

## Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue

Catherine Cyr

Numéro 43-44, printemps–automne 2008

Désordres et ordonnancements

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041710ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041710ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Cyr, C. (2008). Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 113–123. <https://doi.org/10.7202/041710ar>

### Résumé de l'article

Soumise à l'impermanence des définitions, la notion de représentation a connu, en art, plusieurs bouleversements. Affranchie de l'impératif mimétique, désormais entendue plus largement comme « évocation », cette notion n'en continue pas moins, aujourd'hui, de se trouver bousculée, notamment lorsque certaines oeuvres performatives sont traversées par diverses trouées de réel, de présence, voire de *surprésence*. Émaillée de quelques exemples puisés dans la pratique immédiatement contemporaine (théâtre, performance), le présent article s'intéressera à une forme particulière d'ébranlement de la représentation, attribuable aux manipulations de la nourriture sur la scène. En effet, très fréquent dans la pratique actuelle, le jeu avec les aliments — répandus, piétinés, triturés, apprêtés, mâchés, régurgités — n'est pas sans conséquence sur l'ordre représentationnel. De même, du côté du spectateur, la réception de l'oeuvre se trouve-t-elle souvent perturbée, « augmentée », par cette dimension du jeu. Ainsi, j'aborderai cette question de la réception du spectateur qui, confronté à ce qui semble excéder la représentation, se trouve soumis — souvent bien involontairement — au surgissement de la convoitise ou de l'abjection. Enfin, ce parcours se terminera par quelques réflexions sur ce qui advient de l'expérience esthétique au théâtre, ou devant une performance, lorsque l'oeuvre — ne serait-ce qu'un bref instant — ne paraît plus s'enraciner dans le système de la représentation, mais semble le déborder et l'engloutir tout à la fois.

Catherine Cyr  
Université du Québec à Montréal

# Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue

« **J**e sens donc je suis » : en détournant ainsi l'énoncé cartésien, David Le Breton (2006 : 13) nous rappelle que la condition humaine est d'abord corporelle. Pour l'anthropologue, il n'y a pas de rupture entre la chair de l'homme et la chair du monde, lesquelles s'éprouvent et se traversent mutuellement. Surtout, l'auteur pose la sensorialité comme une intelligence de l'expérience du monde, une projection de significations, une interprétation. Rejoignant Montaigne pour qui « les sens sont le commencement et la fin de l'humaine connaissance » (cité dans Le Breton, 2006 : 23), Le Breton précise que la sensorialité est « une matière à faire du sens » (p. 13). La perception sensorielle n'est jamais passive, neutre ; c'est une pensée mise en acte. Voir, entendre, caresser, humer, savourer... ces expériences ne font sens qu'à travers les symboliques, culturelle et individuelle, qui les traversent. Percevoir est un déchiffrement. Et ce n'est jamais tant le réel, ni même une représentation du réel que nous percevons mais plutôt, déjà, un monde de significations.

En art, du côté de l'expérience spectatrice, laquelle ne peut, bien sûr, se dérober aux sens, il arrive que ce déchiffrement soit perturbé. Momentanément. Un surgissement de l'inattendu, une perception inhabituelle, l'excitation d'un sens généralement banni, et le spectateur se trouve soudain en proie à ce que Le Breton désigne comme un « décentrement sensoriel », une expérience suspensive que Georges Didi-Huberman décrit comme

le fait de « se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, et livré à tous les vents du sens » (1990 : 20).

Dans la réflexion qui suit, je m'intéresserai à l'une des formes, singulière, de cet abandon au plein vent de la sensorialité. Plus précisément, je me pencherai sur ce qu'il advient de l'expérience spectatrice, au théâtre ou devant une performance, lorsque le corps tout entier du spectateur est interpellé par la mise en scène de la nourriture : lorsqu'il est captivé par sa vue, pénétré par son parfum, envahi par la plurisensorialité de l'expérience. Surtout, en me rangeant du côté de Helen Iball (1999) – qui affirme que la scène tend à rendre toute nourriture excessive, c'est-à-dire libérée des anciens interdits, à la fois elle-même et beaucoup plus qu'elle-même –, je tenterai de montrer combien cet excès agit sur le corps du spectateur, certes, mais aussi combien il agit, à maints égards, comme un facteur d'ébranlement de la représentation.

