



Sous la direction de
**CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON,
FRANÇOISE LAVOCAT ET ALAIN VIALA**

Corps en scènes

CNRS EDITIONS

Corps en scènes

Sous la direction de
Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat et Alain Viala

Corps en scènes

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Les « Rencontres Recherche et Création » sont organisées par l'Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon. La première édition, qui s'est tenue en juillet 2014, a été mise en œuvre avec le ministère de la Culture et de la Communication, l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, SACEM-Université, l'ADAMI, la Bibliothèque Nationale de France, la Maison Française d'Oxford, dans le cadre de l'année de la création de l'Alliance Athéna.

Préambule

Cet ouvrage est issu de la première édition des « Rencontres Recherche et Création » organisée par l'Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon, les 9 et 10 juillet 2014.

L'ANR finance la recherche sur projets. Sur un mode de sélection compétitive qui veille à respecter les standards internationaux de l'excellence, elle s'attache à favoriser la créativité, le décloisonnement, les thèmes émergents et les partenariats. Depuis 2010, elle est aussi le principal opérateur des Investissements d'Avenir dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la recherche. Dans ce cadre, elle assure la sélection, le financement et le suivi des projets. Depuis 2005, l'ANR a financé de nombreux projets sur la création et les arts, les cultures et les langues, les systèmes symboliques et le fonctionnement de l'esprit humain – autant de domaines d'excellence de la recherche française en sciences humaines et sociales.

Des appels d'offre spécifiques ont été ainsi mis en place sur différents thèmes : « La création : acteurs, objets, contexte » en 2008 et en 2010 ; « Émotions, cognition, comportement » en 2011 ; « Émergence et évolutions des cultures et des phénomènes culturels » en 2012 et 2013. Les travaux conduits ont confirmé la richesse du potentiel de recherche et la diversité des thèmes abordés. Ils ont aussi fait apparaître l'émergence de nouvelles configurations disciplinaires. Enfin, le thème « Création, cultures et patrimoines » demeure un des axes prioritaires du défi « Sociétés innovantes, intégrantes et adaptatives » du Plan d'action 2014 et 2015 de l'ANR.

Dès sa naissance, le Festival d'Avignon a été un lieu de réflexion. Les Ateliers de la pensée étaient un forum tout désigné pour réaffirmer le lien entre recherche et création. À l'ombre des platanes du site Louis-Pasteur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, dans cette grande agora à ciel ouvert, le débat s'est engagé entre le public et les artistes, les penseurs, les journalistes ou encore les politiques. L'écoute atten-

CORPS EN SCÈNES

tive et l'esprit critique répondaient ainsi aux paroles et au jeu des scènes et des plateaux du Festival.

La première édition des « Rencontres Recherche et Création » visait plusieurs objectifs :

- valoriser les travaux de recherche financés par les programmes de l'ANR dans les domaines de la création en sciences humaines et sociales et en sciences cognitives ou neurosciences ;
- expérimenter de nouveaux modes de dialogue et de coopération entre artistes et chercheurs ;
- renouveler ainsi les perspectives de recherche ;
- confronter les différents courants de la recherche internationale ;
- favoriser la rencontre entre la recherche et les acteurs culturels ou économiques (ministère de la Culture et de la Communication, institutions de diffusion et de production, collectivités locales, organisations professionnelles, organismes de gestion des droits....).

Anthropologues, historiens, philosophes, sociologues, linguistes, chercheurs en art, littérature, théâtre, sciences cognitives et neurosciences ont dialogué avec des artistes du Festival et exploré le processus de création et de réception des œuvres. Des extraits de films ethnographiques ou de danse ont alterné avec les interventions des scientifiques et des artistes. Près de 400 participants ont assisté aux échanges.

Le programme était organisé autour de 4 grands thèmes :

- Rituel, corps, performance ;
- Le spectacle comme expérience individuelle et sociale ;
- Fiction et narration : expérience de pensée et expérience politique ;
- Raconter les sentiments, modifier les sensibilités.

Initiées par le département sciences humaines et sociales de l'ANR, ces Rencontres doivent également beaucoup aux partenaires associés : ministère de la Culture et de la Communication, Bibliothèque Nationale de France, Adami, Sacem-Université, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Maison Française d'Oxford. La mise en place de l'Année de la Création par l'Alliance Athena a contribué au rayonnement de ce thème.

PRÉAMBULE

Ces Rencontres sont le fruit d'une collaboration chaleureuse entre l'ANR et l'équipe du Festival d'Avignon, qui a su mobiliser les artistes pour l'occasion. L'ANR tient à remercier Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon, pour son engagement actif dans la conception et la mise en œuvre de cette initiative. Elle n'aurait pas vu le jour sans le soutien d'Olivier Py, directeur du Festival, et d'Agnès Troly, directrice de la programmation. Nous remercions également Véronique Matignon pour son accompagnement bienveillant. Emmanuel Ethis, président de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Damien Malinas, vice-président, ont généreusement accueilli les Ateliers de la pensée. Bruno Tackels, de la Direction générale de la Création Artistique a apporté son appui au sein du ministère de la Culture et de la Communication. François Héran, responsable du département sciences humaines et sociales de l'ANR a soutenu le projet sans réserve. Maëlle Sergheraert a collaboré efficacement à l'organisation des Rencontres, à l'établissement et à la relecture du manuscrit, accompagnée de Tatiana Balkowski. Enfin, la direction de la communication de l'ANR a valorisé le projet de bout en bout.

Préface

Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon

C'est une grande fierté pour le Festival d'Avignon, que son illustre fondateur Jean Vilar voulait rebaptiser « rencontres », d'être le lieu de croisement d'artistes et de chercheurs durant ces passionnantes journées de l'Agence Nationale de la Recherche. Car nous ne pensons pas que la recherche qui s'effectue sur les plateaux soit différente de celle qui s'invente dans les laboratoires ou les bibliothèques. Bien au contraire, nous croyons que le théâtre ne saurait s'enfermer dans l'art dramatique pas plus que la danse dans la virtuosité du geste. Le Festival d'Avignon est le lieu où la scène pense, où elle pense avec ses outils spécifiques et où elle donne à penser. Nous aimerions que les arts de la scène ne renvoient pas qu'à eux-mêmes ou à une critique esthétique qui s'apparente souvent à une mode, mais qu'ils soient l'objet par lequel une pensée du monde s'invente. Peut-être faudrait-il dire « des mondes », car chaque spectacle est toujours une subjectivité ouverte et un document inouï. Penser non pas le théâtre, mais par le théâtre, avec le théâtre, dans et pour la pluralité infinie de ses définitions.

Toute pensée valable se doit de dépasser sa discipline et de trouver des arborescences avec d'autres perceptions et d'autres savoirs. Le théâtre, comme art hybride, a l'habitude de cette transversalité et de cette indisciplinarité. C'est par ce foisonnement qu'il se réinvente et pas seulement dans un appétit de formes nouvelles mais aussi dans une appétence à formuler le plus contemporain. Ces croisements sont l'habitude des hommes et des femmes de la scène ; Giorgio Barberio Corsetti, Nathalie Garraud, Olivier Saccomano,

CORPS EN SCÈNES

Marie José Malis, invités dans la 68^e édition du festival, sont aussi de grands intellectuels mais ils ont connu dans leur vie cette nécessité d'un engagement du corps qui a fondé leur vocation théâtrale. L'expérience est l'antichambre des vérités indicibles ou non encore avouées. Le théâtre, c'est tout simplement mettre à l'épreuve des idées, à l'épreuve du temps et à l'épreuve du présent, à l'épreuve de l'autre et à l'épreuve des autres. Cela suppose des idées, et nous aimons que les chercheurs et les penseurs qui nous nourrissent émettent des hypothèses que nous aurons à mettre en scène.

Oui, le théâtre pense, mais voyons les choses sous un angle plus large : la représentation n'est-elle pas un mode de pensée qui dépasse les plateaux et qui va jusqu'aux réalités physiologiques et biologiques ? En un mot, le théâtre est peut-être plus qu'un fait culturel ou social dont l'émergence du sens ne saurait se passer. Peut-être comprendra-t-on alors que des chercheurs aussi éloignés dans leurs disciplines qu'un neurobiologiste et qu'un spécialiste du théâtre antique découvrent des assonances dans leurs questions qui les rapprochent de la chose théâtrale.

Peut-on penser l'être autrement que comme représenté et représentant ? Y a-t-il une manière plus mobile et complexe de penser les phénomènes que de les penser dans le cadre d'une représentation, qu'elle soit intérieure ou sociale, ou esthétique ? L'apparition des choses est rarement innocente et ne saurait être séparée de l'ensemble qui l'entoure, d'une totalité qui l'inquiète ou la fait. Cette totalité reste à définir. Le spectacle contribue à la saisir en ne se contentant pas d'une juxtaposition des savoirs. Ainsi nous découvrons toujours que la pensée des uns, tout en étant une altérité vivifiante, est aussi la pensée des autres dans un langage différent, et que tous ces langages tentent de se représenter la représentation.

Le théâtre est par essence anthropogène et c'est par là qu'il peut servir les autres manières de penser. Créer l'homme suppose qu'on le croit encore inabouti, qu'on le rêve dépass-

PRÉFACE

sable et, à la manière d'un Teilhard de Chardin, qu'on le décrive comme un phénomène, comme une étape vers une autre manière d'être. Bref l'homme est un migrant dans toutes les réalités et cette terrible instabilité est l'origine même de tous les récits, n'a-t-on pas dit qu'un acteur qui entre et parle réinvente la parole, et en montre l'origine ?

Ainsi est-il possible de se représenter l'art théâtral au sens large comme une discipline supplémentaire des sciences humaines ou, mieux encore, comme l'expérimentation qui les relie et les relaie.

Pour ne prendre en exemple que quelques-uns des nombreux et puissants textes de ce recueil : Laurent Gabail dans un récit drôle et poétique, à la fois intime et analytique, nous introduit au rituel des danseurs guinéens. Il montre que le théâtre et la danse débordent l'opposition regardant-regardé pour être un jeu de représentations très subtiles, dans lequel l'ensemble de la société, qu'elle danse ou pas, se repense, et dans lequel l'individu par le jeu de ses accessoires et bijoux affirme sa position sociale ou confesse son exclusion. C'est un éclairage troublant sur les rapports entre le jeu social et le jeu théâtral qui ne sont jamais véritablement absents l'un à l'autre.

Dans le texte de Ruth Webb, nous découvrons tout un pan disparu de notre histoire des représentations, avec la danse de l'Antiquité, car de ces temps qui ont fondé notre histoire de la représentation il ne nous reste le plus généralement que la connaissance d'un théâtre par ses textes. De là un changement radical dans le rapport au personnage, non plus assujetti, avec ou sans masque, à son dire, mais au contraire libéré par le mouvement qui va rendre son identité. Peut-être la notion même d'identité et d'identité sexuelle en a-t-elle été affectée. Les commentaires de ce théâtre dansé sont ici un témoignage de la plus haute importance sur l'origine de l'idée d'individu et d'identité que le christianisme, associant l'âme et le corps bouleversera.

Franck Vidal a travaillé sur les représentations cérébrales du temps dans une analyse où l'on découvre que l'évaluation

CORPS EN SCÈNES

du temps est une nécessité vitale qui concerne toutes les espèces, et que notre manière de séquencer et d'apprécier les temporalités reste à comprendre et à explorer. On sait combien cette notion est importante dans les arts de la scène, qui se déploient dans le temps, dans la durée du récit, mais aussi déploient le temps, le contractent et le dilatent à mesure. Ainsi la question de trouver le temps long ou court est bien plus qu'une perception sensible mais l'architecture d'intelligences diverses et de nécessités primordiales.

Grâce au concept de simulations perceptives, Guillemette Bolens éclaire en quoi la littérature, le théâtre et l'art donnent cette impression à la fois intense et indéfinissable de vivre plus. En s'appuyant sur les travaux récents dans le domaine des neurosciences, l'auteur montre que les informations contenues dans les œuvres activent notre mémoire sensorielle. La vision et le toucher sont sollicités autant que notre intellection lors de nos lectures ou dans notre expérience de spectateur. C'est un véritable renouvellement de la compréhension de la puissance évocatrice de la parole qui est ainsi exploré.

Ce lien entre les sens et le texte offre aussi un terrain de choix pour apprécier comment l'expérience sensible se transforme au cours des siècles. Georges Vigarello décrit comment l'émergence progressive de la perception interne du corps a été concomitante de sa description tant dans la fiction, les journaux intimes, que dans les savoirs médicaux. C'est au XIX^e siècle que se formalise cette correspondance entre expérience du corps et expérience du moi, que l'imaginaire, délaissant le dehors, « s'ouvre sur le dedans de soi ». L'histoire nous offre ainsi de comprendre comment s'est transformée la chair même de notre expérience du monde et comment celle-ci est nourrie et induite par l'expression artistique.

En examinant les hypothèses sur les origines des langues, Salikoko Mufwene explore aussi leurs multiples fonctions et

PRÉFACE

leurs efficacités par rapport au seul langage corporel et aux vocalisations, tels le rire et les pleurs. Les langues ont ouvert des possibilités infinies d'accumulation et de transmission des savoirs, de description du passé et de représentation de l'avenir. Elles ont permis de nous inventer en tant qu'humain dans la diversité des cultures du monde. L'évolution est donc bien indissociable de la complexité des sociétés et des différents récits qui en sont faits.

De nombreuses réflexions, au-delà de celles des artistes, nous permettent de considérer non seulement la représentation, mais aussi le processus politique, idéal, a-hiérarchique, fragile, que la convocation du public rend palpable. Enfin, combien d'autres termes empruntés à la grammaire des gens de scènes et à la réalité de leur artisanat, innervent les champs de la pensée et modulent les concepts de narration, de rôle, de dramaturgie, de mouvement...

Le Festival d'Avignon est et doit rester une utopie réalisée : l'enfermer dans un marché du spectacle ou dans un divertissement de masse serait une catastrophe. Le Festival d'Avignon est un lieu de liberté, dans lequel s'expriment toutes les perspectives intellectuelles, des plus techniques aux plus pratiques, des plus étranges aux plus académiques, des plus isolées aux plus médiatrices. Cet outil à comprendre le monde n'a de valeur véritable que par les rencontres qui s'y forment ; cette grande auberge espagnole a une exigence faite essentiellement de désir. Chacun y apporte ce qu'il est et découvre que sa recherche n'est pas isolée, mais qu'elle entre dans un réseau infini de questionnements et d'hypothèses, qu'elle fait vibrer et briller.

Nous espérons que ce recueil d'intelligences soucieuses d'humanité permettra de retrouver un peu du brouhaha et de la passion de la Cité des Papes en juillet. Bien sûr il manquera au lecteur reposé cette fièvre qui fait l'aventure d'Avignon, ces nuits courtes, ces hasards signifiants, cet appel d'une plus grande exigence intérieure. Mais loin du feu de juillet et de l'inquiétude des levers de rideaux on

CORPS EN SCÈNES

jugera comme décantée, l'inimaginable matière agissante que le théâtre et Avignon ont suscitée en donnant à la pensée une forme un peu rhapsodique et pourtant cohérente. Il convient de penser non pas hors du monde mais au cœur du monde, il faudrait même rêver que la pensée soit ce cœur du monde, vivable, espérant, éloquent, que la pensée devienne un cœur du monde au sens aussi d'organe de circulation vitale et d'émotion débordante. Ce cœur du monde, le théâtre rêve parfois qu'il l'est et il en a le droit, puisque rien de son génie ne s'inscrit définitivement.

Introduction

Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat, Alain Viala

Révélatrice d'expérience, productrice de mémoire individuelle et collective, d'imaginaires, de connaissances, de savoirs et de concepts, la création artistique varie suivant les époques, les régions et les civilisations du monde. La création est aussi au cœur de nombreuses recherches en sciences humaines et sociales ou en sciences cognitives qui permettent de réinterroger les différentes disciplines artistiques : théâtre, danse, musique, littérature, arts plastiques... De nouvelles interprétations de l'héritage classique émergent. Les travaux conduits explorent les conditions de genèse et de réception des œuvres, analysent la « pensée » des œuvres, leur rôle dans la construction des sensibilités et des émotions comme dans leur expression et leur valeur historique ou politique. En montrant que la perception n'est pas un système isolé, mais en interaction avec la cognition, les émotions et la motricité, les données récentes issues des sciences et neurosciences cognitives recourent et enrichissent des questionnements fondamentaux des humanités. Ce dont il est question, c'est bien de la naissance et de la transformation des systèmes symboliques, du fonctionnement des sociétés ou de l'esprit humain, de leur capacité d'invention.

Parmi les arts, le spectacle vivant constitue un point de rencontre précieux pour interroger les processus individuels et collectifs de création et leur transformation. En effet, nombre de cultures ont érigé le théâtre en véritable institution, affirmant ainsi son rôle collectif, son efficacité dans la construction des images dans lesquelles ces sociétés se

CORPS EN SCÈNES

représentent. Dotée de fonctions rituelles, au service de la transmission de récits ou de la mise en scène du pouvoir, technique élaborée au fil des siècles mais toujours en transformation, la danse est à la fois une pratique profane partagée par tous et une discipline emblématique de la création contemporaine.

Essentiellement pluridisciplinaire, ancré dans l'histoire et le présent, le spectacle vivant se prête tout particulièrement à un dialogue avec la recherche, riche et pluriel. C'est à l'honneur du Festival d'Avignon d'avoir permis, en étroite collaboration avec l'Agence Nationale de la Recherche, d'organiser cette rencontre, comme un écho au rêve de Jean Vilar qui avait imaginé de rebaptiser le Festival de ce nom de « rencontre ».

Nourri par les échanges de la première édition des Rencontres Recherche et Création qui se sont tenus durant le Festival d'Avignon en juillet 2014, cet ouvrage regroupe des contributions de chercheurs en sciences humaines et sociales, en psychologie cognitive ou neurosciences et des textes d'artistes. Danseurs, auteurs ou metteurs en scène confrontent leur point de vue avec anthropologues, linguistes, spécialistes d'études littéraires ou théâtrales, historiens, philosophes, psychologues. Les travaux de recherche présentés relèvent à la fois de différentes disciplines artistiques et de questionnements plus génériques, autour de l'histoire des sensibilités, des différents systèmes symboliques, des émotions ou de la perception.

La prise en compte de civilisations différentes et de la perspective historique contribue à renouveler les approches des transformations de la création contemporaine. Le détour par les danses rituelles africaines, par exemple, permet d'appréhender le lien entre fonctions esthétique et sociale. À travers la référence au monde grec antique, au répertoire et aux figures emblématiques, mais également à travers les formes plus contemporaines de la performance, on s'interroge sur les fonctions premières du théâtre. Une œuvre étant

INTRODUCTION

aussi le produit d'une réception, la réflexion porte également sur « ce que la création fait au spectateur » en matière d'attention, d'émotions, de raisonnement, d'expériences individuelle et collective, ainsi que sur le lien entre la création et les sociétés.

Les contributions des artistes ne se limitent pas à un témoignage mais permettent de faire retour sur leur expérience de la création et de la représentation, en s'attachant, par exemple, à éclairer le processus de création et l'anticipation des conditions de réception par le public. Elles mettent en lumière le caractère « irréductible » des créations artistiques, leurs apports en termes d'intelligibilité du monde, de réflexivité et d'invention. Elles posent aussi des questions, offrent de nouveaux concepts, des savoirs et des terrains pour la recherche, voire des formes d'expérimentation.

* *

Cet ouvrage est organisé en quatre chapitres. Les deux premiers « Rituel, corps, performance » et « Perception, attention, émotion » explorent la façon dont la représentation et la parole s'inscrivent dans les corps et permettent de préciser les processus fondamentaux qui sous-tendent la réception par les spectateurs. Les deux chapitres suivants abordent les rôles de la fiction, les récits des sentiments et des sensibilités.

COMMENT LA PAROLE ET LA REPRÉSENTATION S'INSCRIVENT DANS LES CORPS

Si l'anthropologue doit s'efforcer de trouver le « regard éloigné », cher à Lévi-Strauss, pour porter une attention différente sur des pratiques communes, le détour par les célébrations dansées en Afrique ou les danses mimétiques du théâtre antique nous permet cet éloignement propre à

CORPS EN SCÈNES

bousculer les catégories d'analyse du spectacle vivant dansé des sociétés occidentales.

Les danses rituelles d'initiation masculine des Bassari de République de Guinée, auxquelles Laurent Gabail a participé, ne sont pas destinées au regard du public. Leur finalité est dans leur exécution même, indépendamment de tout jugement extérieur. Un corps collectif naît de ces pas, répétés durant des heures, sans variation, et du balancement régulier des ornements. Ce sont les mouvements des lourds cimiers de plumes, des batteries de cloches ou des ceintures de perles qui captent l'attention, faisant apparaître derrière cet « unisson gestuel » les réseaux d'échange des ornements. La qualité de l'interprétation individuelle est laissée aux danses non rituelles, au profit de l'effet d'ensemble qui met en évidence les liens de parenté, les relations électives ou de voisinage du danseur, et les principes qui organisent la vie sociale.

Quinze siècles plus tôt, les danses de pantomime sont présentées sur les scènes des théâtres de l'Empire romain en Syrie, en Espagne, en Égypte et en Gaule, par exemple, à Orange ou à Arles. Des groupes de musiciens et de chanteurs accompagnent un danseur qui incarne tour à tour des personnages tirés de la mythologie, des tragédies ou d'épopées. Les récits, que Ruth Webb a analysés, décrivent le corps du danseur qui, par ses mouvements, ses postures, l'utilisation de masques ou de vêtements, fait surgir des images, des émotions, imite les actions des humains ou des dieux, des hommes ou des femmes, les poursuites amoureuses ou les conflits. Ces mêmes récits font apparaître les craintes de risque de contagion que font courir au spectateur ces identités changeantes.

Pour Arkadi Zaidès, la danse est un moyen de comprendre les tensions et la violence qui marquent le conflit israélo-palestinien. En reproduisant les gestes d'un soldat en train de faire le guet, d'un enfant jetant des pierres, d'un homme transporté par des policiers, il cherche à comprendre l'enga-

INTRODUCTION

gement physique des violences. En reprenant les vidéos tournées par les Palestiniens dans le cadre du projet B'Tselem camera project, qui témoignent de la situation dans les territoires occupés, il s'attache non aux actes les plus violents montrés par les médias d'information, mais aux actes périphériques. Dans la pièce *Archive*, le danseur et la chorégraphie orientent le regard entre le public et les images des documentaires projetés sur l'écran. Tantôt le danseur répète les mouvements vus à l'écran, force l'attention en accélérant le rythme, tantôt il regarde comme les spectateurs ou devient un obstacle. En suscitant l'identification à son corps, il propose au spectateur de sortir de l'indifférence à la violence, en changeant de perception, de regard.

Cette attention à la présence du corps est aussi centrale dans la performance. Si le théâtre renvoie à la représentation d'un lieu, d'un temps, d'événements, de personnages derrière lesquels les acteurs s'effacent pour donner naissance à un monde de fiction, à une illusion, la performance, quant à elle, se déroule au présent, sans référence à une réalité représentée, les performeurs ne sont qu'eux-mêmes. Leurs corps et l'espace sont la matière première de la performance. Philip Auslander propose de dépasser l'opposition trop simple entre artifice ou illusion de la représentation et réalité de la présentation. En effet, l'événement théâtral s'inscrit dans la présence conjointe des acteurs et des spectateurs, et l'acteur en tant que personne ne s'efface jamais totalement derrière le personnage.

EXPRESSION ET RÉCEPTION

Le spectacle vivant, la littérature, le cinéma, engagent le corps des danseurs, des comédiens et celui des spectateurs : attention, émotion, perception du temps et des durées sont simultanément activées par les gestes et par le récit. Dans ce deuxième chapitre, la psychologie cognitive et les neuros-

CORPS EN SCÈNES

ciences, la littérature, l'histoire contribuent à analyser les phénomènes en jeu tant dans l'expression que dans la réception du spectacle.

Le temps est une donnée essentielle de l'expression artistique. Les danseurs et les musiciens ont, par exemple, besoin de percevoir et de produire des intervalles de temps pour faire varier le tempo. Dans le jeu théâtral ou la narration au cinéma, les conditions de mobilisation de l'attention contribuent largement à modifier la perception des durées modulant ainsi les effets dramatiques souhaités. Franck Vidal montre que les travaux récents en neurosciences cognitives, en analysant les mécanismes psychologiques et neurophysiologiques de l'estimation du temps, contribuent à mettre en lumière la façon dont les phénomènes en jeu dans le domaine artistique mobilisent des capacités fondamentales d'adaptation communes au monde animal.

Si le rôle des visages dans la communication des informations émotionnelles a été largement étudié, l'idée selon laquelle les corps transmettent aussi des informations précieuses concernant l'intention de l'action et la manifestation des émotions est bien plus récente dans le domaine des neurosciences cognitives et émotionnelles. Béatrice de Gelder décode les modalités de perception des expressions émotionnelles corporelles. L'analyse des mécanismes cérébraux, grâce aux nouvelles méthodes d'imagerie cérébrale, montre que cette perception peut se produire en l'absence de conscience. Elle souligne aussi que les variations prosodiques de la voix accentuent l'émotion transmise par la gestuelle corporelle et qu'en retour l'expression corporelle des émotions module la prosodie de la voix.

En contrepoint de la mise en évidence des fondements cérébraux de la perception du temps et de l'expression émotionnelle, l'expérience de la danse permet de cerner les micro-sensations et l'intention sous-jacente qui fondent le mouvement, la perception interne et externe du corps, ainsi que le rôle des images mentales dans la conduite même du

INTRODUCTION

geste ou des formes de coordination dans un groupe de danseuses. Sandrine Maisonneuve décrit une danse qui, à travers l'expérience du corps, fait écho aux recherches sur l'expression émotionnelle du corps et sur la construction historique des perceptions.

Si le corps participe à l'expression des émotions, langage et narration suscitent également des perceptions émotionnelles. Le concept de cognition incarnée, proposé par Varella¹ et ses collaborateurs, illustre comment connaissances et représentations stockées dans des mémoires sémantique et sensorimotrice vont permettre de susciter une sensation, une émotion en présence d'œuvres d'art. À partir d'exemples tirés, notamment, de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ainsi que de *La Divine Comédie* de Dante, Guillemette Bolens explore la façon dont la fiction génère des simulations perceptives chez le lecteur. Celles-ci sont souvent multimodales, tactiles et visuelles, par exemple.

En analysant des textes littéraires, des mémoires, des récits individuels ou des textes des physiologistes, Georges Vigarello montre que la perception du corps a une histoire. À partir de la fin du XVIII^e siècle, le corps n'apparaît plus comme une enveloppe à partir de laquelle les cinq sens saisissent le monde extérieur. En décrivant leurs sensations physiques internes, de nombreux textes ouvrent une nouvelle dimension centrée sur l'écoute de soi. Le corps éprouvé devient peu à peu inséparable de la conscience de soi, l'observation intérieure devient condition de l'expression et de la réception esthétique.

1. *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*, F. Varella, E. Thompson, E. Rosch, traduction française, Seuil, 1999.

CORPS EN SCÈNES

EXERCICE DE PENSÉE ET EXPÉRIENCE POLITIQUE

Centrés à la fois sur le rôle de la fiction et de la narration comme exercice de pensée ou comme expérience politique, le troisième chapitre permet de confronter des approches en linguistique, en philosophie, en littérature et en études théâtrales.

L'émergence de la langue chez l'*homo sapiens* est corrélée à la fois au développement d'organisations sociales complexes et à la transmission de savoirs ou d'innovations. Plus encore, Salikoko Mufwene montre comment le langage suscite la création de récits, en permettant d'organiser conceptuellement les expériences et les représentations, de partager son expérience avec autrui et de concevoir des univers imaginaires, de décrire le passé ou de se représenter l'avenir. C'est aussi à travers la parole comme manifestation de la langue que nous structurons nos idées et nos sentiments sous formes d'énoncés, ceci de manière variable d'une culture à l'autre. Le récit et l'imaginaire apparaissent ainsi comme constitutifs du développement humain et des sociétés.

Mais, en quoi le théâtre peut-il constituer à la fois une expérience émotionnelle et un exercice de réflexion ? Comme le rappelle Pierre Destrée, cette question hante la réflexion occidentale sur le théâtre, depuis Platon. Si, dans *La République*, Platon reconnaît que les émotions peuvent jouer un rôle dans l'éducation morale, il considère, en revanche, que l'inspiration divine du poète sert à « masquer le subterfuge qui consiste à nous faire éprouver des émotions fortes et à nous déposséder de notre raison ». Mais d'autres hypothèses sont examinées par l'auteur. Le paradoxe de la fiction fait que la conscience du caractère fictionnel de l'histoire n'empêche pas d'éprouver des émotions : comme si jouer à éprouver des émotions facilitait le jeu réflexif sur les situations. Les émotions, en tant que réaction face à une situation, peuvent aussi permettre l'accès à des traits universaux de la condition humaine.

INTRODUCTION

Cette balance entre émotion et réflexion, entre émotion et raison est aussi essentielle dans l'analyse des tragédies grecques, du théâtre contemporain anglais ou des pièces de Shakespeare, elle sous-tend notamment l'étude des liens entre texte, contexte politique de création et de réception.

Les tragédies grecques ne se résument pas à des personnages en quête de justice ou en butte au pouvoir de l'État, pris entre la sphère domestique et la sphère publique de la cité. Anne-Sophie Noel propose de dépasser les interprétations qui opposent la tragédie comme émanation des structures idéologiques ou des institutions athéniennes et comme lieu de mise en question du fonctionnement démocratique. En donnant à voir un système constitué de rouages superposant les mondes humain et divin, les institutions, les valeurs, les codes moraux, ces textes construisent un monde, c'est-à-dire un état de choses cohérent. La tragédie réside dans l'ébranlement de ce système constitué des ordres familiaux et sociaux, et c'est alors par sa nature même qu'elle est politique.

Depuis dix ans, en Angleterre, de nombreux spectacles de théâtre ont pris pour sujet les attentats du 11 septembre 2001 à New York. Clare Finburgh propose une mise en perspective des analyses sociologiques du traitement des événements par les journaux ou les chaînes d'informations continues et le contenu de deux pièces réalistes, une conférence-performance et une fiction. En revenant au double sens du mot « terreur », qui inspire la crainte et qui est incroyable, elle explore comment les « catalyseurs sensoriels » (Bharucha) présents dans les médias, tels que l'image de la collision des avions dans les tours, la figure du terroriste, sont repris par la fiction. Elle montre aussi comment la mémoire des événements est utilisée à des fins économiques et touristiques. Ces analyses questionnent le lien entre la création théâtrale, ses choix esthétiques, les actes de terreur et les enjeux politiques.

CORPS EN SCÈNES

En Angleterre comme en France, la réception de l'œuvre de Shakespeare a été souvent partagée entre dégoût et fascination, entre censure et récupération politique. Comme en témoignent les multiples réécritures et les variations de ses traductions en fonction des époques. Pour Line Cottegnies, cette ambivalence tient, notamment, au caractère hybride de son théâtre. Les registres comiques, grotesques, grivois et tragiques se mêlent parfois dans la même scène, les « classes sociales se mélangent et leurs langues s'entrechoquent ». En montrant le caractère essentiellement idéologique du pouvoir monarchique de droit divin, une représentation sceptique de l'histoire comme processus aveugle, la victoire des passions privées sur les valeurs d'héroïsme ou de loyauté et la crise perpétuelle de la légitimité du pouvoir, l'œuvre de Shakespeare confine au « scandale » ; celui qui fait trébucher, qui perturbe, qui sème le désordre.

Pour Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, « le théâtre ne donne pas à penser, il organise une expérience de pensée ». Celle-ci est rendue possible par la nature même du théâtre qui donne à voir des situations dans lesquelles « se rencontrent des positions subjectives radicalement hétérogènes ». Chaque représentation est déterminée par des conditions matérielles et par la réunion du public comme partenaire, d'un texte et des acteurs jouant avec l'espace ou avec le temps, dans le présent de la situation. En posant qu'il n'y a pas de personnages au théâtre, mais que les acteurs ont « affaire à des rôles », Nathalie Garraud et Olivier Saccomano considèrent que Shakespeare écrit le rôle d'Hamlet dans tous les autres rôles : véritable réseaux de relations dont les acteurs font l'épreuve sur scène.

SENSIBILITÉS ET ÉMOTIONS

Consacré au récit des sentiments et à la modification des sensibilités, le dernier chapitre, propose une réflexion sur les

INTRODUCTION

émotions des lecteurs face aux personnages de fiction, sur le contexte artistique et culturel de l'œuvre de Racine et sur l'univers sensible créé par la représentation théâtrale.

