

Dissociation vs synesthésie : les modalités de la présence des cinq sens au théâtre

di Paola Ranzini

paola.ranzini@univ-avignon.fr

In this article we propose an *excursus* of how spectators' five senses are activated throughout different ages in representative or performative theater. We have opted to present our work divided into differing sections, each one corresponding to the sense which seemed to us to prevail. In this way we have noted that each theatrical performance proposes a sensory communication and a hierarchisation of the senses specific to it, in emphasizing dissociation, disjunction, alternation or synaesthesia.

La question des sens accompagne le théâtre dans toutes ses phases historiques. Dans la tradition occidentale, les sens privilégiés au théâtre sont la vue et l'ouïe, mais les autres sens sont toujours présents et actifs¹. L'importance du corps dans la connaissance et dans l'expérience du réel a été mise en évidence par la phénoménologie, qui, à la notion de l'intellect qui dominerait des objets connus scientifiquement, a remplacé la notion d'un sujet incarné dans un corps sensible qui se rapporte à un monde sensible². L'expérience esthétique au théâtre se fait selon les mêmes modalités que l'expérience du réel, qui est elle-même impure, car immédiate et actuelle mais également médiatisée et mêlée de virtualité. Au théâtre tout comme dans la réalité, tous les sens contribuent ensemble à ce que cette expérience se réalise. Si, dans la vie quotidienne, devant la nourriture, aux sensations venant du goût et de l'odorat s'accompagnent les sensations du toucher et de la vue³, au théâtre la vue de la nourriture engendre, via la mémoire, des sensations gustatives et olfactives, voire même tactiles (effet haptique).

¹ La philosophie occidentale, à partir d'Aristote (*De anima, De sensu, Parva naturalia*), a généralement défini les sens à partir des objets perçus et a bientôt proposé une hiérarchie des sens. La vue est alors généralement considérée comme le sens le plus noble.

² Cf. M. Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964.

³ Cf. A. Gullino, *Odeurs et saveurs*, Flammarion, Paris 1997, p. 28.

Les dramaturges et les metteurs en scène tendent à communiquer en manipulant l'expérience que le spectateur a du réel, exploitant l'enchaînement cognitif qui de la perception sensorielle conduit à l'expérience, puis au souvenir et donc à l'anticipation de cette expérience lorsqu'on éprouve les mêmes perceptions sensorielles. Comme les scientifiques l'expliquent, les stimuli comportent deux niveaux d'interprétation : le niveau inconscient permet d'établir une image sensorielle de ce qui est perçu, alors que le niveau conscient comporte la réponse émotionnelle qui est conditionnée par l'expérience⁴. Au théâtre, c'est ce procédé que l'artiste induit à rebours. Car une image ou le fragment d'une scène peuvent évoquer une situation déjà vécue par le spectateur et susciter, au travers de l'action de sa mémoire et par anticipation, des sensations. Le théâtre sensoriel peut donc agir sur les sens de manière immédiate ou bien par la médiation de ce processus qui va de l'expérience à la sensation, en activant les sens via le système central, donc par le cerveau.

Si la scène stimule directement les sens de la vue et de l'ouïe, elle stimule les autres sens en provoquant l'illusion d'une perception sensorielle : la scène peut ainsi stimuler chez le spectateur le toucher sans contact physique, l'odorat sans parfum, le goût sans nourriture. Le spectateur a une réponse *embodied*, c'est-à-dire dans son propre corps. Et cette réponse corporelle peut être provoquée également par des éléments présents dans la composante textuelle du spectacle, qui passe à travers le corps du comédien. Ainsi, lorsqu'un personnage évoque des plaisirs ou des tourments physiques, le spectateur entend les mots qui les décrivent et voit le corps du comédien qui les éprouve et qui « incorpore » ces sensations. Par l'intermédiaire de la parole et des attitudes corporelles du comédien, le spectateur peut également éprouver des sensations spécifiques venant d'objets qui ne sont pas présents sur scène ou venant même de visions irréelles.

Au théâtre, le médium de stimulation sensorielle privilégié est la mise en scène. Mais cette double possibilité –directe et indirecte- de stimuler les sens du spectateur fait que l'écriture du texte elle-même peut jouer un rôle important. Une enquête sur le théâtre sensoriel se fera donc légitimement

⁴ Ivi, p. 32.

sur ces deux lignées, la dimension pratique du spectacle et la dramaturgie. Il demeure néanmoins essentiel de souligner l'imbrication de ces deux dimensions (spectacle et texte) dans la stimulation sensorielle, et notamment d'étudier le rapport que la stimulation sensorielle réalisée par la mise en scène entretient avec le processus de signification, et donc avec l'interprétation du texte qui est suggérée.

