

Théâtre de la Nuit et poétique des sens : une dramaturgie du sentir(e) au service d'une esthétique de l'humain

di Marie-Pierre Lassus
plancqueel-lassus@wanadoo.fr

Contrary to a western philosophical tradition that has always favoured vision and language as synonyms of thought, the theatre of the Senses uses the memory of the body and sensorial languages to make the audience experience a crossing (internal as well as external) into the darkness of non-knowledge.

In this theatre of the Night, the « passengers » (name given to the audience) take part in the action, guided by « inhabitants » (the actors) who have developed for them a sensorial journey whose each stage mobilizes the whole body in an active listening. By making their way in this manner in the dark, everybody is asked to discover in themselves a new spatiality which they will use to see and hear better, to « hear oneself see, ultra-see and ultra-hear » (Bachelard, 1957) that is to say *sentir(e)*, word which also means listen both in Spanish and Italian and is indissociable from thinking (Damasio, 1995). A new relation to the world, concrete, non -visual and non-verbal ensues that has consequences in the all the orders of life.

Yo quiero ser uno y soy la mitad
La parte que falta me hace caminar¹
(Enrique Vargas)

Le Théâtre des Sens : du poétique au politique

Au Théâtre des Sens il n'y a ni acteurs ni spectateurs ni même de scène mais des *habitants* (les acteurs) qui construisent des parcours sensoriels pour des *voyageurs* (le public) invités à participer à l'action *dans l'obscurité* car cela nécessite une présence à soi et aux autres que ne permet pas le jour. Partant du principe que « voyager c'est sentir » (Pessoa), Enrique Vargas² et

¹ « Je veux être un et ne suis que la moitié de moi-même/ La partie qui manque me fait cheminer ».

² Né à Manizales (Colombie) en 1940, Enrique Vargas a fait ses études à Bogota (à l'Ecole Nationale d'Art Dramatique), puis à Michigan (USA), entre 1960-1965, où il complète sa formation en anthropologie théâtrale. Directeur du théâtre de *La Mamma* et du *Gut Theater* à New York de 1966 à 1972, il a mené jusqu'en 1974 une recherche sur la poétique de l'objet au théâtre central de Prague, puis, à partir de 1974, sur la relation entre théâtre, rituels et mythes chez les indigènes de la région amazonienne de Colombie. A la même époque, il fonde un laboratoire de recherche sur l'Image sensorielle. Depuis 1994, Enrique Vargas travaille en Europe, d'abord à Madrid puis à Barcelone où il est installé aujourd'hui

sa compagnie oeuvrent à la création d'un milieu qui conditionne l'expérience de cette traversée³ en privilégiant un certain type de rapport au monde, empathique : une autre manière d'être, d'habiter et de s'habiter se dessine, un mode d'existence éthique autant que poétique dans un monde qui nous parle et répond à notre écoute attentive :

Ethos en grec ne veut pas dire seulement *manière d'être* mais *séjour*. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes présents et à partir desquels, *effectuant notre présence à tout*, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, *ce qui s'appelle habiter*⁴.

Apprendre à habiter le monde repose sur cette activité d'écoute, multiple et constante, qui laisse remonter les voix de « l'autre », révélant à chacun son altérité pour l'arracher ainsi à son petit moi personnel et de circonstance : « Yo quiero ser uno y soy la mitad/La parte que falta me hace caminar » aime à répéter Enrique Vargas qui témoigne ainsi de l'importance de l'attitude poétique dont l'une des fonctions est de révéler cette part manquante à soi-même et à la réalité : « La poésie, résume Guillevic, c'est autre chose »⁵. L'émergence de cet inconnu, en chacun et dans le monde est signifiée par l'obscurité créée par ce théâtre, favorable à l'exploration de ses propres ténèbres intérieures où l'« autre » joue un rôle décisif.

Dans cette expérience ou traversée, fondatrice d'une présence intense à soi-même et à la vie, chacun prend conscience de son manque-à-être et de la précarité de l'existence et nous rend ainsi à notre identité humaine. Ainsi apparaît une autre fonction, politique, de ce théâtre où l'homme ne peut être conçu en dehors des rapports qui le lient aux autres comme dans le théâtre tragique dont le Théâtre des Sens s'inspire et qui est « le seul art qui ait pour sujet unique l'homme dans ses relations avec autrui » selon Hannah Arendt, autre manière de définir le politique :

avec sa compagnie, *El teatro de los Sentidos*, au Polvorín qui offre un cycle complet de formation sur la poétique des sens et l'image sensorielle.

³ Le mot expérience vient du latin *experire* = traverser.

⁴ H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1973, pp. 147-148. Je souligne.

⁵ G. Pfister, G. (sous la dir. de), *1001 définitions de la poésie*, éditions Arfuyen, Paris 2008.

l'homme est a-politique. La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les-hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation⁶.