Comment peut-on être ému par des êtres de fiction ? Quelle est la nature des processus émotionnels suscités par des objets dont nous savons qu'ils n'existent pas ? Quelle est la valeur de cette expérience ? À partir d'*Anna Karénine*, Alexandre Gefen analyse une variété de réponses. Si l'émotion éprouvée est souvent renvoyée à l'irrationalité de nos comportements, son rôle positif fait aussi l'objet de nombreuses interprétations, qui vont de la catharsis, de la réactivation de notre mémoire affective, à l'expérimentation de mondes possibles, à l'invention de modes d'attention, à l'apprentissage de l'acceptation d'émotions contradictoires. Grâce à la « suspension d'incrédulité », la fiction peut aussi être envisagée comme un jeu cognitif qui permet d'interroger notre relation à la vérité, aux événements, de faire apparaître l'énigme propre à toute situation.

Les émotions constituent un des ressorts essentiels de la dynamique tragique, tant au sein de la fable que du point de vue de la réception. Si les passions excessives conduisent souvent à la catastrophe, Sylvaine Guyot montre que dans l'œuvre de Racine, le sensible est aussi valorisé comme une composante de l'ordre politique et de la vertu héroïque. Cette place accordée à la sensibilité résonne avec l'intérêt renouvelé que le « Grand Siècle » porte à l'émotion dans l'expérience artistique, à travers, notamment la réflexion sur le sublime et en peinture le colorisme. L'attraction impétueuse des corps de la tragédie racinienne répond à la légitimation progressive du plaisir sensible, source d'adhésion esthétique. La scène théâtrale contribue ainsi à la promotion d'un certain usage social des émotions, susceptibles de façonner les communautés culturelles ou politiques. Le théâtre de Racine apparaît à cet égard comme un laboratoire d'expérimentation, en résonance avec les préoccupations de son époque.

CORPS EN SCÈNES

Pour Giorgio Barberio Corsetti, le plateau de théâtre permet de créer un monde qui s'adresse à tous les sens et de refléter l'ailleurs, le hors champ. C'est essentiellement par les comédiens engagés dans l'expérience immédiate de la présence et du lien avec les autres comédiens que se noue la communication avec le public. Il ne s'agit pas vraiment pour les acteurs d'incarner un personnage, d'avoir avec lui un rapport psychologique ou réaliste, mais plutôt de se laisser « traverser par le texte ». Cette approche conduit Giorgio Corsetti à ne pas se laisser emprisonner dans les genres comique ou tragique. « Pour que le tragique apparaisse, il ne faut pas le considérer comme un genre », mais écouter ce que l'écriture raconte, y compris du point de vue de son rythme même. Par exemple, l'alexandrin constitue une forme musicale de répétition dont la cadence renvoie au-delà de la signification.

* * *

La confrontation entre analyse du rituel et du spectacle, entre expérience des danseurs ou des metteurs en scène et résultats des travaux en neurosciences, entre rôle du récit dans l'histoire des langues et dans les sociétés, entre contenus des œuvres et conditions de leur production ou de leur réception nous permet d'explorer des questions fondamentales que les recherches actuelles ne cessent d'interroger dans une perspective nouvelle.

L'analyse des correspondances entre les formes artistiques ne peut échapper à l'ambivalence. Les arts appartiennent à leur temps et reflètent les transformations à venir. Si le XVII^e siècle est communément analysé comme un siècle dominé par les règles de la raison et par le refus du plaisir, jugé contraire à la morale chrétienne par les rigoristes, les œuvres de Rubens ou de Racine manifestent à l'inverse une revalorisation décisive de l'émotion. Les théories picturales, les traités de civilité, les arts du spectacle de l'âge « classique »

INTRODUCTION

ouvrent la voie à la recherche du plaisir sensible comme expérience esthétique et sociale fondatrice (Guyot). En analysant les gestes arrondis, les corps abandonnés dans la peinture de Cézanne ou de Toulouse-Lautrec, Georges Vigarello décèle les prémices de la culture de la détente qui se développera massivement au XX^e siècle. Pour Giorgio Corsetti, la mise en scène permet à la fois d'être dans son temps et d'être contemporain des auteurs du passé, s'inscrivant par là même dans la réactualisation permanente que permet le théâtre.

De quoi est faite la réception d'une œuvre d'art, d'une fiction, d'un film, d'une musique, d'un spectacle de théâtre ou de danse ? Les contributions réunies proposent plusieurs approches dans lesquels l'attention et la perception occupent une place centrale. Les travaux en neurosciences montrent que la perception du temps varie en fonction de la direction de l'attention : les événements ou l'absence d'événement contribuent à raccourcir ou rallonger la durée, par exemple, d'une scène de cinéma (Vidal). Les danses rituelles comme les spectacles opèrent des « captures cognitives » en focalisant l'attention à la fois sur les mouvements des ornements et sur les réseaux sociaux des danseurs comme dans les danses Bassari (Gabail). En montrant comment l'expression émotionnelle du corps est déterminante dans la transmission des informations pour l'action, les travaux de Béatrice de Gelder éclairent la notion d'intention, centrale pour l'exécution du mouvement et pour expliquer la création du lien avec les spectateurs, comme en témoigne le texte de Sandrine Maisonneuve. Notre capacité à percevoir les nuances kinésiques du jeu d'acteur ou des mouvements du danseur, à éprouver des sensations motrices en retour, nourrit notre plaisir face au spectacle. C'est cette même capacité que les textes des contemporains des danses mimétiques de l'Empire romain pointent comme pouvant générer des troubles d'identité chez le spectateur (Webb). Mais, comme le montre Guillemette Bolens, susciter des simulations percep-

CORPS EN SCÈNES

tives, n'est pas le seul fait du spectacle vivant. La littérature génère aussi de telles sensations chez le lecteur.

Ces approches s'inscrivent pleinement dans les travaux récents qui mettent en évidence les liens entre cognition, perception, motricité, émotion. Elles renouvellent aussi l'intérêt porté au corps et aux expressions émotionnelles corporelles comme véhicule essentiel de la communication, tant réflexe qu'intentionnelle (Gelder). Ces réflexions ouvrent aussi de nouvelles perspectives à la notion « d'apprentissage par corps »² : de même que les Bassari apprennent leur société et deviennent des hommes en dansant, Arkadi Zaidès nous montre comment en reproduisant les gestes, il peut mieux comprendre de quoi les violences sont faites et changer le regard qu'on a sur elles. Les danseurs antiques figurent de multiples personnages par les mouvements de leur corps (Webb) et le corps immédiat du performeur ouvre tout un univers de signification, par sa seule présence (Auslander).

Si les conditions d'émergence des langues font encore l'objet de nombreux débats, les linguistes s'accordent sur le fait que la parole a permis la structuration des idées et des sentiments sous forme d'énoncés, la transmission des savoirs, la coordination d'action commune, l'invention de l'avenir... Le langage et les langues nous ont permis de devenir humains. C'est à cette invention-là, qui a nécessité des millions d'années, que se réfèrent les notions de fiction et de récit. Et c'est à cette aune-là que se mesure l'utilité du récit, de la fiction, du théâtre. Décivant des situations dans lesquelles se rencontrent des positions subjectives, parfois radicalement hétérogènes, comme le souligne Olivier Saccomano et Nathalie Garraud, le théâtre développe notre capacité participative à sortir de nous-même et à gagner des espaces mentaux singuliers (Gefen). Les faits, que l'intrigue noue et dénoue, révèlent des situations tout autant que notre

2. Cf. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Sylvia Faure, La dispute, 2000.

INTRODUCTION

réaction face à elles (Destrée). En suscitant l'empathie vis-à-vis de situations tragiques, la fiction peut nous conduire à des formes d'attention originales au monde.

Le ressenti des symptômes de nos maladies et de nos douleurs, tout comme l'approche sensible du monde, sont transformés par les arts et la littérature. C'est ce que montrent la lente émergence de l'observation intérieure du corps comme pratique commune et son lien tant avec la littérature, les récits individuels qu'avec les ouvrages médicaux ou scientifiques, comme nous le révèle l'analyse historique de la transformation des sensibilités. La découverte de la perception du corps et l'expression esthétique se nourrissent mutuellement (Vigarello).

Le rapport avec le politique est aussi une question primordiale pour comprendre les liens entre théâtre et sociétés. Il est commun que le théâtre reprenne des événements politiques³. Mais la dimension politique n'apparaît pas seulement dans cet ancrage historique ou dans les arguments échangés dans les discours des personnages. C'est bien plutôt dans la capacité du théâtre de Shakespeare à montrer des mondes en crise (Cottegnies) dont les valeurs sont en reconstruction permanente ou encore dans le dysfonctionnement des ordres familiaux, religieux et sociaux de la tragédie antique (Noel) que la dimension politique apparaît. Dans le cas du théâtre contemporain anglais, c'est à travers la reprise des mêmes « catalyseurs sensoriels » diffusés et rediffusés dans les médias qu'est mise en question l'absence d'analyse politique des actes terroristes (Finburgh).

Les textes de cet ouvrage montrent les multiples résonances entre les approches des chercheurs et des artistes.

3. Cf. le texte de Anne-Sophie Noel qui évoque la reprise des cérémonies civiques de la Grèce du premier siècle dans la tragédie antique, celui de Line Cottegnies qui signale les conflits ou rébellions dans l'Angleterre du XVI^e siècle dans l'œuvre de Shakespeare ou plus récemment les événements terroristes dans le théâtre contemporain anglais analysé par Clare Finburgh.

CORPS EN SCÈNES

Du point de vue des formes théâtrales, Olivier Saccomano, Nathalie Garraud et Giorgio Corsetti ont insisté sur l'engagement des comédiens dans le présent de la situation, renvoyant en cela au dépassement de la distinction entre théâtre et performance, observé par Philip Auslander. En décrivant les sensations qui sous-tendent l'accélération d'un mouvement ou son extrême lenteur, sa répétition durant des heures, comme dans la pièce « Révolution » d'Olivier Dubois, la danseuse Sandrine Maisonneuve « donne corps » aux travaux de Georges Vigarello sur les transformations de la sensibilité dans l'histoire de l'Occident depuis la période moderne, marquées par une place nouvelle des sensations internes du corps. Cette expérimentation du mouvement résonne aussi avec l'expérience du rituel, de la transe des sociétés africaines dans lesquelles la répétition de mouvement et de rythmes simples dans un groupe de danseurs est à la base de l'initiation. La description fine des sensations corporelles qui accompagnent la répétition d'un même mouvement contribue à donner des éléments sur les techniques du corps et aussi à ouvrir des pistes d'études pour les recherches en psychologie cognitive et neurosciences. Autant de pistes qui, nous l'espérons, contribueront à l'ouverture de nouveaux champs de réflexion.

L'autoréflexion⁴ est à la racine de l'humanité : elle renvoie au caractère essentiel des systèmes conceptuels, émotionnels, éthiques, symboliques qui aident l'homme à se définir, à se représenter le monde et les sociétés à construire des valeurs communes. Le langage, les systèmes de perception et de communication sont marqués par la culture et ses différentes productions. Ces constats confèrent aux productions artistiques et culturelles un rôle central pour les sociétés aux cotés de l'économie et des institutions démocratiques ou politiques.

4. Cf. l'introduction du rapport *Standing committee for the humanities*, pour European Science Foundation (2007) [http://www.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/SCH %20Position %20paper_01.pdf](http://www.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/SCH%20Position%20paper_01.pdf)

Rituel, corps, performance

Des hommes forment une chaîne circulaire. Durant plusieurs heures, ils exécutent le même pas. Les lourds cimiers de plumes de vautours qu'ils portent sur leurs têtes, les brassards, les ceintures de perles, les longues bandes de coton, les cloches qu'ils tiennent dans leurs mains se balancent régulièrement. La danse rituelle d'initiation masculine chez les Bassari de Guinée n'est pas destinée au regard du public. C'est une danse de réalisation immédiate, non apprise. La précision du geste fait naître un corps collectif et les ornements signent le réseau relationnel du danseur.

Des siècles auparavant, en Syrie, en Espagne, en Égypte et en Gaule, les pantomimes accompagnées de musiciens et de chanteurs, permettaient à un seul danseur de représenter les amours des dieux et des hommes, les intrigues de la tragédie ou de l'épopée. Le corps du danseur, ses mouvements représentaient les personnages, leurs actions et leurs émotions. Ces exemples lointains, dans le temps ou l'espace, montrent le rôle central du corps et de la gestuelle pour incarner les identités des individus, l'organisation sociale, mais aussi les récits et la narration. La représentation et la parole s'inscrivent dans les corps.

Ces exemples permettent aussi de réinterroger le rôle du spectacle contemporain qui, s'il apparaît souvent dégagé de toute fonction religieuse, constitue néanmoins un moment particulier « d'être là ensemble ».

CORPS EN SCÈNES

Dans les corps des danseurs Bassari pris dans le mouvement collectif d'un rituel de passage, dans le corps signifiant du danseur de pantomime dont la plasticité transforme l'identité tout comme dans le corps médium d'un danseur contemporain témoignant d'une situation politique, s'incarnent les pouvoirs de la performance qui se déroule dans le temps présent. Illusion, représentation, présence immédiate sont autant de notions à mettre en perspective pour saisir la variété des formes du spectacle vivant et d'implication des corps.

Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l'ambivalence d'une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée

Laurent Gabail

Chaque année, en plein cœur de la saison sèche, les hommes et les femmes bassari se réunissent pendant plusieurs jours pour exécuter de grandes danses collectives. Les danseurs arborent pour l'occasion leurs plus beaux ornements, indices matériels des étapes rituelles qu'ils ont déjà franchies. Ces grandes célébrations dansées sont l'occasion de faire apparaître publiquement les différents groupes d'âge qui constituent la société bassari, mais aussi, du point de vue des danseurs, de donner à voir les relations qui font de chacun d'entre eux des individus singuliers. Ce texte a pour point de départ l'ambivalence qui a entouré ma participation, en tant qu'anthropologue, à la danse des hommes de ma classe d'âge. C'est à partir de ce point de vue situé que j'essaie de comprendre ce qui fonde l'esthétique de ces danses et ce sur quoi repose leur qualité proprement rituelle.

DU REGARD ÉLOIGNÉ AU CORPS IMPLIQUÉ

Comme d'autres traditions scientifiques, l'anthropologie accorde au tâtonnement et à l'erreur une place considérable. Mais ce qui sans doute la différencie des autres sciences sociales est le rôle constitutif qu'y occupe la subjectivité personnelle du chercheur, en tant que cette dernière constitue son principal instrument de travail. Ce n'est en effet qu'au prix d'une immersion relativement longue dans un monde

CORPS EN SCÈNES

social différent qu'il est possible de bousculer certaines des catégories conceptuelles qui avaient force d'évidence dans la société dont l'anthropologue est issu. Concrètement, cela implique au moins deux choses. Premièrement, qu'on finit généralement par travailler sur un sujet totalement différent de celui qu'on avait initialement prévu. C'est ce qui m'est arrivé lorsque je suis parti dans cette région du nord de la Guinée où résident les Bassari : je suis parti là-bas pour comprendre leur système de parenté et j'ai fini par étudier leurs danses. Deuxièmement, cela implique que la différence culturelle à laquelle on se confronte nous place très souvent dans une position d'incompétent chronique, ignorant des codes sociaux les plus élémentaires et qui, de fait, s'expose à toutes sortes de moqueries de la part de ses hôtes. De ce point de vue, mon travail de terrain chez les bassari ne m'a pas davantage épargné. Ces deux contraintes sont ce qui fait tout le charme du terrain ethnographique : on travaille sur des objets de recherche pour lesquels on n'est peu, voire pas préparés, et ce travail se déroule dans un climat général où le chercheur n'est pas le savant, mais plutôt l'idiot. Toute la difficulté réside dans la capacité à réussir à porter sur des pratiques qui vont de soi pour les gens chez qui on s'installe ce que Lévi-Strauss avait appelé autrefois « un regard éloigné » (Lévi-Strauss, 1983). Leurs évidences ne sont pas les nôtres et le travail de l'ethnologue consiste généralement à contextualiser ce qui relève le plus souvent sur le terrain d'un simple malentendu.

C'est à l'un de ces malentendus que je voudrais consacrer cet article, en prenant pour point de départ une anecdote personnelle.

J'étais sur le terrain depuis près d'un an, en visite dans un village voisin pour assister à une cérémonie des hommes de ma classe d'âge, lorsque quelques camarades entreprirent de me faire participer à leur danse. Je fus d'abord assez réticent à accepter leur invitation. Selon le jeu classificatoire inclusif auquel se prêtent les Bassari, j'étais depuis longtemps affilié à

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

un échelon d'âge dont on avait estimé que les membres avaient approximativement le même âge biologique que moi. Je ne peux entrer ici dans le détail du découpage des catégories d'âge bassari (cf. Gabail 2012), mais il suffit de dire que ces hommes au tournant de la trentaine ont plusieurs prérogatives importantes dans la société : ils ont notamment pour responsabilité de superviser l'organisation du rituel initiatique, d'enterrer les morts, ou encore de partager la viande et la bière de mil dans les grands rassemblements collectifs. Ils sont également les dépositaires de ce qui est considéré comme étant la plus belle danse du répertoire chorégraphique des Bassari. En tant que membre de cette classe d'âge, je m'étais déjà essayé sans grand succès au partage de la bière, mais on m'avait épargné de participer activement à l'enterrement des morts. Je comptais bien en faire autant avec la danse, anticipant avec certitude que ma maladresse serait source de toutes sortes de sarcasmes. Non que la moquerie en soi me fût particulièrement inconfortable : rire d'autrui en sa présence est chez les Bassari une forme d'interaction socialisante qu'on ne pratique pas avec le complet étranger, auquel on réserve plutôt une sorte de distance respectueuse que je n'avais fort heureusement plus à subir à ce moment de mon séjour sur le terrain.

Il m'est impossible d'énumérer l'ensemble des circonstances au cours desquelles mes maladresses ou mon aspect physique ont, au mieux prêtés à sourire, au pire suscité des inquiétudes. Il a par exemple fallu un temps considérable pour que les gens acceptent que je participe avec eux aux travaux agricoles sans s'esclaffer : ma manière de couper un arbre à la hache comme il est d'usage de faire pour transformer une ancienne jachère en un champ de nouveau cultivable, ou encore ma façon de semer le mil par poquet à l'aide d'une houe comme n'importe quel enfant d'une dizaine d'années sait déjà le faire, tous ces gestes sont en fait longtemps demeurés irrésistiblement comiques. Je pourrais raconter l'histoire du champ d'arachides que j'avais tenté

CORPS EN SCÈNES

de cultiver par moi-même et qui fut dévasté par un ratpalmiste, histoire qui enchantait mes hôtes pendant des semaines et que j'appris à raconter en forçant un peu plus le trait à chaque fois, ma récolte se réduisant dans les dernières versions à une simple poignée.

La moquerie n'était pas un problème en soi : j'y étais habitué et y prenais du plaisir. Sans doute un dernier semblant d'amour-propre, peut-être aussi une inhibition liée à la place qu'occupe la danse dans ma propre société – dont j'ai le sentiment qu'elle tend souvent à être l'apanage des spécialistes auxquels je sais ne pas appartenir – m'interdisaient toutefois de me tourner aussi volontairement en ridicule. Mais face à l'insistance de mes camarades, qui ne comprenaient d'ailleurs absolument pas les motifs de mon refus, et après avoir trop bu de bière de mil, je fus embarqué à essayer de reproduire tant que bien que mal leurs pas.

TECHNIQUES DU CORPS ET ARTEFACTS RELATIONNELS

Les danses masculines bassari présentent certains traits invariants. Les hommes forment une chaîne circulaire et ils exécutent tous le même pas, sans variation, pendant plusieurs heures d'affilée. Ils sont accompagnés par deux autres groupes de danseuses qui représentent chacun deux classes d'âge différentes, à la fois du même échelon que les hommes et de celui immédiatement supérieur. L'un des avantages dont je bénéficiais pour diminuer ma peine est qu'il ne saurait y avoir de danseurs spécialistes chez les Bassari, dans la mesure où la danse n'est jamais exécutée en dehors de ce cadre précis (les performances ne sont jamais répétées à l'avance) et qu'au final, les gens ne la dansent qu'une fois par an durant les six années où ils appartiennent à cet échelon d'âge, c'est-à-dire au maximum six fois dans leur vie. Il n'y a donc pas d'autre moyen pour apprendre que d'observer et de reproduire de manière immédiate.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Les danseurs arborent quantité d'ornements dont j'étais totalement dépourvu. Les danseurs ont notamment de lourds cimiers de plumes de vautour qu'ils accrochent sur leur tête, des brassards prolongés de poils de mouton, des ceintures de perles, de longues bandes de coton blanc nouées sur la tête, etc. Ils tiennent également dans la main une batterie de cloches dont certaines sont de facture européenne et d'autres fabriquées localement. Pour pallier à mon dénuement, certains danseurs se dépouillèrent de leurs ornements. Un homme me prêta une cloche, une autre une bande de coton qu'on m'aida à nouer sur la tête, une femme m'attacha sa ceinture de perles autour de la taille. Pour chaque ornement, on me précisa qui en était le propriétaire et on m'indiqua comment il convenait de le faire bouger dans la danse.

À mon grand étonnement, ma prestation ne déclencha pas les rires que j'attendais. Passée la première surprise, l'ensemble de l'assistance ne me témoigna à peine plus d'intérêt qu'aux autres danseurs. Ma singularité pourtant si souvent soulignée dans la vie quotidienne n'était pas pertinente dans ce contexte. À reproduire les pas de mes voisins, je me trouvais en quelque sorte noyé dans la masse. Il n'y avait donc pas lieu de se moquer de moi plus que de quiconque. Au contraire, mon application à reproduire fidèlement ce que je percevais comme le mouvement minimal semblait répondre davantage aux canons esthétiques de cette danse que les mouvements prononcés et plus élégants de certains de mes voisins. Je ne le compris que plus tard, mais en cherchant à me fondre dans le décor pour ne pas attirer l'attention, j'avais involontairement respecté les codes chorégraphiques de cette danse qui exige une grande réserve émotionnelle et des mouvements corporels qui ne doivent théoriquement pas être distinguables de ceux des autres danseurs. Par une sorte de malentendu ironique, mon embarras et mon application mimétique étaient finalement assez proches de ce qu'il convient de

CORPS EN SCÈNES

faire pour exécuter correctement cette danse. Et lorsque j'entrepris, après coup, de tourner en dérision ma performance comme je l'avais fait pour mon champ ravagé par le rat-palmiste, les gens se contentèrent de sourire poliment. Ma blague fit long feu.

Tout au plus quelques amis rigolèrent après coup du fait que j'avais bien de la chance de n'avoir pas subi les brimades initiatiques qui permettent normalement de franchir les différents échelons d'âge, et conditionnent de fait l'exécution de cette danse. Mais ma performance en elle-même ne méritait pas de commentaires qualitatifs autres que ceux que j'ai souvent entendus par la suite, à savoir que mes ornements avaient bien bougé. Ce point est longtemps resté pour moi une source d'étonnement : les Bassari sont beaucoup plus attentifs au mouvement des ornements qu'à ceux des corps et ils résistent à qualifier directement la qualité du geste dansé pour lui-même. Au contraire, ils le mesurent beaucoup plus volontiers en fonction du mouvement ornemental qui en résulte. On ne parlera ainsi pas du mouvement du bassin provoqué par l'accentuation de la marche alternée de telle danseuse, mais du balancement cadencé des perles qui pendent à sa ceinture. Les gens sont moins attentifs au mouvement particulier des bras d'un danseur qu'à celui de l'extrémité du brassard qui y est attaché. Évidemment, les mouvements des corps et ceux des ornements sont liés mécaniquement : c'est bien une « technique du corps » particulière (au sens de Marcel Mauss, 1936) qui permet de mettre en mouvement les ornements d'une manière spécifique. Mais dans les jugements appréciatifs que les Bassari portent sur leurs propres danses, tout se passe comme si le mouvement corporel était éclipsé au profit du mouvement ornemental. Les quelques ornements que l'on m'avait prêtés avaient bien bougé, j'avais bien dansé.

Ce que je souhaite montrer est que mon erreur d'appréciation – j'attendais de ma performance des moqueries qui n'ont pas eu lieu – n'est ni un hasard ni un traitement de

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

faveur, mais plutôt un effet de l'esthétique valorisée par ce dispositif chorégraphique.

CORPS COLLECTIF ET SUJETS SINGULIERS

En effet, l'un des enjeux centraux de ces danses est de faire apparaître ceux qui l'exécutent comme un collectif indifférencié. Le procédé est à la fois simple dans sa conception et subtil dans sa mise en pratique. Il consiste à ce que chacun s'applique à reproduire le plus fidèlement possible le pas de son voisin immédiat, afin que la coordination des ajustements individuels résulte en un effet « d'homokinésie et d'unisson gestuel » (Beaudet 2001). La précision du geste dansé aboutit idéalement à un mouvement régulier des ornements portés par le danseur, de telle sorte que ce sont ces derniers qui attirent l'attention du spectateur et non le corps du danseur qui les anime. L'idée est celle d'une amplification purement mécanique, analogue à celle d'un pendule qui n'a besoin que d'une légère impulsion pour se balancer. Lorsque la danse est réussie, surtout au bout de quelques heures et de quelques calebasses de bière, votre attention se trouve aimantée par ce balancement régulier et les corps des danseurs se trouvent relégués au second plan. Ce dispositif offre une représentation particulièrement fidèle de ce qu'est une classe d'âge : un groupe dont chaque membre est supposé être le strict équivalent de tout autre. La danse apparaît ainsi comme un lieu privilégié pour faire apparaître, de manière littérale, le corps collectif que le rituel initiatique est censé engendrer.

Mais il y a plus. Lorsque l'on parle avec les Bassari, l'idée que la danse incarne de manière idéale l'équivalence statutaire des membres d'une même promotion initiatique est omniprésente, et pourtant, dans le même temps, personne ne perd de vue que les danseurs sont bel et bien des individus singuliers. Ce n'est pas la qualité individuelle de leur danse

CORPS EN SCÈNES

qu'on commentera, mais à nouveau les ornements qu'ils portent. Ce qui compte est le fait que tel ornement provient de telle personne, qui l'a prêté à telle autre, etc. En fait, arborer un costume complet est une affaire compliquée. Les ornements existent en nombre limité et il faut généralement s'y prendre longtemps à l'avance pour obtenir du propriétaire qu'il vous en cède un le temps de la danse. Les réseaux d'échange d'ornements suivent généralement les voies de la parenté, mais aussi celle des relations électives d'amitié ou d'affinité personnelle, voire plus simplement celles du voisinage. La conséquence de cela est qu'un observateur averti peut déduire, presque d'un coup d'œil, le réseau personnel d'un danseur. De fait, certains arborent l'ensemble des ornements et d'autres non, et cela a toujours à voir avec leur capacité à mobiliser un réseau relationnel plus ou moins vaste.

Cet exemple montre que la danse offre l'expérience simultanée de deux modes d'identification radicalement différents : l'un relevant de l'indifférenciation collective des groupes d'âge initiatiques, l'autre de la place stratégiquement négociée que chacun des danseurs occupe dans des réseaux de relations qui leur sont propres. En présentant ainsi, simultanément, l'identité des danseurs sous une forme singulière et collective, les dispositifs chorégraphiques bassari illustrent de manière exemplaire une idée centrale de l'initiation masculine : les initiés sont à la fois des individus singuliers, définis par des relations de parenté et d'amitié qui en font des sujets uniques, mais aussi des membres d'un collectif plus vaste, une promotion initiatique au sein de laquelle chacun est supposé être le strict équivalent de tout autre. On pourrait ajouter qu'à cette double identification, correspondent deux modes d'attention assez différents. Dans le premier, la saillance ornementale résulte plutôt d'un effet de quantité : ce qui compte n'est pas qu'il y ait un cimier mais vingt qui bougent de la même manière. Dans le second mode d'attention, la saillance ornementale procède

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

derait davantage d'un effet de qualité : ce qui importe est qu'il s'agisse de ce cimier-là et pas d'un autre, prêté par telle personne à telle autre. La tension entre ces deux modes d'attention, qui permet de percevoir les ornements à la fois comme un tout et comme des parties, contribue à opérer la capture cognitive recherchée par la danse. Dans le flottement entre ces deux niveaux d'attention réside, à mon avis, le pouvoir de fascination qu'elle exerce sur ceux qui la pratiquent et ceux qui l'observent. À l'instar d'autres technologies rituelles, l'efficacité des danses bassari réside dans leur propension à s'imposer comme de véritables « pièges à pensée » (Smith 1979), des dispositifs permettant de focaliser l'attention et de rendre tangibles certains des principes qui organisent la vie sociale.

SUSPENDRE LE JUGEMENT ESTHÉTIQUE

Je peux maintenant revenir sur le fait que ma présence dans la danse n'ait pas suscité les moqueries que naïvement j'attendais. Il n'y avait en fait rien de bien surprenant à ce que je parvienne à effacer mon individualité au sein d'un dispositif dont la vocation est justement de donner à voir des collectifs indifférenciés. Et cela était d'autant plus efficace que c'était ce même cadre qui permettait de faire resurgir ma singularité en donnant à voir publiquement, avec les trois ornements qu'on m'avait prêté, le caractère squelettique de ma situation relationnelle sur le terrain : celle d'un célibataire, sans parents, dépourvu du capital relationnel et des ressources stratégiques qui permettent à tout un chacun de se procurer l'ensemble des ornements de la danse. Mais il y a sans doute une raison plus fondamentale à l'absence de moqueries. Que ma performance n'ait suscité que peu de commentaires tient à la nature même de ces danses : la question n'est pas tant de savoir si l'on a bien ou mal dansé, elle est tout simplement de savoir si l'on a dansé ou pas. À

CORPS EN SCÈNES

partir du moment où l'on s'engage corporellement dans la danse au point de contribuer à faire émerger l'effet d'ensemble recherché, il n'y a pas lieu de s'arrêter sur le détail d'une performance individuelle. C'est en cela qu'il s'agit d'une danse « rituelle ». Dans le cas des danses non rituelles, la qualité d'exécution est un aspect constitutif de leur définition : une danse mal exécutée tend à ne plus vraiment être une danse. Les danses rituelles, à l'inverse, ne cessent pas d'être des danses, même lorsque la qualité individuelle des danseurs laisse à désirer. De même qu'à l'issue d'un mariage ou d'une initiation, on n'est pas plus ou moins initié, ou plus ou moins marié (on l'est ou pas), une danse rituelle est accomplie ou elle ne l'est pas¹. La marge d'appréciation pour mesurer la qualité d'exécution strictement individuelle se trouve de fait considérablement réduite. Cette logique poussée à son terme trouve une illustration remarquable dans la danse considérée par les Bassari comme la plus « rituelle » de leur répertoire. Il s'agit de la danse exécutée par les officiants principaux du rituel initiatique, au moment même du déroulement de la cérémonie. Rien dans la chorégraphie ne permet véritablement de distinguer cette danse des autres. À un détail près : le public est absent. Il s'agit en un sens d'une danse qui trouve dans sa seule exécution sa propre finalité, indépendamment de toute forme de jugement extérieur. Rien n'empêche d'apprécier cette danse, ou d'autres du même type, pour les indéniables qualités esthétiques qu'elles manifestent. Mais dans le contexte même de son exécution, il ne viendrait pas aux Bassari l'idée de la commenter en ces termes. Elle perdrait, d'un seul coup, l'efficacité proprement rituelle qu'on lui prête. Dans ce contexte, les hommes qui dansent ne sont pas seulement des danseurs : ce sont des initiateurs, des hommes transformés par le rituel qu'ils ont accompli dans le passé et

1. Je fais mienne une idée initialement formulée par Michael Houseman.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

aptes à en transformer d'autres dans le rituel qu'ils s'approprient à accomplir. Ce dernier exemple atteste d'une difficulté inhérente à l'analyse de ce genre de dispositifs. Rien ne permet de trancher, a priori, sur le statut rituel ou non d'une danse. C'est avant tout une question empirique qu'en aucun cas une analyse formelle ne permet à elle seule de résoudre. Si ce détour s'avère parfois nécessaire, la compréhension de l'enjeu des danses ne saurait être découplée, ici ou là-bas, des fonctions qu'on leur prête et du sens que les premiers intéressés – les danseurs – investissent dans les actions qu'ils accomplissent.

