Revue Odore
ISSN : 2981-2968
Éditeur : Université Toulouse-Jean Jaurès

1 | 2026
Recherche en olfaction en sciences humaines et sociales ?

Comment l'olfaction peut-elle contribuer à la réception d'une œuvre théâtrale ? Esquisses d'une réflexion sur la sémiotisation des senteurs au théâtre

How can smell contribute to the reception of a theatre play? Some thoughts on the semiotization of scents in theatre

Agathe Torti-Alcayaga

http://interfas.univ-tlse2.fr/odore/82

Référence électronique
Agathe Torti-Alcayaga, « Comment l'olfaction peut-elle contribuer à la réception d'une œuvre théâtrale ? Esquisses d'une réflexion sur la sémiotisation des senteurs au théâtre », *Revue Odore* [En ligne], 1 | 2026, mis en ligne le 02 juin 2026, consulté le 25 septembre 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/odore/82

Droits d'auteur
CC BY

Comment l'olfaction peut-elle contribuer à la réception d'une œuvre théâtrale ? Esquisses d'une réflexion sur la sémiotisation des senteurs au théâtre

How can smell contribute to the reception of a theatre play? Some thoughts on the semiotization of scents in theatre

Agathe Torti-Alcayaga

PLAN

1. Senteurs, cuisine et politique
2. Redondance ou pouvoir signifiant autonome ?
3. Attestation de la vérité diégétique
4. La senteur problématisée
5. Un pouvoir opératif encore trop peu utilisé

TEXTE

1 Printemps 2026

1. Senteurs, cuisine et politique

2 « Le sujet du théâtre, c'est la société. La société à l'intérieur des individus, non pas les individus à l'intérieur de la société[1] », déclarait le dramaturge britannique Edward Bond récemment décédé, suggérant ainsi que le processus qui transforme un animal humain en un être social est semblable au processus nutritionnel. Qu'il s'agisse de socialiser un nouveau-né ou de nourrir son corps physique, l'opération consiste pareillement à lui faire ingérer des éléments vitaux extérieurs à lui, éléments qu'il métabolisera pour en faire un soi « propre ». La métaphore sociale inhérente à l'acte alimentaire se retrouve effectivement dans nombre de pièces d'auteurs politiques - « politiques » au sens premier du terme, c'est-à-dire qui interrogent les rapports de l'individu et de la cité[2].

3 Il s'avère que, depuis une vingtaine d'années, les spectacles mettant en scène des épisodes culinaires se multiplient sur les scènes occi-

dentales. Tous ne sont pas – loin de là ! – des spectacles politiques. Mais cuisiner sur scène ne semble plus incongru de nos jours, et nombre d'auteurs ou de metteurs en scène s'emparent de cette possibilité. La dimension olfactive de tels spectacles est un état de fait, puisqu'il n'existe pratiquement pas de cuisine sans odeurs. Si l'on y ajoute les œuvres expérimentales odorisées que l'on voit également apparaître plus fréquemment [3], on constate que les publics sont de plus en plus exposés aux odeurs et donc que *lesentir* est en train de s'installer comme une modalité supplémentaire de réception du théâtre, au même titre que les canaux de réception historiques que sont la vue et l'ouïe.

4 Le présent article part de ce double constat. Il s'interroge sur l'utilisation de la senteur comme constituant théâtral à part entière, susceptible d'être utilisé par les auteurs politiques pour véhiculer des éléments de sens aidant à la construction du discours général de leurs œuvres, et sur les conditions qui rendent cette utilisation possible. Dans le prolongement de mes travaux sur les présences nutritionnelles au théâtre, j'examinerai notamment deux cas où la senteur est dotée d'un degré d'autonomie suffisant pour lui permettre d'être utilisée en vue d'une manipulation orientée du ressenti du spectateur, et je conclurai par un appel à réévaluer son extraordinaire pouvoir sémiotique [4].

2. Redondance ou pouvoir signifiant autonome ?

5 Dans les pièces qui ne cherchent pas à convaincre qui que ce soit de quoi que ce soit, dans les pièces qui n'ont pas à transmettre l'urgence d'un message (comme c'est le cas pour le théâtre politique), la senteur est souvent présente à la manière d'un pléonasme. Elle n'est utilisée, la plupart du temps, que pour renforcer la couleur locale ou pour installer des ambiances. Dans *Senses in Performance*, la chercheuse Sally Banes (2007) relève six utilisations de la senteur au théâtre, dont cinq vont dans le sens de la redondance :

6 1 pour illustrer ce qui se dit, les personnages, les lieux et les actions ;

7 2 pour évoquer une atmosphère ou une ambiance ;

8 3 pour abonder ou contredire des signes visuels ou sonores ;

9 4 pour évoquer des souvenirs ;

10 5 pour identifier la performance à un rituel [5].