La stimulation de sensations n'est pas une fin en soi, mais elle vise à provoquer des réponses émotionnelles, qui varient selon les spectateurs et qui sont liées à la culture à laquelle les spectateurs appartiennent. L'expérience du spectateur au théâtre est à la fois intellectuelle et émotionnelle, le recours aux sens et donc aux émotions contribue à l'interprétation du spectacle. L'un des pouvoirs reconnus au théâtre réside précisément dans sa possibilité de dominer le processus sensoriel et émotionnel. C'est, comme chacun le sait, l'argument de la condamnation du théâtre de Platon et qui revient à des époques différentes, dans toutes les théories qui ne voient dans le théâtre qu'un lieu d'enseignement moral, voire même d'instruction politique ne passant que par l'intellect et la raison⁵.

Stimuler les sensations de manière directe ou indirecte ?

S'il est un sens par excellence théâtral, c'est bien le sens de la vue, comme l'étymologie même de théâtre (et de spectacle) le souligne. Cependant, il existe un théâtre qui entend stimuler tout particulièrement la vue. La scène peut imposer cette priorité donnée à la vue grâce à une utilisation spéciale de la lumière, des ombres, des couleurs, mais aussi des mouvements (l'effet kinésique étant perçu par la vue) et de l'organisation de l'espace. Que l'on songe par exemple aux réalisations et aux théories d'Adolphe Appia, d'Edward Gordon Craig et de Joseph Svoboda.

Le rapport vue/ouïe, et donc image/énonciation, peut se configurer de manière différente. La vue (l'image) peut illustrer et appuyer ce qui est

⁵ L'attitude de certains théoriciens du théâtre des Lumières est significative à ce sujet. La théorie brechtienne se place également dans cette perspective car, pour éveiller une attitude de critique et une conscience politique chez le spectateur, elle préconise la distance et le refus de toute illusion (et donc de toute implication des sens).

énoncé, par exemple lorsque le décor a une fonction narrative (celle de donner le cadre à l'action, de l'illustrer visuellement). Cette description visuelle de l'action peut être minimaliste ou avoir beaucoup de détails (naturaliste, mimésis). Les gestes qui sont donnés à voir peuvent eux-mêmes accentuer le sens des dialogues sans les contredire. Mais l'image (la vue) peut aussi dominer la dimension textuelle et être indépendante de celle-ci, devenant elle-même l'objet véritable de l'énonciation, le contenu que le spectacle exprime. Que l'on songe au théâtre que, d'après Bonnie Marranca⁶, nous appelons précisément théâtre d'images (le théâtre de Robert Wilson *in primis*), mais aussi, au début du XX^e siècle, au théâtre futuriste de la couleur⁷.

Le rapport qui lie les images de la scène aux paroles énoncées est essentiel au théâtre. Cependant, la vue peut activer des sensations auditives également par des objets ou des images évocatrices. La vue est si intimement liée à l'ouïe que, pour souligner l'objet activant l'un ou l'autre de ces deux sens, le metteur en scène crée tour à tour des espaces de silence (dans ce cas l'attention est attirée sur l'image) ou des séquences de noir (qui font que l'attention du spectateur se porte en revanche sur les sons)⁸. Le procédé qui, au théâtre, a vocation à souligner le rôle de l'un des sens sur les autres est précisément celui de l'alternance et de la dissociation des cinq sens. Ainsi, le théâtre visuel cherche à mettre en évidence l'écart parole/image, si ce n'est l'indépendance et la priorité absolue de celle-ci, jusqu'à supprimer le sens de l'ouïe ou à jouer sur l'échange des rôles des

⁶ B. Marranca (ed.), *The Theatre of Images : Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer* (1977), New rev. ed., The Johns Hopkins university press, Coll. « Paj books », Baltimore-London 1996. Voir : B. Marranca, *American Performance 1975-2005*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2006.

⁷ A. Ricciardi, *Il teatro del colore, estetica del dopo guerra*, Facchi, Milano 1919.

⁸ Les sons qui s'accompagnent le plus souvent au noir, ce sont des sons inarticulés : des chuchotements, des cris ou même des musiques. Que l'on songe à l'utilisation du noir dans certaines créations de Joël Pommerat, comme par exemple dans *Pinocchio*, un exemple très explicite d'alternance et de dissociation dans la stimulation des différents sens. Sur Joël Pommerat, voir, dans ce même numéro, l'étude de Cécile Auzolle, *Les sens dans le théâtre de Joël Pommerat*.

sens⁹. Que l'on songe au moins au *Regard du sourd* (1971) de Robert Wilson¹⁰.

La stimulation de l'ouïe au théâtre n'est pas le fait de la seule énonciation de la parole et du texte par les comédiens en scène. Il faut en effet considérer également les bruits et les musiques. Voix, instruments musicaux ou moyens technologiques sont les sources des sons du théâtre. Les sons et les bruits créent l'atmosphère du spectacle¹¹, et même parfois l'espace, souvent s'alliant aux images. La synesthésie au théâtre implique *a minima* les images et les sons. Une stimulation accentuée de l'ouïe passe par la rupture et l'écart : ainsi des sons et des voix manipulés (y compris par des moyens technologiques) sortent un effet majoré.