Dans cette perspective, la forme artistique choisie offre la possibilité de former cette pluralité d'individus singuliers que la philosophe définissait comme condition de base de l'existence humaine et du politique⁷ : celui-ci a son fondement dans le poétique, autre nom de cette relation au monde concret, (de *cum-crescere*, croître ensemble). Cheminer dans le noir parmi les symboles, les paroles et les gestes partagés, est l'expression d'un mouvement, contenu dans le mot⁸, entre deux réalités appelées à se répondre. Quand le voyageur parvient à habiter de sa présence cette « forêt de symboles qui l'observent avec des regards familiers »⁹, de cet échange incessant et réciproque naît bientôt un milieu poétique où chacun a lieu d'être ; car, un milieu¹⁰ n'est pas donné : il est toujours à créer et dépend essentiellement de la relation réciproque qu'un être vivant (humain ou non) établit avec son environnement propre, lequel, contrairement au milieu, existe indépendamment du sujet qui l'habite. En ce sens, pour qu'un milieu soit humain il faut qu'il puisse créer de l'entre et du commun, c'est-à-dire du poétique et du politique intimement liés au Théâtre des Sens où les voyageurs sont appelés à devenir « acteurs » et non « spectateurs ».

Explorer l'inconnu au moyen de symboles est la tâche des artistes qui nous apprennent à regarder et à écouter le monde afin de trouver des réponses aux questions existentielles demeurées sans réponses ; car si nous fréquentons les musées ou les salles de concerts, c'est pour comprendre et nous comprendre afin de trouver un moyen de vivre avec une réalité dont nous ne sommes pas maîtres.

⁶ H. Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Texte établi par U. Ludz, Seuil, Paris 1995, p. 42.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Le mot *symbole* vient de *sum-bolon*, formé du verbe grec *ballo*, jeter et de *sum*, réunir.

⁹ C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Gallimard, « La Pléiade », Paris 1975, vol.1, p. 11.

¹⁰ Un *milieu* se distingue de *l'environnement* selon Augustin. Berque, le créateur de la théorie des *milieux* et de la *mésologie* (étude des milieux humains) au sens moderne du terme.

Or, ces questions ne sont pas si nombreuses et font au Théâtre des Sens l'objet d'un travail de formation développé en quatre étapes¹¹ autour de la question des langages sensoriels : comment exprimer les résonances d'un savoir de notre mémoire corporelle, ignoré de chacun et qui ne peut ni se formuler par des mots ni se prouver ? Le Théâtre des Sens s'intéresse à tout ce qui ne peut se dire avec le langage : « les silences et les timbres, les vivacités et les lenteurs, les résonances et les arpèges de *la sympathie* »¹².

Le non-savoir : un savoir-saveur ou saveur d'être

Créer les conditions pour faire émerger ce non-savoir ou savoir ignoré est la tâche que le Théâtre des Sens s'est donnée, se dédiant à un savoir-saveur qui, à l'origine n'était pas séparé du savoir savant, celui de la connaissance¹³. Jacques Ricot explique ainsi que « *savoir, sagesse, saveur* dérivent directement de la même souche latine, *sapere*. Savoir les choses c'est d'abord en goûter la saveur. Le savoir qui est saveur est donc l'art de goûter les choses, en savourer les qualités sensibles »¹⁴. Pouvoir être à l'écoute active de ce savoir- saveur qui est saveur d'être, revient à écouter l'enfant qui sommeille en nous et qui, selon Nietzsche, en sait plus que le savant, car il n'est pas encore soumis à la connaissance et enclin à fixer une signification à tout, mais plutôt à goûter la saveur de toute chose, sa valeur d'expérience, un mot-clé de ce théâtre.

Car notre espérance en tant qu'espèce humaine ne se trouve pas dans les connaissances de surface, partie supérieure d'un iceberg dont la partie inférieure est un non-savoir, cette eau invisible qui le porte et le détermine. Le Théâtre des Sens peut nous permettre d'atteindre ces eaux profondes de la réalité, en dehors de la réalité « de surface » à l'heure où l'absorption du réel dans le virtuel nous fait perdre le contact charnel avec l'environnement,

¹¹ Ateliers d'introduction/ Laboratoires/ Poétiques/ Pratiques.

¹² G. Bachelard, préface au livre de M. Buber, *Je et tu*, Aubier-Montaigne, Paris, 1938, p. 2.

¹³ Savoir, en français, est l'équivalent de deux verbes latins bien distincts : *scire* et *sapere*... Le savoir renvoie donc à la science (du verbe *scire*) mais aussi à la sagesse (du verbe *sapere*) et son sens est encore assez voisin de celui de connaissance (*noscere*). La dissociation de la sagesse et de la science s'est accomplie au début du XVII^e siècle, au temps de Galilée et de Descartes

¹⁴ J. Ricot, *Leçons sur savoir et ignorer*, PUF, Paris 1999, pp. 2-3.

dans l'abolition progressive de notre relation corporelle au monde et de notre imaginaire. Ce théâtre poétique, ouvert à tous, rompt avec le spectaculaire et l'artefact visuel pour se concentrer sur les éternelles questions existentielles que se pose l'« homme tragique »¹⁵ oublié de notre civilisation moderne : celles-ci peuvent se résumer en : D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?