11 Je ne donnerai ici que deux exemples croisant plusieurs de ces catégories.

12 *Une mariée à Dijon* [6], par exemple, retrace un moment de bonheur miraculeux lors d'un dîner dans une auberge. Le dispositif spectatoriel réplique la situation diégétique [7] en installant le public à des tables de restaurant disposées en étoile autour de l'actrice qui dit son texte aux différentes tablées tour à tour, en même temps qu'un repas leur est servi. Les arômes des plats qui arrivent aux spectateurs font écho à ceux évoqués dans le texte, tout comme leur situation spatiale fait écho à celle du personnage. Ils sont, pour ainsi dire, mis à sa place. À l'intersection des utilisations 1, 2, 3 et 4 de la taxinomie de Banes, la senteur est ici un « indice » au sens peircien [8] du terme : elle est l'effet tangible qui émane d'une source causale - les plats apportés aux spectateurs - et c'est cette superposition de la situation spectatorielle sur la situation diégétique qui produit l'effet immersif.

13 Plus communément, le parfum sert souvent de simple illustration au propos de la pièce. Ainsi, *Salé, sucré, sacré* [9], présente-t-elle un panorama des principaux rites alimentaires dans les trois religions monothéistes, panorama dont la narratrice offre un échantillon métonymique à travers l'élaboration d'une odorante chorba, soupe traditionnelle du Ramadan. Relevant des cinq catégories de Banes citées plus haut, la senteur présentifie ici un exemple à valeur générale de ce qui est en train de se dire sur scène. C'est à la fois un indice, une icône (elle renvoie à l'idée d'un plat en train d'être cuisiné) et un symbole (celui des rites alimentaires dans les religions monothéistes). L'acte culinaire et le parfum qui en découle adhèrent parfaitement au propos de la pièce. Ils ne demandent au spectateur aucun travail de réception particulier. Au contraire, ils l'entraînent dans une forme d'adhésion non problématisée au spectacle.

14 On voit que dans ces pièces, la senteur sert simplement à réitérer par le canal olfactif une information donnée de prime abord. Son rôle est redondant à ce qui est performé, elle joue le rôle d'un exhausteur de goût venant agréablement colorer la diégèse. Ce type de spectacles

est éminemment respectable – et souvent très divertissant ! – mais la conséquence perverse d'une telle utilisation de la senteur est de la rendre inerte du point de vue sémiotique. Son autonomie et son pouvoir signifiant se trouvent neutralisés. Elle ne signifie rien de plus que ce qui est dit ou montré. Toute possibilité de lui faire prendre en charge de manière autonome un enrichissement, une problématisation du propos, lui est ôtée.

15 Pléonastique ou non, l'utilisation de l'olfaction sur la scène a peu été théorisée par les auteurs, les metteurs en scène, ou les chercheurs. La bibliographie compilée par le professeur Charles Spence dans *Scent in the Context of Live Performance*, en 2021, fait à peu près le tour du sujet sous tous ses aspects (historiques, techniques et sémiotiques) et ne se trouve aujourd'hui enrichie que de quelques chapitres et articles dans des ouvrages plus généraux[10]. Cette paradoxale absence de théorie alors que le phénomène s'amplifie semble confirmer que l'olfaction constitue encore un point aveugle dans l'art dramatique. Elle n'en est pas le parent le plus pauvre[11], mais c'est comme si les auteurs hésitaient à s'en emparer franchement pour lui donner un authentique statut de constituant dramaturgique. La plupart du temps, ils se reposent sur la pragmatique afin de construire des effets olfactifs, éliminant ceux qui « ne fonctionnent pas » pour conserver ceux qui « fonctionnent », sans vraiment définir ce que « fonctionner » veut dire. S'il s'agit bien toujours de déclencher une réaction émotionnelle, la nature de cette réponse n'est jamais véritablement déterminée en amont, et on reste souvent à la surface du verbe « émouvoir ».

16 La senteur peut-elle faire plus que réitérer ce qui est déjà présenté sur la scène ? Dans quelles circonstances pourrait-elle fournir un surcroît d'information ? Est-elle capable de peser de son propre poids dans l'économie sémiotique générale d'un spectacle ? Il me semble que oui, du moins dans deux cas de figure qui sont particulièrement visibles dans les occurrences alimentaires du théâtre politique tel que défini plus haut, et que j'exposerai dans les lignes qui vont suivre.