Au théâtre, la stimulation du toucher, auquel se rapportent également les sensations de chaleur et de froid, peut être provoquée par la parole énoncée, évocatrice d'images, mais aussi par la vue (l'interaction et le contact des corps des acteurs sur la scène, le contact sexuel ayant une puissance particulière). Mais il peut s'agir également d'un contact direct comédien/public.

La question de la participation physique du public et de la possibilité d'engendrer une stimulation sensorielle est directement liée à la manière dont l'espace est utilisé, et donc à la fois à l'architecture théâtrale et aux relations théâtrales. Ainsi, la suppression du quatrième mur ou le théâtre en rond sont des conditions permettant une interaction scène/salle qui peut se traduire par un véritable contact physique. Une possibilité d'interaction, par le toucher, peut également venir d'une scène augmentée par l'utilisation des technologies (dans ce cas, le spectateur peut effectivement toucher, même si par l'intermédiaire d'un outil technologique). Le corps touchant du spectateur deviendrait la garantie de la réalité de la scène, ce qui postule la parfaite synchronie de l'évènement théâtral et de l'expérience esthétique

⁹ Sur cette question des échanges vue/ouïe et image/parole, voir R. Schechner, *Rasaesthetics*, in S. Banes, A. Lepecki (ed.), *The Senses in Performance*, Routledge, collection « Worlds of Performance », New York and London 2007, pp. 10-28.

¹⁰ Cf. F. Maurin, *Robert Wilson*, Actes Sud, Arles 2010 (nouvelle éd augmentée), part. III : *Le texte sur la scène et la parole comme image*.

¹¹ La liste des artistes et des théoriciens qui ont recours aux sons et aux bruitages ayant cette finalité est longue : que l'on songe notamment aux futuristes (cf. L. Russolo, *L'arte dei rumori*, Ed. futuriste di « Poesia », Milano 1916) et aux dadaïstes.

(mettant à mal la vocation du théâtre à créer un temps-espace fictionnel). L'absence de toute distance spatio-temporelle scène/salle implique par ailleurs que l'évènement théâtral a la même nature de n'importe quel évènement de la vie réelle.

L'odorat et le goût sont les sens par excellence liés à la mémoire et aux émotions. La puissance évocatrice de la parole et de l'image joue un rôle fondamental dans la stimulation de ces sens au théâtre. Mais la stimulation directe demeure possible pour ces deux sens également. Le théoricien de l'esthétique Étienne Souriau a souvent souligné que la réduction à deux sens (vue et ouïe) de l'art occidental n'est due qu'aux circonstances de sa transmission et a revendiqué notamment le rôle de l'odorat, dont la fonction est si importante dans la tradition artistique orientale¹². Les sémiologues du théâtre ont en général refusé aux perceptions olfactives le statut de signe¹³. Et pourtant, au théâtre, pour créer des sensations et des émotions, la mise en scène peut opter pour une stimulation directe chez le spectateur de l'odorat grâce à l'utilisation de parfums. Dans des mises en scène contemporaines, il arrive que le décor comprenne d'une manière spécifique un décor olfactif (parfois dit « paysage olfactif ») ; le programme peut alors évoquer le rôle d'un « *fragrance ou aroma designer* » ou bien d'un responsable de la « scénarisation olfactive ». Dans une étude récente de Dominique Paquet, consacrée de manière spécifique à la dimension olfactive du théâtre¹⁴, nous retrouvons une longue liste de spectacles pouvant être définis en tant que « théâtre olfactif »¹⁵. Cette liste commence par une pièce

¹² E. Souriau, *Préface*, in E. Roudnitska, *L'esthétique en question*, PUF, Paris 1977, p. 5.

¹³ Roland Barthes définit la théâtralité comme « une épaisseur de signes ». Au théâtre le spectateur a affaire à « une véritable polyphonie informationnelle », où certaines informations « *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, le geste) ». (R. Barthes, « Littérature et signification », in Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, p. 258). Mais dans la longue liste des informations qui viennent des signes de la scène, le sémiologue ne considère pas les odeurs (*ibidem* : « [informations] venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole »).

¹⁴ D. Paquet, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris 2005.

¹⁵ *Ivi*, pp. 219-230.

créée en 1596 : *L'Arimène, ou le Berger désespéré* de Nicolas de Montreux¹⁶. Cependant, le texte de cette pièce, qui appartient au genre de la pastorale, ne présente aucune caractéristique olfactive. L'expérience olfactive fut en revanche réalisée lors de sa première mise en scène, au Château de Nantes, et notamment dans une tentative de créer une expérience synesthésique. En effet, pour l'occasion « Aux deux bouts du théâtre, on voyoit plusieurs rangs de lampes ardantes, pleines d'huiles de senteurs, & qui iettoient des lumières de diverses couleurs »¹⁷. Le théâtre olfactif, visant à la stimulation directe de ce sens chez le spectateur dans le présent de la représentation, se développe donc dans une direction synesthésique, mêlant les parfums et les couleurs, l'odorat et la vue¹⁸.