Enrique Vargas pense que si nous savions d'où nous venons, nous saurions où nous allons... Il rejoint par-delà le temps d'autres créateurs : le peintre Paul Gauguin (1848-1903), qui a fourni sa propre réponse à cette question dans son testament artistique, sous forme d'un tableau, le plus grand jamais réalisé par le peintre¹⁶ ; ou encore le musicien Franz Liszt (1811-1886), qui a écrit un poème symphonique (le treizième, *Les Préludes*, 1854) à partir des *Nouvelles méditations poétiques* de Lamartine qu'il a résumées en une seule question : notre vie n'est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ?

Le Théâtre des Sens ne cherche pas tant à élucider ces questions qu'à en épaissir encore davantage les mystères, à l'image des Mystères d'Eleusis¹⁷ dont il s'inspire. Voués au culte de Déméter, la déesse de la Terre, ils se déroulaient dans le noir, ayant valeur de secret ineffable. Le mythe raconte l'histoire de Perséphone, (fille de Déméter et de Zeus) qui doit résider une partie de l'année sous la terre afin de pouvoir renaître au monde au printemps, comme le grain de blé ou la végétation. En réalité, comme l'affirme Bachelard, « tous les mythes racontent la même histoire : le triomphe du jour sur la nuit. Et l'émotion qui anime les mythes est l'émotion

¹⁵ Dans la *Naissance de la Tragédie*, Nietzsche oppose « l'homme tragique », sensible aux mystères qui le dépassent, à « l'homme théorique », qui appréhende le monde uniquement sous un rapport logique, en cherchant à la maîtriser uniquement par la raison.

¹⁶ *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?* est le titre du dernier tableau de Paul Gauguin (il est inscrit dans le coin gauche du tableau. Cette huile sur toile de 139x375 peinte en 1897 se trouve à Boston, au Museum of Fine Arts.

¹⁷ Dans la religion grecque antique, les mystères d'Éleusis faisaient partie d'un culte à mystères auquel tout homme et toute femme, libre ou esclave, pouvait être initié. Effectué à Eleusis, situé à 20 km d'Athènes dans le temple de Déméter ce culte était consacré à la déesse et à sa fille Perséphone, fruit de l'union entre Zeus et Déméter. Déesse du monde souterrain (les Enfers), Perséphone est associée au retour de la végétation lors du printemps dans les Mystères d'Eleusis (et assimilée à Proserpine dans la mythologie romaine).

primitive entre toutes : la peur des ténèbres. L'anxiété que vient enfin guérir l'aurore »¹⁸.

A partir de ce mythe s'élaborent les créations du Théâtre des Sens qui tend à renverser la proposition en imaginant cette possibilité: Et si la nuit pouvait nous aider à inventer le jour ? Le Théâtre des Sens nous fait ainsi comprendre que la « vraie lumière », est celle qui luit du fond de la nuit comme l'atteste la sonorité même du mot (« nuit »), qui produit en français un son clair alors que le « jour » évoque une substance plus sombre.

De cette expérience, Jean-Jacques Rousseau a témoigné dans ses *Rêveries* où, à la faveur de la nuit, il parvient à (re)vivre sa naissance au monde :

La nuit s'avancait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles et un peu de verdure je ne me sentais encore *que par là*... je naissais dans cet instant à la vie et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais.

Ce savoir-là se distingue de la connaissance (« Les connaissances [...] qui nous viennent des autres, elles nous viennent des livres »)¹⁹. Il est l'envers du savoir, exigeant une ouverture d'esprit affranchi de tout préjugé comme de toute connaissance pour pouvoir se maintenir dans l'écoute de ce qui nous unit aux vivants et aux morts.

Le Théâtre des Sens nous apprend que le plus important pour chacun est de se perdre, car c'est là l'unique moyen de se trouver ; mieux : se perdre est un art, un art de vivre en prenant le risque de la traversée dans l'inconnu de l'existence.

L'espace labyrinthique se fait ici la métaphore du *non-savoir* qui, en poésie comme dans la vie, « est une condition première »²⁰ pour se débarrasser de tout préjugé ou cliché et voir le monde et les autres « en nouveauté ». Si l'homme ne fermait pas souverainement les yeux, nous dit le poète René Char, « il finirait par ne plus savoir ce qui vaut d'être

¹⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 1942, p. 208.

¹⁹ G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, éd. Par S. Bachelard, PUF, Paris 1988, p. 115.

²⁰ G. Bachelard, « En poésie, le non-savoir est une condition première » dans *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, p. 15.

regardé »²¹. En fermant les yeux, chacun est amené à aiguïser ses sens pour acquérir une sorte de « sur-écoute »²² : « Tout rêveur solitaire sait qu'il entend autrement quand il ferme les yeux »²³. Cela lui permet de mieux voir et même d'« ultra-voir et ultra-entendre », jusqu'à « s'entendre voir »²⁴. Car « l'essentiel est que nous sachions voir. Voir sans penser./ Voir quand on voit/ Et non pas penser quand on voit/ Ni voir quand on pense »²⁵.