3. Attestation de la vérité diégétique

17 Le premier type d'information que la senteur peut apporter de manière autonome sur une scène de théâtre est une affirmation qui me semble majeure : celle de la primauté de la réalité diégétique sur celle du public. La senteur a le pouvoir de dire au spectateur : « Ceci (la diégèse, ce qui se passe sur scène) est la *vraie* réalité, celle qui est factice, c'est la tienne ». Mais pour ce faire, elle doit opérer par effraction.

18 On le voit dans la pièce de George Tabori *Mein Kampf* (*Farce*)[12], qui expose, sur le mode farcesque, comment Hitler parvient au pouvoir grâce à l'aveuglement des citoyens ordinaires qui ne mesurent pas le péril que ce personnage représente. À l'acte II, Hitler revient voir Schlomo, Gretchen et leur poule de compagnie, Mitzi, pour récupérer son journal intime, qu'il avait oublié chez eux. Shlomo tardant à le lui rendre, les sbires d'Hitler le font accélérer en s'emparant de Mitzi (la poule) et en la passant à tabac de manière fracassante, dos au public. Puis l'un d'eux se retourne vers la salle, avec « Mitzi étranglée et plumée pendouillant dans ses mains. » (Tabori, 1993, p. 67) Pour finir, pendant qu'ils font subir le même traitement à Gretchen, la dépouille de Mitzi est jetée dans une grande poêle pleine de matière grasse, ce qui répand le bruit, et surtout l'odeur de sa cuisson dans la salle, parmi le public. Cette action porte à ce dernier un choc sensible qui fait voler en éclats sa perception de la pièce. En effet, la distanciation classiquement brechtienne dont elle avait fait preuve jusque-là avait donné au spectateur un faux sentiment de maîtrise. Dans la mesure où les persécutions nazies sont advenues dans son espace-temps à lui (le « vrai »), il pouvait se permettre d'apprécier la façon dont Tabori les raconte au plateau sans se sentir réellement concerné. Mais lorsque la réalité de la crémation de la chair de Mitzi lui parvient directement par l'odeur, toute distance se trouve abolie et il se retrouve partie prenante de ce qui se passe sur la scène. L'univers fictionnel du spectacle se révèle brutalement à lui comme étant l'espace-temps de référence (le « vrai ») et le spectateur se trouve pris dedans à son corps défendant. Lorsque la réalité diégétique envahit son espace intérieur par effraction olfactive, sa réponse émotionnelle lui échappe.

En l'espèce, l'odeur de la chair grillée fait surgir des sentiments de panique et d'angoisse, décuplés par le bruit de la crémation et la présence du feu. L'exhalaison de la chair qui rôtit l'amène directement au milieu des brûlés du deuxième conflit mondial. George Tabori ayant perdu son père dans un camp de concentration, on comprend son engagement à mettre en garde contre le danger totalitaire, et donc ses choix narratifs les plus impactants possibles.

19 Un autre exemple où l'effraction olfactive affirme la primauté de la réalité diégétique sur celle du spectateur se trouve dans la pièce de Roméo Castellucci *Sur le concept du visage du fils de dieu* (2011). Cet exemple sort du contexte alimentaire, mais l'utilisation de la senteur est la même. Dans un appartement bourgeois, un vieil homme malade, nu sous un peignoir à cause des soins que son corps requiert, vit avec son fils, cadre supérieur en activité. Au retour d'une journée de travail du fils, le père est pris de diarrhées récurrentes. Le fils nettoie les vêtements souillés, le sol et, surtout, les fesses de son père, une fois, deux fois, trois fois, dix fois, jusqu'à ce qu'il s'effondre émotionnellement, au point de douter de l'amour qu'il lui porte. La scénographie, très loin du réalisme puisque l'appartement, hyperstylisé, est dominé par une gigantesque reproduction du *Sauveur du Monde* d'Antonello da Messina (un visage du Christ impassible), donne au spectateur, là encore, un faux sentiment de sécurité : il pense qu'il va assister à un spectacle allégorique, donc, par nature, distancié de *sa* réalité – celle qu'il ressent comme « vraie ». Même si ce qui s'y passe est très dur à voir : une personne se délitant corporellement dans sa progression vers la mort, face à une autre échouant à la maintenir dignement en vie et atteignant les limites de ses capacités d'amour, ce n'est, malgré tout, « que du théâtre ». Oui mais voilà : la puanteur des diarrhées, elle, est bien réelle, et dès qu'elle vient frapper le spectateur, celui-ci se trouve instantanément partie prenante du drame qui se joue sur la scène[13]. Dès l'instant où elle entre en lui par le nez, il lui devient impossible de s'en extraire : puisqu'elle émane de la scène, la senteur semble en prouver la réalité existentielle, et les limites de l'humanité du fils deviennent aussi celles du public.

