

## Représentation et olfaction : le spectateur au parfum

Catherine Cyr

---

Number 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2095ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Cyr, C. (2007). Représentation et olfaction : le spectateur au parfum. *Jeu*, (125), 127–133.

## Représentation et olfaction : le spectateur au parfum\*

**B**arcelone. Centre d'Art Santa Mònica. Un espace confiné, encombré de cailloux, de planchettes de bois, de murmures enveloppants qui semblent émaner du sol, du plafond, des murs trop proches. Les mots prononcés sont en catalan, en arabe, en anglais. Ils forment une petite musique dont le sens me parvient par bribes. Je m'assois sur une des planchettes. Je me laisse enrober par ces murmures auxquels, bientôt, se mêlent les paroles d'une comédienne brusquement surgie de l'ombre. La représentation, un collage de fragments textuels et de séquences dansées, a cependant tôt fait de m'ennuyer. Mon attention s'étiole, s'émousse. Puis, je suis tirée de ma langueur par une perception inattendue. Devant moi, la comédienne épluche une orange. Lentement. Méthodiquement. D'où je suis assise, les effluves acidulés du fruit me parviennent par vagues successives, de plus en plus enveloppantes, la perception olfactive devenant bientôt l'épicentre de l'expérience. Cela se passait il y a quelques années, par une soirée suffocante de septembre. J'ai, depuis, oublié les paroles prononcées par l'artiste — en catalan, en arabe, en anglais. J'ai aussi oublié le « sens » et l'architecture de la représentation, la partition gestuelle, le tracé performatif de l'œuvre. Il me reste néanmoins quelques images. Écorces d'orange. Lumière ocre. Petits bouts de bois. Surtout, il me reste le souvenir d'un vif plaisir olfactif, l'impression d'un ancrage organique dans l'éphémérité de l'instant, d'une présence au monde « augmentée » par un ajout inattendu de sensorialité à l'expérience de la représentation. Une représentation qui, traversée par le surgissement des parfums entêtants de l'orange, se trouvait en cela ébranlée, paraissant se dissoudre momentanément pour céder la place à un surplus de réel. Une « surprésence », immanente, chaude...

*Festen*, spectacle de Martin Genest, adapté du film de Thomas Vinterberg (Théâtre Blanc, 2005).  
Photo : Louise Leblanc.



L'odorat est rarement convoqué au théâtre. Lorsque la perception olfactive s'immisce dans l'expérience de la représentation, la corporéité du spectateur se rappelle à lui, vivement. L'extirpant momentanément de son (apparente) immobilité, ce surplus inopiné de sensorialité lui rappelle qu'il n'a pas laissé son corps au vestiaire et que son expérience du spectacle – comme toute expérience du monde –

\*Une première version de cette réflexion a été présentée, sous forme de communication, au Congrès annuel de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), tenu à Helsinki en août 2006. Je remercie Josette Féral et l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pour leur soutien dans la réalisation de ce projet.

passé d'abord par l'éprouvé du corps. En effet, comme le rappelle David Le Breton, la condition humaine est inséparable de son enracinement charnel et, avant la pensée, le corps est d'abord ce qui rend possible le déchiffrement du monde. Plus encore que le langage, lequel achoppe sur l'indicible, l'indécidable, l'insaisissable, ce qui ne peut se cristalliser *complètement* dans les mots, la perception sensorielle se donne comme une projection de significations, une interprétation toujours subjective de réalités enchevêtrées. Pour l'anthropologue, « les sens sont une matière à faire du sens, sur le fond inépuisable d'un monde qui ne cesse de s'écouler, ils font des concrétions qui le rendent intelligible<sup>1</sup> ». La perception sensorielle n'est jamais neutre mais déjà porteuse de significations mouvantes, bordée d'imaginaires, traversée par des symboliques intimes et culturelles qui rendent possible un certain déchiffrement du monde.