Homo ludens

A l'écoute de ce silence attentif, il vit une expérience poétique c'est-à-dire empathique : celle d'un sujet qui ne se sent pas séparé des « objets »²⁶ de ce monde, comme le suppose le regard scientifique, un mode concret, où les choses croissent ensemble et avec lui, devenant ainsi le lieu d'une expérience de sens partagé.

Mais ce rapport singulier que chacun entretient dans ce nouvel être au monde, n'empêche nullement le Théâtre des Sens d'être un jeu collectif, à l'instar des Mystères de l'Antiquité, et de chercher ainsi, avec le corps (et non pas uniquement avec les mots) les réponses aux questions qu'il se pose ; tel cet *homo ludens*, que décrit Johann Huizinga dans un ouvrage de référence au Théâtre des Sens entièrement construit sur le jeu :

Le jeu est une activité volontaire qui se développe à l'intérieur de limites temporelles et spatiales déterminées, selon des règles librement consenties mais indispensables, action qui a sa fin en soi et qui s'accompagne d'un

²¹ R. Char, « Feuillettes d'Hypnos » dans *Fureur et mystère*, Gallimard, coll. « Poésie » 101, Paris 1967.

²² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 164.

²³ Ivi, p. 166. C'est ce qu'a expérimenté le peintre Henri Matisse (1869-1954) qui utilisait volontiers cette méthode (fermer les yeux), jugée plus efficace à ses yeux pour dessiner que la technique apprise à l'école des Beaux-Arts : il y a ainsi deux façons de dessiner selon lui : la première, comme on l'apprend dans les écoles de dessin en considérant tel objet (un arbre par exemple) devant moi tel que je le vois ; ou bien, en fermant les yeux comme le préconisait cet artiste, pour se placer en amont de la scission du moi et du monde pour capter son essor.

²⁴ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 167.

²⁵ F. Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivage Poche, Paris 2016, p. 68.

²⁶ Selon Bachelard, « percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence ». Il explique : « Imaginer, c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle » (G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p. 10).

sentiment de tension et de joie, de conscience d'être « autre » que dans la vie quotidienne²⁷.

Mais pourquoi les hommes jouent ? Est-ce pour conjurer leur peur de l'inconnu et du mystère de la naissance et de la mort ? se demande Enrique Vargas. Car, il n'y a pas de chemin tout tracé : « le chemin se fait en marchant »²⁸ et si celui-ci n'a pas de but, il a un sens qui ne se dit pas dans le langage des concepts, explications et définitions mais dans celui des langages sensoriels et des *Correspondances*. Au Théâtre des Sens, la recherche sur les sens est indissociable de la quête de sens, que tout homme porte en lui et que l'art permet de combler ; c'est ce que Baudelaire suggère dans son célèbre sonnet *Correspondances* qui s'achève précisément sur ce mot (*les sens*) n'ayant ni commencement ni fin (il peut se lire dans les deux sens), et qui a la double qualité de renvoyer à lui-même et de résonner en écho avec un autre mot, *l'essence* ; le poète suggère ainsi que c'est par le corps (et les sens) et par l'attitude poétique comme attitude existentielle, que l'homme parvient à saisir l'essence de l'être et du monde²⁹.

Le Théâtre des Sens montre que la véritable fonction d'un théâtre poétique est de créer cet état chez les autres, de faire naître en tout voyageur un poète, quelque soit son niveau d'éducation (artistique ou non). C'est pourquoi, avant de repartir chez lui, celui-ci est invité à laisser une trace de son passage en ce milieu devenu significatif.

À lire les commentaires des voyageurs, on s'aperçoit que le poétique n'est pas réservé aux artistes, ou aux poètes. Il affleure dans la rêverie de l'humble citoyen quand l'occasion lui est donnée de l'exercer au contact d'un milieu qui a pris soin de lui et où il a lieu d'être comme pour ce voyageur :

²⁷ J. Huizinga, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par C. Seresia, Gallimard, Paris 1988.

²⁸ Antonio Machado (1875-1939) « Toi qui chemines, il n'existe pas de chemin... ce sont tes traces, le chemin, et rien de plus... le chemin se fait en marchant... Et quand on se retourne pour voir... » (*Proverbios y cantares XXIX*).

²⁹ M.P. Lassus, « Des sens au sens dans le poème *Correspondances* de Baudelaire », dans *Sillages Musicologiques*, Hommage à Yves Gérard, Centre de Recherche et d'Édition du CNSMD, 1997, p. 139-148.

« Je n'étais pas venu pour écouter une œuvre mais j'étais entré dans une œuvre pour être écouté »³⁰.