20 Cette effraction olfactive, ce rapt du spectateur pour l'amener au cœur de ce qui se joue sur la scène, s'appuie sur deux caractéristiques communes aux affects et à la senteur qui les déclenche. En premier lieu, les affects vont plus vite que la pensée. Ils ne sont pas ralentis

par les méandres de la conceptualisation, tout comme le parfum monte directement au cerveau limbique sans passer par la zone cognitive. Cette caractéristique permet de prendre le spectateur de court. L'arrivée brutale de la senteur dans son champ perceptif fait surgir en lui des réactions émotionnelles à son corps défendant, réactions qui *présentifient* le discours de l'auteur dans son vécu. En conséquence, il se trouve comme placé de force sur la scène, et partie prenante des enjeux qui s'y déroulent. Pour cette raison, il est essentiel que l'apparition de la senteur se fasse de manière inattendue et sur un arrière-fond anosmique – du moins, *théâtralement* anosmique. Si d'autres senteurs sont produites par la scène avant ce moment-là, le coup de théâtre fait long feu, car toute la production olfactive aura été identifiée comme diégétique, donc séparée de l'univers spectatoriel.

21 En deuxième lieu, les affects comme les senteurs ne se contredisent pas, puisqu'ils sont de nature sensible. Produire une senteur (et l'affect qui l'accompagne), revient à en affirmer la réalité. Pour le spectateur, la senteur est « vraie », puisqu'elle existe, puisqu'elle arrive jusqu'à lui, puisqu'il la perçoit. Sa réalité nie son origine diégétique, et la remplace. Qui plus est, comme le souligne la critique d'art Sandra Barré dans *L'Odeur de l'art*, la senteur s'effaçant à mesure que les molécules odorantes disparaissent, le fait même de sentir constitue une expérience matérielle du temps qui passe, donc, du présent, donc, de la réalité dans laquelle il s'ancre et dont il atteste. (Barré, 2021, p. 134-146).

22 Pour finir, cette utilisation de la senteur possède également la vertu d'être portable. En effet, ce que le spectateur emporte avec lui dans son monde à la fin du spectacle n'est pas la lourdeur d'une masse de connaissances didactiquement ordonnée par une chaîne de raisonnement. C'est simplement le souvenir d'une impression. Comme le dit la philosophe Chantal Jaquet dans sa *Philosophie de l'odorat* : « En réalité, la mémoire … est ce qui reste de l'impression olfactive une fois que l'odeur s'est dissipée. » (Jaquet, 2010, p. 427). Le dramaturge Rodrigo Garcia, qui met souvent en scène des situations nutritionnelles pour témoigner de la dévastation du monde par notre société industrielle, insiste, par exemple, sur l'importance de « l'odeur de pourri » dans ses spectacles. Il assimile cette odeur à notre monde, et souhaite que le spectateur l'emporte avec lui après la re-

présentation afin, peut-être, d'avoir envie de changer ce monde « pourri[14] ». Lui aussi utilise l'effraction olfactive pour impliquer les spectateurs dans ses spectacles. Toutefois, à l'inverse des exemples que nous venons d'évoquer, lui ne l'amène pas de manière fracassante. De toute manière, sa façon d'écrire non narrative ne pourrait pas ménager de tels coups de théâtre. Au contraire, dans ses pièces, la senteur prend corps petit à petit, de manière cumulative, à mesure que se succèdent les actions mobilisant des aliments frais. L'arrière-fond est toujours anosmique[15], mais les outrances qui se déroulent sur la scène sont telles que la senteur, finalement, n'est qu'un élément parmi d'autres, qui ne se repère pas de manière plus saillante que le reste. Son apparition n'est pas vécue comme un point de bascule. Ce n'est qu'*à la fin* des spectacles, après que les aliments aient été déversés, déchiquetés, écrasés, amalgamés, cuits, parfois brûlés, que le spectateur constate la présence olfactive de ce qui s'est joué sur la scène. C'est après la représentation que le frappe la prise de conscience que ce qui s'y est déroulé était « vrai », vrai puisque ce qu'il sent est la *vraie* odeur de *vrais* aliments *vraiment* saccagés. Il *se* découvre effracté par le spectacle, joué par lui qui l'a forcé à y prendre part sans qu'il s'en aperçoive, et qui le renvoie au monde réel chargé de la responsabilité de cette participation.