## De la représentation

Pour commencer, quelques mots sur cette notion de représentation telle que je l'entendrai ici. Traditionnellement, on a fondé celle-ci sur la *mimesis*, la ressemblance. Cette conception, faisant de la similarité avec le réel une condition essentielle de la représentation, avait, depuis les Lumières, été largement dominante dans les discours esthétiques et les pratiques artistiques<sup>1</sup>, agissant comme le soubassement apparemment inébranlable sur lequel il était possible de déployer une pratique ou une réflexion. Or, depuis l'avènement de la modernité (ou *des* modernités), cette conception aristotélicienne de la représentation s'est trouvée souvent perturbée, bouleversée, soumise à la plurivocité et à l'impermanence des définitions. Récemment, certaines pratiques performatives, notamment celles se réclamant de la supposée « pure présence », ont fait subir à la représentation un glissement ontologique, lui imprimant une sorte de mouvement, un déplacement vers une acception différente, élargie, non assujettie à la *mimesis*. De même, le développement de la pensée poststructuraliste a-t-il contribué à cette mouvance, en faisant de la représentation non plus une imitation mais une *évocation*. Comme l'écrivent Thomas Patin et Jennifer McLerran :

*Recently [...] our understanding of representation has been challenged by poststructuralist theory. As a result, representation can indicate any usage of material that has the ability to refer to something else, actual or imagined, visible or invisible [...]. All [these forms] are seen to have the potential to represent in some way, if not strictly mimetically<sup>2</sup> (1997 : 113).*

Ainsi étirée, cette acception de la représentation semble n'avoir plus de limites. Tout serait donc susceptible de « représenter » n'importe quoi et n'importe comment ? Pas tout

à fait. Si la *mimesis* n'est plus une condition obligée de la représentation, la référentialité, c'est-à-dire ce qui permet de renvoyer à un objet, à une idée ou à une réalité du monde vécu, se pose désormais comme condition et nouvelle frontière de la représentation. Toutefois, s'agissant de la pensée poststructuraliste, il faut rappeler que cette frontière demeure poreuse, mouvante, délibérément changeante et circonstancielle. Or, ce qui est intéressant, c'est que, malgré la souplesse de cette liminalité, il arrive que certaines œuvres, ou que certains fragments de ces œuvres, *excèdent* le cadre du référentiel. Et ces échappées agissent, même lorsqu'elles sont provisoires ou partielles, comme autant d'ébranlements de la représentation.

Ainsi, des œuvres peuvent échapper au référentiel en truffant leur déroulement d'éléments non sémiotisables, en déployant une symbolique sibylline ou ambiguë, en manifestant une déliaison à l'égard de la volonté de signifier. Chez certains artistes, ces échappées prendront la forme de trouées de réel venant sporadiquement déchirer le tissu de la représentation. Souvent, ces béances se manifesteront en faisant du corps de l'artiste le lieu du surgissement. Par exemple, dans les œuvres de Gina Pane, de Kyra O'Reilly ou de Franko B., à la suite d'une entaille ou d'une autre action posée volontairement, jailliront divers fluides corporels – déjections, sang, sperme, larmes<sup>3</sup> – qui agiront comme une syncope, une irruption de réel, une immanence de présence douloureuse ou jouissive apparaissant dans l'artifice de la représentation. Ici, pour quelques instants, le simulacre cède le pas à un *éclaboussement de réel*, et l'action posée déborde – sans nécessairement la nier totalement – la seule fonction référentielle.