De la métaphore oculaire à l'écoute active

Privé de la vue, le voyageur peut ainsi méditer sur un monde qui existe en profondeur par sa sonorité ; et s'il sait prêter l'oreille au silence actif qui porte le flux invisible des relations entre les êtres, il sentira l'espace s'ouvrir autour de lui, il entendra « la sonorité des êtres et des choses »³¹. D'où l'accent mis sur l'écoute, conçue par Enrique Vargas comme un art au cœur de cette pratique de théâtre et qui est un art d'écouter « les champs » circulant entre habitants et voyageurs et susceptibles de créer un milieu humain où la perception de ces champs sensoriels s'inscrit dans la continuité de l'expérience sensible comme source de questionnement et d'émerveillement.

En mettant ainsi « l'œil dans l'oreille », le Théâtre des Sens se situe à l'opposé de la tradition philosophique occidentale qui conçoit les rapports de notre esprit et la réalité d'après les rapports entre l'œil et l'objet. C'est cette prééminence accordée depuis l'Antiquité au sens de la vue, que met en question le Théâtre des Sens, en lui substituant l'écoute active : il questionne l'idée reçue de ce que Richard Rorty appelle la métaphore oculaire³² sur laquelle repose toute l'histoire de la philosophie occidentale qui a délaissé l'expérience³³ car synonyme d'incertitude et d'errance et conduisant à un œil sans visée.

³⁰ « No había entrado a escuchar una obra sino que había entrado en una obra para ser escuchado » (à propos de la création du Théâtre des Sens sur la *Ville* de Naples en 2009).

³¹ « C'est bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le retentissement, que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique. Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être. Le poète parle au seuil de l'être » (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit. p. 2).

³² R. Rorty, *Philosophy and the mirror of the nature*, Basil Blackwell, Oxford 1980, p. 11.

³³ Certains auteurs isolés ont néanmoins repris ce thème : par exemple l'expérience est une thématique chère à Montaigne (1533-1592) qui en a fait le thème de son dernier essai où il explique qu'il « peint non pas l'être mais le passage » impliquant ainsi la non-séparation du sujet et de l'objet, susceptible de faire saisir l'immanence des choses et des êtres.

Cette idée que l'action de l'esprit est analogue à celle de l'œil, est inscrite dans la langue grecque où l'idée et la théorie dérivent du même radical « voir » qui a pris le sens de « savoir »³⁴.

La métaphore oculaire est également effective en latin avec les mots *idea* et *theoria* et se manifeste notamment dans la série des dérivés de la racine *spec*-³⁵. Au cours de cette histoire, la proximité des mots *speculum* (miroir) et *spectaculum* (spectacle) est significative. De même que les différentes acceptions de *objectus* = « obstacle », « objet », « spectacle »³⁶ désignent diverses manières de voir ou de regarder à distance, en ayant pour agent le *spectateur*, celui qui assiste au spectacle, de manière passive.

La « métaphore oculaire » qui construit notre rapport au monde, devient par là-même le sens le plus proche de l'intelligence comme l'explique Aristote en ouverture de sa *Métaphysique*. Et c'est sur cette « évidence » (qu'il existerait quelque part une vérité, analogue à celle de « l'évidence » de l'objet pour l'œil) que s'appuie la science à l'époque moderne, s'employant à séparer le sujet de l'objet dans une vision frontale et abstraite du monde qui ne correspond pas à la réalité concrète, vécue par chacun. Car, au quotidien, nous avons plutôt affaire à une pluralité d'activités qui se pénètrent et réagissent les unes les autres et croissent ensemble dans une « correspondance » des sens qui ne fonctionnent jamais séparément. Les sens ne sont pas au nombre de cinq, affirme Enrique Vargas car « il n'y en a qu'un, avec ses cinq petites fenêtres ».

Or, cet effet d'ensemble ou « d'ambiance » vécu quotidiennement, c'est ce que l'ouïe, le sens ambiant par excellence, nous restitue, contrairement à la vue qui est le sens ob-jectivant, « jetant devant » le monde de manière frontale.

³⁴ Par exemple, chez Homère, les muses savent parce-qu'elles ont vu et « penser » est synonyme de « percevoir » ou de « voir » chez cet auteur qui considère que l'esprit qui voit, comprend ce qu'il voit. Elle a donné lieu à toute une série de notions fondamentales (par exemple l'«esprit» est selon la définition de Platon « l'œil de l'âme »).

³⁵ *Species* signifie « vue », « regard », « forme visible », « forme perçue ou conçue par l'esprit, « idée », « type », « espèce » ; *spectativus*, « spéculatif », « théorique » ; *aspectus*, « regard », « apparence », « aspect », *speculatio* et *speculativus* (en bas latin).

³⁶ Sur ces questions voir l'article de J.F. Billeter, *Différences, valeurs, hiérarchie*, textes offerts à Louis Dumont, réunis par J-C. Galey, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 1984, pp. 25-51.