23 Brutale ou discrète, l'effraction olfactive au théâtre montre que la senteur manifeste la primauté de la réalité diégétique sur la réalité spectatorielle dans la conscience du spectateur. Pour le dire avec Violaine de Carné, principale auteure dramatique contemporaine travaillant la dimension olfactive des spectacles, « l'odeur ne représente pas, elle est. Elle saisit le spectateur dans la puissance d'un ici et maintenant. Sa diffusion interrompt le principe de représentation, par l'irruption d'une réalité soudaine ». (Jaquet, 2025, p. 269) Politiquement colorée au cours d'une représentation, elle est donc susceptible de constituer un outil dramaturgique très efficace, et de s'utiliser comme un moyen pour saper notre propension à ne pas nous sentir réellement concernés par ce qui est représenté.

4. La senteur problématisée

24 Affirmer la primauté d'une réalité (diégétique) sur une autre (spectatorielle), c'est faire passer le spectateur d'un cadre référentiel à un

autre. Pour que cette bascule ait lieu, on l'a vu, il faut maintenir ces deux cadres séparés jusqu'au moment où l'un se trouvera absorbé par l'autre. En d'autres termes, il faut que la scène n'ait pas été marquée par un arrière-plan odorant. En effet, le comportement sémiotique de la senteur sera différent si celle-ci se trouve identifiée de prime abord comme faisant partie de la réalité scénique, comme on va le voir à présent.

25 Le deuxième cas repéré où la senteur peut amener du sens original dans un spectacle ne relève plus d'une démarche qualitative – celle de faire basculer le spectateur d'un plan existentiel dans un autre –, mais d'une démarche quantitative : celle d'enrichir un cadre existentiel commun à la scène et à la salle. Ce cas se présente soit lorsque la senteur est déjà présente au moment où le spectateur vient s'asseoir, indiquant par là une entrée dans le spectacle *in medias res*, soit lorsqu'elle est générée à vue, de manière délibérée, qu'elle ne prend pas le spectateur par surprise. Dans ces deux cas, elle est identifiée tout de go comme un constituant dramaturgique faisant partie de l'univers diégétique. Mais elle est également identifiée comme *conjonctive*, c'est-à-dire comme mettant en contact la réalité scénique et la réalité spectatorielle. En venant ainsi texturiser le *gap* entre la scène et la salle, la senteur est susceptible d'enrichir cette dernière par un apport d'informations diverses, qu'il s'agisse d'information subjective (comme un commentaire auctorial), ou d'information factuelle et objective. Mais pour ce faire, elle ne peut pas travailler seule : elle a besoin de s'appuyer sur d'autres constituants dramaturgiques. Comme le dit la designer olfactive Laurence Fanuel « Face à une odeur, le spectateur ne sait pas comment traiter cette information immatérielle. Il veut y mettre un support. » (Hahn, 2016, p. 48) Tout se passe comme si, grâce à ses supports, la senteur théâtrale *princeps* ou générée à vue avait le pouvoir de fixer sur elle des éléments d'information qui appartiennent à la réalité spectatorielle pour les injecter dans l'alambic du spectacle, avant de se projeter à nouveau vers le spectateur, chargé de sens supplémentaire.

26 Un exemple explicite se trouve dans *Hermanos*[16]. Cette pièce commence lorsque deux frères se font un café, qu'ils jugent amer, dans la cuisine de leur grand-père qu'ils sont venus vider après son décès. Les spectateurs partagent, sinon le goût, du moins l'arôme de ce café, de même qu'ils partagent l'histoire de ce grand-père, anarchiste es-

pagnol, que les deux frères recréent à l'aide d'ingrédients alimentaires, notamment de morceaux de sucre – sucre roux pour les « rouges », sucre blanc pour les « blancs », pour les grandes batailles de la Guerre d'Espagne. À la fin, après avoir revécu le parcours de leur aïeul, ils se font un deuxième café ; café qu'ils sucrent, celui-là, avec un cube de sucre roux. Le public, à nouveau, partage l'arôme du breuvage, mais celui-ci s'est enrichi de tout ce que la pièce leur a appris, et que résume la dernière phrase du spectacle : « Oui. Ça change le goût ». Dans les occurrences alimentaires au théâtre, goût et senteur sont synonymes [17]. Pour le spectateur assis dans la salle, le « goût » du café, qui a changé entre le début et la fin de la pièce, c'est son arôme. Mais dans la mesure où, qu'il soit roux ou blanc, le sucre n'a pas d'odeur, la réplique finale est nécessaire pour manifester cet enrichissement.