Cependant, la direction suivie par le théâtre est différente, suivant la fonction qui est tour à tour attribuée aux odeurs et aux parfums récréés, et qui définit l'esthétique de la création elle-même. Ainsi, dans un théâtre réaliste, les odeurs et les parfums ont une fonction illustrative. Le fait d'associer des odeurs à la nourriture qui apparaît sur scène relève de cette même intention descriptive, souvent évocatrice de toute une culture, ou du moins des clichés qui définissent cette culture¹⁹. Bien différente est, en revanche, l'utilisation des parfums par les symbolistes, qui ont le mérite indéniable d'avoir saisi l'importance de la réponse émotionnelle du public qui perçoit ces parfums²⁰.

Ainsi nous pouvons faire une distinction essentielle entre une utilisation illustrative (que l'on pourrait définir iconique, et qui s'avère finalement être redondante), typique d'un théâtre mimétique, et une utilisation évocatrice et créatrice²¹, comme est celle du théâtre symboliste, de Paul-Napoléon

¹⁶ *L'Arimène, ou Berger désespéré*, pastorale, par Ollenix du Mont-Sacré, Gentil-homme du Maine [Nicolas de Montreux (1561-1608)], Abraham Saugrain, Guillaume Des Rues, Paris 1597.

¹⁷ Ivi : *Au lecteur*, pages non numérotées.

¹⁸ Nous remarquerons que le théâtre destiné à un jeune public a souvent recours à un décor olfactif.

¹⁹ Pour des exemples, voir, dans ce même numéro, l'étude d'Eve Duca : « *Pereira prétend* » de Didier Bezace, une mise en scène synesthésique ou les parfums de la conscience.

²⁰ Cf. M. Fleischer, *Incense & decadents : Symbolist theatre's use of scent*, in S. Banes, A. Lepecki (ed.), *The Senses in Performance*, cit., pp. 105-114.

²¹ Sally Banes distingue sept catégories d'odeurs au théâtre (illustrative, évocatrice, de complément ou d'opposition, évocatrice d'un souvenir précis, contextuelle à un rituel, créa-

Roinard avant tout²². Mais justement ces correspondances si intensément recherchées par Roinard nous amènent à la nécessité de mieux définir la relation que les parfums établissent avec les autres signes venant de la scène, et donc les autres sens. L'utilisation synesthésique (illustrative ou créatrice) n'est pas la seule possible. Les odeurs et les parfums peuvent contredire les signes visuels et auditifs et avoir ainsi une fonction de distanciation, anti-mimétique, et rappeler les pouvoirs propres du théâtre²³, comme cela peut être le cas également lorsqu'on assiste à une exhibition affichée de ce procédé. Il demeure néanmoins que l'utilisation la plus fréquente des parfums est celle illustrative et la particularité du procédé fait que le procédé lui-même en devient illustratif, comme on le voit par le nombre de spectacles utilisant ce procédé pour insister, par exemple, sur une atmosphère « exotique » de la pièce représentée.

Les odeurs et les parfums émanent en général de la scène pour envelopper la salle. Il existe aussi des moyens techniques demandant le concours actif du spectateur pour la création de chaque odeur et de chaque parfum à un moment donné, comme les cartes « *Scratch-and-sniff* », une méthode qui a été utilisée comme support, par exemple, dans une mise en scène très remarquée de Richard Jones de l'*Amour des trois oranges* de Prokofiev à l'English National Opera en 1989²⁴. La captation de l'une des représentations de cette mise en scène montre cependant que le recours à ce

trice de distanciation, odeurs non reconnaissables). Voir : S. Banes, *Olfactory performances*, in S. Banes, A. Lepecki (ed.), *The Senses in Performance*, cit., pp. 30-31.

²² Voir, dans ce même numéro, l'étude de Filippo Bruschi : *Sinestesia e totalità nel teatro di Paul-Napoléon Roinard (1856-1930)*.

²³ Un cas particulier est celui du recours aux parfums pour recréer les conditions de représentation de l'époque de la création de la pièce, avec une visée que l'on pourrait qualifier de philologique : que l'on songe à la mise en scène du *Mariage forcé* de Molière par Jean-Denis Monory (Cartoucherie, Théâtre de l'Épée de Bois, 2017), où les odeurs de cire venant de l'éclairage aux bougies entendent transporter le spectateur dans l'atmosphère d'un théâtre de l'époque de Louis XIV.

