

## **The Theatre of Senses: New Perspectives of Research**

Maddalena Mazzocut-Mis  
maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

In the articulation of Western thought, the senses of taste, smell and touch have been marked by exclusion, if not by condemnation and repression, compared to the more “noble” senses of sight and hearing. The European project “Senses” was born precisely on the basis of this question that concerns the opposition and the hierarchy of the senses. It investigates the ways in which theatre addresses and uses the senses of the spectator, and the possibility that theatre may stimulate a larger and more complex sensoriality. For this reason, the project also deals with the importance of Aesthetics, as a philosophical discipline which aims at understanding how the senses work and at shedding new light on the meaning of the performative aspect that characterizes the contemporary scenic arts.

## **Le théâtre des sens : nouvelles perspectives de recherche**

*di Maddalena Mazzocut-Mis*  
[maddalena.mazzocut-mis@unimi.it](mailto:maddalena.mazzocut-mis@unimi.it)

Aimer ou ne pas aimer quelque chose, percevoir, sentir, savoir apprécier, écouter, goûter, et se laisser saisir par une émotion : ce sont des expériences qui nous touchent et impliquent des niveaux différents qu'il convient de distinguer. Les niveaux perceptif, émotionnel, affectif, de jugement ou de connaissance. La réception est un exercice d'observation : il s'agit de voir ou, mieux, de "croire" voir et ainsi d'arriver à l'émotion, au plaisir ou au déplaisir. Il s'agit d'activer le goût et le toucher, la vue, l'ouïe... et même l'odorat. Il s'agit de savoir écouter et de savoir voir. De contempler en relevant la valeur ontologique de cet objet particulier qu'est l'œuvre d'art.

Le goût est toujours ambigu, justement parce qu'il est compromis par les sensations. Il amène avec lui « une réhabilitation du sensible considéré non seulement comme origine de l'idée mais comme ce qui l'accompagne et comme son effet ». Le goût est plaisir de penser, même si cette manière de penser suscite des problèmes ; il est plaisir de connaître, mais une telle connaissance doit être bien précisée.

Le goût est lié à une dimension physiologique, mais seulement pour expliciter une de ses qualités : l'immédiateté. Comme le goût pour un plat permet de distinguer sans réfléchir ce qui est bon de ce qui ne l'est pas, de la même manière le goût pour l'art est une capacité de discernement immédiat du beau. Un « je ne sais quoi » que l'on ne peut expliquer dans des termes rationnels ou scientifiques. Goûter signifie éprouver un plaisir sensible dont on ne perçoit pas la cause.

Dans l'articulation de la pensée occidentale, les sens du goût, de l'odorat et du toucher ont été marqués par l'exclusion dans le passé, si non par la condamnation et la répression, par rapport aux sens considérés comme plus "nobles", les sens de la vue et de l'ouïe, qui ont, eux, suscité l'intérêt.

La physiologie aristotélicienne, en plaçant l'odorat dans une position médiatrice entre un couple de sens bas et un couple de sens élevé – d'un côté le toucher et le goût, qui s'activent directement, par contact, et de l'autre la vue et l'ouïe, qui s'activent à travers une médiation – rend légitimes les sens les moins nobles, même si à l'intérieur d'une hiérarchie selon laquelle le degré le plus bas de la connaissance est celui du contact immédiat avec l'objet. La condamnation platonicienne, en revanche, était totale : le goût est le sens de la langue, de la bouche, du palais, des organes préposés en premier lieu à la consommation d'aliments. Il est donc un sens strictement lié au plaisir vulgaire de manger et de boire, une volupté ennemie de l'activité intellectuelle.

Au cours de l'histoire de la philosophie, les choses n'ont pas beaucoup évolué et, à la fin du dix-huitième siècle encore, la condamnation du toucher, du goût et de l'odorat est explicite chez Kant.

Pourtant, c'est justement au dix-huitième siècle qu'un philosophe et homme de théâtre, Diderot, écrit que les anciens connaissaient un art que nous avons perdu, parce que nous avons oublié que le théâtre est expression, un sentiment qui doit parvenir au cœur de l'homme en activant secrètement les sens en premier lieu, mais également la passion (Lettre à Madame Riccoboni, 27 novembre 1758).

Nous savons que le geste de l'acteur, la pantomime pour utiliser le terme de Diderot, satisfait la vue, puisqu'à la parole des acteurs s'applique non seulement l'oreille mais aussi et surtout l'œil du public. Et, selon Diderot, l'œil doit être satisfait indépendamment de l'oreille. D'ailleurs, Diderot narre qu'au théâtre il aimait regarder le spectacle en se bouchant les oreilles pour évaluer l'ensemble de la scène et les gestes de l'acteur. L'œil n'accompagne pas la compréhension de ce que l'oreille apprend; il connaît de manière autonome et superpose son propre savoir à ce que l'on apprend par l'oreille.