27 Un autre exemple, plus récent, se trouve dans la dernière création d'Eva Doumbia, *Autophagies*, qui expose la cicatrice coloniale dont sont marqués les produits alimentaires du bout du monde que nous consommons sous nos latitudes sans y penser. Lorsque s'ouvrent les portes du théâtre, un maffé est déjà en train de mijoter sur la scène. Ces deux espaces se trouvent déjà unifiés par cet arôme dont l'origine est indubitablement diégétique. Tout le spectacle consistera ensuite en une problématisation de l'arôme de ce plat, puis de son goût, lorsque les spectateurs seront invités à venir le partager, à la fin. Cette problématisation s'effectuera en apportant de l'information sur les différents ingrédients qui entrent dans sa composition (patate douce, huile d'arachide, poivre, sucre, cacahuète, riz, tomate, etc.). Doumbia l'annonce d'ailleurs en ouverture : « Dans cette cérémonie, on va faire le lien entre ce qu'on mange, l'histoire et la géopolitique ». Et en effet, de la connaissance est fournie au spectateur sur la façon dont ces ingrédients lointains furent produits, transformés, acheminés, publicisés, vendus et consommés ici, chez lui. Ce qui est éclairant pour notre propos, c'est que cette information vient se fixer sur le parfum du maffé et l'enrichir à l'aide de constituants dramaturgiques distincts ; en l'espèce, les formes d'art touchant les trois canaux perceptifs restants. Ainsi, des livres sur la géopolitique des aliments sont-ils distribués au public. Ce dernier n'a, matériellement, que le temps de les tenir entre ses mains, pas de les lire, mais rien que ce toucher lui indique déjà le poids du sujet. La vue et l'ouïe, de

même que la perception rythmique, sont ensuite sollicitées par des vidéos, des danses, des psalmodies, des poèmes, par lesquels est transmise l'information sur l'histoire et le travail de ceux qui produisent l'huile de palme, le poivre, la canne à sucre, l'arachide, le riz, la banane, le cacao, etc. Doumbia construit ainsi une narration multimodale complexe, qui apporte des dates, des volumes de vente, des taux de salaire, le nombre d'esclaves sur les bateaux négriers, les noms des pays qui pilotent la diffusion industrielle de ces produits[18], des noms d'entreprises ou de marques emblématiques[19], des récits d'expériences, etc. Toute cette information vient étoffer le parfum du maffé qui court pendant le spectacle, de même que les connaissances du spectateur. Au bout du compte, celui-ci ne pourra plus appréhender cette senteur comme un élément dramaturgique totalement factice, puisque son épaisseur historique, économique, humaine, qui s'enracinent dans la réalité spectatorielle, la sienne, nous aura été révélée à travers la coopération avec ces autres ingrédients dramaturgiques.

28 Je remarque que cette utilisation de la senteur se retrouve particulièrement dans les œuvres théâtrales traitant de problématiques relatives à l'identité culturelle, comme c'est le cas dans les deux exemples cités ci-dessus. Elle se laisse notamment voir dans les pièces de plusieurs auteurs issus de l'immigration, désireux de corriger le regard social porté sur leur communauté d'origine. Ainsi, Fellag ou Sara Jehane Hédef produisent-ils des spectacles dans lesquels ils cuisinent des plats nord-africains dont les ingrédients servent de base à une élaboration jouée, chantée ou filmée. Pleine de poésie, elle apporte néanmoins une connaissance factuelle dans laquelle s'enracine leur demande de reconnaissance. Puisque, comme le dit Fellag, « pour aimer, il faut connaître » (Fellag, 2003, p. 10), le parfum de son couscous ou celui des boulettes de Hédef[20], qui vient contacter le spectateur dans la salle, s'enrichit de ce que les auteurs lui apprennent au fil des ingrédients qu'ils utilisent les uns après les autres.