²⁴ Le public était invité, par un chœur de personnages se présentant à rideau baissé et ayant une fonction métathéâtrale au moyen d'affichettes indiquant un chiffre, à déchirer, à des moments précis de la représentation, l'une des cartes *Scratch-and-sniff* (créées par Givenchy) qu'il avait reçues à l'entrée : des odeurs se libéraient alors, comme le parfum des oranges, un parfum exotique ou encore une odeur d'œufs pourris accompagnant Farfarello et son « soufflet ». Sur cette mise en scène d'opéra, je me permets de renvoyer à mon étude : *The Role of Senses in Some Contemporary Directions of the "Amour des trois Oranges"*, International Congress: *The Sensorial Theatre – Visual and Acoustic Emotions as the Way of Feeling Opera*, Galati – Roumanie, 23-25 October 2016.

type de procédé est loin de créer l'illusion de l'art total et que, bien au contraire, en insistant sur l'artifice par lequel la stimulation de la sensation olfactive est atteinte, il crée une distanciation et une dissociation ironiques bien plus qu'atteindre toute synesthésie.

En ce qui concerne l'activation du goût, il faut reconnaître que non seulement la présence de la nourriture sur la scène a une longue histoire (que l'on songe aux macaronis d'Arlequin ou aux célèbres morceaux de viande des *Bouchers* de Ferdinand Ires dans la mise en scène d'André Antoine de 1888)²⁵, mais la nourriture elle-même est à l'origine de véritables performances synesthésiques, du Moyen Âge aux *Opera gastronomica* (1450-1475), aux banquets futuristes (1930). Comme nous l'avons déjà observé pour l'odorat, au théâtre une stimulation indirecte du goût est possible, en passant par l'objet montré ou dont on parle sur scène, mais aussi une stimulation directe, car la nourriture peut être partagée avec le public dans le présent de l'évènement théâtral²⁶.

Vue vs autres sens

Vue utilisée pour stimuler les autres sens

La vue est souvent l'intermédiaire de la stimulation du toucher, de l'odorat et du goût, au travers de la manipulation, de part de l'acteur sur scène, d'objets et de matériaux évoquant des sensations tactiles, olfactives ou gustatives, les qualités des objets et des matériaux étant parfois soulignées par les mots prononcés par les personnages²⁷. La sensation qui est

²⁵ Pour le XX^e siècle, voir : A.H. Stourna, *La cuisine à la scène. Boire et manger au théâtre du XXe siècle*, Presses univ. de Rennes/Presses univ. François Rabelais, Collection « Tables des hommes », Rennes-Tours 2011.

²⁶ Que l'on songe à *Risotto*, 2011 à la MC93 de Bobigny. Texte, dramaturgie et mise en scène d'Amedeo Fago Avec un essai sur l'art du Risotto de Fabrizio Beggiato. Traduction de Patrick Sommier. Avec Amedeo Fago et Fabrizio Beggiato : « Une amitié de cinquante ans racontée, le temps de la préparation et de la cuisson d'un risotto d'exception, par deux italiens qui, en partageant avec les spectateurs la chronique de leur quotidien, déroulent, avec un humour teinté de nostalgie, l'histoire d'une société italienne qui nous semble infiniment proche ». « Ça sent bon dans la salle, le bouillon mijote, Fabrizio travaille le risotto. Quelle saveur aujourd'hui : cèpes, herbes, fruits de mer ? On verra puisque à la fin du spectacle, un verre de vin blanc frais à la main, on sera tous conviés à déguster ce risotto » (d'après le programme du spectacle).

²⁷ Cf. M. Bleeker, *Visuality in the Theatre*, Palgrave, London 2008.

communiquée au corps du spectateur passe à travers le corps du comédien. C'est précisément ce qu'on appelle *Embodiment* (terme que nous pourrions mal traduire par incorporation, incarnation ou médiation du corps).

Soustraire la vue

Mais le rapport entre la vue et les autres sens peut également se configurer en tant que soustraction comportant une dissociation et, donc, l'isolement de l'un des sens. Les autres sens sont alors stimulés grâce à l'occultation temporaire ou permanente (c'est-à-dire pendant toute la durée du spectacle) de la vue.

Un exemple de ce théâtre sensoriel qui a recours au noir dans le but de l'exaltation d'autres sens que la vue est le « théâtre dans le noir » de Pascal Parsat²⁸. Citons au moins la création, en 1999, de *Colin-Maillard*, une adaptation de *La lettre sur les aveugles* de Diderot²⁹, que son auteur définit comme « un voyage au pays des sens » et où les sens stimulés sont précisément le toucher et l'odorat :

À l'accueil, chacun se voit offrir un masque avant d'être dirigé vers un sas de transit entre lumières et ténèbres. Puis, à tâtons, [...] on s'enfonce peu à peu dans la nuit jusqu'à ce que des mains inconnues mais rassurantes nous guident à notre place. Les voix, celles des deux comédiens invisibles, s'élèvent alors dans le noir complet, dévidant l'écheveau du récit : le texte de la fameuse *Lettre sur les aveugles* [...] de Denis Diderot. [...] Témoin physique et auditif, les sens en émoi, le spectateur se réapproprie miraculeusement des sensations érodées par le temps en se laissant entièrement envelopper par les voix, les parfums et les senteurs³⁰.