Selon Diderot comme déjà selon Du Bos, le corps de l'acteur a un accès au sens le plus noble, le plus élevé et le plus complet : le sens de la vue. C'est à travers l'œil que les émotions sont transmises le plus rapidement. L'âme se fie à l'œil qui montre les choses comme elles sont.

C'est précisément à partir de ces suggestions, de l'opposition et de la hiérarchie des sens, des modalités dont le théâtre a recours aux sens, de la possibilité qu'a le théâtre de stimuler une sensorialité plus vaste et plus complexe, que notre projet *Senses* a vu le jour.

Pour ce qui me concerne directement, ce projet naît à partir d'une double exigence dans deux activités différentes : l'enseignement universitaire et l'activité dramaturgique. J'ai écrit il y a quelques années, en 2002, un ouvrage intitulé *Voyeurisme tactile*. Cela semble contradictoire de parler de voyeurisme dans le monde du toucher. Mais c'est justement cette contradiction qui a stimulé la recherche d'une nouvelle approche de l'art. Car, tel un voyeur, différemment de ce que Diderot soutient, le spectateur peut s'attarder sur les détails sans nécessairement saisir l'ensemble, il peut laisser ses sens s'exciter de manière différenciée et intéressée, procéder à tâtons, sans un but précis. Le spectateur peut, surtout dans le théâtre contemporain, se perdre et garder tout de même un souvenir possessif, obsédant et non comparatif de l'œuvre.

Dans le cadre des arts du spectacle, tous les sens devraient se voir reconnue la même dignité, grâce à une conscience nouvelle du fait théâtral, par les possibilités infinies de représentation, par l'éducation à la réception et par l'étude des sens dans le domaine philosophique.

Ainsi, dans mon activité de dramaturge, je me suis placée du côté des spectateurs, et en particulier du côté des jeunes qui ne fréquentent pas, ou peu, les théâtres. Comment réactiver leur intérêt, y compris sensoriel, pour le théâtre ? Par quels moyens ? Comment intervenir ?

Nous sommes dans le cadre d'une *esthétique du performatif* qui, au cours des dernières années, a fait montre d'une grande vitalité. Une *esthétique du performatif* que nous ne souhaitons pas élargir ici au-delà du champ des arts de la scène, bien conscients que celle-ci peut inclure des performances politiques, sociales, sportives (mon groupe de recherche milanais a gagné à ce sujet un appel à projet Cariplo).

Je souhaiterais ici revendiquer la priorité de l'esthétique comme discipline philosophique vouée à comprendre et à expliquer le fonctionnement des sens et la nécessité de renouveler les paradigmes et les

contextualisations traditionnelles pour saisir ce tournant performatif qui caractérise le cheminement des arts de la scène contemporaine, et autres. Le rôle des sens est sans conteste un point de départ extrêmement important.

Car ce qui compte, ce n'est pas seulement la compréhension des actions de l'artiste mais également les expériences qu'elles suscitent chez les spectateurs. Ce qui compte est la transformation de ceux qui participent à la performance, voire même l'activation d'une qualité perceptive parfois dormante ou cachée.

Je ne souhaite pas ici ouvrir le débat au sujet de la grande capacité performative du théâtre de la seconde moitié du vingtième siècle et de son caractère novateur. Mais même un théâtre plus traditionnel (opéra, théâtre de parole, etc.) peut susciter, par des moyens qui lui sont propres, une réception à la fois révolutionnaire et ancienne. Une stimulation qui part d'une analyse et d'une construction attentive de la dramaturgie et se poursuit dans l'étude de la mise en scène et de la performance.

La parole est alors, encore une fois, au centre. Une parole qui devient évidemment spatialité, sonorité et temporalité incarnée et en devenir, mais qui apporte des contenus et suscite des émotions si elle est évocatrice, poétique, narrative et expressive.

Ce que nous étudions tous ensemble dans notre projet Senses (je me réfère en particulier au travail de Paolo Bosisio, Paolo Bignamini, Stéphen Pisani, Tancredi Gussman et au mien, en ce qui concerne la partie artistique) c'est la possibilité de recomposer complètement, par tous les moyens et surtout à partir de la parole et de la musique, la séparation entre acteur et spectateur, parce que nous partageons l'idée d'une esthétique du performatif qui considère le public comme co-responsable. Non pas pour qu'il en soit choqué ou torturé, mais dans un sens plus diderotien. Je conclus sur cette idée : le public doit être absorbé par la scène, capturé et amené ailleurs : le spectateur doit faire l'expérience d'une complexité qui mette en crise la distinction entre l'art et la réalité, en activant cette zone liminale qu'est le champ de l'art.