29 On voit que dans les cas où la senteur est utilisée pour apporter une information particulière, elle a besoin de collaborer avec un ou plusieurs autres constituants dramaturgiques. Il s'agit souvent de la parole, mais Eva Doumbia nous montre que bien d'autres composants sont susceptibles de jouer ce rôle. Cette collaboration est nécessaire,car il est difficile, scéniquement, d'apporter à une senteur des

variations qui modifieraient un sens ou une valeur qui lui auraient été initialement donnés. À ma connaissance, le seul exemple de cette démarche se trouverait dans *Clean Smell Opera* (1980), de Shaun Lynch[21], où des produits nettoyant (produits à vaisselle, lessive, shampoing, gel douche, etc.) - donc, produisant une agréable odeur de propre - sont utilisés à l'excès, de façon à rendre cette odeur « propre » écœurante, et à faire coïncider cette réaction avec le commentaire que cette œuvre passe sur les divertissements mièvres que constituent les « soap operas[22] ». Malheureusement, cette pièce n'a jamais été reprise et je ne peux en donner de témoignage de première main. Quoi qu'il en soit, on voit que dans chacun de ces exemples, la senteur, adossée à d'autres constituants dramaturgiques, *présentifie* un discours auctorial qu'elle amène au cœur du vécu du spectateur par le nez.

5. Un pouvoir opératif encore trop peu utilisé

Qu'elle s'impose dans le ressenti existentiel du spectateur par effraction ou qu'elle vienne enrichir ses connaissances et son vécu grâce à une utilisation combinée avec d'autres constituants dramaturgiques, on ne peut que constater l'immense pouvoir véhiculaire et la force opérative de la senteur au théâtre - ou, pour reprendre le mot de Dominique Paquet - de sa force « perfumative » (Paquet, 2004, p. 161). Il semble bien qu'un champ de recherche à peine défriché se laisse ici apercevoir. En témoigne par exemple la récente thèse de doctorat de Lou Sompairac, étudiant le phénomène olfactif à l'aune de la phénoménologie pour aboutir au concept « d'olf-action », qui définit l'olfaction non pas comme une opération vécue passivement, mais comme « la saisie active et agissante d'une réalité ». (Sompairac, 2021, p. 26) Par sa nature physique, mais matériellement subtile, par sa capacité à provoquer des affects comme à présentifier des idées, la senteur peut rapprocher - voire fusionner - les univers diégétique et spectatoriel. Bien conçue, cette mise en communication intime peut faciliter (voire parfois même imposer !) l'investissement énergétique et imaginaire du public dans un spectacle. La senteur a le pouvoir d'amener le spectateur au cœur de la scène et, lorsque cette scène est politique, de le mettre en position de vivre une expérience du réel différente de

celle que le filtre de sa culture lui fait vivre au quotidien. La senteur au théâtre a plus que le pouvoir de décentrer le regard : elle a le pouvoir de décentrer le ressenti du vécu.

Quelques compagnies travaillant le théâtre olfactif :

Compagnie Le tir et la lyre, https://www.tiretlalyre.com

Compagnie Miss Bouillon, https://miss-bouillon.com

Compagnie « Feel By Smell », https://paulinedumail.com

BIBLIOGRAPHIE

Banes, S. et Lepecki, A. Eds (2007). *Senses in Performance*. Routledge.

Barré, S. (2021). *L'odeur de l'art : Un panorama de l'art olfactif*. La Lettre volée.

Bond, B. (2006). *Plays* 8. Methuen.

Fellag. (2003). *Comment réussir un bon petit couscous* ? JC Lattès.

Hahn, T. (2016). « L'odeur comme décor », AS, N°209.

Jaquet, C. (dir.), (2025). *L'art olfactif contemporain*. Classiques Garnier.

Jaquet, C. (2010). *Philosophie de l'odorat*. Presses universitaires de France.

Le Tanneur, H. (9-15 octobre 2002). « Ça vous fait mal ? », *aden*, supplément culturel de *Le Monde*.

Paquet, D. (2004). *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*. L'Harmattan.

Peirce C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Le Seuil.

Ranzini, P. (2017). « Dissociation vs synesthésie : les modalités de la présence des cinq sens au théâtre ». *Itinera*, N. 13, https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/issue/view/1096.

Schwartzbrod, S. (2007). *Saveurs sacrées*. Actes Sud.

Sompairac, L. (2021). *De la perception des odeurs quotidiennes à l'olf-action: Etudes de cas à Pékin, Bombay, Rio de Janeiro, São Paulo et Nice*. Thèse de doctorat, Université Côte d'Azur).

Spence, C. (2021). « Scent in the Context of Live Performance.» *I-Perception*, 12(1). https://doi.org/10.1177/2041669520985537

Tabori, G. (1993). *Mein Kampf (Farce)*, Actes Sud.

Toporišič, T. (2021). « Performing Touch and Smell: The Liminality of the Senses. » *Amfiteater*, 9(2).