Le « corps parlant » du danseur antique : gestuelle, identité et perception

Ruth Webb

Lorsque nous tentons d'imaginer les spectacles qui animaient les théâtres romains, que ce soit en Syrie, en Espagne, en Égypte ou en Gaule, il semble naturel de penser en premier lieu aux genres vénérables tels que la tragédie ou la comédie. Mais d'autres types de spectacles dominaient les scènes pendant les siècles de l'Empire romain (jusqu'au V^e siècle en Occident et jusqu'au VI^e siècle et peut-être au-delà dans la partie orientale qui deviendra l'empire byzantin). Ces spectacles mettaient en jeu le chant, la parole vive et le corps et, contrairement aux drames classiques, n'étaient pratiquement pas fixés par écrit. Le type de spectacle qui connut le plus grand succès pendant toute l'époque romaine était la pantomime, une danse mimétique dans laquelle l'artiste principal, qui évoluait en silence sur la scène, représentait par ses mouvements et par ses gestes des histoires mythologiques¹. Même si quelques danseuses sont connues, il s'agissait le plus souvent de danseurs masculins. Ils étaient accompagnés par un groupe de musiciens et de chanteurs mais les textes qui parlent de cette danse nous montrent que tous les yeux étaient fixés sur le danseur ou « pantomime ».

1. Plusieurs publications récentes sont consacrées entièrement ou en partie à la pantomime. Voir : M.-H. Garelli, *Danser le mythe : La pantomime et sa réception dans la culture antique* (Louvain, 2007) ; I. Lada-Richards, *Silent Eloquence : Lucian and Pantomime Dancing* (London 2007) ; E. Hall et R. Wyles (éd.) *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford, 2008). Voir aussi S. Montiglio, « Paroles dansées en silence : L'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur », *Phoenix*, 53 (1999), p. 63-80.

CORPS EN SCÈNES

Le nom *panto-mimos* exprime la nature essentielle de cet art dans lequel le danseur incarnait (*mimos*) tous (*pantes*) les personnages – que ceux-ci soient masculins, féminins, humains ou divins – pendant une seule représentation. L'écrivain et sophiste grec, Lucien (II^e siècle apr. J.-C.), fait dire à un des deux interlocuteurs dans son dialogue *Sur la Danse*, 67, qu'un seul danseur pouvait incarner une série de personnages dans une seule représentation. Les exemples qu'il cite sont le roi Athamas pendant sa crise de folie et sa femme Ino, poursuivie par son mari, les frères Thyeste et Atrée, puis le fils du premier, Égisthe, et enfin Aerope, l'épouse d'Atrée. Il s'agit ici de deux histoires différentes dans lesquelles le même danseur jouait entre deux et quatre rôles. Ailleurs (*Sur la danse*, 66), Lucien nous dit que le danseur pouvait incarner cinq personnages différents lors d'une seule représentation.

En l'absence d'images du danseur en mouvement², nous devons nos connaissances de cette danse principalement aux textes écrits à son sujet dans l'Antiquité qui présentent des inconvénients et des avantages pour nous. Le principal inconvénient découle du fait que ces auteurs sont des intellectuels, souvent des Chrétiens, qui ne se préoccupaient guère des questions qui nous intéressent concernant la technique des danseurs et les réactions des spectateurs³. Au contraire, leurs textes présentent généralement une image très déformée de la danse ; ils condamnaient surtout le fait que les danseurs masculins incarnaient des personnages féminins et des échos de leurs polémiques sont encore perceptibles dans les histoires modernes du théâtre antique qui

2. Quelques médaillons, reliefs et statuettes représentent le danseur dans les coulisses qui tient son masque à la main (et n'est donc pas en train de danser). Voir J. Jory, « The Drama of the Dance: Prolegomena to an iconography of imperial pantomime », dans W.J. Slater (éd.), *Roman Theater and Society* (Ann Arbor, 1996), p. 1-27 et Garelli, *Danser le mythe*, fig. 3-11.

3. Voir Webb, *Demons and Dancers*, p. 139-216.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

évoquent la « décadence » et la « lascivité » de ces spectacles tardifs⁴. Malgré cela, ces textes présentent le grand avantage de nous donner, à travers les débats constants suscités par la danse, un aperçu des préoccupations des contemporains, de leur conception du corps, du regard et du geste. Loin d'être des spectateurs naïfs, les critiques chrétiens de la pantomime sont souvent des observateurs très fins qui connaissaient bien les spectacles de leur époque pour les avoir fréquentés dans leur jeunesse. Qui plus est, ils réfléchissent, parlent et écrivent sur le théâtre dans le contexte d'un processus de réévaluation profonde des valeurs et des pratiques visant à établir une nouvelle société. Il en résulte que certaines questions et problèmes qui ne sont pas évoqués – ou qui le sont à peine – pendant l'époque antérieure deviennent le sujet de débats intenses.

Dans ce qui suit, je présenterai très rapidement ce que nous savons sur la danse (même si beaucoup de points de détails sont discutés) avant d'aborder la manière dont l'action mimétique du danseur était perçue. Si la danse pantomimique elle-même reste toujours hors de notre portée, il est possible de faire des comparaisons avec des danses mimétiques modernes. Ma vision personnelle de la pantomime est très influencée par l'observation des spectacles de danse Kathak auxquels j'ai pu assister⁵. Dans cette danse du Nord de l'Inde, un danseur ou une danseuse raconte une histoire tirée de la mythologie hindoue en incarnant différents personnages par des mouvements et des gestes dont certains sont

4. On trouve des échos de la vision chrétienne de la danse chez J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley, 1981), p. 43 et B.H. Vandenberghe, « Saint Jean Chrysostom et les spectacles », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 7 (1955), qui caractérise ainsi la réaction du Père de l'Église aux spectacles de l'Antiquité tardive : « La grande sévérité de leur auteur s'explique par le plaisir malsain que procuraient les exhibitions monstrueuses, les jeux ignobles, les pantomimes obscènes ».

5. Le livre de J. Emigh, *Masked Performance: The play of self and other in ritual and theatre* (Philadelphia, 1996) et les travaux de R. Schechner ont également été très précieux.

CORPS EN SCÈNES

immédiatement reconnaissables même par un spectateur novice, alors que d'autres appartiennent à un vocabulaire codifié. Comme les danseurs de pantomime, les danseurs Kathak évoluent seuls, accompagnés de musique et de chants. Ils ou elles peuvent jouer des rôles masculins et féminins et faire des transitions entre deux personnages sous les yeux du spectateur grâce à leurs seuls mouvements. Il existe, bien entendu, des différences importantes entre la danse Kathak et la pantomime antique, notamment l'absence de masques dans la première. Les comparaisons de ce genre sont limitées, lorsqu'il s'agit d'une pratique corporelle qui appartenait à une culture et à une époque très éloignées dans le temps. Mais elles ont néanmoins un rôle précieux à jouer en tant que témoignages des capacités du corps humain à communiquer des histoires, des émotions et, même, des idées et nous permettent de les confronter aux textes antiques. Pour leur part, les textes écrits autour de la danse peuvent précisément nous renseigner sur ces faces cachées : les connotations des gestes, des postures et des mouvements et la manière dont ceux-ci étaient perçus et conçus.

LA PANTOMIME OU LA NARRATION PAR LE CORPS

Le danseur évolue donc seul sur scène, accompagné par un chœur de musiciens et chanteurs. Le danseur est masqué, et le masque est caractérisé par sa bouche fermée ce qui permet d'identifier certaines représentations comme étant celles de danseurs.⁶ Le costume était probablement neutre : la longue tunique et le foulard que portaient les danseurs pouvaient servir à représenter différents personnages et attributs⁷.

6. Voir Jory, « The Drama of the Dance ».

7. R. Wyles, « The Symbolism of Costume in the Ancient Pantomime » dans Hall et Wyles, *New Directions*, p. 61-86.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Les sujets de la danse sont tirés de la mythologie – les amours des dieux et des hommes (Apollon et Daphné, Venus et Mars, Dionysos et Sémélé) –, ou reprennent des intrigues de tragédie (Ajax, Thyeste) et d'épopée (Hector)⁸. Le lien entre le chant du chœur et la danse n'est pas clair mais nous n'avons pas de raison de croire que le danseur suivait strictement les paroles chantées. Au contraire, Lucien (*Sur la danse*, 80) évoque des cas de danseurs qui se seraient trompés de sujet au milieu de la représentation et auraient glissé entre deux histoires qui comportaient la même action. Ainsi, un danseur qui avait commencé par jouer le dieu Cronos en train de dévorer ses enfants serait passé, sans s'en rendre compte, à Thyeste en train de manger les siens. Même si cette anecdote est entièrement inventée, ce qui est tout à fait possible lorsqu'il s'agit d'un auteur aussi difficile à cerner que Lucien, une telle erreur devait être vraisemblable pour des lecteurs qui connaissaient bien la danse. Et pour qu'une telle erreur soit vraisemblable, le danseur devait jouir d'une certaine liberté vis-à-vis du chant qui accompagnait ses mouvements : il ne suivait pas les paroles du chant mais exprimait de manière parallèle le même sujet, suivant une logique qui était gestuelle et non verbale. L'anecdote nous donne d'ailleurs une idée du degré d'inventivité dont les danseurs (ou leurs chorégraphes, nous ne savons rien du processus créatif) pouvaient faire preuve soit pour opérer des transitions soit pour suggérer des liens entre deux histoires ou personnages en prenant appui sur des similarités structurelles. La danse pouvait ainsi contribuer non seulement à répandre la connaissance des mythes, comme nous le dit Libanius au IV^e siècle après J.-C.⁹, mais aussi à proposer des interprétations.

Pour revenir aux questions techniques, c'était donc avant tout le corps du danseur qui servait à représenter les person-

8. Garelli, *Danser le mythe*, p. 271-280 fournit une liste complète des sujets connus.

9. Libanios, Discours 64, *Pour les danseurs*, 112, cf. 108-109.

CORPS EN SCÈNES

nages, leurs actions et émotions, par des mouvements et par des gestes, aidés probablement par des changements de rythme et de mélodie¹⁰. Un aspect particulier du vocabulaire gestuel du danseur était souvent évoqué (et condamné) par les auteurs contemporains : il s'agit de l'éventail de mouvements utilisés pour jouer les personnages féminins. Grâce aux textes, nous savons que les danseurs employaient des mouvements ondulants du cou et du torse et des postures caractérisées par des lignes courbes. De tels postures et mouvements sont souvent opposés aux postures fermes et droites, au port du torse rigide qui caractérisaient le « masculin », selon un jeu d'associations qui était courant dans la culture antique¹¹. Une épigramme latine est particulièrement évocatrice : l'auteur anonyme décrit l'entrée en scène du danseur qui « fléchit sa poitrine masculine avec une fluidité féminine et adapte ses flancs souples aux deux sexes ». À l'effet visuel de ces paroles se rajoute la juxtaposition du masculin et du féminin dans l'ordre des premiers mots latins¹². Le sens d'émerveillement que le lecteur perçoit dans ces paroles contraste avec les termes et les images qui sont plus souvent employés pour évoquer ces mouvements. En effet, les auteurs antiques parlent du corps « brisé » du danseur qui ose abandonner la posture droite qui convient à son sexe biologique et adopter des mouvements compris comme étant féminins¹³.

10. Apulée, *Métamorphoses*, 10, 30-32 décrit un spectacle apparenté à la danse pantomimique dans lequel chaque personnage (il s'agit de l'histoire du jugement de Pâris) est accompagné par un mode musical adapté.

11. Voir par exemple les analyses de M. Gleason, *Mascarades masculines : Genre, corps et voix dans l'Antiquité gréco-romaine* (Paris, 2012). Sur le vocabulaire employé pour décrire les mouvements de la danse voir Webb, *Demons and Dancers*, p. 139-141 et Lada-Richards, *Silent Eloquence*, p. 56-78.

12. *Anthologie latine*, 100, 1-2 : Macula femineo declinans pectora fluxu / atque aptans lentum sexum ad utrumque latum.

13. Voir, par exemple, Cyprien, *Ad Donatum*, 8, 181-3 ; Jérôme, *Lettre à Marcella*, 43,2,4.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Nous reviendrons aux mouvements « féminins » et à leurs implications mais, du point de vue technique, il était tout à fait possible pour le danseur de se transformer sous les yeux des spectateurs, sans avoir nécessairement besoin de changer de masque ou de vêtement pour représenter une transition entre deux personnages ou le passage d'un homme à une femme¹⁴. Un nouveau personnage pouvait très bien être indiqué par les qualités du mouvement ou par une posture caractéristique comparable à ceux que l'on trouve dans les arts visuels. En effet, la comparaison entre la danse et la peinture ou la sculpture est fréquente, l'exemple le plus frappant se trouvant dans le discours *Pour les danseurs* de Libanius qui parle de la manière dont le danseur pouvait adopter une posture qui faisait surgir une image (*eikôn*)¹⁵. Selon Libanius, ces arrêts venaient interrompre des séries de mouvements rapides et de tournoiements, créant ainsi une alternance entre différentes qualités de mouvements et différents rythmes, ce qui nous aide à comprendre pourquoi la danse pouvait susciter autant de passions chez les spectateurs (je pense, par exemple, aux changements soudains de tempo qui caractérisent le flamenco, entre autres danses). En même temps, les moments de calme d'où « surgissait l'image », pour citer à nouveau Libanius, nous montrent un aspect plus contemplatif de la danse qui fait appel aux connaissances des spectateurs qui identifiaient immédiatement la posture ou le geste typique de tel ou tel personnage.

14. Différents types de masque représentant différents personnages existaient mais leur rôle exact n'est pas entièrement clair. Le cas de la danse balinaise, par exemple, montre qu'un seul masque peut prendre des apparences très différentes selon les mouvements de la tête et ses inclinations voir Emigh, *Masked Performance*, p. 116. Sur les masques pantomimiques voir Jory, « Prolegomena » ; sur l'emploi du masque voir A. Petrides, « Lucian's *On the Dance* and the Poetics of the Pantomime Mask », dans G.W.M. Harrison et V. Liapis (éd.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (Leiden, 2013), p. 433-450.

15. Libanios, Discours 64, *Pour les danseurs*, 118 Cf. Plutarque, *Propos de table*, 9.15. Sur ce parallèle entre la danse et les arts visuels voir Garelli, *Danser le Mythe*, p. 351-362.

CORPS EN SCÈNES

LE SPECTATEUR IMPLIQUÉ

La comparaison entre le danseur et les arts visuels soulève la question de l'attirail qui, il me semble, était très probablement mimé. Il est vrai que, sur le relief célèbre de Trèves¹⁶, le danseur représenté porte une épée suspendue à sa ceinture et tient une lyre de sa main gauche. Nous ne pouvons pas, en revanche, être sûrs que de tels objets existaient et étaient employés par les danseurs sur la scène. La comparaison avec d'autres danses mimétiques montre que des gestes pouvaient suffire pour représenter de tels objets. Eugenio Barba, par exemple, analyse la manière dont les danseurs de la tradition Odissi (Inde) et les acteurs du théâtre Kyôgen (au Japon) créent par la force musculaire la tension de l'arc qu'ils font semblant de tirer¹⁷. Ainsi, par le jeu de tensions et de forces dynamiques produit dans et par son corps, le danseur fait beaucoup plus qu'imiter les gestes ; il produit un effort physique équivalent à celui de l'action elle-même et, par ce moyen, fait surgir à la fois l'action et l'objet dans l'imagination du spectateur¹⁸.

L'imagination des spectateurs joue un rôle essentiel dans la représentation des interactions entre deux personnages. C'est ce que semble indiquer Libanius lorsqu'il parle de la capacité des danseurs à représenter un personnage « à travers » un autre. Les exemples qu'il donne concernent des histoires de violence ou de rivalités : Athéna et Poséidon qui briguaient tous les deux le statut de dieu tutélaire de la cité d'Athènes ; Arès, l'amant d'Aphrodite, et Héphaïstos,

16. Plaque d'ivoire du V^e ou VI^e siècle après J.-C. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 2497. Webb, *Demons and Dancers*, fig. 6 ; Garelli, *Danser le mythe*, fig. 11.

17. E. Barba dans *A Dictionary of Theatre Anthropology* (Londres et New York, 1991), p. 98-101.

18. M. Jeannerod, *Motor Cognition : What Actions Tell the Self* (Oxford, 2006) note que les représentations pantomimiques d'actions créent une réaction dans les parties du cerveau qui sont dédiées au traitement visuel.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

l'époux de la déesse ; Achille et le Troyen qui le tuera, Pâris. Plus précisément, la manière dont Libanius en parle donne l'impression qu'il pense à des moments de la représentation où le danseur personnifiait un des deux partenaires tout en suggérant la présence et les actions de l'autre à travers les gestes, les mouvements et les émotions du premier. De telles évocations sont bien connues dans la danse Kathak où un seul artiste peut évoquer une conversation entre deux personnages¹⁹. De tels effets auraient une place particulièrement importante dans la pantomime qui représentait souvent des poursuites amoureuses ou des conflits. Ce passage du discours de Libanius montre que c'est dans l'imagination du spectateur que ces gestes d'amour ou ces actes violents ont lieu. Cette observation nous aide à mieux comprendre pourquoi la pantomime posait de tels problèmes aux moralistes antiques, qu'ils soient chrétiens ou païens. En effet, le spectateur était pleinement impliqué ; il ne restait pas coupé de la représentation mais y entraînait ou, plus précisément, il se laissait envahir par les personnages joués par le danseur. Spectateur et danseur créaient ensemble le spectacle dans la plus grande complicité.

FACE AUX IDENTITÉS MULTIPLES DU DANSEUR, LA CRAINTE DE LA CONTAGION DES SPECTATEURS

Ce survol du travail corporel du danseur de pantomime montre la plasticité de son corps, sa capacité à se transformer et à faire surgir dans l'imagination du spectateur des choses, ou même des personnages, absents. Si le danseur était un artiste dont la matière première était constituée par son propre corps, en agissant sur lui-même il créait des images dans l'esprit des spectateurs. Ces caractéristiques de la créa-

19. Voir S. Kothari, *Kathak* (New Delhi, 1989), p. 112-118.

CORPS EN SCÈNES

tion dansée sont, je crois, à l'origine de deux types de questions posées par les intellectuels romains au sujet de la danse. La première concerne l'identité du danseur : qui est cet homme qui se transforme sans cesse sous les yeux du public ? La seconde concerne la peur que suscitait l'impact de sa danse sur les spectateurs.

La question de l'identité du comédien est, bien entendu, récurrente. Mais dans l'Antiquité, le lien intime entre le corps et l'esprit est à l'origine des confusions sur l'identité du danseur, plus particulièrement sur l'identité de genre. Les sources écrites montrent que l'homme qui, dans la vie, pratiquait habituellement des mouvements ondulants, comparables à ceux employés par les danseurs, était considéré comme un efféminé²⁰. Non seulement le corps trahissait l'âme, mais ses mouvements pouvaient exercer un impact sur celle-ci : l'imitation d'actions, disait Platon (*Rép.* 395d-e), finissait par modeler l'âme de l'imitateur qui s'assimilait au modèle. Cette idée est encore pleinement visible dans les accusations lancées contre les danseurs par des moralistes qui voyaient en eux des créatures efféminées, indignes du nom d'« homme ». Libanius dans son discours s'efforce de répondre à de telles accusations et l'énergie qu'il y consacre montre que ces arguments, selon lesquels le danseur subissait une transformation en dansant, avaient un certain poids parmi ses contemporains. Un exemple particulièrement intéressant se trouve dans un poème plus ou moins contemporain rempli d'avertissements moraux adressé par un Chrétien à un jeune homme. L'auteur, Amphilochios d'Iconium (actuellement la ville de Konya en Turquie) met en garde son interlocuteur contre le théâtre, en général, et contre les danseurs, en particulier, sous prétexte que ceux-ci étaient des êtres monstrueux, des hommes-femmes. Cette condition

20. Voir Gleason, *Mascarades masculines*.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

résulte directement de leur imitation des gestes féminins dans la danse qui les oblige à abandonner leur sexe sans pourtant atteindre pleinement l'état de femme. Ils restent ainsi pris dans un entre-deux grotesque et permanent, ni hommes ni femmes, en dehors de toute classification ²¹.

Le cas des mouvements perçus comme étant féminins et féminisant n'est que l'exemple le plus controversé et le plus souvent discuté dans nos sources écrites. Il est clair que les transformations perpétuelles du danseur risquaient, aux yeux des commentateurs, de le priver de toute identité fixe. Cette situation se reflète dans deux constats très simples ; d'une part, contrairement aux autres artistes, les pantomimes ne parlent jamais à la première personne dans les inscriptions qui commémorent leurs victoires aux concours et leurs vies. D'autre part, alors que plusieurs légendes racontent la conversion miraculeuse de comédiens, comme St Genès d'Arles, aucun danseur ne figure comme personnage central d'une telle histoire. L'idée même de conversion suppose une identité stable, un moi qui pouvait accomplir une transition définitive entre deux états et, dans l'imaginaire de l'Antiquité tardive, le danseur était tout le contraire.

VIVRE L'EXPÉRIENCE DES PERSONNAGES

Les visions de la danse et du danseur qui se laissent apercevoir à travers ces textes reposent sur la conception de liens étroits unissant corps, âme, émotion, mouvements et, pourrait-on ajouter, connaissances. Une inscription en

21. Amphilochos d'Iconium, *Iambi ad Seleucum*, 161-163 ; voir Webb, *Demons and Dancers*, p. 161-163. Cette idée – ou plutôt image – sert à illustrer parfaitement les contradictions de la pensée antique sur le corps et le genre : elle combine une conception essentialiste du genre selon lequel on naissait homme ou femme (une idée particulièrement chère aux premiers Chrétiens) avec une conception plus constructiviste dans laquelle l'individu devient homme et doit faire un effort constant pour maintenir ce statut. Voir Gleason, *Mascarades masculines*.

CORPS EN SCÈNES

grec nous donne une idée de la manière dont ce complexe pouvait être compris par les artistes eux-mêmes ou bien par leurs proches. Il s'agit d'une épitaphe écrite pour un ancien danseur devenu maître de danse qui est dit avoir « ressenti des émotions » ou bien « vécu des expériences » (ces deux sens sont étroitement liés par le verbe, *pascho*) « avec » les « personnages » ou « masques » (le nom *prosopon*, comme son équivalent latin *persona*, signifie les deux) qu'il faisait bouger (*kineomai*)²². Il s'agit, semble-t-il, de la même conception exprimée autrement, en mettant l'accent sur la technique (le mouvement) et les outils (le masque) du danseur. Ces quelques mots soulignent l'aspect cognitif de la danse : si le danseur vit les mêmes expériences (*sumpascho*) que le personnage, il en acquiert ainsi une connaissance intime à travers les gestes.

Dans ces interprétations contrastées de la danse, les liens entre mouvements, émotions, actions et personnages sont tellement étroits qu'il est impossible de dire lequel est la cause et lequel est l'effet. De là découlent les dangers de la danse pour le spectateur qui risque de perdre sa propre identité, s'il est amené à imiter le moindre geste du danseur qu'il regarde²³. De telles angoisses pouvaient être provoquées par tous les spectacles mais la danse posait problème en grande partie, sans doute, parce qu'elle était le spectacle le plus populaire. En outre l'attention de tous les spectateurs était focalisée sur la figure du danseur (au lieu d'être partagée entre différents comédiens comme dans la tragédie ou la comédie). Il me semble, cependant, que la puissance de la

22. Texte et traduction française dans Garelli, *Danser le mythe*, p. 441.

23. Une telle idée de « contagion mimétique » était très répandue. Voir R. Germany, *Mimetic Contagion : Art and Artifice in Terence's Eunuchus* (Oxford, 2015) ; Webb, *Demons and Dancers* et « La peur de la mimésis théâtrale », *La Part de l'œil* 23 (2008), p. 137-145. Elle est proche de la théorie des « neurones miroirs » et, même si celle-ci est discutée par des spécialistes, il est certain que le fait de regarder un autre agir produit des effets dans le cerveau du spectateur, voir Jeannerod, *Motor Cognition*, p. 116-120.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

pantomime résultait surtout de sa gestuelle qui dépassait, aux yeux des commentateurs antiques, la frontière entre l'être et l'apparence.

Il est sans nul doute ironique que cet art antique qui se passait du langage pour communiquer directement par des gestes, à la fois ceux du personnage et ceux de l'artiste, soit connu surtout à travers les paroles d'intellectuels très éloignés du milieu des artistes. Nous avons pu voir, cependant, à quel point ces témoignages sont précieux, à condition de les compléter (comme les spectateurs devaient eux-mêmes compléter les gestes des danseurs) par des connaissances tirées d'autres sources. Parmi ces sources figurent la création – les danses mimétiques modernes qui nous donnent une idée des possibilités du langage gestuel au sein d'une culture – et la recherche, notamment en sciences cognitives, qui nous permet de voir autrement les liens entre corps, émotion et connaissances et d'interpréter ainsi différemment nos sources antiques.

Danser pour témoigner : l'histoire immédiate et la mémoire des corps

Arkadi Zaides

Originaire du Belarus, Arkadi Zaides immigre en Israël en 1990. De 1999 à 2004 il danse avec la Batsheva Dance Company, qui forme de nombreux danseurs israéliens contemporains. Devenu chorégraphe indépendant, Arkadi Zaides rompt avec l'esthétique de Batsheva, tout en incorporant le niveau élevé d'exigence physique de la compagnie dans son propre travail. Il se produit dans le monde entier, ce qui lui permet de croiser les points de vue et les influences et d'approfondir le sens de sa démarche artistique. Il questionne la façon dont un environnement conflictuel construit la subjectivité physique et émotionnelle. Il s'interroge sur la nature des relations individuelles susceptibles de se manifester dans un contexte de conflit, avec la volonté de changer les regards à travers sa pratique artistique.

Dans *Quiet*, Arkadi Zaides réunit pour la première fois sur une même scène des Juifs et des Arabes israéliens. Son spectacle suivant *Land-Research* questionne le concept même de territoire, *Archive* célèbre une génération qui observe son pays sous une perspective nouvelle. Présenté lors de l'édition 2014 du Festival d'Avignon, *Archives* utilise en toile de fond des images vidéo sélectionnées dans les archives de B'Tselem – Centre israélien d'information sur les droits de l'homme dans les territoires occupés, organisation créée en 1989. En 2007, l'organisation a développé une modalité d'action originale – en confiant des caméras à des Palestiniens de Cisjordanie afin qu'ils témoignent de la situation. Dans le cadre de ses recherches, Arkadi Zaides a privilégié des images vidéo

CORPS EN SCÈNES

montrant des Israéliens dans leur vie quotidienne dans des zones d'après conflit. Après l'étude des vidéos, son travail chorégraphique se fonde sur la reproduction des attitudes et des mouvements capturés par l'image. Cette même méthode de travail a débouché sur une seconde production – une installation vidéo intitulée *Capture Practice* et présentée simultanément au Musée d'art Petach Tikya en Israël.

Quelle est l'origine des vidéos que vous utilisez dans votre spectacle ?

Arkadi Zaides : Dans *Archive* comme dans *Capture Practice*, j'utilise des vidéos recueillies par B'Tselem. La mission première de B'tselem est de documenter les violations des droits de l'homme commises dans les Territoires occupés et d'informer l'opinion publique et les décideurs israéliens sur ces violations afin de promouvoir une culture des droits de l'homme dans le pays. Le B'Tselem Camera Project a permis de recueillir des centaines d'heures d'images documentées. Ces témoignages sont apparus comme un acte de résistance important.

J'ai découvert les vidéos de B'Tselem à travers les réseaux sociaux. La nature même de ces images et leur force brute m'ont poussé à explorer ces situations, à faire acte de médiation et à me définir moi-même par rapport à elles en tant qu'artiste et en tant que citoyen.

En quoi ces images vous sont-elles apparues comme un matériau pertinent pour la création chorégraphique ?

AZ : Dans mes derniers spectacles, je me suis intéressé à la question : comment le corps peut-il devenir un médium à travers lequel appréhender et questionner la situation poli-

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

tique? Ces images m'ont permis de progresser dans ma démarche de chorégraphe. J'avais déjà collaboré avec des citoyens juifs et arabes israéliens dans des spectacles précédents, en traitant de l'impossibilité de la communication entre eux. Dans *Archives*, je tourne mon attention, pour la première fois, vers les territoires occupés, pour creuser plus profondément dans les racines de cette tension.

Les vidéos produites dans le cadre du B'Tselem Camera Project sont des documents uniques qui ont pour fonction de servir de preuves. Leur vocation est d'abord et avant tout de témoigner. Je me suis demandé comment je pourrais les utiliser avec mon propre regard, façonné par mon expérience personnelle, pour en extraire une expression physique à plusieurs niveaux? Comment la présence physique de mon propre corps pourrait modifier la manière dont ces images sont perçues?

Avec Effi Weiss et Amir Borenstein, artistes vidéo, et Tom Tlalim, artiste sonore, nous avons visionné des centaines d'heures de rush. Nous avons choisi d'éviter les images de violence souvent montrées par les médias et jugé plus intéressant de privilégier des moments marginaux, des actes périphériques de violence qui, une fois mis au jour, sont aussi parlants. Ces vidéos sont le point de départ et la matière de *Archives* et de *Capture Practice*. Dans l'un et l'autre spectacle, j'observe le matériau, je m'en imprègne et je tente de le transformer en quelque chose de plus tangible.

Quelles sont les réactions du public israélien aux vidéos projetées dans un musée et dans votre spectacle ?

AZ: Les spectateurs israéliens réagissent globalement de deux manières différentes, selon leur affiliation politique. Les premiers désapprouvent – « Pourquoi nous montrer ça, à nous et au reste du monde? » – les seconds reconnaissent l'importance de ma démarche. À travers l'ensemble du projet, j'affirme qu'en tant qu'Israéliens, nous ne pouvons

CORPS EN SCÈNES

plus ignorer notre part dans le cycle de la violence. Le fait d'emprunter le point de vue palestinien me permet de porter un regard distancié sur ma propre société. Mes deux spectacles mettent en cause l'acte même d'occupation en observant les répercussions de cette occupation sur les corps des soldats et des colons qui résident en Cisjordanie. Ils s'efforcent de mettre au jour la trace physique imprimée par l'idéologie et le militarisme sur la société israélienne. Ils invitent les spectateurs à repenser leur position par rapport à l'information qu'ils viennent tout juste de recevoir. Cette invitation à changer de regard est difficile compte tenu du degré perturbant de violence montré à l'écran.

B'Tselem est en butte à des menaces constantes de la part des activistes de droite. Plusieurs tentatives ont été faites pour empêcher à la fois l'installation vidéo et le spectacle, au prétexte à chaque fois qu'ils utilisaient des matériaux fournis par B'Tselem. Deux manifestations ont été organisées pour dénoncer mon travail, dont une marquée par une escalade de la violence. Dans ce contexte, il était très important pour moi de souligner la légitimité de ma démarche. L'accès aux archives d'une ONG est un acte légitime pour le citoyen comme pour l'artiste. Il n'est pas surprenant que mon travail suscite de telles réactions, et je suis prêt à les affronter. Mon engagement sur ces questions se fonde sur une démarche humaniste, je suis convaincu qu'un débat critique sur des questions politiquement sensibles est crucial.

Constatez-vous des différences dans l'accueil réservé à votre spectacle en Europe ?

AZ : La communauté internationale est particulièrement attentive au conflit israélo-palestinien. Les Israéliens pour leur part sont confrontés à des événements qui se déroulent chez eux ou à proximité de chez eux, alors que le public étranger les observe à distance. La place où j'évolue, entre l'écran et le public, est donc extrêmement importante. Je suis

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

là comme Israélien mais aussi comme chorégraphe qui donne à voir le potentiel de violence inhérent à chaque corps, à chaque communauté.

Le monde est aujourd'hui très interconnecté et l'information circule à très grande vitesse. Un événement survenu dans une région du monde a des répercussions sur une autre. Ce qui pose la question de notre responsabilité en tant que citoyens du monde. Ma démarche vise à promouvoir cette responsabilité : en quoi suis-je partie prenante de la violence dans ma vie quotidienne ? Comment se perpétuent les systèmes de défiance ? Est-ce que nous nous posons assez de questions à ce sujet ?

Au cours du spectacle, vous évoluez à mi-distance entre le public et l'écran sur lequel sont projetées les images vidéo. Comment définiriez-vous votre positionnement, votre rapport à ces vidéos ?

AZ : Le principe dramaturgique de la performance est de partir d'une situation d'observateur, pour peu à peu intégrer dans ma gestuelle des éléments montrés à l'écran. Le dispositif peut paraître réglé de prime abord, mais de fait, il est sans cesse remis en cause et perturbé. Tantôt je pratique et répète un mouvement observé à l'écran, tantôt j'anticipe sur les images à venir, comme pour prévenir le public de leur arrivée imminente. Une fois cette relation de proximité clairement établie, j'essaie de changer mon rapport aux images vidéo. Je change volontairement de position au sein de l'installation. L'espace est divisé en trois zones : l'écran sur lequel sont projetées les images vidéo, le public assis en face de l'écran, et moi qui évolue entre les deux. Parfois, je suis du côté des spectateurs, pour regarder les images avec eux, parfois à proximité physique de la personne qui filme, ou de celle qui est filmée, et d'autres fois encore, je suis juste moi, au centre de ce dispositif.