Du côté de l'expérience du spectateur, au théâtre comme devant une performance<sup>2</sup>, il arrive cependant que ce déchiffrement soit bousculé, notamment lorsque sont mises à contribution des perceptions inusitées, débordant l'habituel (la vue, l'ouïe) et se manifestant avec éclat. Ébranlant le spectateur dans ses repères perceptuels, agissant comme une brisure dans son horizon d'attentes, ces moments de sensorialité augmentée rendent l'expérience de la construction du sens flottante, en suspension, phénomène que Le Breton désigne comme un « décentrement sensoriel<sup>3</sup> ». Ici, je me pencherai sur une forme particulière de ce « décentrement », laquelle surgit lorsque le corps du spectateur est excité – je dirais même traversé – par différentes odeurs. Lorsque, immergé temporairement dans un paysage olfactif (*smellscape*), ce corps est envahi par la plurisensorialité de l'expérience. À travers deux exemples tirés d'œuvres récentes, j'aborderai la manière dont le corps du spectateur est déstabilisé par cet excès de sensorialité, lequel n'est pas, non plus, sans fragiliser les frontières de la représentation, entendue ici comme une *évocation*, une construction reposant sur le référentiel<sup>4</sup>.

1. David Le Breton, *la Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Métailié, 2006, p. 13-14.

2. Les exemples présentés dans ce texte se rattachent à la fois au théâtre et à la performance. Ce dernier terme étant ceint d'une aura nébuleuse, il me faut préciser qu'il désignera ici *l'art de performance* et non la performance entendue dans le sens élargi que lui a attribué Schechner – une définition qui englobe toutes les activités humaines (spectacles, démonstrations, rituels, pratiques chamaniques, etc.) recelant quelque(s) élément(s) relevant du performatif. De même, sans nier qu'il existe des différences de « degrés représentationnels » entre théâtre et art de performance, je me rangerai du côté de Jones et aborderai cette dernière pratique comme une forme de représentation et non comme pure présentation. Chez cette auteure, en effet, la performance est entendue comme une construction organisée faisant la part belle au simulacre et à la symbolisation et où le corps même de l'artiste n'est jamais porteur d'une « vérité du sujet ». Plutôt, ce dernier est comparable à une surface écranique sur laquelle on peut projeter l'une ou l'autre des multiples représentations possibles du Moi (Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988).

3. David Le Breton, *op. cit.*, p. 19.

4. J'emprunte à Patin et McLerran cette conception de la représentation comme évocation plutôt qu'imitation. Comme l'écrivent ces auteurs : « Récemment, notre compréhension de la représentation a été secouée par la théorie poststructuraliste. Il en résulte que la représentation désigne désormais tout usage de matériaux pouvant *référer* à autre chose, réel ou imaginé, visible ou invisible. Ces formes de représentation sont évocatrices plutôt que strictement mimétiques » (Thomas Patin et Jennifer McLerran, 1997, p. 113).

Comme on le verra, le statut de l'odeur en scène est ambigu, les effluves et parfums convoqués semblant parfois déchirer le tissu du référentiel ou semer la confusion entre simulacre et réalité, entre ce qui est évoqué et ce qui s'affirme là, pleinement, comme seule présence. Non assignable à une signification unique, l'odeur, dans les œuvres performatives, semble s'avancer sur le fil du rasoir entre présentation et représentation. Bien que Patrice Pavis affirme que « l'odeur sur une scène n'est pas de l'ordre de la fiction, mais de la réalité<sup>5</sup> », les choses ne sont pas toujours si tranchées, et il arrive que cette « réalité » soit mise au service d'une plus grande immersion dans la fiction. Une immersion qui, selon le metteur en scène Martin Genest<sup>6</sup>, permet au spectateur de « vivre de l'intérieur » le déroulement de la fable, d'y participer... voire d'y ajouter quelques broderies personnelles.



*Festen*, mis en scène par Martin Genest au PÉRISCOPE (Théâtre Blanc, 2005). Photo : Louise Leblanc.

### La perception augmentée. *Festen*

Martin Genest parle d'expérience. À l'automne 2005, il a présenté à Québec la pièce *Festen*, adaptation du film de Thomas Vinterberg, un réalisateur associé au Dogme 95. Désireux de se rapprocher des principes du Dogme, qui privilégie le vrai plutôt que l'artifice (caméra-épaule, jeu réaliste, refus de l'esthétisme), Genest convie les spectateurs à prendre part à cette fête de famille qui tourne au vinaigre. Souhaitant que les spectateurs expérimentent le malaise à travers leur corps, perçoivent de l'intérieur le drame qui se joue, le metteur en scène installe plusieurs spectateurs sur la scène, avec les comédiens, autour d'une table. Tout est mis en place pour favoriser l'immersion dans la représentation : les spectateurs sont conviés à partager un repas,

5. Patrice Pavis, *l'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, coll. « Arts du spectacle », 2003, p. 180.

6. Propos tenus à l'occasion d'une table ronde, lors du colloque *Ordres et désordres* de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), Québec, Université Laval, 22 mai 2006.