Alors pourquoi capter prioritairement le monde à distance en le regardant plutôt qu'en l'écouter ? Pour mieux le soumettre sans doute à la lumière des idées claires de l'esprit dans le mépris le plus complet des mystères qu'on ne lèvera jamais et qui font la matière de l'art comme le montre le Théâtre des Sens ? En créant un espace labyrinthique, celui-ci nous confirme que l'art est un territoire qui n'admet que la lumière incertaine de l'aurore ou celle, vacillante, du crépuscule. S'il est vrai, comme l'affirme André Chastel à propos de la découverte du clair-obscur en peinture par Léonard de Vinci³⁷, que cette technique serait contemporaine du sentiment grandissant chez le peintre de la précarité, de la fragilité de l'humanité de l'homme, alors le Théâtre des Sens se situe dans cette perspective : en faisant la part belle aux ombres, il nous rappelle la fragilité de notre condition humaine, vouée à l'errance. Par là-même, il nous fait faire retour à notre premier monde, celui d'avant la naissance où nous n'étions qu'oreille.

Pour une nouvelle anthropologie de l'écoute

L'inframonde intra-utérin ouvre la possibilité d'une écoute qui ne pourra jamais se confondre avec celle qui accueille le mot. Le caractère matriciel de la musique en tant que monde ambiant, et son antécédence par rapport aux images et aux signes linguistiques, trouve une preuve irréfutable de son efficacité dans « la musique dans l'obscurité » du Théâtre des Sens.

Ne pas avoir considéré cette trame occulte de la musique du premier monde fut l'erreur des théoriciens et penseurs qui n'ont pas cessé d'introniser le mot et le langage comme synonyme de la pensée. Or, la musique trouve son identité dans un *continuum* sonore qui se situe à l'origine de notre vie, dans ce premier monde généralement ignoré des penseurs et théoriciens alors qu'il constitue une matrice d'empreintes, un réceptacle pouvant donner lieu à quelqu'un. C'est en ce sens que le Théâtre des Sens entend la musique : comme fond de la vie matricielle et comme gnose sensorielle, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle anthropologie qui

³⁷ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien, PUF, Paris 1992.

trouverait ses fondements dans la perception auditive, comme chez les poètes : « J'ai toujours pensé que le poète est non seulement celui qui parle mais celui qui écoute »³⁸ affirme Octavio Paz.

La musique n'est pas comprise ici au sens moderne d'esthétique mais est envisagée plutôt comme son de l'âme, son qui consiste selon Platon à s'accorder aux harmonies du cosmos qui sont les mêmes que celles de l'âme (en vertu de la réminiscence) et dont celle-ci perd la mémoire en naissant. Rappelons que c'est la musique qui doit orienter l'ethos et être l'objectif privilégié de toute réflexion civique et politique d'après ce philosophe. Nous retrouvons ce sens « spirituel » de la musique chez Kandinsky (« l'homme a la musique en lui »)³⁹ qu'il attribue aussi aux œuvres d'art :

Une œuvre d'art n'est pas belle, plaisante, agréable. Elle n'est pas là en raison de son apparence ou de sa forme qui réjouit nos sens. La valeur n'est pas esthétique. Une œuvre est bonne lorsqu'elle est apte à provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est le langage de l'âme et que c'est le seul⁴⁰.

A considérer l'ouïe comme le sens premier (avec le toucher) et en réaffirmant ainsi que notre relation première au monde ne relève pas de la vue mais de l'écoute, le Théâtre des Sens pose la question de la nature d'une telle écoute qui n'est pas tant de l'oreille que de tout le corps, réuni dans une « ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté, (où) les parfums, les couleurs et les sons se répondent »⁴¹.

Pour cela, il est nécessaire de faire l'expérience du *sentir(e)*, mot qui en espagnol comme en italien a le sens d'écouter. Mais écouter quoi ? ce qu'il y a entre les gens et entre les sons comme dans la musique indienne, où ce qui se chante ou s'interprète c'est l'intervalle plus que la note c'est pourquoi dans cette musique nous percevons toujours une seule sonorité continue, faite de vibratos, glissandi, et autres « aspérités » appartenant à la

³⁸ Discours d'acceptation du Prix de la Paix à Francfort (octobre 1983).

³⁹ V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, [1912], trad. du russe et de l'allemand par N. Debrand et B. Du Crest, Gallimard, Collection « Folio Essais », Paris 1988, p. 111.

⁴⁰ Voir la préface de Philippe Sers au livre de Kandinsky : *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, cit.

⁴¹ C. Baudelaire, Charles, *Correspondances*, cit.

microtonalité⁴² des ragas. Elle nous fait entendre ainsi l'immanence de l'élan vital qui conduit à entrer dans le mouvement de la vie sonorisé par la musique, un art idéal pour découvrir l'existence de ces champs sensoriels qui nous entourent et qui tissent les liens entre les gens.

D'autres échos habitent le jardin. Les suivrons-nous ?/ Vite, dit l'oiseau, trouve-les, trouve-les./ Au détour de l'allée. Par le premier portail...*dans notre premier monde.../ dans notre premier monde.../ Et l'oiseau d'appeler, en réponse/ à la musique non entendue, dissimulée dans le bosquet*)⁴³.