CORPS EN SCÈNES

Qu'est-ce que ma présence physique peut ajouter à la perception des images ? C'est le questionnement qui sous-tend mes déplacements sur la scène, ces différentes positions. Je tente d'être un médiateur, d'agir tantôt comme un filtre, tantôt comme un obstacle au regard. Mon corps change la façon dont ces images sont perçues. Mettre en lumière des éléments chaque fois différents peut contribuer à placer les choses sous des perspectives nouvelles.

La structure de la pièce fait apparaître deux moments qui correspondent à deux états du corps très différents. Dans le premier, votre corps est très calme, vous regardez les images, les mouvements, vous les étudiez. Dans le second, il n'y a plus d'image, votre corps apparaît plus engagé dans le mouvement, dans une énergie plus intense. Il est déconnecté de la présence des images.

AZ : Etre spectateur est un acte politique. La meilleure preuve en est que l'on a tenté d'empêcher à la fois ma performance et l'installation. Ces tentatives s'expliquent par le désir d'empêcher l'acte même de voir, et donc d'empêcher le public d'être exposé à une certaine réalité.

Au début du spectacle, je me place dans la position du spectateur précisément pour cette raison. Le fait de regarder les images avec le public engage ce même public dans le même acte de regarder. Ensuite, j'engage le mouvement avec des gestes inspirés des images projetées à l'écran. À l'aide d'une télécommande, j'accélère le rythme et je force l'attention du public, en l'obligeant à choisir entre me regarder moi ou regarder l'écran. Les images à l'écran continuent à se succéder mais mon corps sur scène préserve leur présence. À travers ce processus, j'engage les spectateurs dans un acte d'appropriation physique. En les obligeant à regarder, en rendant les images pratiquement impossibles à ignorer ou à éliminer, je les presse de prendre position.

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Une fois cette phase terminée, je suis libre de couper l'image et de m'investir totalement dans le mouvement. Je modifie et combine différentes figures qui vont influencer sur mon état physique et mental. Enfin, j'enregistre ma voix, en superposant des cris et des pleurs gardés en mémoire, qui émanaient de différents personnages précédemment montrés à l'écran. Je laisse pour finir le son résonner dans l'espace comme seule trace du processus. Quels gestes demeurent, quels gestes disparaissent ? Quelles voix et quels sons continuent de résonner ? Avons-nous tous été attentifs tout au long du processus ?

Archive apparaît à la fois comme un geste politique et artistique. Comment choisissez-vous les extraits de films sur lesquels vous composez ? Parfois il n'y a qu'un personnage central que vous allez « copier/mimer », d'autres fois il y a des scènes de groupe et vous vous focalisez sur une personne, tantôt une personne impliquée dans l'acte de violence, tantôt un observateur quasiment extérieur à la scène. L'attention peut se porter sur ce qui est central à l'action ou sur ce qui est périphérique. Les images montrent des corps qui se cherchent, des corps qui veulent communiquer avec d'autres corps. C'est le pouvoir de votre travail de montrer, derrière les scènes de violence, cette attente des autres. Pensez-vous que le corps permette de transmettre un message différent et de susciter une réception spécifique chez le spectateur, par rapport à d'autres médias comme le cinéma ou l'image documentaire ?

AZ : La scène est un espace expérimental dans lequel je décortique les images vidéo. J'extrait des instants d'une situation donnée et je questionne leur résonance. Mon medium est le corps, je suis entièrement concentré sur le corps, sur ses différents niveaux de physicalité. Ce focus me permet de dépasser la rationalité et la conscience. La reproduction de ces gestes à travers le medium chorégraphique

CORPS EN SCÈNES

instaure une dimension personnelle. C'est la raison pour laquelle je choisis d'incarner ces mouvements. Le spectateur peut s'identifier avec mon corps plus qu'avec les sujets filmés qui lui sont étrangers. Plus encore, la violence accumulée dans mon propre corps peut susciter une réaction émotionnelle chez le spectateur. Cette sublimation favorise l'assimilation du matériau.

Nul n'est immunisé contre la potentialité de la violence. Lorsque l'on n'en a pas conscience, on peut s'y habituer et ne plus la questionner, lui permettant ainsi de se manifester en acte, et de prendre le dessus. C'est pourquoi je m'interroge : mon corps peut-il ouvrir les yeux du spectateur ? Peut-il lui permettre d'acquérir un autre regard ?

Nous sommes tous quotidiennement exposés à la violence à travers les médias, jusqu'à l'indifférence et l'apathie. Ressentir la réalité de la violence à travers un autre medium pourrait nous amener à changer notre perception et, par là peut-être, à résister à la violence. Dans mon spectacle, j'essaie de suspendre le moment et, grâce à la vision, de développer une nouvelle qualité d'attention au corps. Mon but est de tous nous amener à regarder différemment.

Traduit de l'anglais par Dominique Chatelle

Théâtre et performance : l'évasion de la représentation

Philip Auslander

La relation entre les concepts de théâtre et de performance est une question complexe, qui peut être abordée sous de multiples angles. Dans la perspective des *Performance Studies*, discipline académique qui s'est formellement constituée à partir de la fin des années 1960, « *performance* » désigne l'ensemble de la discipline, tandis que le théâtre en constitue un sous-ensemble. Les « *arts de la scène* » : musique, danse, théâtre, opéra impliquent à la fois les performeurs et l'acte scénique. Malgré tout, le fait que le terme *performance* ne renvoie pas systématiquement au même type d'activité suggère qu'il convient d'examiner de plus près la notion même de performance pour définir plus précisément la nature du socle commun qui réunit les arts de la scène.

LA « PERFORMANCE » : HISTOIRE D'UN CONCEPT

Même s'il est manifeste que le théâtre est un type de performance, l'utilisation du mot « performance », dans une acception très large pour l'appliquer à des phénomènes dépassant de loin les arts du spectacle vivant, est sujette à controverse. Cette définition élargie de la performance est une construction intellectuelle d'après-guerre qui a précédé l'émergence des *Performance Studies* en tant que discipline mais qui s'inscrit dans ce courant. Jon McKenzie (2001) retrace cette évolution en notant que vers le milieu des années 1950, « les chercheurs ont commencé à recourir au

CORPS EN SCÈNES

concept théâtral de performance pour appréhender les rituels sociaux et les interactions de la vie quotidienne ». Il poursuit : « cette notion de performance allait ensuite être étendue aux manifestations politiques et aux happenings d'art expérimental », avant de conclure : « aujourd'hui... le travail, le jeu, le sexe et même la résistance – tout est performance pour nous ». Dans son essai *Magnitudes of Performance* (2003), Richard Schechner a inclus un tableau qui donne une idée de l'éventail des types d'événements caractérisés comme des performances en vertu de ce paradigme de recherche. Les catégories qu'il distingue sont le théâtre esthétique, le rituel sacré, le rituel séculier, les sports et le drame social, et parmi les exemples clés cités figurent, pour reprendre ses termes, « le théâtre ordinaire et la danse, les matchs de base-ball, les guerres, les exécutions, un procès d'assises, l'élection d'un Pape, et bien d'autres encore ».

Selon Simon Shepherd et Mick Wallis (2004), une des raisons pour lesquelles cette extension du concept de performance pose potentiellement problème est que « dire que tout est performance revient en définitive à ne pas dire grand-chose ». Ils entendent par-là que le paradigme des *Performance Studies* plaide pour une utilisation sans discrimination du terme, ce qui est une caricature. Même Erving Goffman (1974), sociologue qui défend la thèse selon laquelle nous pouvons comprendre les comportements sociaux du quotidien en termes de performance et auquel se réfère McKenzie, écrit « Le monde entier n'est pas une scène – le théâtre ne l'est certainement pas totalement. (Que vous organisiez un théâtre ou une usine d'avions, vous aurez besoin d'espaces de stationnement et de vestiaires, et il est préférable que ces espaces soient réels) ». Malgré leur exagération, Shepherd et Wallis expriment une préoccupation pertinente. Il n'est pas faux de s'interroger sur le risque pour le terme « *performance* » de connaître le même sort que d'autres termes essentiels qui, appliqués trop largement, perdent leur spécificité et leur valeur analytique (le terme

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

« *déconstruction* » en est un autre exemple, tout comme « *performativité* »).

ENTRE ARTIFICE ET RÉEL

Une des raisons pour lesquelles beaucoup ont du mal à accepter l'idée qu'un procès d'assises, par exemple, ou leur propre comportement quotidien puissent être appréhendés comme une performance tient au fait que notre modèle par défaut de la performance est le jeu d'acteur et, comme le note Michael Kirby (2002), une définition simple de « jouer [est] feindre, simuler, représenter, incarner un personnage ». Pour beaucoup, y compris la plupart de mes étudiants, le qualificatif de performance suggère quelque chose d'artificiel et de calculé – en somme de théâtral – plutôt que de réel et spontané, quelque chose qui relève de la scène plutôt que d'un parc de stationnement pour reprendre la distinction de Goffman, et ils éprouvent de ce fait des difficultés à accepter que soient caractérisées comme performances des actions humaines qu'ils considèrent comme porteuses de conséquences réelles.

Pourtant, même dans le contexte des arts traditionnels du spectacle vivant, il est manifeste qu'il existe des formes de performance très différentes du jeu scénique, si par jeu scénique on entend que l'acteur s'efface devant son rôle pour donner naissance à un monde de fiction. Bert States (2002) décrit « l'opéra, la danse et le mime [comme] les formes auto-expressives majeures du théâtre. Ce dont ils traitent importe toujours moins que ce qu'ils donnent à voir ». En d'autres termes, la performance, dans ce contexte, met l'accent sur la présence du performeur comme tel, plus que comme un médium transparent utilisé pour créer une autre réalité. States ne mentionne pas les musiciens dans sa liste ; le manque d'attention portée aux musiciens en tant que performeurs est une des plus étranges lacunes des *Performance*

CORPS EN SCÈNES

Studies. Au cours des quinze dernières années, j'ai tenté de combler cette lacune en élaborant une analyse de la performance des musiciens comme forme auto-expressive au sens de States. Je définis la performance musicale principalement comme la présentation de la *performance persona* de l'artiste, son identité sociale en tant que musicien, plutôt que comme un médium pour la musique interprétée (Auslander 2006).

Le lien entre simulation et représentation d'une part, et jeu scénique et théâtre dramatique d'autre part, qui sous-tend les travaux respectifs de Kirby et States, est au cœur d'un autre débat, en cours depuis quatre décennies au moins, qui aborde la performance non comme une catégorie globale mais comme un genre artistique spécifique, parfois aussi appelé *performance art* (aux États-Unis) ou *live art* (au Royaume-Uni). Dans ce débat, le théâtre n'est pas considéré comme un sous-ensemble de la performance. L'un et l'autre sont conçus comme des genres non seulement différents et distincts mais aussi contraires.

Cette opposition repose largement sur l'idée que le théâtre a nécessairement un caractère de représentation puisqu'il dépeint un temps, un lieu, un événement et des personnages fictifs, contrairement à la performance. En fait, dans cette perspective, la performance est anti-représentationnelle et donc antithéâtrale : le seul contenu de l'événement performatif est ce qui se déroule au présent et dans les circonstances de la performance elle-même, sans référence à une réalité représentée. L'essai de Kirby « On Acting and Not-Acting », publié initialement en 1972, est une première contribution importante à ce débat. Comme nous l'avons vu, Kirby (2002) définit le jeu d'acteur comme représentationnel. Il poursuit en posant le postulat d'un continuum entre le jeu et le non-jeu. Pour désigner le point le plus éloigné du non-jeu, Kirby utilise l'expression « *performance non matricielle* » (*nonmatrixed performing*) pour décrire des performeurs qui se produisent devant un public mais qui ne sont « pas inscrits pour ainsi dire dans une matrice de personnage,

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

situation, lieu et temps simulés ou représentés» comme le sont les acteurs. L'exemple central qu'il donne est celui des performances auxquelles il a assisté lors de nombreux *Happenings*, forme précoce de *performance art* qui a fleuri sur la scène artistique new-yorkaise dans les années 1950 :

Comme l'ont démontré les *happenings*, toute performance ne relève pas du jeu d'acteur... les performeurs des *happenings* s'appliquaient généralement à n'«être» personne ou rien d'autre qu'eux-mêmes ; pas plus qu'ils ne représentaient, ou ne prétendaient s'inscrire dans un temps ou un lieu différents de ceux du spectateur.

La performance non-matricielle donne donc à voir le performeur dans les circonstances immédiates et concrètes de la performance elle-même, que le spectateur partage, et elle ne représente rien au-delà.

Le projet central de Kirby était de définir le jeu d'acteur et de le différencier d'autres types de performance et de comportement plutôt que de distinguer performance et théâtre en tant que genres. Bien que reposant sur un postulat similaire de centralité de la représentation pour le théâtre, la distinction entre théâtre et performance et la possibilité d'identifier leur relation comme une relation d'opposition ont fait leur entrée dans le discours plus tard, peut-être lorsqu'il est apparu plus clairement qu'au début des années 1970 que le *performance art* pouvait se penser comme un genre à part entière. RoseLee Goldberg, par exemple, a publié en 1979 son livre *Performance Art: Live Art from 1909 to the Present*, première histoire de la performance en tant que phénomène distinct du théâtre et distinct d'autres courants artistiques mondiaux.

CORPS EN SCÈNES

CRÉER L'ILLUSION OU QUESTIONNER L'ILLUSION

Dans un essai paru en 1982 « *Performance et Théâtralité : le sujet démystifié* », Josette Féral fait valoir que dans la performance, le corps du performeur et l'espace de la performance sont « manipulés », traités comme de la matière première et reconfigurés, plutôt qu'utilisés pour créer une illusion cohérente ou un référent. Là où l'acteur stanislavskien s'efforce de créer une illusion cohérente et l'acteur brechtien de questionner l'illusion dont il est complice, le performeur, lui, rejette en bloc l'illusion et la caractérisation.

L'artiste occupe la position d'un sujet désirant en action, mais n'en reste pas moins un sujet anonyme jouant son propre rôle sur scène. Dès lors, ne disant rien et n'imitant personne, la performance échappe à toute illusion et représentation. Sans passé ni futur, la performance *advient*.

Comme Kirby, Féral insiste sur le caractère concret et présentiel de la performance, ainsi que sur son rejet de la représentation. Mais elle situe aussi la performance comme une attaque du théâtre qui déconstruit les prémisses fondamentales de la théâtralité.

Bien que j'aie surtout exposé des idées avancées dans les années 1970 et 1980, ce discours autour du théâtre et de la performance a conservé toute son actualité à ce jour. Écoutons ce qu'en dit aujourd'hui la grande dame de la performance, Marina Abramovic :

Pour être un *performance artist*, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est une imposture : il y a une boîte noire, vous achetez un billet, et vous vous asseyez dans l'obscurité et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance est tout le contraire : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. (Propos rapportés in Wilkinson [2010])

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Abramovic soutient sans ambiguïté qu'à l'inverse du théâtre qui est le royaume de l'illusion et de la représentation, la performance est celui de la réalité et de la présentation et que, par conséquent, les deux s'excluent et s'opposent mutuellement.

ENTRE PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION

Je conclurai en interrogeant certaines des idées discutées précédemment. Ma première interrogation porte sur le rejet présumé de la représentation par la performance, à l'inverse du théâtre qui l'embrasse. Dans un passage très intéressant de son essai, Kirby décrit un homme habillé en cow-boy et se demande dans quelles circonstances cet homme serait perçu par le public comme un cow-boy, ou un homme habillé en cow-boy ou encore un acteur jouant un rôle de cow-boy. Il conclut que cela dépend essentiellement du contexte, du cadre : si l'homme se tient sur une scène, dans un théâtre, nous allons presque inévitablement le percevoir comme un acteur incarnant un cow-boy, même s'il ne fait rien d'autre qu'en porter l'habit (Kirby 2002, 41). Je souscris à cette approche, qui déplace la question vers l'analyse des cadres. Mais il me paraît également important que Kirby laisse la décision finale au public. Autrement dit, la question de la représentation, dans le cas du théâtre comme de la performance, est en définitive moins de savoir ce que les performeurs font et s'ils adhèrent, résistent ou refusent l'illusion, que la perception qu'en a le public et jusqu'à quel point le public choisit de percevoir une représentation et d'appréhender un sens, y compris en l'absence d'intention.

Ma seconde interrogation est étroitement liée à la première dans la mesure où elle porte aussi sur la question de la représentation au théâtre. Définir le théâtre principalement par son aspect représentationnel revient à ne voir qu'une moitié du tableau. Goffman (1974), dans un chapitre de son

CORPS EN SCÈNES

livre *Les cadres de l'expérience*, étaye son affirmation que « le monde entier n'est pas une scène – le théâtre ne l'est certainement pas totalement » en expliquant que le phénomène théâtral opère toujours simultanément à deux niveaux : celui du monde réel dans lequel se déroule la représentation – le monde dans lequel les spectateurs achètent leur billet (comme le note Abramovic), se fauflent dans les embouteillages pour atteindre le théâtre et prennent place sur des sièges inconfortables, tandis que les acteurs sont des professionnels faisant leur métier – et le monde de la fiction sur scène qui englobe à la fois performeurs et public et qui les invite à prendre part à une représentation (Goffman 1974). Au premier niveau, l'événement théâtral n'est pas différent de la performance au sens de Kirby ou Féral : c'est une réalité concrète dans laquelle deux groupes de personnes (acteurs et spectateurs) sont en présence et interagissent dans leurs rôles sociaux, dans leurs existences physiques immédiates, et non pas au service d'une quelconque représentation ou illusion.

Cet aspect non représentationnel du théâtre n'est pas accessoire. Loin d'être un prélude à l'expérience véritable du théâtre, il est crucial pour notre expérience esthétique du théâtre, en particulier pour ce qui concerne notre appréciation des acteurs. La dialectique de la présentation (la présence de l'acteur en tant que lui-même ou en tant qu'acteur) et de la représentation (l'acteur en tant que personnage) est au cœur du discours moderne sur le jeu d'acteur au moins depuis le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, écrit en 1773. Nous disons souvent que les acteurs s'effacent devant leurs rôles, mais de fait, l'acteur en tant que tel ne disparaît jamais. Nous sommes toujours conscients de regarder un acteur, à l'écran comme sur scène, de regarder une personne qui représente quelque chose et notre appréciation de cet acte scénique dépend de notre évaluation du talent, de l'intelligence, de l'énergie, du panache, de l'audace – en d'autres termes, du talent artistique – déployés par la personne. Comme l'écrit States (2002) dans l'essai que j'ai cité précé-

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

demment, « lorsque l'artiste dans l'acteur s'exprime, nous réagissons à la manière spécifique d'incarner son rôle de l'acteur », et non pas simplement à ce qu'il ou elle représente. Pour cela, nous devons être conscients de la présence simultanée de l'acteur en tant que performeur et personnage incarné, du caractère à la fois présentationnel et représentationnel du théâtre. Dans cette perspective très importante, le théâtre, comme la performance, *advient*.

Traduit de l'anglais par Dominique Chatelle

Perception, attention, émotions

La perception du temps est fondamentale pour l'adaptation des individus à leur environnement. L'étude des mécanismes physiologiques et psychologiques qui permettent l'estimation du temps montre comment la capacité à évaluer une durée dépend largement de l'attention portée au temps qui passe. Les réalisateurs de cinéma, les comédiens, les danseurs utilisent (explicitement ou implicitement) ces propriétés pour susciter des sensations de raccourcissement ou de dilatation des durées, en manipulant l'orientation de l'attention selon la dramaturgie qu'ils souhaitent développer et l'émotion qu'ils veulent provoquer. La perception du temps est ainsi centrale pour l'expression artistique.

Les émotions, traditionnellement considérées comme un frein à l'appréhension du réel, font aussi, depuis une dizaine d'années, l'objet de recherches en psychologie et neurosciences cognitives. Leur rôle s'avère fondamental pour le développement de l'être, individuel ou social. Alors que le visage a d'abord été considéré comme le véhicule privilégié des expressions émotionnelles, des recherches récentes mettent en exergue l'importance du corps dans la transmission des émotions et des informations sur l'action. Plus encore, les résultats obtenus chez des patients cérébro-lésés montrent qu'il existe une perception subconsciente des expressions émotionnelles alors même que ces patients sont aveugles aux stimulations visuelles. Enfin, l'intégration multimodale du geste et de la voix est largement utilisée par les artistes pour intensifier la tension dramatique : les variations proso-

CORPS EN SCÈNES

diques de la voix accentuent l'émotion transmise par la gestuelle corporelle et l'expression corporelle des émotions module la prosodie de la voix.

Si les protocoles scientifiques mettent en évidence les fondements physiologiques et cognitifs de la perception du temps et de l'émotion, l'expérience de la danse permet, quant à elle, de cerner les micro-sensations et l'intention sous-jacente qui fondent le mouvement, la perception interne et externe du corps, ainsi que le rôle des images mentales dans la conduite même du geste ou les formes de coordination dans un groupe de danseuses. Autant de points de passage vers des sensations communes avec le public.

Le langage, la littérature, comme le jeu des acteurs, suscitent des simulations perceptives. Dans le spectacle vivant, le corps des spectateurs est engagé avec celui des danseurs ou des comédiens. L'attention, les émotions, la perception du temps et des durées sont simultanément activées par les gestes et par le récit. En mettant des mots sur les perceptions du corps, l'expression littéraire, les arts de la scène et les arts visuels identifient des sensations nouvelles.

La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher ont, dans la tradition occidentale, monopolisé l'appréhension du monde extérieur. Le dévoilement des sensations internes du corps apparaît conjointement dans la littérature, les mémoires ou les journaux intimes, et dans les savoirs sur la physiologie. Dès le XVIII^e siècle l'expérience du corps commence à rimer avec l'expérience du moi. Depuis deux siècles, la conscience est devenue inséparable de son enracinement corporel et l'observation intérieure est la condition d'une expression esthétique. L'histoire lente de la construction d'une conscience du corps dans son lien avec la littérature et les arts ouvre de nouvelles perspectives pour comprendre la métamorphose des formes artistiques et leurs correspondances avec les formes de sensibilité.

Ainsi, les approches en littérature, histoire, en psychologie et en neurosciences cognitives contribuent à analyser les formes de perception engagées dans l'expérience artistique.

Perception du temps et illusions temporelles : mécanismes physiologiques et conséquences pour la narration

Franck Vidal

Tous les événements prennent du temps et la capacité à évaluer leur durée est un facteur crucial dans l'adaptation des individus à leur milieu. Une estimation précise de la durée leur permet d'anticiper et d'ajuster leur comportement à des changements prévisibles de l'environnement, avant même que ces changements n'aient lieu. Cependant, la perception du temps ne présente pas seulement un intérêt écologique : elle est indispensable pour l'expression artistique dans le domaine de la musique ou de la danse et elle peut faire partie des moyens narratifs utilisés au service d'une dramaturgie. Après avoir montré que le temps est une source d'information pour les animaux comme pour l'homme, nous résumerons l'état des connaissances actuelles concernant les mécanismes d'estimation du temps. Nous insisterons en particulier sur le fait que l'attention influence notre perception des durées selon qu'elle est dirigée sur l'estimation du temps ou sur d'autres informations. Dans la dernière partie, nous illustrerons comment les réalisateurs de cinéma modifient notre perception du temps en manipulant la direction de l'attention : ils créent ainsi des sensations de raccourcissement ou de dilatation du temps selon la dramaturgie qu'ils souhaitent développer et selon l'émotion qu'ils veulent susciter.

CORPS EN SCÈNES

LE TEMPS : UNE SOURCE D'INFORMATION

L'adaptation liée à l'estimation du temps peut s'avérer vitale. Parmi tous les exemples que l'on pourrait choisir dans le monde animal, l'un des plus charmants est celui de l'Oiseau Mouche Ermite à Longue Queue (*Phaethornis superciliosus*). Le vol stationnaire de ce colibri des jungles de l'Amérique est extrêmement coûteux en énergie ; ce coût l'oblige à optimiser sa récolte de nourriture qui repose essentiellement sur le nectar riche en sucres de certaines fleurs dispersées dans la forêt. Or, la quantité de nectar disponible augmente régulièrement entre deux prélèvements. Un problème d'optimisation des coûts et des bénéfices énergétiques se pose donc à l'oiseau : il s'agit de revenir butiner les fleurs ni trop tôt, car le coût énergétique du vol ne serait pas en rapport avec le bénéfice nutritionnel, ni trop tard car la fleur pourrait avoir été pillée par un concurrent (Gill, 1988). Gill (1988) a non seulement étudié le comportement d'oiseaux mouche sauvages dans leur milieu naturel, mais il a aussi utilisé des fleurs artificielles qu'il remplissait lui-même d'eau sucrée à des intervalles de temps contrôlés. Cette manipulation lui a permis de conclure que ces colibris utilisent véritablement une information temporelle et ne déduisent pas le temps d'un autre paramètre (non temporel) qui lui serait associé. Cette aptitude à estimer précisément le temps pour connaître le moment optimal du retour vers le lieu d'un repas est très répandue chez les animaux dont les sources de nourriture donnent une production régulière (Gill, 1988), comme c'est le cas pour les bergeronnettes qui se nourrissent des insectes morts accumulés régulièrement au fil du temps sur les berges des rivières (Davies et Houston, 1981).

Moins poétique mais tout aussi vitale est l'estimation du temps chez les animaux qui chassent en bandes : encercler efficacement un animal pour le piéger nécessite d'occuper l'espace de telle façon que, quelle que soit la solution adoptée par la proie, celle-ci n'ait pas le temps de sortir du périmètre

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

d'encerclement avant d'être rejointe par un membre du groupe. Les chimpanzés, comme les loups, résolvent très bien ce problème de l'encerclement (Chauvin, 1982). Notons que, pour la proie, résoudre le problème inverse s'avère tout aussi vital...

Chez l'homme, outre cette question de l'encerclement, un autre problème d'évaluation des durées est posé à l'époque préhistorique par le maniement des armes de jet qui reposent sur des jugements temporels perceptifs très précis et une très fine régulation temporelle des activités motrices. La valeur adaptative de ces jugements ne fait aucun doute car de leur qualité dépendait (au moins en partie) la nature du prochain repas : rôti ou légumes.

Ces quelques exemples démontrent que la nécessité d'évaluer le temps, aussi bien dans la perception que dans l'action, n'est pas une création moderne mais représente une véritable contrainte écologique sur laquelle une pression de sélection permanente s'est exercée, aussi bien dans la compétition perpétuelle entre le prédateur et ses proies favorites que dans la collaboration permanente entre une fleur et son oiseau pollinisateur préféré. Ainsi, la prise en compte du temps est l'un des facteurs qui a conditionné l'adaptation des individus au monde qui les entoure ainsi, peut-être, que la construction de leur univers intérieur, si l'on imagine qu'à l'usage, le temps est intériorisé au point de faire intégralement partie des représentations.

Le temps peut se révéler un paramètre tout aussi crucial dans l'expression artistique, en conditionnant, avec d'autres, la qualité de cette expression. C'est le cas, par exemple, dans la musique et dans la danse où la capacité à percevoir et à produire très précisément des intervalles de temps est essentielle. De plus, en musique classique, le soliste, le chef d'orchestre ou le compositeur peuvent choisir de faire varier le tempo de manière très contrôlée pour évoquer des attentes ou des émotions spécifiques. Les musiciens de jazz jouent aussi ce paramètre mais s'autorisent de surcroît

CORPS EN SCÈNES

quelques discrètes violations de tempo, sur certaines notes, qui contribuent à créer des effets expressifs. Mieux encore, lorsqu'ils improvisent sur un thème général peu spécifié, ces musiciens échangent volontairement des informations qui ont valeur de signaux préparatoires ; bien que certaines informations soient non temporelles (mouvements particuliers, expressions faciales, coups d'œil...), d'autres le sont indiscutablement. Au fil de leur pratique musicale, ils apprennent à échanger des informations sous forme de subtiles déviations du motif rythmique de fond (Vuust *et al.*, 2005). D'ailleurs, certaines activités cérébrales, automatiquement déclenchées par des anomalies rythmiques, prédominent chez les jazzmen, dans l'hémisphère le plus compétent pour le langage, (qui correspond le plus souvent à celui de la main dominante). Chez les non musiciens, en revanche, ces activités dominent dans l'autre hémisphère. Ceci suggère que les musiciens de jazz traitent explicitement les motifs temporels un peu à la manière d'un langage (Vuust *et al.*, 2005).

Quels sont donc les mécanismes physiologiques à l'origine de ces aptitudes à juger les durées ?

LES PROPRIÉTÉS DE L'ESTIMATION TEMPORELLE

Il faut distinguer deux classes de situations : prospectives et rétrospectives (Hicks *et al.*, 1976). En situation rétrospective, le sujet ne sait pas à l'avance qu'il devra juger la durée qui s'écoule, alors qu'en situation prospective, il le sait, ou il sait, en tout cas, que la durée est un élément pertinent de la situation. On considère qu'en condition prospective, des mécanismes chronométriques spécifiques sont déclenchés dès le début de l'intervalle, alors qu'en condition rétrospective, faute de considérer la durée en cours comme pertinente, ces mécanismes ne sont pas déclenchés et le temps écoulé est évalué de manière indirecte à partir d'informations non

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

temporelles (Macar & Jackson, 1992). Nous ne parlerons ici que des mécanismes chronométriques spécifiques dont nous décrirons trois propriétés fondamentales : la précision avec laquelle l'homme et l'animal estiment les durées ; les effets de l'attention sur les jugements temporels et la possibilité, non seulement de reconnaître des durées apprises mais aussi de les comparer entre elles.

*Variations dans l'estimation des intervalles de temps :
un phénomène commun à certains animaux et à l'homme*

Quand on estime ou produit des intervalles de temps, la réponse est juste, en moyenne. Cependant, si l'on évalue plusieurs fois le même intervalle, il arrive qu'on le juge parfois plus court et parfois plus long qu'il ne l'est. Il existe donc une certaine dispersion de nos jugements autour de leur valeur moyenne. On peut décrire exactement cette dispersion en calculant une valeur unique appelée « variance ». La variance dépend de la moyenne des écarts à la moyenne, sans prendre en compte le sens de ces variations (supérieur ou inférieur à la moyenne). Plus elle est faible, plus nos réponses sont groupées autour de la moyenne, plus elle est forte, plus nos réponses sont dispersées autour de cette moyenne. De nombreuses expériences montrent que plus la durée à estimer augmente, plus la variance (dispersion autour de la moyenne) augmente ; mais cette variance reste une proportion stable de la durée à estimer (Gibbon, Church & Meck, 1984). En d'autres termes, si la variance d'un sujet est, disons, de 100 millisecondes quand il juge un intervalle d'une seconde, elle sera d'une seconde s'il juge un intervalle de 10 secondes et de 5 secondes s'il juge un intervalle de 50 secondes. Cette propriété est appelée « propriété scalaire » ou plus simplement « scalarité » et se retrouve chez tous les sujets, même si chacun présente sa propre variabilité (variance inter-sujets). La scalarité des jugements temporels est très robuste et doit

CORPS EN SCÈNES

sans doute représenter un mécanisme fondamental car on l'observe non seulement chez l'Homme, mais encore chez le rat ou le pigeon. À ce titre, on considère souvent qu'elle constitue une signature comportementale des mécanismes chronométriques spécifiques.

Effets de l'attention sur la perception des intervalles de temps

Lorsqu'on doit effectuer deux tâches en même temps, il faut, en général, partager son attention entre les deux et, le plus souvent, la performance se dégrade dans chacune d'elles. Il en va de même si l'on doit partager son attention entre une tâche temporelle et une autre tâche, non temporelle. Pourtant, l'effet de l'attention sur la tâche temporelle présente une particularité : elle dégrade l'estimation avec un biais systématique. En effet, quand l'attention est détournée du temps qui passe, la durée écoulée à la fin de l'intervalle paraît systématiquement plus courte qu'elle ne l'est. En d'autres termes, quand on effectue un jugement de durée en même temps qu'une autre tâche, il est toujours plus tard qu'on ne le croit et d'autant plus tard que l'on accorde plus d'attention à la tâche non temporelle (Casini et Macar, 1997). Le détournement de l'attention portée à une tâche temporelle dégrade donc la performance en la biaisant systématiquement vers la sous-estimation.

Une métrique du temps

Une dernière propriété importante des jugements temporels est représentée par la possibilité de comparer les durées entre elles et de décider, quand le contraste est suffisant, si une durée est plus courte ou plus longue qu'une autre. En d'autres termes, les mécanismes d'estimation des durées autorisent une métrique du temps. Ceci peut sembler naturel (voire nécessaire à tout jugement perceptif), mais ne l'est pas du tout. Bien que le bleu corresponde à une longueur d'onde

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

plus courte que le rouge, et que le vert soit entre les deux, comme le montrent les couleurs de l'arc-en-ciel, on ne sent pas que le rouge est plus grand que le bleu et le vert intermédiaire. En d'autres termes, on perçoit parfaitement bien les couleurs, mais sans métrique ; en revanche, nous disposons bien d'une métrique pour nos jugements temporels.

