dans l'œuvre de George Sand, selon l'analyse de Gérard Peylet. La sensation est, chez cet artiste romantique, le point de départ vers une expérience élargie qui associe les sens aux transports de l'âme et de l'imagination. Sand ne retient dans son univers que la vue et l'ouïe qui entretiennent un dialogue constant, dans une correspondance qui va parfois jusqu'à la fusion, et permettent à l'écrivaine de vivre une expérience exceptionnelle de l'ouverture, du dépassement, de sentir l'unité de son être et celle du monde dans une démarche intuitive qui rejette tout ce qui sépare, d'accéder à une forme de libération de l'âme qui n'est pas sans rappeler la démarche des mystiques.

Dans la sphère du roman décadent, Rachilde s'impose comme une auteure majeure au cours de la période 1880-1900. Nelly Sanchez explore la figure de la femme hystérique dans son œuvre, en considérant ses rapports à la nourriture. En effet, nombre de ses héroïnes manifestent des appétences pour des aliments ne correspondant pas à leur nature féminine, selon les critères de l'époque. Ces nourritures renvoient à deux aspects inquiétants de la féminité, d'un côté l'amazone/la gynandre, de l'autre la sauvage/la sorcière. Si ces femmes sont cataloguées comme hystériques par le corps médical et la société, c'est qu'elles entendent s'affranchir d'une identité sexuelle définie par la société pour renouer avec une nature chaotique et inquiétante, celle de la première femme.

Les notations sensorielles sont nombreuses dans les *Mimes* de Marcel Schwob (1893), pastiches de textes grecs qui redonnent vie à tout un monde antique livresque disparu. Agnès Lhermitte montre qu'au fil de l'ouvrage, les sensations s'estompent, contaminées par le monde des morts et assombries par le *desiderium*. Cependant l'odorat et la vue (par le truchement du miroir) introduisent à une réminiscence quasi initiatique. Ces poèmes en prose, en convoquant l'imaginaire des cinq sens – souvent reliés à la création artistique – et en déployant images et harmonies, agissent en véritables *carmina*.

L'écriture de Michel Leiris pose, de manière encore plus aiguë, la question du corps et des sens et nous entraîne dans le domaine de la transgression. Kamel Skander fonde son analyse sur *Aurora* qui présente un corps désintégré, des viscères éclatés, des émanations répulsives. L'olfaction et le regard donnent à

voir un intérieur refoulé, seul apte à révéler la vérité de l'être. La violence paroxysmique de ces scènes inscrit Leiris dans le sillage de George Bataille. L'écrivain renoue avec le concept de l'hétérogène tout en lui conférant une dimension esthétique certaine, en lien avec l'esthétique surréaliste très en vogue à l'époque. L'abject, le nauséabond, le scatologique, pouvant susciter dégoût et écœurement, ne sont pas dénués d'une « majestueuse beauté », selon les mots de Leiris.

L'étude de Marija Džunić Drinjaković nous plonge dans l'univers de Marcel Aymé qui, par le biais de l'humour et du fantastique, remet en cause la hiérarchisation habituelle des sens dans la tradition littéraire occidentale : le regard et l'œil, ces porteurs traditionnels d'une symbolique de la partie élevée de l'homme, se trouvent dans son univers associés au côté pulsionnel de l'homme (*La jument verte*) et le toucher, habituellement associé au côté sensuel et matériel, se voit chez lui doté d'une puissance thaumaturgique (*La liste*). Mais le renversement de cette hiérarchisation traditionnelle des sens et la mise en texte d'un œil transgresseur qui valorise le désir contre la norme, ne signifient pas pour autant que Marcel Aymé prône une philosophie sensualiste et un matérialisme hédoniste. Ne privant jamais le corps de sa dimension axiologique, il raille un modèle culturel prohibitif qui engendre de fausses vertus et pourfend une vision dualiste du monde qui établit l'hétérogénéité radicale du matériel et du spirituel.