De façon quelque peu similaire, les artistes qui choisissent de manipuler des aliments dans une œuvre performative ouvrent des brèches dans la représentation, des moments où le simulacre et le réel, cette fois, se confondent. En effet, la nourriture en scène, bien qu'elle puisse s'insérer dans un système référentiel complexe, semble souvent porteuse d'une sorte de « densité de présence » qui la rend excessive. Son statut est ambigu. Il paraît tenir sur le fil du rasoir entre présentation et représentation – une ambiguïté qui se trouve exacerbée chez le spectateur lorsque, bien étrangement, les frontières entre la scène et son propre corps semblent se dissoudre. Comme l'écrit Iball :

*The appeal of just looking at food is enormous, and thus it is not surprising that, in live performance, it provokes audience response in a manner that is attributable to no other class of stage property. Prior to moments of absorption, food draws attention to its own life, its own presence, and in so doing, highlights the "liveness" of the theatre by forcing the acknowledgement of its permeability. Theatre is a leaky place whose artificial borders are crossed easily<sup>4</sup> (1999 : 70).*

## Un bannissement généralisé

La vue des aliments sur scène, la perception de leurs exhalaisons, relèvent du décentrement sensoriel et, ce faisant, relèvent aussi d'une expérience de l'étonnement. Mais on peut se demander à quoi, au juste, tient cet étonnement ? Comment expliquer qu'un surplus de présence semble émaner, irradier, des aliments qui sont déployés sur la scène ? Comment expliquer le formidable pouvoir d'attraction ou de répulsion de ces aliments, au demeurant souvent fort ordinaires (fruits, croustilles, viande crue ou cuite, petits gâteaux industriels, etc.), des aliments qui, décontextualisés, arrachés à l'ordinaire, paraissent étrangement plus désirables ou plus repoussants qu'ils ne le sont dans le quotidien ? Pourquoi, par exemple, une simple orange sur la scène est-elle infiniment plus attractive, plus séduisante, que dans la vie réelle ?

Cela tiendrait, en premier lieu, à un phénomène qu'il serait tentant d'appréhender comme le surgissement d'un puissant « retour du refoulé ». En effet, si les quarante dernières années ont vu foisonner une myriade d'œuvres performatives où la nourriture occupe une place importante, il est possible de lire dans cette prolifération une réponse intempestive à un double bannissement, généralisé et pluriséculaire – la nourriture, et les plaisirs sensoriels s'y rattachant, ayant longtemps été exclus de la scène comme du discours esthétique (Iball, 1999 ; Margolies, 2003 ; Schaeffer, 1996).

Ainsi, bien qu'aujourd'hui plusieurs artistes intègrent des aliments comme matériaux privilégiés de l'œuvre – je pense, par exemple, au travail de Coco Fusco, de Bobby Baker, de Paul McCarthy, de Rodrigo García, de même qu'à plusieurs productions du Nouveau Théâtre Expérimental – le phénomène est relativement récent et demeure marginal dans l'histoire du spectacle vivant. Outre quelques rares exceptions, la scène (occidentale) est généralement demeurée, d'une époque à l'autre, un espace d'où les aliments étaient exclus. Je ne m'attarderai pas ici sur les nombreux facteurs culturels et philosophiques qui expliquent ce bannissement et son maintien pluriséculaire. C'est un territoire qui est vaste et foisonnant, voire fascinant, mais y entrer risque de m'entraîner en périphérie de la réflexion proposée. Plutôt, je me pencherai sur un deuxième phénomène qui sous-tend, chez le spectateur, cette expérience de l'étonnement. Outre le « retour du refoulé », il y a en effet autre chose qui éveille chez lui la curiosité et qui tient, sans doute, à une double ambiguïté...

## Dissociation, plaisir, abjection

Interférences. Enchevêtrement du plaisir et de la répulsion. Surgissement inopiné de souvenirs olfactifs brouillant les repères temporels. Dissolution des frontières implicites entre l'espace de la représentation et celui du corps, lequel est bombardé d'effluves péné-

trants, insistants. Chez le spectateur, la perception des aliments qui sont répandus, manipulés ou métamorphosés sur la scène est souvent une expérience complexe, teintée d'ambivalence. Cette indétermination de l'expérience, qui semble toujours osciller entre deux pôles (convoitise/répulsion, passé/présent), trouve un écho particulier dans « l'être-là » de la nourriture qui est montrée sur la scène.