Plongé dans le noir du début à la fin, le spectateur percevait une odeur de boiserie et de marqueterie pendant l'attente dans le hall, puis une odeur de cuir (en présence de Diderot), un parfum de rose (en présence de Lison, sa servante), et encore : liqueur de poire, vanille, chocolat pour les pâtisseries, pomme.

²⁸ Voir : P. Parsat, *Cultiver son jardin secret*, aux Editions universitaires d'Avignon, collection «Entrevues», Leçons de l'Université, Avignon 2012, et l'article en ligne : http://www.rueduconservatoire.fr/article/2930/cartes_blanches/pascal_parsat

²⁹ *Colin maillard*, mise en scène de Pascal Parsat, d'après *La lettre sur les aveugles* de Diderot, musique de Sébastien Chatron, spectacle de la compagnie Regard'en France, avec Stéphane Sauthon et Pascal Parsat, Paris, Cité des Arts 07/09/2000. Paysage olfactif : Jacqueline Blanc-Mouchet, Pascal Parsat.

³⁰ D'après le programme du spectacle (2000).

Théâtre *vs* performance

En parlant du rôle des cinq sens au théâtre, nous avons souligné à plusieurs reprises qu'une stimulation directe des sens du spectateur implique une synchronie scène/salle, dans le présent éphémère de l'évènement théâtral. Ce qui fait apparaître clairement que la stimulation de tous les sens du spectateur est primordiale dans la *performance*, dans laquelle, selon sa définition minimale, le performeur ne joue pas un rôle, mais accomplit des actions dans le présent qui est le présent également du spectateur. Le tissu de la performance est fait de sons, odeurs, toucher et images bien plus que de mots, personnages et scène. La performance établit une relation synesthésique entre performeur et spectateur³¹. Richard Schechner a parlé du rapport qui lie le spectateur à la performance en évoquant un acte de cannibalisme :

J'invite une investigation sur la théâtralité en tant qu'oralité, digestion et excrétion, plutôt que, ou en plus de la théâtralité comme quelque chose seulement ou principalement pour les yeux et pour les oreilles. Je dis que la pratique de la performance a déjà atteint cet endroit de manière très forte et maintenant il est temps que la théorie la suive³².

Il n'est pas surprenant alors de retrouver les manifestes du Futurisme parmi les principaux essais théoriques produits sur la présence des cinq sens au théâtre. Dans le *Manifeste sur le tactilisme* (1921), Marinetti préconise des théâtres où :

Les spectateurs assis appuieront les mains sur de longs rubans tactiles qui rouleront en produisant des harmonies de sensations tactiles avec des rythmes différents. Ces rubans tactiles pourront aussi être disposés sur de petites roues tournantes, avec des accompagnements de musique et de lumières³³.

³¹ J. Féral, *Performance and theatricality : the subject demystified*, « Modern drama », 1982, vol. 25, p. 179.

³² R. Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par A. Cuisset et M. Pecorari, sous la direction de C. Biet, trad. M. Pecorari et M. Boucher, Éd. théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 358.

³³ F.T. Marinetti, *Le Tactilisme* [Milan, 11 janvier 1921] : manifeste futuriste lu au Théâtre de l'Œuvre (Paris), à l'exposition mondiale d'Art moderne (Genève) et publié par « Comœdia » en janvier 1921 (traduction de : *Il Tattilismo*, Direction du Mouvement futuriste, Milan 1921).

Le tactiliste crée une performance véritable (une improvisation motlibriste) en communiquant par le biais de la parole (les mots en liberté) ses sensations tactiles. Marinetti précise par ailleurs que, lorsqu'il s'agit d'un néophyte, le tactiliste aura les yeux bandés pour qu'il se concentre sur ses sensations tactiles.

Le rôle des cinq sens dans la performance est un sujet plus qu'étudié, beaucoup plus que le rapport des cinq sens au théâtre. Un titre incontournable est le recueil d'études *The Senses in Performance* (2007), édité, sous la direction de Sally Banes et André Lepecki, dans la collection « Worlds of Performance » dirigée par Richard Schechner³⁴. D'ailleurs, en parcourant le volume de Stephen Di Benedetto (*The provocation of the senses in contemporary theatre*, 2011³⁵), essentiel sur le sujet, on trouve bien plus d'exemples de performances que de spectacles de théâtre.

La performance réalise notamment un contact physique performeur/public qui exalte le rôle du toucher. Dans quelques performances contemporaines, le recours à l'invisibilité du toucher a souvent la finalité de remettre en question les technologies de la vision et leur hégémonie dans la société contemporaine.