L'étude consacrée par Timea Gyimesi à *Jardin, cendre* et à *Sablier* de la trilogie autobiographique (*Le Cirque de famille*) de Danilo Kiš s'interroge sur le rôle que jouent les images lithographiées que l'auteur intègre aux textes : d'une part une machine à coudre (indubitable hommage de la part du traducteur de Lautréamont, mais aussi figure emblématique sous-jacente à toute narration linéaire), et de l'autre un Vase dit de Rubin permettant de reconsidérer le problème de la ségrégation perceptive à la lumière de la mémoire bergsonienne comme durée. Le diagramme deleuzien – configuration dynamique du « devenir » – se révèle particulièrement pertinent pour décrire comment l'écriture de Kiš, en vue de déjouer le « galvano-esthétisme » auquel toute écriture autobiographique se voit sujette, exploite les confins de la visibilité optique à la recherche des perceptions haptiques et des sensations mineures, autant d'affects et de percepts traduisant les multitudes de devenirs affectant, minorisant nos sens.

L'expérience érotique est une des composantes majeures de la littérature contemporaine, comme en témoignent l'œuvre d'Annie Ernaux et celle de Catherine Millet. Rebecca Loescher propose une étude du toucher chez Ernaux, notamment dans *Passion simple*, *Se perdre* et *Les années*, où l'auteure présente le toucher intime comme voie alternative de connaissance de soi et du monde extérieur. Elle recourt à un registre très éloigné des conventions, opposé à la notion de linéarité. En effet, dans le toucher érotique, mais aussi maternel, tout se brouille et tout apparaît, engendrant un sentiment d'unicité rhizomatique, une totalité qui se reconnaît dans sa fragmentation même.

Jean-Michel Devésa s'attache aux relations entre le vu, le fantasmé et le « pas visible » chez Catherine Millet, c'est-à-dire à ce que le scopique ne peut pas dévoiler. Le vu exhibe, au cœur de ce qui est perçu, une forme aveugle qui

échappe à tout effort de mise au net et au point. Le fantasmé en souligne les contours en les grimant sous le feint, parce que le déplacé est un dévoilement de la mascarade rehaussée des ors de la parade. Le regard, qui n'est pas sexué, délimite ce qui ne peut pas se voir et qui est le corps même du désir ; parce qu'il se concentre sur un objet indiscernable dans le champ de vision, il relève de la castration, de la prise en compte du manque fondamental qui fait advenir la parole : la fonction scopique constitue la voie d'accès à toutes les autres.

Anne Mounic nous fait partager l'émotion de son expérience personnelle d'écriture, à propos de l'ouvrage qu'elle a publié en 2010, *Pour une éthique de la caresse*, « novella » issue d'une méditation sur la tapisserie de La Dame à la licorne (au musée de Cluny à Paris) qui l'a amenée à réfléchir sur les cinq sens dans un ordre qui n'est pas celui du Moyen Âge. Appuyant ce moment de conscience réflexive sur des poètes (Baudelaire, Vigée, Fondane) et des philosophes (Kierkegaard, Maine de Biran, Léon Chestov, Michel Henry, Robert Misrahi), elle progresse, de l'odorat au toucher en passant par l'ouïe, la vue et le goût, vers une éthique de la caresse ou de l'intime (le plus intérieur) pour aboutir à une réflexion sur ce « seul désir » dont il est question dans la tapisserie. Elle associe l'éthique véritable, c'est-à-dire profondément ressentie, au sens immédiat du toucher plutôt qu'à la distance intellectuelle de l'impératif catégorique, tout en se démarquant des réflexions d'Emmanuel Levinas sur la caresse dans *Totalité et infini*.