En effet, l'étonnante « surprésence » de la nourriture intégrée à une œuvre performative repose, en partie, sur une ambiguïté ontologique. À la fois elle-même et beaucoup plus que cela, à la fois ici/maintenant et ailleurs/auparavant, à la fois « pure présence » et représentation symbolique, la nourriture sur la scène est porteuse d'une essentialité changeante, souvent double et contradictoire. Son statut, nous dit Iball, est celui de l'équivoque, de l'ambigu. Surtout, sa représentation est souvent « lourde », surchargée, traversée par diverses significations rhizomatiques qui la rendent insaisissable ou, du moins, irréductible à une interprétation unique.

Or qu'arrive-t-il lorsque cette lourde charge de significations se trouve bousculée, voire annihilée ? Que se passe-t-il lorsqu'une suite d'actions vient perturber une perception déjà affectée par l'équivocité des aliments qui sont montrés, transformés, « agis » sur la scène ? On peut supposer qu'il y a là une soustraction, un effacement de la fonction référentielle de ce qui est montré. Cette dissolution, même furtive, agit comme un ébranlement de la représentation. Pour un instant, la nourriture en scène ne semble plus, pour le spectateur, s'inscrire dans un ordre symbolique connu et elle paraît radicalement détachée de toute fonction évocatrice, dissociée de la représentativité. Cela peut se produire, par exemple, lorsque se met en place ce que Barbara Kirshenblatt-Gimblett a désigné comme une « mécanique de la dissociation », c'est-à-dire un *déplacement* de la nourriture, laquelle n'est plus associée à ses fonctions et symboliques habituelles (ex. : plaisir, sustentation, réconfort). Ce déplacement peut aussi prendre la forme d'une perturbation de la séquence alimentaire (incorporation, digestion, déjection) qui, en plus d'éveiller une inquiétude reliée aux tabous archaïques de la souillure et du mélange<sup>5</sup>, instaure un malaise par la difficulté qu'il y a à lui attribuer un sens, une forme de référentialité. L'auteure explique :

*While we eat to satisfy hunger and nourish our bodies, some of the most radical effects occur precisely when food is dissociated from eating and eating from nourishment. Such dissociations produce eating disorders, religious experiences, culinary feats, epiphanies, and art*<sup>6</sup> (1999 : 3).

Dans les pratiques performatives actuelles, les exemples de cette mécanique de la dissociation sont légion. On en retrouve chez Bobby Baker, Paul McCarthy ou encore Rodrigo García, qui, tous, ont à leur manière expérimenté l'une ou l'autre de ses deux modalités, parfois les deux en même temps. C'était le cas dans la performance *Drawing on*

*a Mother's Experience* de Baker et dans la pièce *Jardinage humain* de García, deux œuvres où les corps des artistes, semblant former par leurs actions une extériorisation du canal alimentaire, se trouvaient mêlés à un amoncellement de nourriture progressivement broyée pour former une bouillie infâme. Même si, dans ces œuvres, une symbolique sourde pouvait sous-tendre les actions posées, la mise en place d'une fonction référentielle se trouvait gênée à la fois par la « surprésence » de la nourriture répandue et par la force disruptive de la mécanique de dissociation installée sur la scène. C'est dans cette impossibilité même d'accéder au référentiel, laquelle entrave l'accès à la signification de l'œuvre, qu'on peut voir un ébranlement, même fugace, même partiel, de la représentation.

Du côté du spectateur, il y a également une autre forme d'ébranlement qui, souvent, survient. Celui-là se produit à même le corps. En effet, ce dernier, qu'on a décrit comme « effacé », « réduit », « perdu », soumis à une « inactivité alerte » pendant la durée du déroulement représentationnel (Mervant-Roux, 1998), ce corps, soudain, devient intranquille et se trouve entraîné, parfois bien malgré lui, dans une activité perceptuelle inhabituelle, « augmentée ». Cette intensification de l'expérience spectatrice peut se produire, par exemple, lorsque des fumets se dégageant d'aliments que l'on fait cuire sur la scène pénètrent progressivement le corps du spectateur. C'était le cas, par exemple, dans les pièces *After Sun* de García et *L'histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc, où les comédiens, dans certaines scènes, faisaient griller de la viande crue, répandant peu à peu effluves et fumée. Enveloppé et traversé par ces émanations auxquelles il ne peut physiologiquement se soustraire, le spectateur expérimente devant (dans) ces œuvres une forme de dissolution des frontières habituelles entre ce qui se produit sur la scène et ce qui est perçu – et ressenti – par son corps (Margolies, 2003)<sup>7</sup>. Un phénomène qui n'a de cesse de surprendre le spectateur même si, bien sûr, les véritables limites entre la scène et la salle ne sont jamais clairement tracées et qu'une certaine porosité caractérise la relation entre les deux espaces, lesquels sont beaucoup plus finement liés qu'il n'y paraît<sup>8</sup>.