LA THÉORIE DU TEMPS SCALAIRE : QUAND L'ATTENTION EST DÉTOURNÉE DU TEMPS

Tout modèle ou toute théorie visant à éclairer les mécanismes d'estimation temporelle doit rendre compte de la performance de sujets engagés dans une tâche temporelle. En particulier, ils doivent rendre compte des phénomènes que nous venons de mentionner : 1) la scalarité, 2) les biais attentionnels, 3) l'existence d'une métrique. À notre connaissance, la seule théorie qui permette de rendre compte correctement de cet ensemble de phénomènes est la théorie (déjà ancienne) dite « du temps scalaire » (Gibbon, Church et Meck, 1984). Son ancienneté montre qu'elle a bien résisté au grand nombre d'expériences visant à la mettre à l'épreuve des faits.

Cette théorie stipule qu'une base de temps émet des impulsions dont le débit est assez régulier. Au début d'un intervalle à estimer ou à produire, un interrupteur déclenche le stockage de ces impulsions dans un accumulateur. On remarquera, que ce modèle ne s'applique qu'aux jugements prospectifs, puisque l'interrupteur doit déclencher le mécanisme de mesure du temps au début de l'intervalle d'intérêt. À la fin de l'intervalle, l'interrupteur interrompt le stockage et c'est le niveau atteint dans l'accumulateur qui indique le temps écoulé depuis le début : plus le niveau est élevé, plus l'intervalle était long. Il s'agit d'un mécanisme similaire à celui d'un sablier, ou, plus exactement, à celui d'une horloge à eau, un mécanisme ancien fonctionnant comme un sablier

CORPS EN SCÈNES

gradué qui était utilisé pour mesurer le temps la nuit, quand il était impossible d'avoir recours à un cadran solaire. De plus, on admet que la fermeture de l'interrupteur est un mécanisme actif contrôlé par l'attention.

Les mécanismes proposés par ce modèle expliquent 1) la scalarité (ce que nous ne justifierons pas ici) ; 2) elle permet une métrique : les niveaux atteints dans l'accumulateur pendant deux intervalles permettent une comparaison, pour autant qu'existe la possibilité de mettre les durées en mémoire et de prendre une décision les concernant (ce que stipule aussi le modèle) ; 3) elle permet d'expliquer les biais attentionnels : quand l'attention est détournée du temps, l'interrupteur ne fonctionne plus de manière optimale et des impulsions sont perdues. De ce fait, elles ne sont pas stockées dans l'accumulateur et le niveau monte moins vite de telle sorte qu'à la fin de l'intervalle, les durées apparaissent plus courtes.

Cette théorie rend bien compte d'un grand nombre de données expérimentales chez l'homme comme chez l'animal. Mais s'agit-il d'une simple métaphore, bien commode pour décrire les performances temporelles, ou cette théorie présente-t-elle une véritable réalité biologique ?

Ce modèle prédit le niveau de performance, ce pour quoi il a été construit, mais il permet également de formuler des prédictions au niveau physiologique. En effet, compte tenu des éléments qui le composent, on devrait pouvoir trouver dans le cerveau une ou plusieurs régions présentant des activités correspondant à ces éléments. Par exemple, on devrait trouver une ou des régions dont l'activité ressemblerait à celle d'une base de temps et dont la perturbation abolirait la propriété scalaire (i.e., la variance augmente avec la durée à estimer), signature des mécanismes chronométriques. On devrait aussi trouver une ou plusieurs régions, dont l'activité ressemble à celle d'un accumulateur.

Nous illustrerons cette démarche en considérant le problème de l'accumulateur dans le paragraphe suivant. Remar-

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

quons auparavant que la théorie du temps scalaire est purement fonctionnelle et ne visait qu'à rendre compte du niveau de performance ; en aucun cas, ce modèle n'a eu pour but de rendre compte de l'activité de telle ou telle structure cérébrale. Par conséquent, s'il permettait d'expliquer le fonctionnement de certaines de ces structures, ce modèle serait alors plus qu'une métaphore.

LE TEMPS QUI PASSE : ACTIVITÉ CÉRÉBRALE

Dans certaines expériences, des sujets volontaires doivent produire plusieurs fois, en appuyant sur un bouton, un intervalle de temps (cible) qu'ils ont appris au préalable. Comme nous l'avons déjà indiqué, d'une fois sur l'autre, les sujets produisent soit des intervalles très proches de la cible, soit un peu trop courts, soit un peu trop longs. Pendant l'expérience, il est possible de mesurer l'activité électrique cérébrale (électroencéphalogramme : EEG) et d'étudier ses relations avec le niveau de performance. D'une part, on voit que l'activité EEG augmente à mesure que se déroule l'estimation du temps. D'autre part, à la fin de l'intervalle, elle atteint un niveau assez faible quand la durée produite est trop courte, plus élevé quand elle est précise et encore plus élevé quand elle est trop longue (Macar *et al.*, 1999). Cet effet est observé au-dessus d'une région appelée « Aire Motrice Supplémentaire » (AMS), mais non au-dessus des régions adjacentes.

Des données obtenues chez le singe éveillé vont dans le même sens. Si on entraîne des singes à produire trois durées différentes, l'activité des neurones dans l'AMS augmente progressivement avec la durée qu'ils produisent et atteint un niveau d'autant plus élevé que la durée produite est longue (Mita *et al.*, 2009). De la même façon, on peut entraîner des singes à produire une réponse dès que possible après un signal de réponse. Si on leur présente à l'avance un signal préparatoire, séparé du signal de réponse par un délai

CORPS EN SCÈNES

fixe, les singes répondent plus vite car ils peuvent anticiper dans le temps l'occurrence du signal de réponse. Dans ce cas, l'activité des neurones de l'AMS augmente progressivement au cours de la période préparatoire. Ce résultat pourrait laisser penser que cette augmentation progressive reflète seulement l'attente du signal de réponse. Or, il n'en est rien, car si le délai entre le signal préparatoire et le signal de réponse est variable, c'est-à-dire imprévisible dans le temps, cette activité progressive, de type cumulatif, des neurones de l'AMS disparaît chez ces mêmes animaux. Ainsi l'activité de l'AMS est tout à fait conforme à ce que l'on attendrait d'un accumulateur temporel.

La relation entre accumulation et attention a aussi été testée chez l'homme en imagerie par résonance magnétique. Les résultats montrent que moins les sujets portaient attention à la durée qu'ils devaient juger, moins l'activation de l'AMS était importante (Coull *et al.*, 2004, 2008). Si l'on se souvient que le détournement de l'attention est censé produire un remplissage moindre de l'accumulateur, la théorie du temps scalaire rend donc bien compte de ces résultats. Ces arguments, complétés par d'autres qu'il serait trop long de détailler ici, permettent de penser que le mécanisme postulé par le modèle du temps scalaire est plus qu'une métaphore commode pour décrire les comportements temporels.

Si les scientifiques ont cherché à décrire puis à expliquer les mécanismes à l'origine des régulations temporelles, nous allons voir que les artistes en avaient, avant eux, une connaissance intuitive qu'ils ont explicitement exploitée.

ESTIMATION TEMPORELLE ET NARRATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Nous décrivons ci-dessous quelques exemples montrant comment les mécanismes d'estimation temporelle sont utilisés pour évoquer des sensations spécifiques dans une

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

narration. Nous montrerons d'abord comment il est possible de modifier notre perception de l'espace en manipulant notre perception du temps. Nous décrirons ensuite comment l'utilisation d'intervalle de temps bien positionnés dans la diction d'un texte modifie sa qualité expressive et nous conclurons enfin par trois exemples de scènes cinématographiques célèbres dans lesquelles l'attention, soit détournée du temps soit focalisée sur le temps, produit des effets inverses de contraction ou de dilatation des durées qui contribuent à évoquer les effets dramatiques recherchés par les réalisateurs.

Manipulation du temps et illusions spatiales

Si l'image d'un modèle réduit dont la réalisation est suffisamment réaliste apparaît sur un écran, le spectateur ne peut pas décider s'il s'agit d'un objet grandeur nature ou d'un modèle réduit. Le plus souvent il aura, par défaut, l'illusion de la taille grandeur nature. Ceci est vrai tant que l'objet est statique. Si l'objet est en mouvement, la situation change : qu'il explose, soit accidenté, tombe, etc., et le spectateur se rend immédiatement compte que c'est une maquette qui explose, tombe ou est accidentée.

Prenons le cas d'une explosion : si le modèle réduit occupe, disons, la moitié de l'écran, les éclats vont le traverser en très peu de temps car leur inertie est faible et la distance réelle qu'ils ont à parcourir avant de sortir du champ est petite. Étant équipés, comme nous l'avons vu plus haut, de mécanismes de perception des durées, nous percevrons ce temps comme court et interpréterons cette explosion comme celle d'un petit objet. En revanche, si, dès le début de l'explosion, la séquence est donnée au ralenti, alors les éclats mettront plus de temps à traverser le champ et le spectateur, percevant ce temps long, interprétera la scène comme l'explosion d'un gros objet.

Nous voyons ici que les cinéastes exploitent notre aptitude à percevoir des durées pour nous tromper (souvent pour notre

CORPS EN SCÈNES

plus grand plaisir). Il est intéressant de remarquer ici que, de manière contre-intuitive, le réalisateur utilise notre juste perception du *temps* pour biaiser notre perception de *l'espace*.

Effets des pauses dans l'expression orale

Dans un entretien accordé à Allociné¹, Fabrice Luchini évoque, en compagnie de François Ozon, une scène tournée en 1986 sous la direction de Nagisa Oshima dans « Max mon amour » (1986). Il évoque plus particulièrement une réplique : alors que Charlotte Rampling explique, au cours d'un dîner, que les cris entendus par les convives sont ceux d'un chimpanzé, Fabrice Lucchini l'interroge : « vous avez un singe à la maison ? ». La manière dont l'acteur dit avoir donné cette réplique est la suivante : « Vous avez un... [pause] singe... [nouvelle pause], à la maison ? » Même si la mémoire de Luchini l'a un peu trahi (la réplique dans le film n'est pas exactement donnée comme il le rapporte), la manière dont il l'exprime dans cet entretien approche la perfection tant ces deux pauses confèrent à la phrase une remarquable qualité expressive. La question, en effet, marque non seulement la surprise, mais encore une quantité considérable de sous-entendus quant au degré d'intimité que Charlotte Rampling et l'animal pourraient entretenir.

Le jeu sur la durée dans la diction permet une qualité expressive que n'autorisent pas toujours les variations d'intensité et de fréquence. On peut penser que les acteurs, en particulier au théâtre, en jouent explicitement.

L'attention étire la durée du temps qui passe

Un proverbe anglais dit « *a watched pot never boils* ». Cet aphorisme illustre ce que nous avons indiqué plus haut :

1. <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-923/interviews/?cmedia=19461793>

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

lorsqu'on porte attention au temps qui passe, il occupe pleinement notre conscience, au point qu'il semble s'étirer par rapport aux situations où l'on en fait peu de cas. C'est pourquoi le lait sur le feu que l'on surveille n'en finit pas de chauffer, alors qu'il suffit de s'en détourner quelques instants pour qu'il passe par-dessus la casserole.

Il en va de même au cinéma. Si au cours d'une séquence, rien ne vient capter l'attention du spectateur, le temps paraît s'étirer hors de proportion (en réalité, c'est dans ces situations qu'il est correctement jugé). Prenons le cas d'un véhicule traversant un tunnel, où il y a, en général, assez peu à voir. Même si le réalisateur souhaite donner l'impression d'une longue traversée, il est hors de question de donner à l'écran la séquence réelle car celle-ci paraîtrait interminable : comme il n'y a rien à l'écran sur quoi porter son attention, le spectateur peut accorder son attention au temps qui paraît alors extrêmement long, puisque sa perception n'est pas biaisée. Le réalisateur doit donc utiliser des artifices narratifs pour suggérer un temps long dans un temps bien plus court que celui de l'événement réel.

Quand l'action raccourcit le temps

Un autre proverbe anglais exprime le cas exactement inverse du précédent « *time flies when you're having fun* ». Lorsque la situation présente un grand intérêt, le temps semble passer plus vite, sans doute parce que l'attention ne peut pas se porter correctement sur le temps. C'est ainsi que de très longues scènes ne sont pas forcément perçues comme telles. C'est le cas, par exemple, de la fameuse course de char de *Ben Hur* (William Wyler 1959). Bien que l'action se déroule sur un même lieu pendant 8 mn 30, ce qui, au cinéma, est vraiment très long, le spectateur qui découvre la scène pour la première fois n'a pas cette sensation de durée : la densité de l'action le tient en haleine et capte toute son attention, ce qui biaise son jugement vers la sous-estimation

CORPS EN SCÈNES

temporelle. La tension qui domine la scène évoque plutôt un temps contracté et tout semble s'y dérouler d'un seul élan. C'est en la revoyant que sa longueur s'impose. Le spectateur s'est (au moins en partie) affranchi de l'action et le temps paraît bien plus long sans pour autant provoquer l'ennui. Ce même effet prévaut dans le duel à l'épée qui oppose dans un théâtre Mel Ferrer à Stewart Granger, dans *Scaramouche* (George Sidney, 1952). Ce duel réputé le plus long de l'histoire du cinéma, dure 6 mn 30. Ici, toute l'habileté du réalisateur est mise œuvre (changements de plans rapides, rebondissements de l'action, poursuite du combat dans des situations acrobatiques telles que le rebord des loges...) pour faire « oublier le temps » et c'est bien moins facile que dans *Ben Hur* car, par nature, une scène d'escrime, même dans un combat à mort, est forcément moins spectaculaire : elle offre moins à regarder qu'une course de quadriges dans un cirque romain. Mais George Sidney a parfaitement réussi et la première fois, la scène ne paraît pas spécialement longue.

Mais passons, maintenant à un autre genre de duel, celui du western.

Le cinéma de Sergio Leone : dilater la sensation de la durée

Nous avons dit plus haut que s'il ne se passe rien, il n'est pas intéressant (et même contre-productif), de filmer une scène dans sa durée réelle. Mais les artistes se jouent des principes et Sergio Leone en prend délibérément le contre-pied pour tourner des duels de western comme nous n'en avions jamais vu avant qu'il ne les produise.

Il exploite parfaitement les effets de l'attention sur la perception du temps pour dilater autant que possible la sensation de durée et créer, par là même, un effet dramatique. Le cas le plus typique se présente dans le duel final de *Et quelques dollars de plus* (Sergio Leone, 1964). L'action est réduite au strict minimum : elle consiste en un premier face

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

à face entre Lee Van Cleef et Gian Maria Volonté au cours duquel les duellistes sont quasiment immobiles, suivi d'une intervention de Clint Eastwood, économe de ses gestes et de ses mots (il ne prononce que trois phrases courtes séparées par de longues pauses). Elle se termine, enfin, par un deuxième face à face où les duellistes ne bougent pas plus que dans le premier, jusqu'au dénouement final. L'action est réduite au strict minimum et l'attention du spectateur peut donc se porter sur l'écoulement du temps qui constitue une caractéristique de la scène, aussi concrète que ses éléments visuels. Au cas où le spectateur n'aurait pas spontanément pris garde au temps qui passe, le réalisateur le conduit à le faire par un artifice remarquable ; en effet, le quatrième personnage de la scène est une montre de gousset musicale (ou plus exactement, deux montres jumelles). On sait d'avance que lorsque la musique s'arrêtera, les duellistes feront feu. Le spectateur/auditeur est d'autant plus attentif au temps que la mélodie ralentit progressivement avec la détente du ressort et amplifie encore, s'il en était besoin, l'impression d'un temps qui s'étire.

Ce duel paraît extrêmement long (notons au passage qu'il ne provoque pas une seconde d'ennui pour autant) et constitue en quelque sorte une antithèse à celui de *Scaramouche* ; pourtant il est nettement plus court puisqu'il ne dure « que » 4 mn (premier face à face : 1 mn ; intervention d'Eastwood : 1 mn 30 ; deuxième face à face 1 mn 30) contre 6 mn 30 dans *Scaramouche*.

Ainsi, en fonction de ce qu'il souhaite exprimer, un habile réalisateur peut gommer le temps d'une longue scène ou l'amplifier dans une scène plus courte : en manipulant l'attention du spectateur à la manière des prestidigitateurs. Mais ici, contrairement à la prestidigitation, l'important n'est pas *où dans l'espace* est portée l'attention mais *comment dans le temps* elle peut, ou non, se déployer.

Perception des expressions émotionnelles corporelles : bases neurales

Béatrice de Gelder, Aline de Borst, Rebecca Watson ¹

Percevoir et communiquer l'émotion par le corps sont des aspects déterminants de la communication sociale qui sont encore peu étudiés, la plupart des travaux en neurosciences affectives étant jusqu'ici plutôt centrés sur la perception des expressions faciales. En effet, les chercheurs ont longtemps considéré que les visages fournissent de précieuses informations sur l'identité de la personne et véhiculent l'information (notamment émotionnelle) de manière plus universelle et plus constante que les corps. Cependant, des travaux récents soulignent l'importance du corps, non seulement comme instrument au service de l'action mais aussi comme véhicule de communication des émotions. Ces recherches apportent des connaissances nouvelles pour les arts plastiques, les arts de la scène, la danse mais aussi la musique pour lesquels le rapport avec le corps humain est essentiel.

Cet article traite de la manière dont les signaux affectifs transmis par la gestuelle corporelle sont perçus et interprétés, aussi bien au niveau comportemental que cérébral. Nous considérons ensuite des données récentes montrant que le traitement inconscient des expressions corporelles d'émotions engage des régions du cerveau également activées lorsque ces informations sont présentées en pleine conscience. Prises

1. Laboratoire du cerveau et des émotions de Maastricht, Département de neurosciences cognitives, Faculté de psychologie et de neurosciences, Université de Maastricht, Maastricht, Pays-Bas.

CORPS EN SCÈNES

dans leur ensemble, les données actuelles suggèrent que les signaux émotionnels transmis par les expressions corporelles – vues et non vues consciemment – activent des réseaux cérébraux qui permettent la préparation à l'action tant réflexe qu'intentionnelle.

PERCEPTION ET RECONNAISSANCE DES EXPRESSIONS CORPORELLES AFFECTIVES

Les corps transmettent de précieuses informations sur les émotions, les actions et les intentions. Les études en neuro-imagerie et en comportement ne considèrent plus les corps en tant qu'objets et commencent à étudier la manière dont ils transmettent l'information à travers des expressions dynamiques. En matière de reconnaissance des expressions, les résultats sont similaires pour les stimuli faciaux et corporels : les observateurs s'accordent pour classer des émotions corporelles, que les stimuli soient statiques ou dynamiques. Par exemple, les résultats du test « BEAST » (*en anglais* Bodily Expressive Action Stimulus Test ; test d'expression corporelle de l'action), montrent que les émotions corporelles affichées (joie, tristesse, colère, peur) sont correctement caractérisées dans 85 % des cas (de Gelder & Van den Stock, 2011). Le consensus est également élevé lorsque les émotions ou les actions exécutées avec une émotion particulière sont présentées par des vidéo-clips (Grèzes, Pichon, & de Gelder, 2007).

À l'instar des expressions faciales, les expressions corporelles activent elles aussi des aires spécifiques du cortex temporal ventral (l'aire corporelle fusiforme dans le gyrus fusiforme et l'aire corporelle extra-striée dans le cortex occipito-temporal). Mais il est vraisemblable qu'avec le progrès de la recherche dans ce domaine, il apparaîtra que le visage et le corps communiquent des informations différentes et les communiquent autrement (Candidi *et al.*, 2015). Un signal

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

facial et un signal corporel ne seraient donc pas simplement échangeables. Cette question pourrait ouvrir de nouvelles perspectives pour la recherche sur les émotions et sur leur lien avec les expressions artistiques. En effet, cette dernière est restée trop longtemps réduite à l'étude d'un nombre restreint d'émotions de base, qui étaient signalées à la fois par le visage, le corps, la voix, la musique, etc.

LES EXPRESSIONS CORPORELLES COMME INFORMATIONS POUR L'ACTION

À la différence des expressions faciales, les expressions corporelles véhiculent des informations pour l'action. Nous avons montré que les expressions corporelles de peur provoquaient une activation accrue du cortex temporal ventral (girus fusiforme) et de l'amygdale. D'autres études ont ensuite mis en évidence que l'amygdale semble être un lien entre le système visuo-moteur qui sous-tend le traitement des expressions corporelles émotionnelles et un système de type réflexe impliqué dans la perception automatique rapide des expressions corporelles affectives (de Gelder, 2006). D'autres expériences soulignent le fait que les régions motrices sont impliquées dans la perception des expressions émotionnelles corporelles mais non dans celles des expressions faciales émotionnelles (de Gelder *et al.*, 2004 ; van de Riet *et al.*, 2009). Étant donné l'importance des processus d'action dans l'émotion, ces activations sont la promesse d'une compréhension plus fine du cerveau émotionnel.

Des études du groupe de D. Perrett sur les singes ont montré que les neurones du sillon temporal supérieur réagissent à différents types d'images corporelles statiques, telles que les orientations et les postures, suggérant le mouvement, ainsi qu'à des images de mouvement et des stimuli sociaux tels que des expressions faciales, des visages prononçant des syllabes, des directions du regard. Cependant, dans le monde

CORPS EN SCÈNES

réel, les expressions corporelles affectives sont presque toujours dynamiques. Des expressions corporelles dynamiques de peur, par exemple, activent le sillon temporal supérieur et le cortex prémoteur plus fortement que des expressions statiques (Grezes *et al.*, 2007 ; Pichon *et al.*, 2008). Diverses émotions sollicitent différemment les régions du cerveau orientées vers l'action. Alors que des expressions dynamiques de peur et de colère activent partiellement des aires de l'amygdale, du cortex temporal et du cortex préfrontal (Pichon, de Gelder, & Grezes, 2009), une expression de colère active plus fortement le cortex préfrontal ventromédian, en impliquant de surcroît l'hypothalamus, le pôle temporal et le gyrus occipital moyen (Pichon *et al.*, 2008, 2009). La gestuelle corporelle fait donc partie intégrante et significative des expressions corporelles.

Des chercheurs ont suggéré que le sillon temporal supérieur pourrait jouer un rôle dans la convergence des représentations de formes corporelles dans le flux ventral et de mouvements corporels dans le flux dorsal (Mather, Pavan, Bellacosa Marotti, Campana, & Casco, 2013). La voie d'analyse des formes part du cortex visuel jusqu'au cortex temporal inférieur, aux aires faciales et au sillon temporal supérieur, où des neurones dits « *snapshot* » permettent l'analyse du mouvement biologique (Giese & Poggio, 2003). La voie d'analyse du mouvement relie le cortex visuel à l'aire temporale moyenne, ensuite au sillon temporal supérieur et à l'aire faciale, mais s'appuie sur des neurones régulateurs de flux optique. Dans ce modèle, les neurones « *snapshot* », comme les neurones régulateurs de flux optique, sont reliés par des connexions latérales et fusionnent pour former des neurones détecteurs de mouvement dans le sillon temporal supérieur, F5 et aux aires faciales, qui pourraient intégrer l'information provenant des deux flux. Ce modèle est une première approche pour comprendre comment le mouvement peut être déduit à partir d'images fixes. Toutefois, d'autres régions comme l'aire corporelle extra-striée et l'aire corporelle

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

fusiforme sont aussi capables d'intégrer l'information provenant des flux ventral et dorsal, ce qui suggère une intégration antérieure et automatique au niveau du cortex occipito-temporal, avec un traitement consécutif de la forme humaine au niveau du cortex temporal inférieur et de mouvements humains complexes au niveau du sillon temporal supérieur postérieur (Jastorff & Orban, 2009).

LA PERCEPTION SUBCONSCIENTE DES EXPRESSIONS CORPORELLES

Les données actuelles montrent de plus en plus clairement que la perception peut se produire en l'absence de conscience visuelle des stimuli. Concernant la perception non consciente d'expressions corporelles chez des sujets sains, on (Stienen & de Gelder, 2011) a utilisé une technique de masquage rétroactif (la présentation d'un « masque » immédiatement après un autre stimulus visuel « cible » présenté brièvement empêche la perception consciente du stimulus cible) pour étudier le rôle de la conscience visuelle dans la perception des expressions corporelles. Les participants ont été invités à détecter des expressions corporelles de colère, de peur ou de joie dans des contextes différents, au milieu d'images corporelles neutres utilisées comme distracteurs ; ils devaient, en outre, préciser si leur réponse correspondait à une certitude ou à une intuition. Malgré un taux élevé de réponses correctes, les participants indiquaient qu'ils croyaient répondre au hasard. Il est ainsi intéressant de noter l'existence d'une différence marquée entre l'expérience objective et subjective, suggérant que les participants étaient capables de percevoir correctement les expressions même lorsqu'ils n'avaient pas conscience de leur présentation.

Les études menées avec des groupes de patients suggèrent également qu'il existe un traitement subconscient des expressions d'émotions. Ainsi Tamietto *et al.* (2007) ont testé la

CORPS EN SCÈNES

sensibilité visuelle à des expressions corporelles chez trois patients atteints de négligence hémispatiale gauche suite à une lésion du lobe pariétal droit. Les images d'expressions corporelles neutres, de joie et de peur ont été brièvement présentées soit de manière unilatérale, dans le champ visuel gauche ou droit, soit dans les deux champs simultanément. Lors des présentations bilatérales, les expressions corporelles de peur non perçues, présentées dans le champ visuel lésé, modulaient néanmoins la perception visuelle. Par ailleurs, des études conduites chez des patients atteints de cécité corticale révèlent que ces patients peuvent distinguer avec une précision supérieure au hasard les expressions corporelles joyeuses des expressions neutres, alors même que les images sont présentées dans le champ aveugle. Enfin, les résultats de van den Stock *et al.* (2014) chez un patient souffrant d'une destruction unilatérale du cortex strié montrent que la présentation, dans le champ aveugle, de stimuli corporels exprimant des émotions entraînait une activation accrue dans le colliculus supérieur droit et le pulvinar bilatéral, suggérant une implication sélective de ces structures sous-corticales dans la perception visuelle non consciente des expressions corporelles émotionnelles. En résumé, ces données démontrent que différentes structures cérébrales sont impliquées dans la perception automatique, subconsciente des expressions corporelles émotionnelles chez ces patients.

INTÉGRATION MULTI-SENSORIELLE : ÉMOTION DE LA VOIX ET GESTUELLE CORPORELLE

Les résultats d'études centrées sur la musique par Perini et par Vines et collaborateurs sur la danse ont montré que l'information auditive peut fortement influencer le traitement de l'information visuelle dans l'intégration multi sensorielle de signaux émotionnels issus des mouvements du corps et des sons. Récemment, des techniques de mas-

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

quage ont aussi été utilisées pour montrer que l'intégration multi-sensorielle de l'association corps-voix est un processus automatique et peut se réaliser indépendamment de l'attention visuelle. Ainsi dans une première expérience, Stienen, Tanaka, et de Gelder (2011) ont demandé aux participants de classer des expressions corporelles émotionnelles masquées (présentées en dehors de la conscience) tout en ignorant les voix concordantes ou non. Les résultats ont montré que la concordance entre l'émotion de la voix et la gestuelle corporelle influençait la catégorisation des expressions corporelles, indépendamment de leur visibilité. Ainsi, la catégorisation se trouvait facilitée lorsqu'il y avait concordance. Le plus intéressant est que cet effet de facilitation n'était pas présent dans les appréciations subjectives des participants. Dans la deuxième expérience, les participants devaient catégoriser des voix émotionnelles combinées à des expressions corporelles masquées. Lorsque la voix exprimait un mélange ambigu de peur et de joie, les participants jugeaient qu'elle exprimait plutôt la peur lorsqu'elle s'accompagnait d'un corps apeuré masqué. À l'inverse, les résultats d'une étude récente, montrent que la catégorisation d'expressions corporelles intermédiaires entre bonheur et colère était influencée par la prosodie de la voix, que celle-ci soit présentée antérieurement (susitant ainsi un effet d'adaptation) ou simultanément (provoquant alors un effet d'intégration multi sensorielle). Plus spécifiquement, nous avons pu modifier/faire glisser la perception des corps vers « plus en colère » ou « plus heureux », en fonction des informations vocales spécifiques qui leur étaient associées.

* *
*

Pris dans leur ensemble, ces résultats concordent avec ceux d'études antérieures soulignant l'influence croisée des sons émotionnels humains sur la reconnaissance des postures

CORPS EN SCÈNES

corporelles émotionnelles et des postures sur l'interprétation de la prosodie de la voix. De ce point de vue, la danse, comme la musique, offre un champ d'étude unique. La danse suscite des émotions chez le spectateur qu'il serait difficile de décrire en se servant du petit nombre de labels des émotions de base utilisés dans le langage des scientifiques. Le langage de la danse et celui de la musique ne correspondent que très peu à ces expressions standardisées. L'ouverture de ce champ de recherche sera bénéfique à la fois pour le progrès scientifique et pour une nouvelle compréhension de l'expression artistique.

Dix ans de recherche ont ainsi démontré que nous percevons avec efficacité les expressions corporelles émotionnelles et que cette perception engage des structures cérébrales qui sont de mieux en mieux connues. Les travaux actuels fournissent un nombre croissant d'indications probantes sur la composante active qui se trouve au cœur de la perception des expressions corporelles. Selon Darwin, ce type de perception déclenche une réponse d'adaptation au contexte naturel et social et non pas un enregistrement passif du perçu. Mais nous ne savons pas encore en quoi consistent ces comportements. Des études complémentaires sont nécessaires pour comprendre comment l'idée selon laquelle « la peur favorise la fuite » (de Gelder *et al.*, 2004) conduit à la préparation d'actes d'adaptation à différents niveaux du cerveau. Les actions de type réflexe et les actions intentionnelles qui ne dépendent pas d'une décision cognitive sont fondamentalement différentes et engagent vraisemblablement différents systèmes cérébraux. Toute la difficulté est de montrer que déjà, au stade réflexe, sans qu'il y ait dépendance vis-à-vis d'une intention consciente d'agir, nous sommes en présence d'un comportement signifiant. Mieux comprendre le répertoire des expressions émotionnelles non conscientes, automatiques et non réfléchies paraît une étape essentielle pour une nouvelle théorie des émotions et nous permettra de faire le lien avec les expressions artistiques. En effet, ces dernières

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

illustrent des expériences signifiantes qui ne sont pas toujours réductibles à des représentations explicites des contenus émotionnels.

Traduit de l'anglais par Dominique Chatelle

Remerciements

Les études récentes de notre laboratoire font partie d'un projet de recherche financé par l'ERC (European Research Council, European Union's Seventh Framework Programme [FP7/2007-2013]/ERC grant agreement number 295673). L'étude des liens avec la danse est l'objet du projet de recherche DANCE <http://dance.dibris.unige.it/> financé par Horizon 2020.

Le corps collectif en danse

Sandrine Maisonneuve

Entretien avec Catherine Courtet

À partir de son expérience de danseuse-interprète, chorégraphe, pédagogue, Sandrine Maisonneuve explore différentes approches du corps en mouvement à travers la pièce « Révolution » d'Olivier Dubois, *Anatomia Publica* et « Troubles du rythme » de Toméo Verges. Corps rituel et en transe, corps cinématographique aux prises avec le temps et la décomposition en micromouvements et corps du réel confronté au poids et à l'espace : autant de formes qui ont en commun l'exigence de la perception. Dans son travail de création et d'enseignement, elle intègre la composition instantanée qu'elle a pratiquée avec le performer Julyen Hamilton. Dans le cadre du projet *Raqs Al Tayer*, soutenu par la commission européenne, elle a expérimenté avec des danseurs égyptiens le potentiel de cette écriture en temps réel, inspirée par leur mémoire personnelle, les traditions, les coutumes locales et le contexte politique de 2011.

Catherine Courtet : Vous avez dansé dans la pièce « Révolution » du chorégraphe Olivier Dubois dans laquelle douze danseuses tournent durant deux heures et quarante-cinq minutes autour d'une barre verticale. Si cette pièce est remarquable par la radicalité formelle de sa partition, son abstraction, entre répétitivité et variation, elle l'est aussi par l'intensité de la performance des danseuses et de l'effet sur les spectateurs. Sur quels repères

CORPS EN SCÈNES

vous appuyez-vous pour conserver l'extrême régularité du mouvement et la synchronisation collective ? Comment parvenez-vous, alors que l'essentiel du mouvement est une giration, à donner l'impression d'une marche vers l'avant, à donner cette sensation partagée avec le public de tension et de libération ?