à chanter « bon anniversaire », à assister, impuissants, prisonniers, aux révélations qui émaillent le récit.

Dans la dernière partie de la pièce, souhaitant créer une ellipse temporelle et suggérer le petit matin, Genest fait fonctionner plusieurs grille-pain dissimulés hors scène. Peu à peu, comme des vagues de réel qui s'immiscent dans la représentation, les effluves de rôties se répandent sur la scène, enveloppant les spectateurs et les acteurs, les plongeant loin en eux-mêmes, vers les paysages intimes de la mémoire olfactive. Là où, pour un temps, les odeurs perçues se mêlent à d'autres, celles-là imaginées. C'est en effet avec étonnement que Genest, discutant avec les spectateurs après la représentation, découvre que ceux-ci ont « senti » des parfums pourtant *absents* : miel, confiture, croissants, café... Les spectateurs avaient « augmenté » l'expérience de la représentation en y greffant leur propre imaginaire.

Ces perceptions inventées, ces broderies, peuvent bien sûr étonner ! Or, David Le Breton nous rappelle que de toutes nos perceptions, l'olfaction est sans doute la plus évocatrice et la plus liée à l'imagination. Les odeurs ne sont jamais neutres. Elles relèvent de l'enracinement charnel de la pensée, des symboliques intimes, de la mémoire. Ces odeurs, arrachant l'individu à l'ordinaire de l'instant, se posant comme de petites « incisions dans le temps<sup>7</sup> », trouvent une valeur et une signification à travers le contexte où elles apparaissent. Un contexte que la mémoire olfactive se plaira, plus tard, à visiter, à réinventer, à entremêler avec le présent. Comme l'écrit l'auteur, « l'odeur mobilise une géographie et une histoire intérieure, un récit personnel [...] [Elle] possède une rare puissance d'évocation [et] permet de revenir dans un lieu intérieur, enfoui, refoulé<sup>8</sup> ».

Surtout, rejoignant Jean-Jacques Rousseau qui déjà, dans *l'Émile*, affirmait que « l'olfaction est le sens de l'imagination<sup>9</sup> », l'anthropologue insiste sur le fait que l'olfaction est moins affectée par ce qu'elle sent *réellement* que par ce qu'elle *attend* de l'expérience. L'odeur, et le souvenir qu'on s'en forgera, se rattache donc à un horizon d'attentes, le quel, débordant les mots, se compose d'un amalgame de sensations indicibles, diffuses, d'associations perceptives à la fois réelles *et* inventées. « L'odeur », écrit Le Breton « est tissée d'imaginaire<sup>10</sup> ».

Au théâtre, maintenant, les manifestations de cet imaginaire olfactif ne sont pas sans affecter l'expérience de la représentation. Et pour le spectateur, la déstabilisation surgit à même le corps. Comme dans le cas des odeurs de pain grillé qui, durant le déroulement de *Festen*, ont entraîné le spectateur dans une activité perceptuelle sans doute exacerbée, les odeurs qui pénètrent le corps du spectateur de théâtre le font sans qu'il puisse, physiologiquement, s'y soustraire. Envahissantes, les émanations lui font expérimenter, comme le remarque Eleanor Margolies<sup>11</sup>, une sorte d'effritement

7. David Le Breton, *op. cit.*, p. 268.

8. *Ibid.*, p. 259, 267.

9. *Ibid.*, p. 292.

10. *Ibid.*, p. 294.