De plus, à cet effritement des repères liminaires entre la scène et le corps, se superpose une autre forme de perturbation des sens : celle de la perception temporelle. Comme le souligne Eleanor Margolies, la sensation olfactive brouille notre perception du temps en nous inscrivant à la fois dans la fugacité du présent de l'œuvre en scène et dans une durée indéterminée et cotonneuse, faite de l'enchevêtrement des souvenirs et des affects qui sont associés à une odeur particulière. Lorsque des aliments sont cuits sur la scène, la possibilité que cette perturbation se mette en place est exacerbée. L'auteure explique :

*Like performance [...] to cook is an experience in the present. For the spectators, the transient experience of the smell of food emphasizes that immediacy [...]. The immediacy and transience of smell suggest a correspondance with performance which could be further explored, especially with regard to the way both work on*

*memory. Like smell, performance exists in the present, but can evoke sensorial memories of the past or simulate a different reality*<sup>9</sup> (2003 : 20).

Par ailleurs, la perte des points de repère – spatiaux et temporels – qui est induite par la perception des exhalaisons alimentaires peut aussi se lire comme un glissement, momentané, hors du représentationnel. Cependant, dans le cas de la perception olfactive, ce glissement ne saurait perturber l'ensemble du déroulement d'une représentation. En effet, si la perception olfactive c'est ce qui, selon le mot de Jean-Luc Marion, nous « libère de la boueuse tyrannie du visible » (Le Breton, 2006 : 48), 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 :

*The paradoxical objectivity of smell is that it is more intruding, more immediate, than any other sensation, and at the same time essentially fleeting and elusive. Its presence is never permanent. Not even when that which emits it is present in its materiality is it possible to remain attentive to the smell [...]. The nose must continue to act incessantly, without being able to store the impression. The impression does not become more dense, it is not solidified as when we concentrate on a tone or a color. It is always evaporating*<sup>10</sup> (cité dans Kirshenblatt-Gimblett, 1999 : 7).

Or même si cette impression est évanescence, son surgissement n'en est pas moins teinté d'une sensation d'étonnement et, surtout, de plaisir. Et ce plaisir, lorsqu'il est suscité par la perception sensorielle des aliments sur la scène, est souvent violent, irréductible (Iball, 1999). Si ses déclinaisons et ses nuances d'intensité sont infinies, il semble se manifester toujours selon deux modalités possibles : la convoitise ou l'abjection. Alors que le premier de ces modes n'a rien d'étonnant – la psychanalyse a démontré combien le désir est une forme de plaisir anticipé –, le second est plus complexe. Il y aurait donc du plaisir dans l'abjection ? C'est, en tout cas, ce qu'affirme Julia Kristeva, qui définit l'abject comme ce qui est propulsé hors de soi, ce qui est radicalement exclu, ce qui est menaçant avant même d'avoir un sens et qui se manifeste à travers « le surgissement massif et abrupt d'une étrangeté, qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus » (1983 : 10).