Sandrine Maisonneuve : La pièce commence dans la pénombre, les danseuses arrivent ensemble sur scène et empoignent au même moment la barre qu'elles ne vont pratiquement plus quitter au cours des deux heures quarante-cinq. Durant les 20 premières minutes, nous effectuons 250 tours de 6 pas chacun. La lumière augmente progressivement et nous pouvons découvrir le public. La partition chorégraphique qui suit est très précise, mathématique, tout est écrit. Quatre prompteurs annoncent les différentes séquences de la partition et parfois des séries de mouvement à réaliser sont annoncées par des lettres, quelques secondes avant leur exécution. Ces séries sont d'une telle complexité mathématique qu'elles sont impossibles à mémoriser. Au fur et à mesure du déroulement, la chorégraphie se complexifie et se diversifie. Les mouvements d'ensemble laissent place à des déclinaisons, des variations en canon, les phases de mouvement peuvent se communiquer comme une vague ou comme des tourbillons, des sous-partitions se mettent en place. Les gestes deviennent de plus en plus amples, plus élastiques, plus lancés. Maintenir le mouvement à l'unisson implique de pouvoir anticiper à la demi-seconde près.

La répétitivité et la montée en intensité sont soutenues par la composition musicale adaptée du Boléro de Ravel dont la durée est étirée.

Si la partition mobilise un vocabulaire gestuel relativement restreint, le mouvement n'est jamais mécanique. Ce n'est pas le geste du travail à la chaîne qui ne susciterait que l'ennui. La giration continue autour de la barre donne l'impression

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

d'une marche en avant : c'est à la fois répétitif, continu et en évolution. On trouve la continuité grâce à différents points d'appui internes au corps ou extérieurs : la projection du poids du corps vers l'avant à chaque pas, le réajustement de la verticalité de la colonne vertébrale, le regard qui balaye l'espace sans relâche, le martèlement du sol.

Dans les consignes données par Olivier Dubois, les notions de « tendre vers », de marche « vers l'horizon », « d'ouverture de nouveaux paysages » reviennent fréquemment. Ces images nous aident à maintenir la qualité et l'intention du mouvement, à ne pas se laisser prendre par l'aspect mécanique, à littéralement « réactiver le mouvement ».

C'est une véritable performance physique de maintenir en temps réel la perception du corps et l'exécution de la chorégraphie. L'engagement physique, d'une rare intensité, provoque des symptômes tels que crampes, engourdissements, perte de sensation de parties du corps, épuisement, décalage entre le mouvement et sa perception, digressions mentales, voire hallucinations auditives. La bonne perception du corps du début cède la place à la douleur, puis à nouveau nous retrouvons une perception de notre corps. Nous devons continuer le mouvement en dépit de ces symptômes et de ces douleurs. La maîtrise technique consiste ainsi dans le maintien, coûte que coûte, de la perception et de rééquilibrage des parties du corps, y compris des organes. Le cerveau doit traiter en direct à la fois les douleurs et les erreurs dans l'exécution de la partition. Grâce aux répétitions on arrive à raccourcir ce délai de traitement.

La tension que nous éprouvons est transmise au public. Nous partageons aussi le caractère hypnotique du mouvement et de la musique. Nous ressentons une véritable transe, par la répétition, la giration et dans le sens où nous avons un sentiment de dépassement de nous-mêmes. La chorégraphie atteint un point de paroxysme comparable à la note bleue en musique, c'est-à-dire un moment d'envolée, de fusion que le public attend et pressent. Il lui permet, de façon empathique,

CORPS EN SCÈNES

et au même moment, de se libérer avec les danseuses d'une tension accumulée à travers une sorte de lâcher prise collectif.

CC: *La longue répétition de courtes «phrases» de mouvements ou de pas relativement simples, la création d'un corps collectif et la relation créée avec le public évoquent les danses rituelles, la transe.*

SM: Le récit, par l'anthropologue Laurent Gabail, de sa participation à une danse rituelle d'initiation masculine chez les Bassari m'a évoqué de nombreuses similitudes avec l'expérience de la pièce « Révolution », à la fois, du point de vue d'un répertoire de pas relativement restreint, de la répétition, de ce qu'il nomme « l'unisson collectif ». Notre expérience est centrée sur notre propre perception et sur la sensation d'être dans un corps collectif avec les autres danseuses, dans lequel nous ressentons aussi la fatigue, l'épuisement de l'autre, mais aussi les rebonds d'énergie. Dans la danse des Bassari, le plus important est « de mettre en mouvement les ornements..., de telle sorte que ce sont eux qui attirent l'attention du spectateur et non le corps du danseur qui les anime »¹. Il me semble que pour produire cet effet, les danseurs ne doivent pas s'appuyer sur leur corps musculaire, car cela capterait l'attention aux dépens des ornements. Au contraire, ils tendent à réduire l'excédent d'énergie et ainsi l'amplitude de leur mouvement. Ils sont plus attentifs aux passages de poids et aux gestes qui permettent une manipulation plus fine des ornements. Le mouvement des ornements constitue un point de référence, un point d'appui en dehors du corps qui facilite la coordination entre les danseurs et la qualité de l'implication dans la chorégraphie. De la même manière, comme l'a souligné Franck Vidal, focaliser son attention sur le temps donne l'impression que le temps s'allonge et que les durées sont plus longues.

1. Laurent Gabail, « Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l'ambivalence d'une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée », dans cet ouvrage.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

CC: *Vous avez travaillé avec le chorégraphe Toméo Verges² qui explore le temps mais aussi le mouvement dans sa dimension la plus intime. Quelles sont les sources d'inspiration de ce travail ?*

SM : Le travail de Toméo Verges est inspiré par le cinéma expérimental, notamment par les films de Martin Arnold, réalisés à partir de films hollywoodiens en noir et blanc des années 40 ou 50. Une scène d'une durée d'une minute peut donner naissance à un film de 10 minutes, voire de 15 minutes. La répétition de micro séquences, de fractions de geste, fait apparaître les micro-événements de la communication, observables, par exemple, lors d'un repas de famille ou dans l'attitude d'une femme en train de lire.

Ainsi dans la pièce *Anatomia Publica*, nous proposons une décomposition d'un mouvement, d'une action, voire d'une scène, dont la durée passe ainsi d'une minute en temps normal jusqu'à, par exemple, vingt minutes. Saccadée, fragmentée, répétée plusieurs fois avant de s'accomplir, l'action révèle de nombreux détails et « sous-textes » de la communication corporelle, qui restent inaperçus en temps normal.

Dans cette lignée, Toméo Verges propose des pièces qui explorent le temps, la durée, la perception que nous en avons, la façon dont nous l'occupons, dont nous le perdons, ainsi que la conscience immédiate du mouvement. « Troubles du rythme » montre une scène de ménage entre une femme et un homme, autour d'une table. Nous nous sommes attachés au découpage du temps et aux variations du rythme : une scène « patron » est répétée cinq fois à des vitesses radicalement différentes, du plus rapide au plus lent, à l'endroit et à l'envers.

2. Tomé Verges a collaboré à « 2014, comme possible » de Didier Ruiz, pièce présentée à la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, dans le cadre de l'édition 2014 du Festival d'Avignon.

CORPS EN SCÈNES

Ce travail implique pour les danseurs d'avoir une capacité d'analyse des micromouvements, des micro-sensations qui accompagnent le mouvement initial : différents mécanismes les amorcent, les intentions, les apparentes contradictions entre l'orientation du regard et le geste sont ainsi mises en évidence. La perception du mouvement doit être réactualisée à chaque instant.

CC : Olivier Dubois et Toméo Vergès ont en commun une approche à la fois expérimentale du mouvement et très physique. Comment qualifieriez-vous les techniques du corps mobilisées pour ce type de mouvement ? Vous évoquez souvent le lien avec le public, comment travaillez-vous techniquement ce rapport ?

SM : L'émergence de la danse moderne au début du XX^e siècle a été marquée par la prise en compte du poids du corps, de sa force cinétique tant pour l'élévation du corps et pour l'énergie du mouvement, à travers la chute-suspension, que pour préparer les sauts ou pour acquérir de la vitesse. Si cette sensation est très présente dans les danses traditionnelles, elle ne l'était pas dans la danse de cour et dans la danse dite classique. C'est une rupture majeure qui s'est accompagnée de l'invention d'une nouvelle approche du mouvement qui a donné naissance à différentes techniques à partir desquelles nous travaillons encore aujourd'hui.

Il s'agit moins de reproduire un mouvement ou de chercher un beau mouvement que de s'appuyer sur une perception très fine du corps, de la peau, du squelette, de la musculature, des micro-ajustements qui sous-tendent chaque geste, sur la plasticité. Il importe pour cela d'être au « cœur de l'intention » que le geste portera jusqu'au spectateur³ ; pour tenter de préciser

3. Pour Bonnie Bainbridge Cohen, à l'origine du mouvement Body-Mind Centering et directrice de l'école située en Californie, la sensation du poids du corps est essentielle pour la perception de son identité : « Par mon poids, je sais où je suis ».

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

cette notion, je dirais qu'il s'agit de ne jamais lâcher la perception et la conscience du corps et du geste. Les images mentales jouent aussi un très grand rôle, elles accompagnent l'action, mais, plus encore, elles contribuent à sous-tendre le mouvement et à le communiquer au spectateur.

La phénoménologie d'Husserl, de Merleau Ponty, la psychologie et les techniques somatiques, entre autres, traversent et éclairent nos pratiques afin de rendre compte du corps sensible (attention, intention, action) de l'individu et de ses perceptions internes. Parmi les techniques somatiques, la méthode de Moshe Feldenkrais (1904-1984) permet une prise de conscience du mouvement dans l'espace et l'environnement par un entraînement de la perception interne du corps, un apprentissage du « lâcher prise ». Généralement pratiquée au sol, cette pratique favorise la prise de conscience des différentes parties du corps et de leur coordination et ainsi contribue à faciliter ou à améliorer le mouvement. Georges Vigarello⁴ montre brillamment comment l'invention de ces techniques corporelles, avec les notions de cénesthésie, de schéma corporel, a accompagné le renforcement de la conscience de soi, dès la fin du XIX^e siècle.

Les travaux conduits en psychologie et en sciences et neurosciences cognitives peuvent contribuer à comprendre les fondements physiologiques et cérébraux des différents mécanismes que nous mobilisons dans la danse.

Mon travail est guidé par l'idée de partage et d'empathie avec le public qui m'a permis d'entrevoir la façon d'induire du mouvement chez autrui par la prise en compte de l'intention du geste. Les recherches de Béatrice de Gelder ont montré comment les expressions corporelles véhiculent des informations sur l'action d'autrui, sur les émotions et plus largement leur rôle essentiel dans la communication sociale. Les connaissances récentes montrent que la percep-

4. *Le sentiment de soi*, Georges Vigarello, Éditions du seuil, 2014.

CORPS EN SCÈNES

tion n'apparaît plus comme un système isolé, mais en interaction avec la cognition et la motricité. La découverte des neurones miroirs qui sont actifs non pas lorsque nous réalisons un geste, mais lorsque nous observons autrui réaliser le geste, ouvre des perspectives pour analyser ce que nous ressentons aussi bien comme interprète que comme spectateur de la danse.

CC : *L'émergence de la danse moderne au début du XX^e siècle, a, notamment, été sous-tendue par les réflexions de gens comme François Delsarte⁵, Émile Jaques-Dalcroze, qui observent les comportements au quotidien, analysent le lien entre mouvement et émotion et s'attachent à l'engagement global du corps dans le mouvement. Dans les années soixante, Alvin Nikolais et Murray Luis se sont inspirés de toutes les formes de danse, folklorique, ethnique, considérant que l'essentiel était dans la « qualité » du mouvement, c'est-à-dire, notamment, dans la conscience du temps, de l'espace, du poids du corps, de l'énergie, de la forme. La notion de « motion », comme engagement global du corps dans le mouvement, était centrale. Depuis d'utilisation des gestes quotidiens dans la danse s'est fortement développée, de Pina Bausch à Alain Platel. Ces évolutions ont permis d'explorer de nouvelles formes d'écriture du mouvement, d'improvisation et d'engagement du danseur. Comment ces différents courants vous ont-ils inspirée ?*

SM : L'observation et la pratique d'actions quotidiennes comme se lever, s'asseoir, tourner, chuter permet d'accéder à la racine des intentions du geste et de renouveler littéralement le répertoire du mouvement.

5. Cité par Isabelle Ginot et Marcelle Michel, dans *La danse au XX^e siècle*, Larousse, 2008.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

Depuis les années 70, la performance a contribué à faire émerger de nouvelles formes d'écriture du mouvement. On peut citer, par exemple, Julian Hamilton en Angleterre, Mark Tompkins en France. Les formes d'écriture en temps réel, la composition instantanée placent le danseur dans ce qui sous-tend l'écriture : l'espace, le temps, la gravité, le poids, l'énergie, le contexte, les intentions... De nouvelles formes d'interaction entre les danseurs apparaissent, ils peuvent lire leurs trajectoires réciproques, donc les anticiper et jouer avec elles, à l'instar des musiciens de jazz qui usent de modulations, d'altérations mélodiques et rythmiques pour communiquer entre eux. Il s'agit en quelque sorte de ré-inventer la notion d'apprentissage avec le répertoire et de renouveler le répertoire, qui n'est plus seulement guidé par des codes assemblés dans le passé qu'il s'agirait de reproduire. L'espace, l'environnement, le contexte, l'architecture, les objets, les couleurs, l'atmosphère, la température, etc. deviennent à la fois des sources d'inspiration, des « données » dans lesquelles on évolue et qui permettent de composer dans l'instant et de fabriquer des récits.

Ces manières d'appréhender le mouvement et la composition sont au cœur d'un processus qui m'est cher, que je pratique et enseigne depuis plus de dix années. En résonance avec les travaux de l'américain John Dewey qui parle d'apprentissage par la pratique, « *learning by doing* », j'ai créé en 2011 une pièce en composition instantanée avec un groupe de jeunes artistes égyptiens au Caire. Venus d'horizons différents, ils n'avaient pas de pratique régulière de la danse. À partir de la thématique « Héritage et expérience » et des *Métamorphoses* d'Ovide, les danseurs ont composé en temps réel la (re)constitution d'un portrait individuel et de groupe. À partir de leur mémoire personnelle et d'héritages culturels, de traditions ou de coutumes locales, qu'ils ont réactualisées, questionnées, ils ont créé des danses riches et étonnantes. Dans le contexte politique marqué par les manifestations de 2011, cette expérience a suscité chez les

CORPS EN SCÈNES

danseurs une réflexion sur leur identité et sur leur envie de transformations.

Nous avons, en Europe et en Occident, beaucoup théorisé et pratiqué la notion de performance⁶. Pour autant, si elle n'est pas encodée de la même façon que dans la danse moderne et contemporaine occidentale, elle existe dans les pays d'Orient. La notion de perception y est encore centrale et nous pouvons ainsi questionner en quoi et comment les perceptions sont liées au contexte et à la culture.

6. L'attention portée, au sein de la danse contemporaine à la présence immédiate rejoint les préoccupations des artistes-performeurs (voir l'article de Philippe Auslander, *Théâtre et performance : l'évasion de la représentation*, dans ce volume).

Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires

Guillemette Bolens

Le concept de simulation perceptive renvoie au processus par lequel nous mobilisons notre mémoire sensorimotrice à des fins cognitives¹. Ce phénomène a généralement lieu de façon préréflexive, mais il peut faire l'objet d'une attention délibérée, par exemple dans l'analyse d'une œuvre d'art². Nous produisons des simulations perceptives chaque fois que nous anticipons une action ou un événement (par exemple à la vue d'un ballon lancé en direction d'une vitre) ou que nous inférons une sensation sur la base d'informations perceptives. Si nous approchons la main d'un bloc de glace, notre geste va s'adapter aux sensations tactiles que nous anticipons à partir de notre perception visuelle. Une telle action engage une forme de cognition qui est de nature sensorimotrice.

L'art est une mise en jeu et en pratique des simulations perceptives. Toutes les formes d'art, selon des focales différentes, engagent notre capacité à générer des simulations perceptives, dès lors que l'œuvre nous pousse à exploiter notre cognition sensorimotrice³. Ces simulations sont fréquemment multimodales (simultanément tactiles et visuelles, par exemple) et elles font intervenir des paramètres

1. Berthoz 1997 ; Gallese 2005 ; Jeannerod 2007 ; Morsella *et al.* 2009 ; Pezzulo *et al.* 2013.

2. Bolens 2012a.

3. Markman *et al.* 2009 ; Calvo-Merino *et al.* 2005.

CORPS EN SCÈNES

kinésiques et kinesthésiques quand elles concernent la perception d'une action, d'une expression faciale, d'un mouvement ou d'un geste.

Ainsi, le théâtre se construit notamment sur notre capacité à percevoir les nuances kinésiques d'un jeu d'acteur. J'appelle *kinésique* ce qui par la motricité élabore une interaction. Ce paramètre s'inscrit dans le champ de la cognition sociale, laquelle s'élabore par notre capacité à comprendre les mouvements d'autrui et à inférer des états mentaux à partir de cette compréhension. Le paramètre *kinesthésique* renvoie aux *sensations* motrices. Lorsque nous bougeons, nous avons des sensations qui nous sont propres, nous les ressentons nous-mêmes et de façon non transférable – à moins, précisément, de susciter chez autrui des *simulations* kinesthésiques. C'est ce que fait l'acteur qui provoque l'empathie kinesthésique de ses spectateurs en suscitant chez eux l'activation de leur cognition sensorimotrice, en particulier pour ce qui est des sensations motrices⁴. En d'autres termes, les spectateurs comprennent les mouvements et les expressions faciales de l'acteur, car ils simulent de manière préreflexive les sensations kinesthésiques qu'ils ressentiraient s'ils effectuaient eux-mêmes les mouvements en question.

Lorsque le grand acteur shakespearien David Garrick au XVIII^e siècle s'arrêtait brusquement au milieu de sa phrase et de son geste, comme paralysé d'émotion, il provoquait chez les spectateurs des inférences d'ordre kinesthésique de tension extrême. Les aspects kinésiques de son jeu d'acteur étaient perçus visuellement et provoquaient des simulations sensorielles kinesthésiques. L'acteur créait ainsi par son art un effet dramatique fortement ressenti par le public. L'efficacité de cet effet (reconnu comme étant la marque du style kinésique de Garrick) forgea la grande réputation de l'acteur,

4. Bolens 2012b.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

car il rompait avec une tradition déclamatoire où l'emphase était prévisible⁵. Habituellement, les émotions étaient communiquées par des expressions faciales et posturales conventionnelles, interprétées en fonction d'un code. Bien entendu, le jeu de Garrick se fondait aussi sur un répertoire expressif de formes reconnaissables et donc situées culturellement et historiquement. Mais, à la différence de l'application simple de conventions gestuelles, Garrick cherchait à communiquer les fluctuations kinesthésiques qui se produisent en situation réelle lorsqu'une émotion est effectivement ressentie. Cette démarche était perçue comme novatrice.

LE LANGAGE VERBAL COMME SOURCE DE SIMULATIONS PERCEPTIVES

La question des conventions permet de souligner la difficulté qu'il y a à séparer, d'un côté, le phénomène cognitif des simulations perceptives et, de l'autre, le contexte culturel et historique dans lequel il a lieu. D'autant que s'ajoute à la codification d'un jeu d'acteur à Londres au XVIII^e siècle l'usage du langage verbal, lui-même toujours situé historiquement. Le jeu kinésique de l'acteur est en lien direct avec la qualité du texte déclamé. Or, le langage génère également des simulations perceptives⁶. La littérature est l'art de toutes les virtuosités à cet égard. Les grands écrivains savent susciter des simulations perceptives multimodales complexes en travaillant le langage au moyen de leur style. Il est dès lors opportun de prêter attention à ce paramètre central des processus d'écriture et de réception de la littérature, renouvelant ainsi notre approche de certains aspects des œuvres.

5. Borlik 2007.

6. Kaschak & Glendberg 2000 ; Bolens 2012a.

CORPS EN SCÈNES

Nous allons considérer quatre exemples, choisis en raison d'une multimodalité qui inclut les paramètres kinésiques et kinesthésiques. Ces passages permettent d'observer de plus près comment notre lecture implique des simulations perceptives, indispensables à notre compréhension des textes.

Notre premier exemple associe le sonore et le kinésique. Il vient de *Bouvard et Pécuchet* (1881, posthume) de Gustave Flaubert.

Bouvard l'emportait par d'autres côtés. Sa chaîne de montre en cheveux et la manière dont il battait la remolade [*sic*] décelaient le roquentin plein d'expérience ; et il mangeait le coin de serviette dans l'aisselle, en débitant des choses qui faisaient rire Pécuchet. C'était un rire particulier, une seule note très basse, toujours la même, poussée à de longs intervalles. Celui de Bouvard était continu, sonore, découvrait ses dents, lui secouait les épaules, et les consommateurs à la porte s'en retournaient. (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 55)

La comparaison des rires de Bouvard et de Pécuchet nous est communiquée d'une manière qui provoque des simulations perceptives auditives. Or, ces simulations sonores sont explicitement mises en lien avec des aspects kinésiques (*son rire découvre ses dents et secoue ses épaules ; les gens se retournent*). Elles sont donc d'emblée multimodales. Dans l'idée que Pécuchet *pousse la note de son rire*, les simulations renvoient à une action et des sensations intéroceptives qui engagent les appareils phonatoire et respiratoire. Juste avant cela, le portrait de Bouvard est marqué historiquement et culturellement, ne serait-ce que par son vocabulaire (*la manière dont il battait la remolade décelait le roquentin plein d'expérience*). Ce vocabulaire très spécifique communique des informations kinésiques : la manière qu'a le personnage de remuer une sauce (*battre la remolade*) fonctionne comme symptôme du genre de personne qu'il est, en rapport avec un stéréotype social, *un roquentin*, c'est-à-dire un homme âgé qui veut faire jeune. Sur cette information relativement complexe, communiquée en quelques mots, nous inférons

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

un certain style kinésique, une manière de se tenir, de bouger et d'entrer en interaction avec autrui. Cette inférence peut être simulée de façon vague et fugitive, elle n'en reste pas moins indispensable à la compréhension de ce que l'auteur communique au sujet de son personnage, engageant de façon inextricable le sensoriel, le perceptif, le verbal et le social. Ce sont les simulations perceptives qui nous permettent de suivre l'auteur sur ce terrain multimodal et polysémique.

Ce que le style de Flaubert nous fait comprendre avec une efficacité remarquable, Charles Dickens le problématise dans *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839) à travers le portrait de Newman Noggs.

Son visage était bizarrement tordu en un spasme ; mais que ce soit de paralysie, de chagrin, ou d'un rire interne, personne d'autre que lui n'était en mesure de l'expliquer. L'expression du visage d'un homme est généralement une aide pour accéder à ses pensées, ou un glossaire concernant son discours ; mais la contenance de Newman Noggs, en son humeur ordinaire, constituait un problème que nulle forme d'ingéniosité ne pouvait résoudre⁷. (Dickens, *Nicholas Nickleby*, p. 25, TdA)

Ce portrait présente l'intérêt de souligner le caractère sensorimoteur de toute expression faciale. Une expression faciale est le résultat de mouvements musculaires dont nous cherchons à comprendre la portée et le sens au moyen de simulations perceptives : par celles-ci nous inférons les états mentaux et affectifs de la personne à partir d'indices visuels. Or, le narrateur nous explique que les efforts cognitifs à la vue du visage de Noggs n'aboutissaient pas. Les mouvements

7. « *His face was curiously twisted as by a spasm ; but whether of paralysis, of grief, or inward laughter, nobody but himself could possibly explain. The expression of a man's face is commonly a help to his thoughts, or glossary on his speech ; but the countenance of Newman Noggs, in his ordinary moods, was a problem which no stretch of ingenuity could solve.* ».

CORPS EN SCÈNES

faciaux du personnage constituaient globalement un spasme, qu'il était difficile d'attribuer à une condition physiologique (*une paralysie*), à un état émotionnel (*du chagrin*) ou à l'événement kinésique et cognitif du rire, accompli de façon interne. Ce qui habituellement se trouve rapidement interprété en situation réelle au moyen de simulations perceptives spontanées – lesquelles fournissent les bases de la cognition sociale – présente ici une opacité qui fait l'objet de la description. L'humour de ce passage se fonde sur cette opacité dont le caractère absolu est présenté comme rare.

UNE COMMUNICATION KINÉSIQUE AU PARADIS

À l'inverse de Dickens, Dante Alighieri dans *La Divine Comédie* (1314-1321) décrit une expression faciale qui est censée être immédiatement compréhensible. Il s'agit de celle de Béatrice au Paradis, malmenant un Dante qu'elle trouve vaguement obtus. Car ce dernier ne comprend pas bien pourquoi il arrive à bouger si vite, plus vite que certaines âmes, lui qui n'a pas encore été débarrassé de son corps.

Et elle dit : « Tu t'alourdis toi-même / avec des idées fausses, et ne peux voir / choses que tu verrais, si tu les secouais. / Tu n'es pas sur terre, comme tu crois ; / mais la foudre, en fuyant son séjour, court moins vite que toi, qui y retournes. » / Si je fus dévêtu du premier doute / par le sourire de ses paroles brèves, / je fus pris plus fort dans les mailles d'un autre / et je dis : « Je reposais déjà content / de grand émerveillement ; mais à présent je m'émerveille / de dépasser ainsi ces corps légers. » / D'où elle, après un soupir de pitié, / dressa les yeux vers moi avec cet air / qu'a une mère sur son fils en délire⁸. (Dante, *Paradiso* I, trad. fr. J. Risset, 88-102)

8. « *E cominciò: « Tu stesso ti fai grosso / col falso imaginar, s'è che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso. / Tu non se' in terra, sì come tu credi ; / ma folgore, fuggendo il*

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

Outre l'intérêt des verbes kinésiques qui s'appliquent métaphoriquement aux idées ou aux états mentaux (*secouer ses idées, être dévêtu d'un doute*), ce passage est remarquable en ce qu'il met en scène une communication kinésique entre la sainte et le narrateur : après un soupir de pitié, Béatrice lève les yeux vers Dante avec l'air d'une mère qui regarde son fils manifester quelques difficultés cognitives et épistémologiques. Commençons par apprécier l'humour de l'auteur. Ensuite, il est à noter que Dante charge son lecteur de faire le travail de simulation perceptive consistant à inférer une expression faciale à partir de données relationnelles et affectives (relation mère-fils). En effet, ces données ne sont pas décrites autrement que par un appel à notre expérience de ce à quoi peut ressembler le visage d'une mère tolérante certes, mais un peu agacée, voire alarmée par le niveau de compréhension de son protégé.

À partir des termes choisis par l'auteur, chaque lecteur produira une simulation idiosyncrasique, propre à son imaginaire – qu'il soit un Florentin vivant au XIV^e siècle ou un Européen vivant au début du XXI^e siècle. Nonobstant les différences historiques et culturelles (y compris théologiques), le procédé opère et le lecteur comprend très vite ce dont il est question. Nous avons ici un cas intéressant, qui exclut d'entrée de jeu toute forme de réductionnisme de par son inscription culturelle évidente, tout en manifestant certaines constantes quant à notre capacité d'inférer une forme d'expression relationnelle, pourtant très particulière et indissociable de son contexte historique. Car il est probable que la mère florentine médiévale n'avait pas exactement la même expression qu'une femme française du

proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi. » / S'io fui del primo dubbio disvestito / per le sorrise parolette brevi, / dentro ad un nuovo più fu' inretito, / e dissi: « Già contento requièvi / di grande ammirazion ; ma ora ammiro / com'io transcenda questi corpi levi. » / Ond' ella, appresso d'un pio sospiro, / li occhi drizzò ver' me con quel sembiante / che madre fa sovra figlio deliro. »

CORPS EN SCÈNES

XXI^e siècle (sans même mentionner les nuances interindividuelles). Néanmoins, le lecteur comprend ce que l'auteur veut dire parce que l'art de Dante permet que nous exploitions la sous-spécification de sa phrase : nous complétons l'information de manière à ce qu'elle devienne pertinente pour nous. Par sa maîtrise stylistique et fictionnelle, Dante oriente la relation du lecteur à son œuvre et lui permet ainsi de l'investir.

UNE SIMULATION KINESTHÉSIQUE AU XVI^e SIÈCLE

Notre dernier exemple vient de *Baldus*, épopée burlesque en vers macaronique (soit un mélange de latin et de dialectes italiens), écrite au début du XVI^e siècle par Teofilo Folengo, alias Merlin Coccaïe – œuvre qui inspira fortement Rabelais⁹. L'un des compagnons de Baldus s'appelle Bocalus. Lors d'un épisode où les compagnons affrontent une armée diabolique, Bocalus est pris d'effroi et va se cacher dans un buisson qui se trouve être un buisson de ronces. Terré, il voit à travers un petit trou entre les branchages passer les troupes de démons, jusqu'à l'arrivée de Lucifer en personne. Sa terreur devient alors extrême. Car il voit le monstre effrayant, immense, difforme (*videt... monstrum horrendum, ingens, deforme*, III, xix, 558-559), enfourchant une mule également effrayante, immense et difforme, qui menace de l'écraser de ses pieds et de faire une omelette de sa panse (*deque sua panza stampet fortasse fritaiam*, III, xix, 562). Alors, comme un levraut qui jaillit du terrier quand un braque l'a flairé, Bocalus se lève et jaillit d'un bond de son roncier.

(P)ar malchance il entraîne derrière lui en fuyant des épines accrochées à ses habits et tout le buisson où il s'était réfugié de

9. Jeanneret 1987.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

force, et il ne lui semble pas qu'il ait le temps de se dépêtrer de cet enchevêtrement¹⁰. (Folengo, III, xix, 566-569)

Pour nous faire comprendre à quoi ressemble Bocalus non seulement en ce qui concerne la perception visuelle de ses mouvements, mais aussi pour ce qui relève des sensations kinesthésiques provoquées par sa fuite effrénée, le narrateur, Merlin, fait référence à une scène qu'il vécut lui-même : « Un jour moi, Merlin, j'allais monté sur un mulet, fort mal bâti » (*Quondam ego Merlinus portabar supra mulettum / sat male cingiatur*, III, xix, 570-571). Lorsqu'il décide de sauter un fossé. Il plante alors ses éperons dans les flancs de l'animal, lequel se cabre. La selle mal serrée passe sous la panse du mulet et Merlin se retrouve à la verticale, tête la première dans la boue. Puis le mulet s'enfuit.

Or, de même que mon mulet, portant son bât sous le ventre, s'emballait de plus en plus, et courait le cou dressé et les oreilles pointées, de même Bocalus, traînant derrière son dos cet enchevêtrement d'épines dures et de ronces, se hâte de plus en plus, éperonné par la peur (...) ¹¹. (Folengo, III, xix, 577-582)

Le narrateur établit une analogie entre l'allure de Bocalus tirant dans sa fuite panique tout un buisson de ronces derrière lui et celle d'un mulet effrayé, courant l'échine tendue, les oreilles dressées et son bât tourné sous sa panse. De façon évidente, l'analogie entre l'humain et l'animal n'est pas basée sur une représentation formelle, étant donné la différence anatomique qui sépare l'homme du mulet, ainsi que la cause concrète de leur encombrement respectif. L'analogie se situe

10. « [P]er sortemque malam, spinas in veste tacatas / machionemque illum, quo se perforza ficarat, / retro tirat fugiens nec tempus habere videtur / tantum quo possit se distriggare viluppis. »

11. « Sed veluti mulettus, habens sub corpore bastum, / se magis et magis ad cursum stimulabat, et alto / cum collo nec non drittis currebat orecchis, / sic, sua strassinans post terga Bocalus id illud / intricum duris de spinis deque rovidis, / se magis incalzat, punctus sperone timoris (...). »

CORPS EN SCÈNES

au niveau de la nature de leurs mouvements en situation de fuite et de l'inférence kinesthésique que cette perception visuelle génère. Le dénominateur commun de ces deux événements sensorimoteurs est l'encombrement dans la fuite : les mouvements de Bocalus sont modifiés par l'objet piquant qui s'attache à lui et dont la taille suffisait à le cacher un instant plus tôt ; les mouvements du mulet sont aggravés par le déplacement du bât qui a glissé sous la partie sensible de son ventre. L'encombrement provoqué par le buisson et le bât n'est pas simplement communiqué au niveau de la description physique extérieure, il l'est au niveau de ce que Bocalus et le mulet peuvent ressentir du point de vue kinesthésique au moment où ils sont ainsi gênés dans leur course, gêne qui a la particularité d'augmenter leur terreur. Leurs sensations d'empêchement fonctionnent comme un éperon pour leur peur. L'analogie entre homme et mulet se place au niveau kinesthésique et nous accédons à son sens par une simulation perceptive. La compréhension du comique de la scène est à cette condition.