11. Voir Eleanor Margolies, « Smelling Voices: Cooking in the Theatre », *Performance Research*, vol. 8, n° 3, 2003, p. 11-23.

des frontières usuelles entre ce qui se joue sur la scène et ce qui est perçu par son corps. Par ailleurs, sa perception du temps se trouve également perturbée puisque la sensation olfactive inscrit le spectateur à la fois dans la fugacité du présent de l'œuvre en scène et dans une durée indéterminée, cotonneuse, faite de l'enchevêtrement des souvenirs et des affects associés à une odeur particulière. Pour l'auteure, lorsque des aliments sont cuits sur la scène, et dégagent des fumets, la possibilité que cette perturbation se mette en place est exacerbée.

D'autre part, la perte des points de repère – spatiaux et temporels – qui est induite par la perception des parfums peut aussi se lire comme un glissement, momentané, furtif, hors du représentationnel. Cependant, s'agissant de perception olfactive, ce glissement ne saurait perturber l'ensemble du déroulement d'une représentation. En effet, si la perception olfactive c'est, selon le joli mot de Marion, ce qui nous « libère de la boueuse tyrannie du visible<sup>12</sup> »... cette libération est temporaire, car l'olfaction est puissante, certes, mais fugace. Comme l'affirme Hans Ruin dans son essai consacré à la phénoménologie de l'odorat :

L'objectivité paradoxale de l'olfaction, c'est que ce sens est à la fois plus intrusif, plus immédiat que toute autre sensation... en même temps qu'il est essentiellement fugitif et insaisissable. Sa présence n'est jamais permanente. Même lorsque la source de l'odeur demeure matériellement présente, il est impossible de demeurer attentif à son parfum [...]. Le nez continue d'opérer sans pouvoir emmagasiner l'impression. Cette impression ne devient pas plus dense, elle ne se précise pas comme lorsque nous nous concentrons sur un ton ou sur une couleur. C'est une impression évanescence<sup>13</sup>.

Or, même si cette impression est évanescence, son surgissement n'en est pas moins teinté, ou entouré, de signification. Relayée par la vue des aliments sur la scène ou, dans le cas de *Festen*, par les échanges dialogiques, l'olfaction s'insère comme le pointillé d'une présence dans l'artifice de la représentation. En effet, l'accès à la fonction évocatrice n'est jamais complètement empêché. Du moins, pas au théâtre. Là, généralement, lorsque les odeurs sont convoquées, leur surgissement s'attache à une volonté de signifier, de symboliser. Au théâtre, les parfums disent ce qu'ils disent, se font rarement indéchiffrables. Or, du côté de la performance, il en va parfois tout autrement. Ici, si la représentation se trouve aussi ébranlée par la perception des parfums, c'est plutôt à travers une immersion du spectateur dans les zones entremêlées de l'indiscernable, de l'innommable, de l'ambigu.

### **La perception dissociée. *Scentbar : Fragrances for Troubled Times***

Une performance-installation récente, qui a été présentée à la galerie La Centrale, à Montréal, s'est justement attachée à perturber la lecture des paysages olfactifs mis en place. Intitulé *Scentbar : Fragrances for Troubled Times*, l'événement amenait les spectateurs à prendre part à une expérience relationnelle dans l'espace de la galerie, transformé pour l'occasion en parfumerie-laboratoire. Accueilli par Shawna Dempsey et Lorri Millan – les artistes, costumées pour l'occasion en laborantines –,

12. Cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 48.

13. Hans Ruin, cité par Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Playing to the Senses: Food as a Performance Medium », *Performance Research*, vol. 4, n° 1, p. 7.



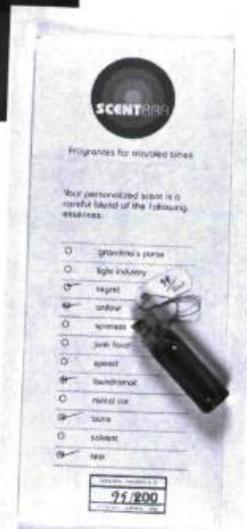
*Scentbar: Fragrances for Troubled Times*, performance-installation de Shawna Dempsey et Lorri Millan, présentée à la galerie La Centrale, à Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

chaque spectateur était invité à répondre à un questionnaire quelque peu saugrenu touchant ses peurs, ses doutes, ses désirs. À partir de ses réponses, une fragrance unique était ensuite concoctée sous ses yeux, une sorte de « portrait olfactif », une « formule individualisée [reflétant] les angoisses et les désirs du client<sup>14</sup> ». Or, ce qui retient ici mon attention, c'est que le déchiffrement de ce « portrait olfactif » se trouvait entravé, perturbé, par la mise en place de quelques mécaniques de dissociation.