Ainsi, placé devant des œuvres qui opèrent une « mécanique de la dissociation » ou qui répandent des parfums inquiétants ou malodorants, provoquant la nausée, le spectateur expérimenterait une des formes possibles de l'abjection, et son plaisir se situerait dans le maintien d'une sensation d'ambiguïté, de valse-hésitation entre attraction et répulsion (Kirshenblatt-Gimblett, 1999). Avec surprise, le spectateur réaliserait ainsi que ce qui le dégoûte le fascine aussi, tout en le maintenant à distance. Il y a donc de l'étonnement dans l'expérimentation sans cesse réactualisée de cet état ambivalent. Et il y a aussi du plaisir, sans doute, dans le déchiffrement intime de cet étonnement. En effet, comme Le Breton



– qui associe l'attraction de l'abject, la désirabilité du dégoût et la rupture de répugnance à « une forme de transgression qui produit de la jouissance » (2006 : 423) ou comme l'écrit Georges Bataille, à « une exaspération de la jouissance » (1967 : 269) –, Kristeva pose l'abject comme « ce dont on jouit, violemment » (1983 : 57).

Enfin, devant des œuvres performatives qui bousculent ses sens, qu'il se trouve confronté au plaisir insoutenable de la convoitise ou à celui, plus énigmatique, de l'abjection, là où « le dégoûtant recouvre le hors-champ du pensable » (Le Breton, 2006 : 390), il reste que le spectateur expérimente, dans les deux cas, des échappées furtives hors de la représentation. Cette suspension momentanée de la référentialité, qu'elle plonge le spectateur dans les méandres intimes du souvenir ou qu'elle le place devant un éclaboussement de réel, intensifie, étrangement, le plaisir de l'œuvre. Ce type de plaisir, comme l'a démontré Barthes, n'est pas celui d'une suppression définitive de la représentation puisque « la destruction ne l'intéresse pas [le plaisir] ; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (2000 : 88).

Dans le parcours réflexif proposé ici, ce sont quelques-unes des causes et des modalités possibles de ce saisissement qui ont été abordées. Papillonnant entre les discours esthétiques, psychanalytiques et phénoménologiques, ce parcours se révèle quelque peu impressionniste. À l'image d'une constellation, la carte qui se dessine ici permet cependant de relier entre eux, et selon une myriade de tracés possibles, les discours, les observations, les perceptions sensibles qui, de façons différentes, éclairent la complexité des rapports qui peuvent s'installer, au théâtre comme en performance, entre la nourriture et la représentation. Cette dimension impressionniste a sans doute permis que s'amorce la trajectoire proposée, une première incursion intriguée et gourmande dans un territoire demeuré jusque-là largement inexploré. Enfin, certains aspects de la problématique choisie sont demeurés dans l'ombre ou ont été à peine effleurés ; d'autres, comme le plaisir inhérent à l'abjection, ont conservé une certaine nébulosité, une part d'indéfinissable. Il serait sans doute intéressant de poursuivre plus avant l'exploration de ces aspects qui fondent la particularité d'une expérience spectatrice qui, clivant le sujet, lui permet de jouir en même temps, à travers l'œuvre, « de la consistance de son *moi* et de sa chute » (Barthes, 2000 : 97). Même si, pour Barthes, cette jouissance de l'œuvre est une « atopie », c'est sans doute vers le lieu, ou les lieux, du surgissement de celle-ci que mènerait la poursuite de la réflexion amorcée ici.