Ainsi, les écrivains, à toute époque historique, travaillent la langue de façon à ce que leurs lecteurs ou auditeurs établissent une relation à l'œuvre qui engage les facultés cognitives par lesquelles s'active leur mémoire sensorimotrice. Certains écrivains sont plus explicitement focalisés que d'autres sur ces paramètres, mais il est rare qu'une œuvre d'art littéraire n'engage pas ce processus d'une manière ou d'une autre. Le travail sur la langue visant à communiquer des informations spécifiques sur la qualité particulière d'un mouvement est déjà présent, et très fortement, dans l'*Illiade* homérique¹². Les simulations perceptives sont une condition *sine qua non* de notre accès à l'œuvre. C'est particulièrement notable quand le texte communique des informations gestuelles et motrices, raison pour laquelle il est utile d'avoir des outils

12. Bolens 2000/2007.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

d'analyse tels que les paramètres kinésiques et kinesthésiques pour en rendre compte. Une attention à de tels paramètres permet d'envisager de nouvelles perspectives de recherche, en particulier pour ce qui est des processus cognitifs et sensorimoteurs engagés dans la réception des œuvres littéraires¹³.

13. L'écriture de cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique intitulé « Kinesic Knowledge in Anthropology and Literature » (Division I, n° 100016150264), mené sous la direction de l'auteur.

Histoire d'une conscience incarnée

Georges Vigarello

Seuls les cinq sens, ceux des sens externes, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, se sont imposés dans une longue tradition occidentale. La sensibilité physique venant de l'intérieur du corps n'est quasiment pas interrogée : celle des messages intimes, celle des signaux enfouis. Non que la douleur, témoignage évident de l'interne, ait été ignorée. Sa présence est même insistante dans les textes classiques. Mais outre qu'elle demeure le seul indice d'une résonance physique, elle est en même temps accident, faiblesse, infirmité : perturbation cruelle à laquelle aucun sens défini n'est rattaché.

Le dévoilement des sensations « internes », l'évocation d'une « coenesthésie » (perception intérieure du corps) par exemple, appartiennent à un moment récent de la culture européenne : celui du début du XIX^e siècle. Découverte marquante, à coup sûr : l'individu s'y attribue une certitude nouvelle, une profondeur de fibres et de chairs qu'il s'autorise davantage à vivre comme à prospecter. C'est ce que montrent la littérature, les mémoires, les récits individuels, nombre de journaux intimes devenus autant d'aventures du corps, jouant avec les sensations comme avec leurs déformations, jouissant de leurs errances, de leurs surprises dans les rêves ou les dérives de l'imagination. Affirmation totalement décisive aussi parce qu'elle ouvre sur d'innombrables investigations qui, en changeant la vision de l'organique, a changé la vision du soi.

C'est à l'émergence de cette découverte qu'est consacré le présent texte. L'enjeu d'une telle histoire serait de contribuer

CORPS EN SCÈNES

à celle de l'individu, celle de son univers sensoriel, celle de son identité.

LA DOMINANCE DES « SENS EXTERNES »

Une tradition le dit : il n'y aurait d'« interne » que l'« esprit », le corps lui-même demeurant « externe ». D'où la malicieuse ironie de la question posée par le *Micromégas* de Voltaire aux habitants de la terre : « Puisque vous savez si bien ce qui est hors de vous, sans doute vous savez encore mieux ce qui est en dedans. Dites-moi ce que c'est que votre âme, et comment vous formez vos idées¹. » Le corps ne serait jamais un « dedans ».

La douleur, du coup, seul témoignage des indications venues des organes, relèverait alors des « sens externes ». Mais il faut dire davantage et souligner combien c'est l'intériorité appartenant à l'espace des chairs, celle directement éprouvée qui, pour longtemps, a été peu interrogée. Comme si cet espace, outre sa confusion, ne devait pouvoir informer sur le monde et sur soi.

Le symbole des sens « externes »

C'est ce que confirme d'ailleurs la culture classique, séparant fortement l'âme et ses « informateurs » : « Nos sens ne sont que les fenêtres par lesquelles elle regarde ce qui se passe au dehors². » Ils témoignent de l'univers des « choses³ », ils sont aux frontières et non au « dedans » : les sens vivent au contact de l'espace et des objets.

Un symptôme traditionnellement étudié par les médecins et les magistrats instructeurs révèle la durable et relative

1. Voltaire, *Micromégas* (1752), *Romans et contes*, Paris, 1931, T. II, p. 190.

2. F. Lamy, *De la connaissance de soi-même*, Paris 1701 (1^{re} éd. 1694), T. II, p. 75.

3. Voir *ibid.*, T. IV, « l'usage des choses sensibles », p. 57.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

« inattention » aux sensations internes : les illusions classiques des mélancoliques ou des sorciers, par exemple, la certitude, pour certains d'entre eux, d'être transformés en êtres physiquement différents, animaux divers, matériaux curieux, organismes sauvages, chairs de fer ou de papier. La médecine ancienne, la littérature de sorcellerie aussi, s'attardent à cet univers où le corps semblerait intérieurement transformé jusqu'à se vivre bouleversé. Un symptôme domine l'ensemble : la lycanthropie, cette croyance pour la personne d'être commuée en loup. Le lycanthrope, spectre des sorcelleries anciennes, court la campagne, hanté de carnage et de dévoration. Il s'acharne, engloutit, s'accroupit, aboie : devenu, de part en part, étranger à lui-même. Aucune image de « corps interne » pourtant n'est ici évoquée par les commentateurs, aucune image de quelque perception intime bouleversée ou troublée. Sprenger, en 1495⁴, attribue le symptôme à la présence d'un diable occupant le corps : non pas les sensations, mais la commande des mouvements, l'emprise sur le faire, celle, toute erratique et imposée, venue du dehors.

Le diable n'a pas la même présence pour les décennies suivantes, lorsqu'est discutée, au début, du XVII^e siècle la lycanthropie. Il est objet de doutes aussi. Pourtant aucune évocation de la sensibilité interne, ici encore, mais plutôt une atteinte directe de la vue, de l'ouïe, du toucher. Une vision des actes surtout, un récit de « choses » : la haine du lycanthrope « contre le bétail et les personnes avec le désir de les démembrer et dévorer⁵ ».

La fiction prolonge ces références. Le jeune Francion de Charles Sorel en 1623, soumis aux breuvages douteux d'une vieille matrone se rêve transformé en « monstre » repoussant et hideux. Aucun indice de mutation « intérieure » pourtant. Aucun indice de sensibilité. C'est le miroir d'une fontaine

4. H. Institoris, J. Sprenger, *Le Marteau des Sorcières, malleus Maleficarum* (1486), Grenoble, Millon, 1990, p. 214.

5. M. Delsio, *Les controverses et recherches magiques*, Paris, 1611, p. 209.

CORPS EN SCÈNES

qui lui apprend ses propres transfigurations physiques : « me mirant dans l'eau, je vy que j'avois la plus laide forme que l'on puisse figurer⁶. » C'est le son de sa voix qui lui apprend sa révolution organique : « Il me sortit de ma bouche qu'un hurlement⁷. » Francion demeure muet sur ce qu'il éprouve, disert sur ce qu'il entend ou ce qu'il voit. Le « dedans », faut-il le redire, se limiterait à la conscience, la pensée, l'esprit : lieu de mémoire, d'images, d'intentions. La vulgate cartésienne le dit en toute clarté :

Nous connaissons manifestement que pour être, nous n'avons pas besoin d'extension, de figure, d'être en aucun lieu, ni d'aucune autre chose que l'on peut attribuer au corps, et que nous sommes par cela seul que nous pensons⁸.

Enveloppe privilégiée, intérieur déprécié

Un cas précis, étudié au milieu du XVIII^e siècle, montre encore cette relative ignorance des perceptions du dedans. Il s'agit d'un soldat blessé, entré à l'hôpital de Douai en 1730, victime d'intenses douleurs au bras, suivies d'une éruption de pustules. Le phénomène disparaît au bout de quelques jours, réduit par les régimes et les saignées, mais remplacé par une « perte de sentiment de tout le bras droit⁹ » : le malade n'éprouve plus aucune « indication » venant de ce bras, alors même qu'il peut le mobiliser ou le bouger. D'où le nom du symptôme : « paralysie du sentiment¹⁰ » et non paralysie du mouvement. Mal « troublant » à coup sûr qu'évoque Helvé-

6. C. Sorel, *Histoire comique de Francion* (1623), in *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1958, p. 145.

7. *Id.*

8. R. Descartes, *Les principes de la philosophie* (1644), *Œuvres et lettres*, op. cit., p. 574.

9. « Paralysie sans sentiment, quoique le mouvement de la partie insensible ne soit pas détruit », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, Paris, 1743.

10. *Ibid.*, p. 000.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

tius dans une longue lettre à Winslow et qu'explore attentivement Brisseau, piquant sous tous les angles ce bras pourtant mobile.

Ce geste dit tout. Les médecins explorent le tact, la sensibilité des surfaces et non celle des profondeurs. Ils n'interrogent pas, surtout, le rôle possible des sensations internes ici disparues, leur effet possible sur l'orientation et le sentiment de soi. Ils ignorent la maladresse du malade, par exemple, pourtant inévitable : le fait, entre autres, que le soldat pourrait éprouver son bras comme étranger. Ils retiennent sa seule insensibilité. Ils le croient même capable de jouer aux boules et de conserver son adresse. L'absence de sentiment de ce membre concernerait ses enveloppes plus que son état : son « extériorité » plus que son « intériorité ». Ce que confirme l'insistance mise sur l'accident dont est victime le même soldat suisse en 1739 : une grave brûlure suivie de gangrène après que sa main eût saisi un objet dont l'intense chaleur ne le troublait pas. Les messages notables viennent bien du dehors. William Cullen le confirme jusqu'à la caricature en refusant de faire place à la « paralysie du sentiment », jugé symptôme « non essentiel¹¹ », dans ses *Éléments de médecine pratique* en 1778.

La douleur et le dedans

Reste la douleur bien sûr, mais longtemps tenue à distance. Son évocation est inévitablement présente dans les textes classiques. Ce qu'évoque Montluc, au début de notre modernité, consignait les accidents de son périple italien : « Je me déplanay la hanche. Je cuide que tous les maux du monde ne sont point pareils à celui-là¹² ». Ce qu'évoque

11. W. Cullen, *Éléments de médecine pratique*, Paris, 1785 (1^{re} éd. anglaise 1778), T. II, p. 229.

12. B. de Montluc, *Commentaires, 1521-1576* (mss. XVI^e siècle), Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1964, p. 197.

CORPS EN SCÈNES

Montaigne en 1581 luttant contre la gravelle : « Je souffris cette nuit pendant deux heures de la colique et je crus sentir la descente d'une pierre¹³. » Rien pourtant qui n'ouvre d'emblée sur un travail d'intériorité. La douleur est envahissement, fêlure : violence qu'il faut éloigner. Objet à ignorer ou à subir plus qu'à questionner. À moins qu'il ne soit épreuve dont le mystique tire sa légitimité.

Mais plus encore la douleur, liée à la référence aux humeurs, dominante dans la tradition, est représentation, flux, voire spectacle. Jérôme Cardan, dans un témoignage pionnier, au XVI^e siècle, sur les souffrances physiques ressenties durant sa vie, les représente comme autant de flux : « Par nature ma tête fut sujette aux fluxions qui se portent tantôt sur l'estomac, tantôt sur la poitrine. Si bien que je me trouve bien portant quand je ne souffre que de toux et d'enrouement¹⁴. » Il en désigne les étapes : « Lorsque la fluxion passe à l'estomac, elle produit un flux de ventre et un dégoût pour la nourriture¹⁵. » Même image, avec Etienne Pasquier, toujours au XVI^e siècle, interrogeant son médecin sur la présence d'une « humeur âcre et piquante » provoquant au ventre de « grandes et extraordinaires espraintes¹⁶ ». Il suggère un circuit dont il veut connaître le cours : « de quelle fontaine et source me peut provenir ce mal¹⁷ ? » Le flux encore, ses origines et ses trajets. La description porte moins sur ce qui est immédiatement ressenti, le sentiment quelque peu ineffable, mais sur ce qui est représenté, figuré, et dès lors distancié.

Le tableau, ainsi décrit par les acteurs eux-mêmes, fait du corps un ailleurs. Son espace est d'emblée « différence »,

13. M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie* (XVI^e siècle), Paris, Le livre de poche, 1964, p. 493.

14. J. Cardan, *Ma vie* (mss. XVI^e siècle), Paris, Belin, 1992, p. 16.

15. *Ibid.*

16. E. Pasquier, *Lettres familières* (mss. XVI^e siècle), Genève Droz, 1974, p. 166.

17. *Ibid.*, p. 167.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

confirmant la manière dont est vécu ce même corps dans une longue tradition occidentale : maison ou habitacle, tour ou prison. Une enceinte s'impose, toute matérielle, informant l'âme ou l'esprit. Son existence demeure « extérieure », réalité indépassable, rendant quasi impossible toute coexistence fusionnelle avec l'individu qui perçoit.

L'ÊTRE « SENSIBLE »

Le thème de la douleur est canonique : systématiquement évoqué dans les descriptions de maladies à la fin du XVIII^e siècle, systématiquement nuancé aussi, sa prise en compte plus subtile aide à envisager « autrement » l'intériorité. Encore fallait-il qu'une vision également nouvelle du corps, une représentation inédite de ses textures, celle privilégiant par exemple le réseau des fils et des nerfs, suggère avec cette fin du XVIII^e siècle de nouveaux supports à l'expérience sensible. Encore fallait-il aussi que le sensible ait suffisamment gagné en présence pour qu'à l'opposition « corps et âme » succède à la fin du XVIII^e siècle l'opposition « physique et moral ».

Vivre c'est sentir

Un intérêt tout particulier pour le réseau nerveux a sans aucun doute accompagné ces renouvellements d'attention, aiguissant enquêtes intimes et tensions sur soi : l'image du corps change avec la fin du XVIII^e siècle, faite de nerfs plus que d'humeurs, de cordes, de lamelles plus que de liquides ou de vapeurs. Visée toute pragmatique d'ailleurs : les chairs sont davantage liées à l'action, à l'efficacité, privilégiant la commande, la communication, magnifiant les vibrations, les élasticités, les frémissements de fibres plus que les formes et contenus des sécrétions ou de flux. Le fonctionnel du corps l'emporte avec les Lumières. Transposition définitive où

CORPS EN SCÈNES

l'organique tient moins à la sève et ses correspondances aqueuses qu'au réseau de tissus et leurs correspondances fibrillaires. Les naturalistes le disent, insistant sur les références nerveuses, définissant la vie par la sensation plus que par le mouvement ou les débits : « Vivre c'est sentir¹⁸ ». Les hommes de lettres le disent, s'arrêtant aux sens et à leurs effets : « La sensibilité physique est la cause unique de nos actions¹⁹. » Immense bascule où les traités des nerfs²⁰ dominent la littérature savante à la fin du XVIII^e siècle, où la connaissance du sensible domine la connaissance de la vie²¹, où le thème des fils communicants domine celui des métaphores du corps : « Tous (ces) organes ne sont, à proprement parler que les développements grossiers d'un réseau qui se développe et s'accroît²² ». L'image des nerfs s'identifie à celle des chairs, formant la « base de tous nos organes²³ », constituant, par leur qualité, « le caractère essentiel de l'animal²⁴ ».

Aucun doute, ce déplacement accompagne la manière toujours plus empirique et corporelle dont l'individu se définit lui-même : existence éprouvée plus que jamais selon son immersion charnelle au point que la *Médecine de l'Esprit* d'Antoine Le Camus rêve en 1769 de « mécanique corporelle²⁵ » pour le fonctionnement de l'esprit. La science de l'homme, celle toute nouvelle, prétendant avec Buffon ou

18. D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1766, art. Sensibilité, T. p. 787.

19. C. A. Helvétius, *De L'homme* (1773), *Œuvres complètes*, 1793, T. V, p. 221.

20. Voir, C.-N. Le Cat, *Traité des sens*, Paris, 1842, S. A. Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Paris, 1770-1778, 5 vol.

21. P. V. de Sèze, *Recherches physiologiques et philosophiques sur la sensibilité et la vie animale*, Paris, 1786.

22. D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert* (1769), *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1951, p. 901.

23. D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, art. « Sensibilité », p. 785.

24. *Ibid.*, p. 804.

25. A. Le Camus, *Médecine de l'esprit*, Paris, 1769 (1^{re} éd. 1754), T. I, p. IX.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

l'Encyclopédie inscrire l'humain dans la nature, profiler l'homme en prolongement de l'animal : révolution de l'écoute sensible, quoi qu'il en soit, s'impose dont les conséquences iront croissant.

Expérience du corps et expérience du moi

Douleur ou plaisir ne sont d'ailleurs plus les seuls thèmes retenus en cette fin du XVIII^e siècle. L'expérience s'étend aux états, aux simples repères de dynamiques intimes, à leur contenu spatial, à leurs images : rien d'autre qu'un changement de présence et d'intensité sensibles directement éprouvées. Diderot le montre en suggérant les rêveries de d'Alembert et les perceptions « déplacées » qu'elles supposent : « Il m'a semblé plusieurs fois en rêve que mes bras et mes jambes s'allongeaient à l'infini, que le reste de mon corps prenait un volume proportionné²⁶ ». Ou l'allusion aux intuitions d'espaces intérieurs totalement reconstruits : cette femme s'éprouvant aussi mince qu'une aiguille ou cet homme disant « sentir comme des ballons sous ses pieds²⁷ ». Mon corps « n'est pas toujours du même volume²⁸ » conclut Diderot.

L'originalité tient aux faits comme à l'explication. Les troubles viennent ici des sens eux-mêmes, de leur vibration errante, de leur trop faible ou trop forte intensité. Ils désignent un dedans. Ils répercutent une « profondeur », transposant l'expérience du corps en expérience du moi, l'atteinte des sens en atteinte d'une personne. Ils concernent pour la première fois une identité. Ils touchent à la façon d'être et d'exister. Ils donnent le sentiment d'une révolution intérieure lorsqu'ils sont trop marquants. D'où la suggestion de l'angoisse aussi, identifiée pour la première fois dans de telles

26. D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, op. cit., p. 912.

27. *Ibid.*, p. 912-913.

28. *Ibid.*, p. 913.

CORPS EN SCÈNES

expériences : cet « effroi mortel de se perdre²⁹ », par exemple, dans le cas d'une femme dont le corps lui semblait « se rapetisser par degrés ». C'est bien le statut du « je » qui est transformé : non plus le corps comme simple enveloppe par exemple, habitacle ou outil, ustensile indépendant d'une âme ou d'un soi, mais le corps comme lieu d'immanence, instance première, celui dont les impressions déplacées déplaceraient leur auteur lui-même. D'autant que le renversement par rapport à la formule cartésienne est patent : « Je suis un peloton de points sensibles³⁰ » insiste Diderot, liant le « je suis » au versant sensoriel, et l'identité à l'ancrage corporel.

De telles attentions orientent vers des objets « physiques », voire psychologiques, que la physiologie ou la littérature classiques n'interrogeaient pas, une nouvelle manière aussi de dire le soi et de l'exprimer.

Éprouver le corps : l'invention de la cœnesthésie

Ce qu'énonce plus nettement Cabanis en 1802, soulignant une nécessaire révision de mots : un territoire émerge, fait de messages et d'impressions de chairs. D'où le sens révisé donné à la notion de « sensations internes » : non plus les opérations de l'âme, ces replis incorporels de la mémoire, de l'imagination ou du jugement, ces phénomènes de « pensée », perçus longtemps en seuls témoignages de l'intime, mais les impressions venues des organes, non plus la référence aux objets « absents » mais la référence aux objets « présents », ceux très spéciaux aiguissant le relief du dedans. La sensibilité y a gagné en profondeur. Un programme se dessine prospectant cet « espace » où les « déterminations morales et les idées » pourraient naître des « impressions

29. *Ibid.*, p. 912.

30. *Ibid.*, p. 901.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

internes », jusqu'aux « délires et aux folies³¹ », aux désordres, aux échappées. Un programme où « physique » et « moral » sont définitivement confrontés. Au point que Cabanis en fait un programme dont on peut aujourd'hui mesurer l'utopie en même temps que l'importance pour l'histoire culturelle :

Il resterait maintenant à déterminer quelles sont les affections morales et les idées qui dépendent particulièrement de ces impressions internes, et dont les organes des sens ne sont tout au plus que les instruments subsidiaires : il resterait ensuite à les classer et à les décomposer, comme l'a fait Condillac pour toutes celles qui tiennent aux opérations des sens, afin d'assigner à chaque organe celles qui lui sont propres, ou la part qu'il a dans celles qu'il concourt seulement à produire³².

Un mot s'invente d'ailleurs, au même moment, celui de « cœnesthésie » : sentiment spontané d'un « éprouvé » du corps, présence physique latente équivalent immédiat du moi. Le thème est décisif : suggéré par Reil au tout début du XIX^e siècle, il désigne un « sens » physique quasi spécial rassemblant toutes les impressions venues du dedans. Sentiment diffus et général, immanent, immédiat, censé précéder chaque sensation isolée : « Sans ce sens vital intérieur, nous n'aurions aucune idée de l'intensité variable de nos forces physiques dans la respiration, l'excrétion, la contraction musculaire, etc.³³. »

Le thème dépasse dès lors largement la seule physiologie des sens. Il réinterroge le moi : conscience devenue inséparable de son enracinement corporel. Ce qu'évoque Maine de Biran dans sa langue laborieuse au début du XIX^e siècle : « Je

31. P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral chez l'homme* (1802), Paris, PUF, 1956, *Œuvres philosophiques*, T. I, p. 174-175.

32. *Ibid.*, p. 178.

33. J. C. Reil cité par P. Maine de Biran *Considérations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques* (mss. env. 1820), *Œuvres*, Paris, PUF, 1949, T. XIII, p. 182.

CORPS EN SCÈNES

ne suis pas un pur abstrait, mais une personne ; à ce titre, je coexiste, moi voulant et un corps sentant et mobile³⁴ ». L'enjeu, dans ce cas, est majeur, portant sur la manière de définir le sujet. C'est aussi qu'une profonde transformation culturelle s'est produite en ce début du XIX^e siècle, une manifestation d'autonomie : individu d'autant plus affirmé qu'il dit ses frontières et sa singularité. Fait largement connu mais conduisant à d'inépuisables constats : chacun devenu davantage dépendant de lui-même, échappant davantage aux diktats de quelque surnature, doit chercher dans la totalité de sa présence physique ce qui le fait vivre, penser, éprouver. D'où la lente transformation des prospections intimes au XIX^e siècle : l'importance totalement inédite donnée aux sensations physiques.

Littérature et géographie du sensible

L'expérience littéraire se creuse par exemple qui n'évoque plus les simples états corporels mais promeut leur « profondeur ». Ce que Balzac sait suggérer dans son *Louis Lambert* en 1842 : « Je suis comme abandonné par ma force. Tout me pèse alors, chaque fibre de mon corps devient inerte, chaque sens se détend, mon regard s'amollit, ma langue est glacée³⁵. » Ce que suggère plus que tout autre Amiel au milieu du siècle, quêtant chaque indice intérieur, inventant des espaces du corps prospectés comme autant de géographies : « Avec mon habitude de m'observer froidement comme un non-moi, je sentais vivre les diverses régions de mon cerveau au-dessous du crâne³⁶. » Phénomènes recherchés, quasi travaillés aussi, jusqu'à leur étrangeté possible, comme pour en

34. *Ibid.*, T. XIII, p. 168.

35. H. de Balzac, *Louis Lambert* (1842), *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade.

36. H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime* (29 mars 1854), Genève, 1922, T. I, p. 132.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

accroître l'intérêt : le navigateur aérien de Poe par exemple, évoquant en 1835 « la sensation de plénitude accompagnée de distension dans les poignets, les chevilles, la gorge³⁷ » ; ou le mangeur d'opium de Quincey, dès 1822, se découvrant brusquement un nouveau corps, s'attardant aux théâtres « ouverts et illuminés³⁸ » dans l'enceinte même de son cerveau, insistant sur l'absolu bouleversement du sensible alors que les témoignages antérieurs des « mangeurs d'opium » n'y voyaient que banales situations d'ivresse. Deux thèmes acquièrent une importance qu'ils n'avaient pas : le déplacement possible des volumes du corps, la vulnérabilité possible de ses surfaces. Moreau de Tours le montre en expérimentant le hachisch dans les années 1840, notant une intense fluctuation perceptive, un intense glissement du moi, très vite après l'absorption du produit. Alternance entre pesanteur et dissolution organiques par exemple, révélant un espace « intérieur » bouleversé, succession de mélanges aussi, l'impression d'une totale « perméabilité jusqu'au moindre vaisseau capillaire³⁹ », objets et espaces traversant le corps, révélant le sentiment d'une atteinte des enveloppes comme celui de l'identité. Deux thèmes qui, dans chaque cas, jouent avec le sentiment des frontières comme avec celui de noyau « personnel ». Baudelaire le dira mieux que tout autre, quelques années plus tard : « Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*⁴⁰ ».

37. E. Poe, *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall* (1835), *Contes, essais, poèmes*, Paris, Bouquins, 1989, p. 170.

38. T. de Quincey, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1822), Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1990, p. 134.

39. J.-J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale, études psychologiques*, Paris, 1845, p. 24.

40. Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels* (1858), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1954, p. 456.

CORPS EN SCÈNES

Il faut insister sur ces prospections : elles éprouvent la présence sensible en indépassable accompagnement du sujet. Le « théâtre » de l'imaginaire après s'être longtemps fixé sur le dehors s'ouvre sur le dedans de soi.

La culture de la détente

Écoute de soi toute nouvelle il faut le redire, marquante à la fin du XIX^e siècle, orientant les questions de la médecine vers la psychologie. Écoute de soi limitée en revanche, distinctive, culturellement peu partagée.

L'analyse de ce versant sensible demeure, pour quelque temps encore, celle d'une élite : univers de notables, d'hommes de lettres, de médecins, de savants, multipliant plus qu'auparavant les indices de l'intimité. Une pratique discrète, socialement limitée, témoigne d'ailleurs de ces identités : la culture de la « détente », celle de la sensibilité au « relâchement ». Le thème perce dans l'habitus physique comme dans le cadre mobilier bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Les corps y gagnent en appartenance visible, manière non dite de cultiver une sensibilité mieux intériorisée : attitudes plus souples, gestes plus arrondis, jambes et troncs abandonnés, mobilier aux angles creux, sofas aux dessins profonds. Les allures ignorent les vieilles fermetés pour des dessins plus adoucis, sinon plus « relaxés ». Les positions s'« amollissent » pour mieux s'éprouver. Ce qui suppose, fût-ce confusément, une manière inédite de ressentir les tensions pour mieux les effacer. Des signes physiques le montrent jusqu'à l'explicite : les bras tombants de Victor Chocquet enveloppant le dossier du fauteuil dans le tableau de Cézanne en 1877⁴¹, les jambes négligemment croisées de Paul Leclercq dans le tableau de Toulouse-Lautrec en 1897⁴², les étirements et alanguisse-

41. P. Cézanne, Victor Chocquet, 1877, Galery of fine arts, Columbus, Ohio.

42. Toulouse Lautrec, *Paul Leclercq*, 1897, Musée du Louvre.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

ments des femmes dans les illustrations d'Henri Boutet en 1899⁴³ en sont autant d'exemples tangibles.

Le tonus musculaire, ses tensions toujours maintenues malgré l'absence de mouvement, avait été « découvert » par les physiologistes des années 1820 : se relâcher serait alléger les crispations toniques. Une référence culturelle domine pourtant bien davantage ici : se relâcher serait apaiser les « excitations » d'un univers citadin et technique jugé brusquement plus vibrant. Pratiques et mots nouveaux l'évoquent à la fin du siècle : le « relâchement » agirait contre le « surmenage⁴⁴ », l'effet « trépidant » des villes, celui des vitesses, des stimulations diffuses. Le « repos » s'impose face à un « mal répandu avec une évidente rapidité⁴⁵ ». D'où ce passage de la tension « ressentie » à la tension « effacée ». Abandons décisifs, abandons distingués.

L'ÊTRE « INFORMÉ

Une bascule a lieu, en revanche, avec les années 1920-1930 : les pratiques de détente s'explicitent, transformées en exercices, orchestrées en programme. Elles se diffusent aussi dans l'univers social, ajoutant au jeu des contractions musculaires celui du relâchement et de la concentration. « Je me détends » titre un de ces premiers textes consacrés à un tel thème en 1922, multipliant les indications pour « passer en revue toutes les parties du corps et assurer si la détente est bien générale⁴⁶ », manière évidente et nouvelle de travailler l'intériorité jusqu'à la mobiliser et l'exercer. Le thème,

43. H. Boutet, *Autour d'elles*, Paris, 1899.

44. Le mot « surmenage » est repris dans l'univers de l'école, dans celui du travail comme dans celui du sport, voir A. Riant, *Le surmenage intellectuel et les exercices physiques*, Paris, 1889.

45. M. de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, 1898, p. 212.

46. E. Raymond Nicolet, *Je me détends*, Paris, 1922, p. 14.

CORPS EN SCÈNES

surtout, pénètre les pratiques du grand nombre : vaste révision pédagogique où chacun s'améliorerait en travaillant aussi la « trêve », le détachement, la relaxation. Première grande affirmation de l'individu contemporain prolongée à l'échelle d'une population : cet abandon fait dominer l'appartenance à soi, le temps pour soi, conduisant, au bout du compte, à vivre un corps jugé de part en part transformé. Ce qui conduit, plus près de nous, à une culture largement inédite de la sensation où l'enjeu porte ce qui est éprouvé autant que sur ce qui est réalisé.

La « prise de conscience » du corps

La littérature de la « concentration », comme celle de la « détente » gagnent les magazines à grand tirage dans les années 1920-1930, banalisant insensiblement des exercices quotidiens : « Concentrez votre pensée sur la respiration », par exemple, ou « concentrez votre attention sur le muscle qui travaille, pensez à lui et tâchez de le sentir accomplir sa fonction⁴⁷. » Devenir « sculpteur de [sa] silhouette⁴⁸ », comme le suggèrent les gymnastiques de chambre autour de 1930, suppose de nouvelles prospections internes, accentuant la densité du sens intime, spécifiant un travail inédit sur l'espace de soi. La comtesse de Polignac, la fille de Mme Lanvin, évoque pour *Votre Beauté* en 1934 les exercices faits aux moments les plus inattendus, toujours surveillés et suffisamment intériorisés pour être quasi invisibles : « Dans la journée, en voiture, pendant une conversation, je m'exerce sans que personne ne s'en doute. Je tourne les poignets, je les élève lentement et comme s'ils pesaient un poids insupportable. Grâce à cette méthode, j'ai acquis des muscles de fer⁴⁹. » Ces psychologies toutes pratiques inventent un

47. *Votre beauté*, janvier 1934.

48. *Vogue*, 1930.

49. *Votre beauté*, septembre 1934.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

nouvel art d'éprouver la volonté intime fût-il encore élémentaire, discret sinon marginal. Elles diffusent aussi une nouvelle représentation du corps, plus affinée, plus intériorisée, centrée sur la mentalisation : « écouter » les sensations pour mieux les contrôler, imaginer les formes physiques pour mieux les acquérir.

L'univers gestuel change d'ailleurs avec elles, orientant l'évocation des pratiques, celle des impressions perçues, la manière de les dire et les rechercher. La littérature sportive de l'entre-deux-guerres ne suggère-t-elle pas autrement ses objets ? Attentive au registre sensoriel comme jamais jusque-là. Jean Prévost par exemple, en 1925, faisant du sensible une épreuve quasi intellectuelle : « Ces avertissements et ces lourdeurs de muscles demeuraient un langage, bien que subtil, étranger – comme des nouvelles téléphonées de province. Plus curieuse et plus moi-même, une nouvelle vie organique s'élevait avec la vigueur de l'exercice, jusqu'au niveau de mes pensées⁵⁰. » Rien d'autre qu'un privilège donné au registre immédiatement sensible de son corps.