Charles Combette poursuit, dans un autre registre, et dans un autre domaine artistique – celui de la bande dessinée – la réflexion amorcée sur le vu et le non-vu. Il interroge la possibilité, en bande dessinée, de donner une visibilité à ce qui n'en a pas. Ainsi, lorsque Frank Miller parle à Will Eisner de ce qui capture le lecteur dans le récit, il évoque des images communes qui permettent de tisser un lien sensible avec lui et il cite comme premier exemple le fait d'être sous la pluie, car tout le monde connaît l'effet que cela fait. Être sous la pluie, ce n'est pas la regarder, c'est sentir l'eau tomber sur soi et s'infiltrer dans les vêtements que l'on porte. L'étude démontre que la bande dessinée peut transmettre des sensations autres que visuelles, car il existe des équivalences graphiques capables de faire ressentir au lecteur des perceptions non visuelles, au moins en partie.

Certaines expériences artistiques contemporaines tentent de contrebalancer le sens visuel si développé dans notre société actuelle et de prêter une attention particulière aux sons artificiels qui participent, comme les autres, du « paysage sonore ». Marie Escorne interroge ainsi la pratique d'artistes qui interviennent directement dans l'espace urbain : celle de Max Neuhaus qui a proposé plusieurs déambulations urbaines à des participants qui avaient comme consigne d'écouter les différentes ambiances sonores traversées ; celle de Suzuki Akio qui a déposé dans plusieurs villes des *Otodate steps*, marques inscrites sur le sol qui invitent les citadins à prêter l'oreille au concert urbain ; celle de T. Oursler, K. Wodiczko, J. Gerz qui interviennent dans la cité pour faire entendre les voix et les mots plus ou moins compréhensibles prononcés par les habitants qui contribuent aussi à faire la « tessiture » d'une ville.

Laure Joyeux offre une analyse approfondie de la performance d'Oleg Kulik, intitulée *Mad Dog or the last taboo by a lonely cerber*, qui interroge les différents enjeux soulevés par le sens du toucher. Le toucher ouvre à la communication avec l'autre comme à la transgression d'un interdit à son endroit. Il met ainsi à jour des jeux de frontières et de transgression suscités par la matérialité manifeste du corps mis à nu. La bestialisation d'Oleg Kulik sous le regard du public peut mettre en scène le revers du système de la globalisation, lorsque l'identité se dissout au profit d'une culture monolithique. Incarnant un paradoxe, l'artiste prône un retour à des valeurs authentiques, rappelant celles de Diogène le cynique, et personnifie, dans un même mouvement, la Russie dans ses aspects les plus sauvages d'une part, la civilisation, ses normes et ses lois d'autre part.

Aurélié Martinez, quant à elle, questionne l'identité à partir de créations artistiques qui mettent en scène un corps « hors norme ». En créant des monstres, en mettant en scène des anatomies siamoises, bisexuées, hybrides, inspirées de pathologies réelles, les artistes actuels outrepassent les limites du corps bien formé. La perception visuelle de ces anatomies, tout en subjuguant le spectateur, le font s'interroger sur l'acceptation d'un corps autre qui remet en cause les codes identitaires.

L'étude de Marie-Lise Paoli sur l'opéra, comme « œuvre d'art totale », apporte une heureuse conclusion à ce volume : du débat des cinq sens, on passe à une analyse de la pluri-sensorialité qui caractérise la scène lyrique d'aujourd'hui, mue par un élan créateur qui doit beaucoup plus à la tradition de l'*Ars una* qu'au modèle wagnérien. À partir de deux exemples emblématiques pris dans l'opéra britannique contemporain (*Golem* de John Casken et *Written on Skin* de George Benjamin), la phénoménologie de la chair et du chiasme élaborée par Merleau-Ponty, revisitée dans une perspective chorégraphique, apporte un éclairage sur les procédés synesthésiques mis en jeu et leur pertinence pour notre XXI^e siècle.

Ce voyage à travers les siècles nous a permis de révéler la sensibilité propre à chaque moment historique et la manière dont chacune perçoit l'identité humaine où les sens sont à la fois « messagers du corps » et « messagers de l'âme », pour reprendre une expression stoïcienne. Les sens ouvrent les portes de la connaissance, celle du monde extérieur, mais aussi et surtout, au fur et à mesure que nous approchons de la pratique artistique contemporaine, celle du monde intérieur à chacun d'entre nous.

Les sens ne cessent de questionner le sens.