## Notes

1. Cette idée de la fonction imitative comme condition essentielle de la représentation trouvera son apogée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers les préceptes du courant naturaliste, notamment dans la prescription de spécularité, exigeant de toute œuvre qu'elle reflète « parfaitement » le réel.
2. « Récemment [...] notre compréhension de la représentation a été secouée par la théorie post-structuraliste. 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 » (Nous traduisons).
3. Le cas des larmes me semble cependant particulier. En effet, contrairement au sang ou au sperme, celles-ci, sur scène, peuvent être à la fois réelles et « irréelles », c'est-à-dire jouées, simulées, insincères. Étant donné leur statut ambigu et la place qu'elles ont occupée dans divers systèmes symboliques et sociaux (Vincent-Buffault, 1986), l'étude de leur rapport à la représentation mériterait sans doute de faire l'objet d'une réflexion indépendante.
4. « L'attrait qu'exerce la simple vue de la nourriture est puissant. Aussi, n'est-il pas étonnant que cela entraîne, devant un spectacle vivant, le spectateur à réagir d'une façon bien singulière, laquelle n'est attribuable à aucune autre forme de propriété scénique. Précédant le moment de l'absorption (réelle ou fantasmée), la nourriture attire l'attention sur son être-là, sur sa présence. Ce faisant, elle met au jour la dimension vivante, organique, du théâtre en forçant la reconnaissance de la perméabilité entre la scène et la salle » (Nous traduisons).
5. Selon Kristeva, les souillures corporelles et les abominations alimentaires sont des tabous archaïques. On peut les interpréter comme des manifestations de l'abject, car elles créent un désordre, un franchissement des limites. Pour l'auteure, « ce n'est pas l'absence de propreté qui rend abject [...] mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre symbolique. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, c'est-à-dire l'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (1983 : 12).
6. « Alors que nous mangeons pour satisfaire notre faim et nourrir notre corps, certains phénomènes des plus radicaux se produisent précisément lorsque la nourriture est dissociée du fait de manger. Et lorsque ce fait de manger est dissocié de sa fonction nutritive. De telles dissociations créent des désordres alimentaires, des expériences religieuses, des festins, des épiphanies, de l'art » (Nous traduisons).
7. Un aspect de la présente réflexion, ne touchant que l'expérience olfactive, a été initialement développé dans mon article « Représentation et olfaction : le spectateur au parfum » (Cyr, 2007).
8. À ce sujet, Marie-Madeleine Mervant-Roux rappelle que la relation scène/spectateur s'établit dans l'espace vaste et fluide de la « coupure-lien », de l'entre-deux. L'auteure affirme que « l'idée d'un espace théâtral divisé en deux zones totalement hétérogènes apparaît bien comme une idée reçue. La coupure symbolique nécessaire à l'existence du jeu dramatique ne coïncide que dans l'imagerie avec le bord de l'aire de jeu et elle n'est aussi essentielle que parce qu'elle n'est pas absolue, les deux instances ainsi déterminées n'étant ni sans ouverture l'une sur l'autre ni sans échos de l'une à l'autre » (1998 : 73). Or l'auteure rappelle que cette division rigide entre les deux espaces, même symbolique,

est fortement ancrée dans notre manière d'appréhender l'expérience spectatrice. Aussi, dans le cas de représentations où diverses exhalaisons passent de l'espace de la scène à celui de la salle, pénétrant l'intimité organique du spectateur, on peut supposer que ce qui est perturbé, c'est la perception tranquille, habituelle, rassurante, de cette coupure symbolique, ici effacée, éclipcée.

9. « Tout comme la performance, cuisiner est une expérience du présent. Pour le spectateur, l'expérience passagère de l'olfaction des aliments exacerbe cette immédiateté [...]. Ainsi, la dimension organique de l'expérience, l'immédiateté et l'éphémérité de l'olfaction s'apparentent à la performance, notamment à travers la manière dont ces deux expériences agissent sur la mémoire. Comme l'olfaction, la performance se vit au présent mais elle peut aussi éveiller une mémoire sensorielle des choses ou simuler différentes réalités » (Nous traduisons).

10. « 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 » (Nous traduisons).

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (2000). *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1967). *L'érotisme*, Paris, 10/18.
- CYR, Catherine (2007). « Représentation et olfaction : le spectateur au parfum », *Les Cahiers de théâtre Jeu*, n° 125, p. 127-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit.
- IBALL, Helen (1999). « Melting Moments : Bodies Upstaged by the Foodie Gaze », *Performance Research*, vol. 4, n° 1, p. 70-81.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1999). « Playing to the Senses: Food as a Performance Medium », *Performance Research*, vol. 4, n° 1, p. 1-30.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- LE BRETON, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- LE BRETON, David (2006). *La saveur du Monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié.
- MARGOLIES, Eleanor (2003). « Smelling Voices: Cooking in the Theatre », *Performance Research*, vol. 8, n° 3, p. 11-23.
- MARION, Jean-Luc (1991). *La croisée du visible*, Paris, La Différence.

- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS.
- PATIN, Thomas, et Jennifer MCLERRAN (1997). *Artwords: A Glossary of Contemporary Art Theory*, Westport, Greenwood Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne (1986). *Histoire des larmes : XIII-XIX siècles*, Marseille, Rivage.