Stimuler les sensations au travers des mots et/ou des images mentales créées par les mots

Mais, nous l'avons affirmé plus haut, une enquête sur la modalité de présence des sens dans les écritures destinées au théâtre est également légitime. Dans ce cas, les sens ont une fonction dans la construction mentale de l'œuvre avant sa réalisation concrète et donc avant sa réalisation sensorielle. Le dramaturge travaille sur des images sensorielles, selon un mode de présence non concret, l'écriture convoquant les sens par l'intermédiaire de l'imagination et de la mémoire du spectateur. Un exemple est donné par les scènes de banquets (représentées ou évoquées), faisant

³⁴ S. Banes, A. Lepecki (ed.), *The Senses in Performance*, cit.

³⁵ S. Di Benedetto, *The provocation of the senses in contemporary theatre*, Routledge, New York 2011.

donc appel au goût, dans le théâtre classique³⁶, puis, en fonction ironique d'opposition aux conventions théâtrales, chez Victor Hugo (*Mangeront-ils ?* 1867).

Les sens peuvent être convoqués par un procédé d'écriture particulière ou bien par le sujet de la pièce elle-même. Nous remarquerons que, comme pour les œuvres des arts plastiques, la première modalité de représentation des sens dans les textes de théâtre est allégorique. Nous citerons comme exemple le ballet-pantomime *Grisélidis ou Les cinq sens* (1848)³⁷, où on assiste à un véritable parcours initiatique du protagoniste, le prince Elfrid, à la découverte des sens. Le ballet présente alors une suite de tableaux, chacun consacré à l'un des cinq sens (sauf pour l'odorat et le goût, qui sont associés dans le même tableau). L'allégorie des sens fonctionne donc sur le mode de la dissociation³⁸.

Le procédé de la dissociation, au-delà de l'allégorie, est privilégié notamment lorsque, pour mettre en évidence l'un des cinq sens, le dramaturge imagine une situation où ce sens viendrait à manquer, ou bien

³⁶ Que l'on songe à *L'avare*, *Dom Juan* et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, au *Servitore di due padroni*, *Una delle ultime sere di Carnovale* et *Les aventure della villeggiatura* de Carlo Goldoni. Pour ce qui est de la tragédie, des banquets sont présents, même si hors scène, dans *Britannicus* et *Esther* de Jean Racine.

³⁷ *Grisélidis ou Les cinq sens*, Ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux de MM. Dumanoir et Mazilier, Musique de M. Adolphe Adam, Décoration de MM. Cambon et Thierry. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 14 février 1848. Le livret fut édité en 1848, puis en 1858 et en 1863. Les maquettes des décors sont conservées à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (dossier de construction du chef machiniste). Les esquisses des décors sont publiées en ligne (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000995g>). Des caricatures (de Bertall) furent publiées dans l'« Illustration » du 26 février 1848 (*Les cinq Sens, ballet de l'Opéra où l'on trouve tous les sens imaginables, excepté le sens commun*). Elles sont consultables en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437017b>. Sur le même site, on pourra consulter une série d'estampes (d'Auguste Belin) illustrant le spectacle, ainsi que les maquettes des costumes (de Paul Lormier) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84545843>).

³⁸ Acte I. Deuxième tableau : *L'ouïe* (le Prince Elfrid, parti à la recherche d'une jeune inconnue, Griseldis, entend sa voix dans un chant, sans la voir) ; Acte II. Troisième tableau : *Le toucher* (le prince Elfrid, dans un harem du gouverneur de Belgrade enlace le corps de cette femme mystérieuse dans le noir) ; Acte III. Quatrième tableau : *L'odorat et le goût* (Elfrid à une fête des jardinières qui lui offrent des bouquets de roses en l'exhortant à respirer : son odorat se réveille au contact du bouquet que Grisélidis lui lance après l'avoir ôté de son sein. Elfrid tombe dans un sommeil extatique, jusqu'à ce qu'une coupe soit portée à ses lèvres) ; Cinquième tableau : *La vue*. Une princesse lui est destinée comme épouse. Elfrid voit enfin Griseldis (en chevreuse), mais à la fin on découvre que c'est elle la princesse qui lui est destinée en mariage.

une situation qui rendrait inactif le sens dominant au théâtre (la vue)³⁹. Les exemples sont nombreux : *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck (1890)⁴⁰, mais également des expériences d'écriture très récentes comme les compositions de la dramaturge allemande Anja Hilling : *Sens. Courtes pièces pour La Comédie : Yeux. Nez. Peau. Oreilles. Langue* (2007)⁴¹, les cinq pièces écrites pour le *Printemps des Comédiens* de Montpellier de 2008⁴², qui fut justement consacré au cinq sens au théâtre. Les trois dramaturgies nouvelles (*Les yeux fermés*, *Solaris* et *Le Roi Cerf*)⁴³ produites dans le cadre de notre projet SENSES ont d'ailleurs plus d'une caractéristique commune avec cette production ayant recours au procédé de la dissociation des sens.