Wicky, E. (2018). « L'art olfactif contemporain, ses médias et leurs inventions fin-de-siècle ». *Sens public*, <http://sens-public.org/articles/1303/>.

NOTES

1 « The subject of drama is society; society in people, not people in society. » (Bond, 2006, p. 212)

2 Voir à ce propos mes travaux sur <https://pleiade.univ-paris13.fr/>.

3 Comme *le sommeil des diables*, de Guillaume Desmarchelier (2022), odorisé par Laurence Fanuel. N'étant pas spécialiste du parfum à proprement parler, mais plutôt des présences nutritionnelles au théâtre, mon analyse portera ici essentiellement sur les senteurs qui émanent d'occurrences culinaires sur scène.

4 L'adjectif « sémiotique » qualifie la capacité d'un objet à se faire signe, de façon à être porteur de sens.

5 La sixième est : pour servir d'élément distanciateur.

6 De Stéphane Olry (2016), d'après le roman éponyme de Mary Frances Kennedy Fisher (Prentice Hall, 1991).

7 L'adjectif « diégétique » renvoie à l'espace-temps fictionnel, en opposition à celui, « réel », du spectateur.

8 Voir la théorie des signes développée par le sémioticien Charles Sanders Peirce, qui différencie « indice », « icône » et « symbole ».

9 De Stéphanie Schwartzbrod et Nicolas Stuve, (2016), d'après le roman *Saveurs sacrées*, de Stéphanie Schwartzbrod (Actes Sud, 2007).

10 Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons fait précéder ces références d'un astérisque dans notre bibliographie en fin d'article.

11 Ce serait plutôt le toucher.

12 1987.

13 « Bien réelle » est une façon de dire que le public la perçoit ainsi. Dans les faits, il s'agit, naturellement, d'un parfum de synthèse.

14 « Peut-être que toutes les choses que je n'aime pas dans la société sont là, dans cette odeur qui flotte sur le plateau quand la représentation est finie. C'est un privilège réservé au théâtre, que le public puisse s'en retourner chez lui avec ses cheveux et ses vêtements imprégnés de cette odeur de pourri qui émane de mes spectacles. » Rodrigo Garcia cité par Le Tanneur (2002, p. 2).

15 À ma connaissance, les mises en scène de Garcia ne sont pas odorisées de prime abord.

16 La compagnie les maladroits, 2016.

17 Il est en effet plus difficile de faire goûter à des spectateurs quelque chose qui a été cuisiné sur scène avec la langue et le palais qu'avec le nez. Grâce au phénomène de l'ortho-olfaction, c'est donc généralement par le parfum que l'on fait l'expérience de la saveur au théâtre.

18 La Suisse pour le chocolat, par exemple.

19 Comme la célèbre pâte à tartiner Dakatine.

20 *Et si l'origine du monde partait d'une boulette* ? 2021. Non publié à ce jour.

21 Mentionné dans Banes & Lepecki (2007) et Spence (2021).

22 Les *soap operas* sont des feuilletons télévisés ou radiophoniques, initialement produits par des entreprises de produits d'hygiène (« soap » signifie « savon » en anglais) aux États-Unis dans les années 1930, qui ciblaient le public des femmes au foyer.

RÉSUMÉS

Français

La multiplication des spectacles odorisés fait que le sentir s'affirme désormais comme une modalité supplémentaire de réception du théâtre. Pour autant, l'utilisation de la senteur sur la scène reste relativement peu théorisée. Cet article analyse deux cas où elle se montre capable de contribuer à un spectacle de manière autonome : l'effraction olfactive, qui manifeste la primauté de la réalité diégétique, et la charge informative dont elle se dote par coopération avec d'autres constituants dramaturgiques. Il conclut sur un appel à reconnaître son pouvoir sémiotique, particulièrement dans le théâtre politique.

English

The current proliferation of scented performances means that smell has now established itself as an additional mode of theater reception. However, the use of scent on stage remains relatively untheorized. This article analyzes two cases in which scent is shown to contribute to a performance in its own right: olfactory intrusion, which demonstrates the primacy of diegetic reality, and the informative power scent may acquire through cooperation with other dramaturgical components. It concludes with a call to recognize the semiotic power of scent, particularly in political theatre.

INDEX

Mots-clés
dramaturgie, esthétique, opérativité de la senteur, réception théâtrale, sémiologie théâtrale

Keywords
dramaturgy, aesthetics, scent operativity, theatrical reception, theatrical semiology

AUTEUR

Agathe Torti-Alcayaga
Université Sorbonne Paris-Nord, Laboratoire Pléiade, France.