Dans le retentissement de cette musique sans sons, ou musique des sens, le voyageur du Théâtre des Sens réapprend à « vivre par l'oreille », autrement dit à *sentir(e)* la teneur invisible de ce qui nous soutient en ce monde : les fils invisibles des relations entre les gens, tissées de sons, d'odeurs, ou de couleurs formant un milieu auquel le Théâtre des Sens s'efforce de nous rendre sensible. Par cette énergie qui circule entre gestes, attitudes ou manières d'être, comme le ferait une musique, nous nous sentons accordés à un monde poétique en ce qu'il nous parle. Car le langage n'est pas une propriété exclusive des humains mais appartient aussi aux lieux et aux êtres qui l'habitent.

Dire que le monde nous parle c'est dire aussi qu'une résonance intime s'établit afin de surmonter l'étrangeté de ce monde ainsi transformé en milieu et devenu signifiant c'est-à-dire habitable. Tel est le sens des œuvres d'art selon Hannah Arendt qui sont le fruit de cette soif de signification des humains appelés davantage à comprendre et à se comprendre qu'à découvrir la vérité : « Si les hommes devaient perdre leur soif de signification que nous appelons penser et cesser de poser des questions sans réponses, ils perdraient [...] leur capacité de produire ces objets de pensée (*thoughtstings*) que nous appelons œuvres d'art »⁴⁴. De même, c'est bien la quête de sens à travers les sens qui oriente ce théâtre, enclin à identifier l'art et la pensée à

⁴² A.K. Coomaraswamy, *The Dance of Siva*. Essays on Indian Art and Culture, [1924] New York, Dover, 1985.

⁴³ T.S. Eliot, *Burnt Norton* in *Four Quartets* Traduit de l'angl. par P. Leyris, Seuil, Paris 1976. « Other echoes/Inhabit the garden. Shall we follow ?/ Quick, said the bird, find them, find them. Round the corner. Through the first gate, Into our first world... into our first world... And the bird called, in response to The unheard music hidden in the shrubbery ».

⁴⁴ H. Arendt, citée par B. Levet dans *Le musée imaginaire de H. Arendt*, Les essais, Stock, Paris 2011, p. 69.

un parcours réalisé en compagnie des sens (mot qui en islandais signifie « compagnons de route »)⁴⁵ pour apprendre à sentir (= écouter) donc à penser. L'intuition de Nietzsche⁴⁶ selon laquelle les humains sont des êtres sentants-pensants dont les yeux, oreilles, langue, peau... ont été faits pour sentir, a été largement confirmée au XXI^e siècle par les neurosciences (à la suite d'Antonio Damasio⁴⁷, le premier à le démontrer).

L'écoute ou l'expérience de l'altérité

Mais « ces temps du monde parlant peuvent-ils renaître ? »⁴⁸ Peut-on encore habiter le monde en poète, comme le préconisait Hölderlin et, à sa suite, Heidegger ?⁴⁹ La question se pose aujourd'hui à nous de façon cruciale, dans un monde essentiellement technique (ou technologique) où la réitération mécanique des mêmes gestes nous enferme dans des systèmes deshumanisants.

Car réapprendre à sentir (ou à écouter) c'est d'abord et avant tout se mettre en mouvement, percevoir le dynamisme de la réalité (tant intérieure qu'extérieure) à laquelle l'art nous rend sensibles (et l'art de musique en particulier). C'est pourquoi « la vue n'a aucune part aux images... car la vue est déduite du mouvement »⁵⁰. De même, au Théâtre des Sens, la vue est le résultat d'une écoute qui fait voir et se mouvoir comme l'explique le neurologue et psychiatre allemand Erwin Straus (1891-1975) : « Le sujet qui voit est un être doué de mouvement »⁵¹ ou encore le philosophe Emmanuel

⁴⁵ N. Aubert, *L'individu hypermoderne*, Erès, Toulouse 2004, p. 87.

⁴⁶ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, (début du § 301 qui commence par ces mots : « *Wir, die Denkend-empfindenden...* » = Nous, êtres pensants-sentants...) Texte établi par Giorgio Colli et Massimo Montinari, Paris, Gallimard, 1967.

⁴⁷ A. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris 1995.

⁴⁸ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris 1960, p. 161.

⁴⁹ Dans son article « Bâtir, Habiter, Penser » paru dans ses *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, [1954], 1995, Heidegger reprend la formule du poète Hölderlin : « *Dichtericht wohnt der Mensch* » (« ... poétiquement habite l'humain sur cette terre... ») extrait d'un poème tardif : *In Lieberbacher Bläue* (Edit. de Stuttgart, 2, 1, p. 372. Edit. Hellingrath, VI, p. 24) « En bleu adorable » traduction de André du Bouchet, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », Paris 1977. En France, Henri Lefebvre a pris le relais de cette pensée de l'habitat dans *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, et dans *Contribution à l'esthétique*, Anthropos, Paris 2001.