Par exemple, alors qu'il attend que vienne son tour de répondre au questionnaire, puis qu'on l'appelle pour la préparation de sa fragrance, le spectateur visionne en boucle (et longtemps !) une projection vidéo censée faire la promotion du parfum. Les publicités juxtaposent des images de beauté et de fleurs qui éclosent, et des images insoutenables, tirées de l'actualité : désastre, guerre, violence... En sourdine, une voix mielleuse répète *ad nauseam* : « *Scentbar: Fragrances for Troubled Times* ». Le montage des images est oxymorique, la signification de la projection est volontairement opaque, et plonge le spectateur dans l'ambivalence avant même qu'il ne participe à l'expérience.

Puis, sa perplexité va grandissant alors qu'à ses réponses au questionnaire sont attribuées des catégories de fragrances inventées, lesquelles ne semblent pas du tout *correspondre* à ses réponses. De même, plus tard, lorsque le spectateur est amené à sentir les essences qui entreront dans la composition de son parfum, les odeurs sont dissociées, radicalement, des noms attribués à ces essences. Oscillant entre attraction et répulsion, humant d'étranges odeurs baptisées *junkfood*, *laundromat*, *rental car*, *grandma's purse*, mais aussi *rest* et *regret*, le spectateur est plongé dans l'ambiguïté, prend un étrange plaisir à sentir des parfums inconnus, voire désagréables.

14. Mot des artistes, programme de *Scentbar: Fragrances for Troubled Times*, (2006), n. p. Traduction libre.



Le spectateur de *Scentbar* repartait avec sa fragrance personnalisée. Photo : Serge Langlois.

Alors que le lien est rompu entre l'odeur et ce qui la désigne, entre le mot et la chose, donc entre le langage et la sensation, se creuse une brèche dans l'accès à la signifiante de ce qui est perçu. Innommables, irreprésentables, ces odeurs évanescences, dans le temps suspendu que dure l'acte de sentir, ne semblent plus rien évoquer. Un bris de la fonction évocatrice qui se répétera, à la fin de la performance, alors que le spectateur est invité à humer sa fragrance personnalisée et que, confus, confondu, il ne peut déchiffrer ce qu'il sent ! Ne lui reste que le plaisir, furtif, d'une rupture olfactive dans la trame du présent, une perception étonnante mais qui peine à symboliser, à représenter, à se poser, comme l'écrit Le Breton, comme « une projection de sens [...], une immédiate pensée du monde<sup>15</sup> ».

Enfin, ce plaisir sensoriel, trouvé dans un surplus de broderies imaginatives (*Festen*) ou, au contraire, dans une certaine indétermination de l'expérience olfactive (*Scentbar*) – que l'on se trouve au théâtre ou intégré à une performance –, ce plaisir, on l'a vu, s'articule dans les deux cas à travers des échappées furtives hors de la représentation. Envoûté un instant par l'inhalation des parfums qui le pénètrent, le spectateur est transporté ailleurs, souvent loin en lui-même, là où la fonction référentielle de ce

qu'il perçoit est oblitérée, suspendue, par la seule force d'un plaisir immédiat, irrésistible. Étrangement, pour ce spectateur, ces instants peuvent se vivre à la fois comme le surgissement de trouées de réel dans le déroulement de la représentation et comme des moments, diffus, de pure « présence à soi ». Surtout, dans les deux cas, la fonction référentielle des odeurs se trouve ébranlée, occultée par une « surprésence » qui, dans un double mouvement paradoxal, tire le spectateur hors de l'expérience immédiate tout en l'y engloutissant profondément. C'est sans doute à une forme semblable d'engloutissement que songeait Roland Barthes<sup>16</sup> lorsque, à propos de tout autre chose, il évoquait la perte de distance objective et la dissolution de soi dans la pure jouissance de l'œuvre. ¶



*Scentbar* : *Fragrances for Troubled Times*, performance-installation de Shawna Dempsey et Lorri Millan, présentée à la galerie La Centrale, à Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

15. David Le Breton, *op. cit.*, p. 282.

16. Roland Barthes, *le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.