Conclusion

Même s'il est possible de suivre, au fil des siècles, l'historique de l'évocation des sens dans l'écriture dramatique, il faut néanmoins observer que c'est dans la dimension pratique des spectacles que la question révèle tout son intérêt, et cela d'une manière de plus en plus récurrente à partir du théâtre des avant-gardes historiques, lorsque l'activité scénique a signifié bien plus que transposer un texte sur la scène. La scène est devenue dès lors le lieu de

³⁹ Ce qui arrive également dans la pratique de la mise en scène. Voir *supra*, les observations sur le théâtre dans le noir.

⁴⁰ M. Maeterlinck, *Les aveugles* (1890), in Id., *Petite trilogie de la mort*, Espace nord, Bruxelles 2012.

⁴¹ Il s'agit d'une commande de la Comédie de Saint-Etienne, alors dirigée par François Rancillac et Jean-Claude Berutti, pour une mise en scène de Jean-Claude Berutti et Yves Bombay. Anja Hilling, *Courtes pièces pour La Comédie (Yeux, Nez, Peau, Oreilles, Langue)*, trad. Silvia Berutti-Ronelt en collaboration avec Jean-Claude Berutti, Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz 2007.

⁴² Il s'agit de : Moni Grégo, *Les aveuglements de Narcisse* ; René Escudié, *Le cri du homard* ; Éric Melgueil, *Le toucher au sein de l'économie libidinale* ; Gérald Gruhn, *Le parfum de Clara* ; Roger Lombardot, *Fantaisies culinaires*.

⁴³ Il s'agit de : *Les yeux fermés*, dramaturgie : Maddalena Mazzocut-Mis et Tancredi Gusan (librement inspirée de *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck), mise en scène : Stéphen Pisani, assistante à la mise en scène : Emilie Bourdellot (Coproducteur : Université d'Avignon et Resonance's Théâtre, Avignon, France, Cofinancement Commission européenne, Creative Europe 2015) ; *Re cervo*, opéra en 3 actes, musique : Angelo Inglese, livret Paolo Bosisio (d'après *Il re cervo* de Carlo Gozzi), mise en scène : Paolo Bosisio, décors et costumes : Domenico Franchi (Production Théâtre Lyrique Nae Leonard, Galati, Roumanie, Cofinancement Commission européenne, Creative Europe 2015) ; *Solaris*, dramaturgie Fabrizio Sinisi d'après Stanislaw Lem et Andrej Tarkovskij, avec la contribution de l'atelier d'écriture dirigé par Laura Tirandaz à l'Université d'Avignon, mise en scène : Paolo Bignamini (Production ScenAperta, Legnano, Milan, Italie, Cofinancement Commission européenne, Creative Europe 2015).

la rencontre de la parole (une parole à laquelle on reconnaît des qualités physiques et plastiques) et des signes appartenant à d'autres codes : la lumière, les couleurs, les mouvements. La centralité, au théâtre, du corps et l'insistance sur le présent de la représentation ont été les conditions de l'intérêt grandissant pour un théâtre qui communique au travers des sens, de tous les sens. Dans le processus de signification et de communication du théâtre, le texte littéraire a laissé place à l'agencement visuel et plastique de la scène dans son ensemble.

Les différentes esthétiques définissent, nous l'avons vu, l'approche au théâtre sensoriel. Ainsi, le parcours allant du théâtre de la cruauté d'Artaud, au corps énergétique de Marina Abramovic, au dialogue entre sciences cognitives et système émotionnel oriental (la *Rasaesthetic*) tel qu'il est proposé par Schechner, ou encore au modèle interculturel, met en évidence la diversité d'une telle approche. Une approche qui est également influencée par l'évolution des connaissances scientifiques et technologiques⁴⁴, tout comme par le débat idéologique accompagnant cette évolution. Que l'on songe à la nette prise de position contre l'hégémonie du visuel que le théâtre fait sienne lorsqu'il met en évidence une communication fondée plutôt sur la stimulation d'autres sens que la vue.

D'ailleurs, nous sommes aujourd'hui obligés de lier l'approche au théâtre sensoriel à la manière d'avoir recours à la technologie, qui détermine l'expérience esthétique du spectateur en tant qu'immersion ou, à l'opposé, en tant que distanciation, en s'appuyant sur la création d'effets de présence (qui provoquent chez le spectateur la conscience d'être un corps individuel participant à la performance), ou bien sur la création d'un dispositif dissociatif ayant pour effet d'éjecter, pour ainsi dire, le spectateur de la scène. Et là encore les modalités opposées que nous trouvons à l'œuvre sont précisément la synesthésie ou la dissociation.

⁴⁴ Le lien entre la perception et le développement de la technique a été souligné de manière exemplaire par W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), traduction F. Joly, Éd. Payot & Rivages, Paris 2013.