⁵⁰ G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris 1943, p. 112.

⁵¹ E. Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie. (Vom Sinn der Sinne)* traduit par G. Thines et J.P. Legrand, ed. Millon, 1989, p. 616.

Levinas pour qui « Écouter (ou faire de la musique) est en un sens se retenir de danser »⁵². Mais savons-nous encore ce que c'est que *sentir(e)* ? « Nous pensions savoir ce que c'est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème »⁵³, constatait déjà Merleau-Ponty en 1945. Comment résister aujourd'hui à l'emprise des machines que nous avons créées dans un monde devenu inhabitable ? La déshumanisation annoncée de l'homme, devenu superflu selon Hannah Arendt⁵⁴, serait-elle déjà à l'œuvre, à l'ère du post humain⁵⁵ et de l'humain « augmenté » ? Contre une civilisation destructrice de l'humain⁵⁶ qui contribue chaque jour à détisser les fils de ces relations, le Théâtre des Sens oppose une « esthétique de l'humain », une « esthétique concrète »⁵⁷, inspirée de Bachelard, en créant les conditions propices à une attitude poétique en tant qu'attitude existentielle avec une pratique théâtrale essentiellement relationnelle. Il nous fait éprouver ainsi le caractère ontologique de nos liens, issus d'une fragilité constitutive qui nous pousse à créer pour résister, entre autres, à nos peurs.

À l'écoute de son être noir isomorphe à la nuit qui à la fois l'enveloppe tout entier et sommeille en lui, le voyageur du Théâtre des Sens découvre peu à peu l'accès à une spatialité et à une altérité nouvelles : il entend bientôt la parole d'un autre être vers lequel s'orienter dans la traversée de l'espace labyrinthique, intime et charnel, d'où jaillit bientôt une lueur nouvelle.

⁵²E. Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, Montpellier 1994, p. 129. Cette intuition est vérifiée aujourd'hui par les neurosciences grâce à l'imagerie médicale.

⁵³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, (1945) Gallimard, coll. « Tel », Paris 2001, p. 17.

⁵⁴ « Les hommes, dans la mesure où ils ne sont plus que la réaction animale à l'accomplissement de fonctions, sont entièrement superflus pour les régimes totalitaires » affirme Hannah. Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* (trad. de l'américain par J-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Le Seuil, coll. « Points Politiques », Paris 1972, p. 197).

⁵⁵ Mot utilisé pour la première fois par Ihab Hassan en 1977 (« Prometheus as Performer : Toward a Posthumanist Culture ? » *Georgia Review*, n°31, 1977) et qui s'est généralisé à partir des années 1990. notamment chez Katherine Hayles, *How We Became Posthuman ?* The University Chicago Press, 1999) et aussi : D. Lecourt, *Humain posthumain*, PUF, Paris 2003.

⁵⁶ D. Lecourt, *Humain posthumain*, cit.

⁵⁷G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris 1961, p. 5 : « une esthétique qui ne serait pas travaillée par des polémiques de philosophes, une esthétique qui ne serait pas rationalisée par de faciles idées générales. La flamme seule peut concrétiser l'être... ».

C'est cette expérience d'un « art de l'aurore »⁵⁸ fondé sur l'écoute et non sur la vue, que nous fait vivre le Théâtre des Sens et qui donne l'espoir qu'une écoute attentive de notre musique intérieure (sise en nous d'après Kandinsky) sera susceptible d'améliorer les rapports entre les humains en les rendant sensibles à une altérité constitutive. Il nous fait comprendre que l'oreille, ce sens de la nuit, produit un savoir autre, mobilisé dans *l'attitude poétique qui est l'expérience même de l'altérité et du non-savoir*, lequel n'est pas une ignorance mais « un dépassement difficile de la connaissance »⁵⁹.

À la manière du poète qui demeure à l'écoute de l'élan vital et cherche à répondre à l'appel du monde, le Théâtre des Sens se place du point de vue de l'expérience pour dévoiler « ce que les dieux ont caché aux humains et qui les fait vivre »⁶⁰. Vivre c'est-à-dire donner sens par les sens et participer à un dialogue incessant avec le monde, soi-même et autrui comme le suggère un autre poète qu'affectionne particulièrement Enrique Vargas : Rainer Marie Rilke (1875-1926) qui écrivait en 1896 : « Deux âmes solitaires se rencontrent dans le monde/ L'une de ces âmes fait entendre des plaintes et implore de l'étrangère une consolation/ Et doucement, l'étrangère se penche sur elle et murmure/ : “ Pour moi aussi c'est la nuit”. Cela n'est-il pas une consolation ? »

⁵⁸ M.P. Lassus, *La musique, art de l'aurore. A l'écoute des villes d'ombre du théâtre des sens*, L'Harmattan, Paris 2014.

⁵⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 15.

⁶⁰ Hésiode, *Les travaux et les jours*, Arlea coll. poche, Paris 2012, p. 77.