« *Schéma corporel* » et « *image du corps* »

Les enquêtes répétées sur les sensations « internes » ont à coup sûr convergé avec les pratiques. Elles ont renouvelé les objets intérieurs. Elles ont surtout provoqué une vision plus synthétique au début du XX^e siècle : non plus celle d'informations périphériques et émiétées issues des muscles ou des articulations, mais celle d'une représentation interne et totalisée du corps. Les objets neurologiques ont changé, comme ont changé les mots employés. C'est d'un ensemble unifié dont parlent les neurologues des années 1920 avec son image mentale et son versant interne. C'est du déficit d'une totalité « représentée » dont feraient preuve certains de leurs

50. J. Prévost, *Plaisir des sports*, Paris, Gallimard, 1925, p. 25.

CORPS EN SCÈNES

patients : ces malades de Schilder, par exemple, incapables de trouver l'emplacement de leur nez ou de leurs yeux⁵¹, l'une de ces patientes, en particulier, désignant les yeux, le nez, les oreilles de l'observateur plutôt que les siens propres. Cette totalité s'impose alors au cœur de l'existence intime. Celle qu'Henry Head décrit le plus précisément en 1920 : « Tout ce qui participe des mouvements conscients de notre corps est ajouté au modèle que nous avons de nous-même et fait désormais partie de ces schémas : le pouvoir de localiser peut s'étendre chez une femme jusqu'à la plume de son chapeau⁵². » Les termes pour définir cet ensemble se multiplient aussitôt : « modèle du corps », « schéma corporel », « image du corps », « schéma postural », autant de références évoquant l'image d'un corps représenté et éprouvé comme un tout (« *to maintain the body as a whole*⁵³ »). Les interprétations se multiplient aussi, dont celle de Jean Lhermitte, dans les années 1930 : « On ne saurait douter que notre activité s'appuie sur un fondement psycho-physiologique, lequel n'est autre que l'image de notre moi corporel⁵⁴ ». Non plus le simple foisonnement de la cénesthésie, mais l'image unifiée de l'ensemble corporel, non plus la simple alerte sensible, mais la représentation, par devers soi, d'un schéma totalisé.

À l'image psycho-physiologique s'ajoute inévitablement aussi, au début du XX^e siècle, l'image corporelle inconsciente, celle que modulent l'histoire et les affects de chacun. D'où ces troubles confrontés pour la première fois à une représentation « émotionnellement » perturbée. Cette patiente dont la vision d'un corps toujours menacé d'émiettement (« Je suis comme atomisée⁵⁵ ») serait tout simplement liée à

51. P. Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968 (1^{re} éd. allemande 1914), p. 69.

52. H. Head, *Studies of neurology*, London, 2 vol., 1920.

53. C. S. Sherrington, *The integrative action of the nervous system*, Cambridge, 1906.

54. J. Lhermitte, *L'image de notre corps*, Paris, Nouvelle revue critique, 1939, p. 11.

55. P. Schilder, *op. cit.*, p. 177.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

une agressivité retournée contre elle-même, ou cette autre dont l'auto-dépréciation physique, le sentiment d'accumuler malaises et maux, seraient tout simplement liés au combat continu contre une « libido narcissique » risquant de la submerger. L'obstacle devient ici la reconnaissance de son propre désir, l'acceptation du plaisir, la difficulté de « placer sa libido dans son propre corps⁵⁶ ». D'où le jeu obscur d'un déni possible affectant l'image du corps comme l'image de soi.

Peu importe, bien sûr, l'interprétation proposée. Peu importe ce jeu trouble avec l'image où rien ne dit que sa « clarté » soit d'emblée réalisable et moins encore sa saisie toujours consciente. Le schéma, à lui seul, est une « figure simplifiée » assure André Thomas en 1942. Il « sert davantage à la démonstration⁵⁷ » qu'à la vérité. Décisif en revanche est l'accroissement de l'espace accordé à l'interne corporel : cette manière d'imaginer ses tensions, ses ruptures, explorer ses polarités, cette manière de le rapprocher d'une homogénéité ou d'une hétérogénéité du moi.

Observation intérieure et expression esthétique

Les descriptions et leurs effets pratiques ont définitivement changé. Ce que montre la fiction littéraire : ce moi plus que jamais installé sur le versant physique de l'intériorité. Le regard par exemple dans le *Désert* de Le Clézio : « Les yeux fermés, accroupie dans la poussière, elle sent le regard de l'Homme Bleu posé sur elle, et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres. C'est cela qui est extraordinaire. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait

56. *Ibid.*, p. 159. Voir aussi sur ce thème F. Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

57. A. Thomas, *L'image de mon corps* (1942), cité par A. Virel, *Les univers de l'imaginaire*, Paris, L'arbre vert, 2000, p. 44.

CORPS EN SCÈNES

mal⁵⁸. » Ce que montre tout autant le propos du peintre, expliquant son œuvre non plus seulement par un travail de l'œil, mais par une manière nouvelle d'éprouver le corps : « Luc, quelquefois, alors qu'il se laissait aller, confortablement couché sur le dos dans une demi-obscurité, s'imaginait en couleurs. Pas de celles déposées sur sa peau, mais des couleurs de structure, au même titre que ses os, muscles ou nerfs⁵⁹. » L'observation intérieure, l'observation toute physique, comme condition d'une expression esthétique.

Les pratiques d'« entretien » surtout et d'entraînement se sont déplacées, ce que confirment les « slogans » quasi triviaux des nouvelles salles de mise en forme, dans les années 1980, faites pour « ouvrir une parenthèse au cœur de la vie active, retrouver une oasis de fraîcheur, le temps de s'occuper de soi et de son corps⁶⁰ ». Alors que s'accroît brusquement leur public⁶¹, le projet de ces salles s'orchestre autour d'un thème indéfiniment répété : celui du « retour sur soi⁶² ». Toutes suggèrent un temps « mis entre parenthèse », ou un espace « mis hors du temps⁶³ » pour mieux assurer la « redécouverte de son corps⁶⁴ » ou mieux « se mettre en harmonie avec son corps⁶⁵ ». Gymnastique sans doute, mais le projet est bien de « prendre conscience de son corps, se mettre à son écoute⁶⁶ », postuler à partir de lui un bien-être aussi

58. J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1990 (1^{re} éd. 1980), p. 203.

59. Y. Alcaïs, *Réflexions et scènes de vie d'un artiste contemporain, l'atelier selon Luc*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 235. Voir surtout, « Mon corps est un arc-en-ciel », Chap. 25.

60. Publicité des clubs Vitatop en 1981, voir O. Bessy, « Les salles de gymnastique, un marché du corps et de la forme », *Esprit, Le nouvel âge du sport, op. cit.*

61. Voir O. Bessy, *op. cit.*, p. 82. Le chiffre des seuls « Gymnases clubs » est passé de un à dix entre 1980 et 1985, accueillant plus de 50 000 personnes en 1985.

62. *Vital*, octb. 1981.

63. Publicité des Ken Clubs en 1981.

64. *Vital*, nov. 1981.

65. Publicité des Gymnases clubs en 1981.

66. *Vital*, octb. 1981.

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

psychologique qu'intériorisé. Ce corps, indéniablement devenu lieu d'interminable exploration.

Pratiques « faciles » sans doute, pour ces dernières décennies : la plupart d'entre elles ne donnent-elles pas le sentiment d'un corps devenu aussi disponible que transparent ? L'enjeu est ailleurs pourtant. Il tient au travail qui a déplacé le statut du corps. Celui qui en a fait un objet non plus « autre », mais « complice » : lente émergence d'une identité physique jugée d'autant plus « profonde » qu'elle traduirait le moi. Histoire lente, il faut le redire, dont témoigne l'invention d'un espace intérieur avec ses mots savants, sa culture particulière, ses « anfractuosités » développées dans les rêves, les fictions, les pratiques « physiques » insensiblement diffusées. L'enjeu tient surtout à la certitude qu'en s'affirmant lui-même le sujet ne peut échapper à une nécessité : celle de faire du corps sa limite comme son support. Limite et support si marquants en revanche que ce « dedans » semble aujourd'hui exploré comme l'âme l'était autrefois : lieu central, ou du moins incontournable de l'identité.

Faut-il dire que les conséquences sont majeures sur l'ensemble des pratiques artistiques, leurs usages, leurs cultures, leurs statuts. Musique, danse, arts plastiques ou arts visuels, participent définitivement d'une sensibilité bouleversée : la perception externe renvoie définitivement à une perception interne. Chacun des « cinq sens » résonne sur les sens internes pour mieux s'y prolonger. Tact, vue, odorat, ouïe, goût, loin de répercuter seulement l'épaisseur du monde comme le veut la tradition, se glissent au plus profond de l'épaisseur des vies, comme le veut la sensibilité nouvelle. Marcel Proust l'introduit sans doute mieux que tout autre en réorientant très précisément notre sensibilité, celle de l'œil de l'oreille ou du goût. La seule remarque sur la sonate de Vinteuil, écoutée par Swann, devient ainsi un véritable programme esthétique. Ne traduit-elle pas ce moment où

CORPS EN SCÈNES

s'imposent « toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris⁶⁷ » ?

67. M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1917), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. I, p. 346.

Fiction et narration : expérience de pensée et expérience politique

L'émergence de la langue chez l'homo sapiens est corrélée à la fois au développement d'organisations sociales complexes et à la transmission de savoirs ou d'innovations. Plus encore, en permettant d'organiser conceptuellement l'univers des expériences et des représentations, de partager son expérience avec autrui et de concevoir des univers imaginaires, de décrire le passé, le présent ou de se représenter l'avenir, elle suscite la création de récits – notamment les grands récits mythologiques.

Si les épopées telles que le Mahabharata ou Gilgamesh s'ordonnaient autour d'un narrateur unique, la civilisation grecque et romaine et la civilisation occidentale ont permis l'invention du théâtre qui fait coexister un ensemble de récits dans un même texte : dans cette situation particulière de jeu avec l'espace et avec le temps, des positions subjectives hétérogènes se déploient.

Depuis Platon et Aristote, l'analyse de l'expérience du théâtre comme expérience individuelle et collective relève d'un triple registre : celui de la réflexivité, de l'émotion et du politique. Les œuvres majeures du théâtre grec comme celles de Shakespeare montrent comment ces registres s'articulent : l'émotion ne détourne pas de la raison, mais la nourrit ; la fiction peut se saisir de l'histoire ou de l'actualité et questionner le politique.

CORPS EN SCÈNES

L'analyse du lien entre le théâtre contemporain et l'histoire immédiate, comme, par exemple, l'attaque du World Trade Center, révèle la complexité de cette circulation des signes entre la représentation de ces événements dans les médias d'information et leur réception émotionnelle.

Les tragédies grecques ne se résument pas à des personnages en quête de justice ou en butte au pouvoir de l'État, pris entre la sphère domestique et la sphère publique de la cité. Elles construisent et donnent à voir aussi un système constitué de rouages superposant les mondes humain et divin, les institutions, les valeurs, les codes moraux. Elles construisent un monde, c'est-à-dire un état de choses cohérent, compréhensible. La tragédie réside dans l'ébranlement de ce système constitué des ordres familiaux et sociaux, et c'est alors par sa nature même qu'elle est politique.

C'est cette même force d'ébranlement que l'on retrouve en particulier dans l'œuvre de Shakespeare, hybride aux confins des registres tragique, comique et de la farce, résistant aux réécritures et traductions multiples, à la fois immergée dans son temps et sans cesse en voie de le dépasser. Loin de présenter des enjeux monolithiques, cette œuvre questionne la relativité des valeurs d'obéissance et de loyauté, la nudité et la sacralité du pouvoir, sa légitimité toujours contestée. Entre providence divine et processus historique aveugle, appât du pouvoir et héroïsme, ordre et chaos, son théâtre jongle avec les paradoxes, montre un monde en crise, dont l'intelligibilité est sans cesse à construire.

Ainsi, tant sous la forme narrative que dans celle de la fiction dramatique, les récits manifestent leurs relations intrinsèques avec le tissu social : ils s'inscrivent, au-delà de « la » politique, dans les liens qui forment les « cités » ou polis, donc dans le politique, espace de destination mais aussi d'élaboration des créations artistiques.

Des langues et des récits dans l'espèce humaine : une perspective évolutive ¹

Salikoko S. Mufwene

Bien que les origines phylogénétiques des langues (datant d'entre 200 000 et 30 000 ans) ne puissent pas encore être expliquées de façon univoque, leur rôle dans la vie de l'espèce humaine préoccupe les philosophes depuis l'Antiquité, et plus récemment les linguistes et autres intellectuels. Certains chercheurs, à l'exemple de Bickerton (2010) ², vont jusqu'à prétendre que la langue est ce qui nous distingue le plus des autres animaux même si d'autres phénomènes culturels nous en séparent. Par exemple, nous sommes les seuls primates à préparer le poisson et la viande (et même certains fruits et plantes), avant de les manger ; à couvrir nos parties génitales lorsque nous avons dépassé l'âge de l'enfance, qui varie d'une population et donc d'une culture à l'autre, ainsi que la manière dont le corps ou les parties en question sont

1. Mes sincères remerciements vont à Cécile B. Vigouroux pour ses commentaires très généreux et utiles sur le brouillon de cet essai. J'assume seul la responsabilité de son contenu et de son style.

2. J'alternerai dans cet essai entre *langues* (au pluriel) et *langue* (au singulier), dans le premier cas pour rendre évidentes leurs différences lexicales et structurales et, dans le second, pour souligner les traits qu'elles partagent néanmoins en tant que particularités humaines. J'interprète les différences comme étant d'ordre culturel ; les ressemblances, quant à elles, semblent être la conséquence du travail du même esprit, celui-ci étant le produit de la même étape de l'évolution biologique (notamment celle de l'anatomie, y compris le cerveau). Elles sont aussi la conséquence de l'usage du même matériau (des sons ou des signes manuels) dans la production de la langue comme technologie de communication (Mufwene 2013a). J'utiliserai rarement le terme *langage*, qui dénote la nature non matérielle de la langue, notamment les principes qui la régissent et sa capacité à communiquer des informations. Les raisons de ce choix deviendront explicites ci-dessous.

CORPS EN SCÈNES

caché-e-s au regard de l'autre ; à déféquer en privé dès que nous devenons physiquement indépendants ; à développer la musique et la danse³ ; à organiser des funérailles ; et à déployer des croyances super-naturelles (bien que nous ne puissions pas prouver que les autres animaux ne pensent pas à un ou à des être-s suprême-s).

Je me garde ici d'inclure les particularités qui seraient la conséquence de l'émergence des langues dans l'espèce humaine, comme celles abordées ci-dessous. Je me garde aussi de parler ici de l'émergence du *langage* comme système abstrait sous-jacent aux langues, car celui-ci pourrait être la conséquence du fait que les langues humaines, en tant que technologie de communication, partagent plusieurs traits (McArthur 1987, Koster 2009, Mufwene 2013a). Par exemple, les langues parlées sont phonétiques, utilisant un inventaire particulier de sons, dans des combinaisons diverses, pour former des énoncés. Parce que nous ne pouvons pas produire plus d'un son à la fois, les langues ne peuvent être que linéaires. Il faut également une syntaxe qui régit les combinaisons possibles des mots, ce qui nous permet de communiquer la pensée avec succès. La phonologie, qui régit la combinaison des sons dans des unités plus larges que sont les mots, est à l'origine de la syntaxe interprétée ici comme arrangement des unités en des combinaisons de tailles diverses selon des principes convenus par une population de locuteurs (Mufwene 2013a)⁴. Les

3. Je n'entends pas du tout suggérer ici que la musique serait à l'origine de l'émergence des langues (Mithen 2006). Je doute d'ailleurs que cette hypothèse soit correcte, tant qu'on n'explique pas ce qui aurait compté comme musique avant l'émergence des langues.

4. Je ne suis pas spécialiste de langues des signes, bien que j'aie commenté celles-ci en relation à l'évolution des langues dans Mufwene (2013a). C'est la raison principale pour laquelle j'utilise *langue(s)* exclusivement en référence aux langues parlées dans cet essai. Cependant, les hypothèses que j'articule ci-dessous sur les bénéfices que l'humanité a dérivé des langues s'appliquent aussi aux langues des signes.

FICTION ET NARRATION

ressemblances existant dans l'organisation particulièrement hiérarchisée et complexe des langues viennent probablement du fait que c'est le même esprit humain qui a domestiqué la même anatomie humaine et qui a produit, dans des contraintes écologiques similaires, un système de communication plus riche et plus explicite que les simples vocalisations holistiques et le langage corporel. Les contraintes sont celles qu'imposent les matériaux phoniques utilisés, qui laissent peu d'autres choix, et les facteurs cognitifs et sociaux, qui déterminent ce qui marche (le mieux)⁵.

ORIGINES DES LANGUES : MONOGENÈSE OU POLYGENÈSE ?

Compte tenu de la vaste étendue géographique du berceau de l'*Homo sapiens* en Afrique de l'Est, l'hypothèse de la polygenèse des langues semble être plus plausible que celle de la monogenèse. La question est donc de savoir si les langues ont émergé directement ou indirectement d'un ancêtre commun (qu'on peut caractériser comme « protolange ») ou si les ancêtres les plus anciens des langues modernes ont émergé indépendamment, dans des lieux géographiques différents mais à la même étape de l'évolution biologique des hominidés. L'hypothèse polygénétique, postulant des origines multiples mais plus ou moins simultanées, explique plus facilement les différences typologiques observées entre les langues, à moins que l'alternative monogénétique ne

5. Bolles (2011) a raison de nous rappeler que ce sont au départ des changements dans l'écologie physique (y compris le climat) qui ont forcé successivement l'*Homo erectus* et l'*Homo sapiens* à adapter leurs structures sociales afin de survivre. Les nouvelles structures ont exercé des pressions écologiques (cognitives, émotionnelles et sociales) pour produire une communication plus explicite et plus riche. Nous ne nous attarderons pas sur les détails de l'évolution phylogénétique des langues dans cet essai.

CORPS EN SCÈNES

postule aussi des variations au sein de la « protolangue » ultime (Mufwene 2013b).

Quoi qu'il en soit, les différences typologiques entre les langues reflètent la dimension culturelle de leurs structures, par opposition aux préalables biologiques qui eux ont produit la capacité mentale et l'anatomie humaines et qui ont permis la cooptation de la structure bucco-pharyngale pour produire la parole⁶. Notons que cette structure a évolué d'abord pour la mastication et la déglutition ; son usage pour la production de la parole est une exaptation (Mufwene 2013a et à paraître). L'émergence des structures plus complexes des langues, particulièrement la phonologie et la morphosyntaxe, qui distinguent les langues parlées humaines des vocalisations qu'on retrouve chez les autres animaux, est donc la conséquence de la cooptation de la structure bucco-pharyngale.

Les oiseaux chanteurs semblent être les plus proches des êtres humains du point de vue des aspects segmentaire et combinatoire de la parole bien que ce soit la prosodie (les mélodies de leurs chansons) qui a prévalu chez eux, alors que nos ancêtres, les hominidés, ont appliqué la segmentation aux vocalisations et à la prosodie (les tons et/ou l'emphase) dans leurs énoncés⁷. Les experts distinguent ainsi les éléments segmentaux (les sons et les mots) des éléments supra-segmentaux (tons, accents, et intonations), tous contribuant à la complexité de nos énoncés. La composition du système de chaque langue reflète les choix particuliers

6. Le terme *cooptation* est employé ici dans le même sens que le mot plus technique utilisé dans les études sur l'évolution, *exaptation*, dans le sens où un organe ou une structure est adoptée pour une fonction différente de celle pour laquelle il/elle a été conçu-e.

7. Cette observation pourrait choquer ceux qui généralement comparent les cultures humaines à celles des chimpanzés, avec lesquelles nous partageons plus ou moins 98 % de nos gènes. Mais l'évolution biologique n'est ni rectilinéaire ni unilinéaire. Notons, par exemple, le fait que les perroquets peuvent imiter la parole, alors que les chimpanzés en sont incapables.

FICTION ET NARRATION

d'unités et de règles combinatoires opérés par ses locuteurs, selon leur culture. Si l'on donne à la notion de CULTURE le sens relativement simplifié d'« ensemble des façons propres aux membres d'une population de faire des choses et de se comporter », il apparaît que les différences culturelles sont la conséquence des choix alternatifs permis par l'esprit humain pour trouver des solutions à des problèmes. Les individus ou les populations différentes manifestent des préférences différentes.

FONCTION DES LANGUES : PENSER OU COMMUNIQUER ?

Se pose également la question de savoir pourquoi l'espèce humaine a produit les langues. Pour certains, comme Bickerton (1990), il s'agissait d'accroître la pensée/le raisonnement. Bien que cette hypothèse paraisse justifiée d'un point de vue épistémologique et de celui de la cogitation consciente (c'est-à-dire la pensée articulée plutôt qu'holistique), je reste persuadé que la langue serait un outil de réflexion beaucoup trop lent (Mufwene 2013c). Pensons au temps mis, par exemple, à raconter un rêve d'une durée d'une seconde ou à expliciter les arguments à l'origine d'une décision prise spontanément et rapidement. Le temps passé serait toujours aussi long même si, au lieu de produire les énoncés pour décrire le rêve, on se les représentait l'un après l'autre dans l'esprit, dans une sorte de monologue intérieur. La pensée humaine est trop rapide pour dépendre de la langue, même sous forme de représentation mentale, et bien que nous ne connaissions pas la nature de la langue de la pensée humaine, il paraît évident qu'elle doit être beaucoup plus rapide que la parole.

Cependant, c'est à travers la parole, c'est-à-dire la manifestation de la langue, que nous structurons nos idées et nos sentiments sous forme d'énoncés, et ce de façon souvent

CORPS EN SCÈNES

variable d'une culture à une autre. De son côté, la langue de la pensée sert aussi de transition quand nous traduisons d'une langue à une autre. C'est en elle que nous pouvons interpréter la signification des énoncés produits dans n'importe quelle langue. Si la langue de la pensée a une grammaire, il ne semble pas évident qu'elle soit la même que celle d'une langue parlée quelconque ; sinon il serait impossible de traduire d'une langue à une autre. La langue de la pensée doit avoir une forme qui n'est pas non plus sujette aux contraintes imposées par le matériau phonétique ou par les organes qui produisent et perçoivent la parole. Échappant ainsi aux contraintes de linéarité et de syntaxe, et à celles qui sont la conséquence de la manipulation successive des organes d'articulation sonore, elle est plus rapide. Tout ceci tend à démontrer que la langue n'aurait pas émergé pour améliorer ou accroître la pensée, bien qu'elle nous permette de cogiter consciemment, plus explicitement, et évidemment lentement aussi dans ce cas.

L'hypothèse de Bickerton suggère aussi à tort que les humains seraient incapables de réfléchir/raisonner clairement sans la parole. Si cette hypothèse était correcte, l'espèce humaine n'aurait, pour commencer, pas réussi à produire cet outil de communication riche et complexe qu'est la langue. En effet, la cooptation d'une partie de l'anatomie humaine pour la production de la parole présuppose une certaine réflexion, bien que celle-ci ne doive pas être consciente. Notons aussi que les processus ayant contribué à l'évolution de la langue n'étaient pas planifiés. C'est cette même réflexion holistique qui doit avoir favorisé la langue parlée comme mode de communication préféré des populations humaines et la langue des signes comme alternative à cette option par défaut pour les malentendants. Il a fallu une certaine réflexion pour que nos ancêtres hominidés se rendent compte qu'avec une langue ils pourraient exprimer plus explicitement leurs sentiments ; qu'ils pourraient poser des questions à d'autres sur leurs sentiments, sur leur état de

FICTION ET NARRATION

santé, ou sur leur disposition à coopérer ; qu'ils pourraient donner à d'autres personnes des instructions ou des ordres ; et qu'ils pourraient élaborer avec eux des plans d'actions. Ils devaient donc être capables de réfléchir, avant l'émergence de la langue, pour pouvoir apprécier les avantages que cette technologie développée par la domestication de leurs propres anatomies leur apporterait, tout comme les avantages de la chasse et de la cueillette en groupe, ainsi que de la préparation du gibier et de certaines plantes, pour leur survie.

REPRÉSENTER LA RÉALITÉ ET CRÉER DES UNIVERS IMAGINAIRES

Il apparaît que la fonction principale de la langue ne soit rien d'autre que celle de communiquer des informations de façon beaucoup plus explicite qu'avec des moyens non-linguistiques, parmi lesquels le langage corporel (par exemple, la posture, le regard, et la distance physique par rapport à l'autre) et les vocalisations non phonétiques (par exemple, le rire et les pleurs). Néanmoins, la langue a fourni à l'espèce humaine plusieurs autres avantages. Pour commencer, elle a favorisé l'explosion du savoir au niveau communautaire, car les membres d'une communauté ne dépendent plus seulement de leurs expériences ou de leurs observations personnelles pour accumuler du savoir et des connaissances. Il est désormais possible d'utiliser la langue pour s'expliquer les uns aux autres des connaissances et des pratiques diverses, garantissant ainsi moins d'erreurs dans la diffusion des savoirs. La langue est devenue un outil essentiel de l'apprentissage, car elle répand le savoir avec plus de fidélité que les inférences que l'on fait en observant quelqu'un. Cette nouvelle façon de diffuser des connaissances permet aussi plus d'innovations, transmises plus rapidement dans la communauté. Bénéficiant des connaissances acquises par

CORPS EN SCÈNES

d'autres, quiconque peut innover une nouvelle pratique ou connaissance.

Grâce à la langue nous pouvons collectivement résoudre plus de problèmes et survivre en plus grand nombre. Bien que la vie communautaire (par exemple au sein de familles élargies), elle-même la conséquence d'une capacité mentale bien différente de celle de la plupart des autres primates, ait exercé une pression écologique importante pour la production de la langue, celle-ci a facilité l'évolution d'une organisation sociale plus complexe, par exemple, en villages, jusqu'à l'émergence des structures politiques modernes.

Un facteur particulier qui a favorisé ces évolutions non-linguistiques (organisation sociale, structures politiques) est la capacité dont sont dotées toutes les langues de créer soit une représentation de la réalité soit un univers imaginaire, qui dans les deux cas pourrait aussi être illustré par la graphie. Grâce à la propriété que Hockett (1959) a appelée en anglais « *displacement* » (transfert dans le temps et dans l'espace), les langues nous permettent de décrire le présent ou le passé, et même de nous représenter l'avenir ou un univers qui ne correspond pas à la réalité, comme dans les mythes. Elles nous permettent aussi de développer une interprétation téléologique de notre univers et de notre existence, à travers la religion par exemple. C'est donc par leur capacité à construire un univers de représentations, dans la narration et les récits, que les savoirs se diffusent et que nous pouvons même produire de la science.

La raison que donne Bickerton (1990) de l'émergence de la langue, à savoir l'accroissement des savoirs, serait acceptable dans le contexte du système des représentations évoqué plus haut. Selon l'hypothèse Sapir-Whorf, chaque langue représente une vue du monde et, pour certains, une collection de savoirs unique. Certains avocats du maintien de la diversité langagière (par exemple, Mühlhäusler 2003) arguent que la fonction principale des langues pourrait bien être celle d'organiser conceptuellement l'univers d'expériences et de

FICTION ET NARRATION

représentations de leurs locuteurs, en leur imposant des catégories spécifiques à leur culture.

À vrai dire, la capacité des langues à imposer des catégories à l'univers sur lequel elles communiquent des informations n'est pas fausse. Cependant, il apparaît que cette vue du monde n'est que la conséquence des façons particulières dont les locuteurs d'une langue mettent ensemble des bouts d'informations ou paquets sémantiques lors de la communication. C'est dans cette dimension de représentation que se manifeste l'arbitraire des cultures, les locuteurs de chaque langue ayant développé des habitudes/conventions différentes dans la façon dont la pensée, construite de façon holistique, est articulée en énoncés. C'est cet arbitraire culturel qui explique, par exemple, pourquoi un anglophone dirait *I'd like some water*, *He scared the shit out of me*, et *She is a social drinker*, alors que le francophone dirait, respectivement, *Je voudrais de l'eau/un peu d'eau*, *Il m'a flanqué la frousse*, *Elle ne boit qu'en société/compagnie*.

Même le fait de traduire le passé simple anglais (comme dans *He drank too much*) par le passé composé en français parlé (*il a trop bu*) est une de ces différences culturelles semblables aussi à l'usage de l'article défini en français dans des contextes où l'anglais ne permettrait pas d'article du tout, par exemple, *She likes water* vs. *Elle aime l'eau* dans le sens générique non défini. Selon les langues, les locuteurs structurent les informations de façon parfois très différente et ceci pour des raisons purement culturelles. Dans certains cas, ces différences culturelles n'ont rien à voir avec des perceptions du monde divergentes, comme avec *I'm hungry* et *How old are you ?* en anglais par opposition à *J'ai faim* et *Quel âge avez-vous/as-tu ?* en français.

CORPS EN SCÈNES

SE RACONTER DES HISTOIRES

Ayant clarifié les différentes dimensions des langues, nous pouvons maintenant nous concentrer sur l'une des conséquences importantes de leur développement, qui nous distingue des autres animaux sociaux : la capacité à construire des récits. Bien que les autres animaux soient aussi dotés de moyens de communication non-linguistiques, nous ne les voyons pas en conversation, en train de se raconter des histoires, ni non plus dans des assemblées ou regroupements, en train de suivre un exposé. La raison principale en est que le niveau évolutif de leurs esprits ne les incite pas au genre de comportement social qui favorise la production de récits. C'est aussi cette particularité mentale qui rend compte du fait que les humains ont développé des langues qui permettent des narrations⁸. Grâce à cette capacité de produire des récits, nous pouvons aussi construire des histoires personnelles et collectives (par exemple, des histoires régionales ou nationales). Certaines populations ont produit des épopées, bien construites avec des dispositifs aidant leur mémorisation et leur récitation.

L'invention de la graphie, en l'occurrence l'écriture, a même augmenté l'importance de la narration, allant de la comptabilité, à l'épistolaire et au livre. Ces derniers se sont diversifiés en différents genres : nouvelles, romans, essais/traités philosophiques, ouvrages scientifiques, etc. Nous produisons aussi des journaux et des magazines pour raconter des expériences pour certaines légères. Grâce à la langue et à sa transposition à l'écrit, aujourd'hui sur papier ou sur écran

8. Bolles (2011, p. 15-16, 21-22) va même plus loin, en notant que, contrairement aux humains, les chimpanzés n'expriment pas d'intérêt commun à leur environnement. Ils ne manifestent aucun intérêt à s'échanger des opinions. C'est pour cette raison qu'ils n'auraient pas eu besoin de développer une langue. Leurs moyens de communication non linguistiques (par des vocalisations non phonétiques, la posture, le regard, et quelques gestes primitifs) servent de façon satisfaisante leurs besoins.

FICTION ET NARRATION

d'ordinateur, nous pouvons faire de la recherche scientifique, communiquer fidèlement des informations à longue distance, nous engager dans des organisations sociales complexes (politiques et économiques), même à l'échelle mondiale. D'un point de vue évolutif, les langues ont permis aux humains de se distinguer des autres animaux de façon exponentielle, bien qu'il n'y ait que 1 %-2 % des matériaux génétiques qui nous différencient des chimpanzés.

Grâce à la capacité qu'ont les langues à créer un univers réel ou imaginaire, nous pouvons nous divertir avec des narrations, des chansons, des blagues, des pièces de théâtre et des récitals de poésie. Nous le faisons d'autant plus facilement quand la langue est combinée à la technologie pictographique, comme dans les bandes dessinées et les films. Il apparaît que les langues nous ont aussi permis d'approprier d'autres capacités pour créer des cultures extrêmement complexes.

Où en serait l'espèce humaine sans l'émergence des langues? Dotés du même esprit moderne, nous serions une autre espèce animale, probablement pas plus organisée socialement que les chimpanzés, n'apprenant pas autant les uns des autres que nous le faisons maintenant (surtout si nous y ajoutons l'extension de la langue par l'écriture), gérant nos conflits surtout par la force physique plutôt que par la négociation (bien que la violence entre humains soit encore souvent utilisée), avec moins de coopération, etc. La science n'aurait peut-être pas autant évolué (nous aurions alors des vies plus courtes et la population mondiale serait peut-être moins nombreuse), nous nous divertirions moins (et surtout très différemment), nous aurions peut-être moins transformé le milieu naturel, etc. Si aucune de ces spéculations n'est certaine, il semble néanmoins possible d'affirmer que nous aurions des vies très différentes, sans les avantages que notre espèce animale a tirés de la science et des technologies diverses qui n'ont pu être développées que grâce à la langue.

Émotions et expérience de pensée : quatre réponses au défi platonicien

Pierre Destrée

Depuis au moins Platon, tous les philosophes ont associé le théâtre, en particulier le théâtre tragique, aux émotions ; comme le dit Aristote à la suite de Platon, le but de la tragédie est de susciter les émotions de peur et de pitié, et une grande partie de la *Poétique* est en effet dédiée à l'analyse des moyens de susciter ces émotions. Tous les philosophes ont aussi insisté sur l'expérience de pensée que le théâtre peut (ou ne peut pas) offrir au spectateur. Certes, nous n'allons pas au théâtre afin d'apprendre quelque chose au sens purement didactique du mot ; le théâtre, pas plus que la littérature ou l'art en général, ne saurait avoir pour but (au moins direct et explicite) de donner des leçons de morale ou de politique. Mais s'il est vrai que les émotions de pitié, de compassion et de peur ne sauraient être des émotions moralement neutres, il doit aussi être vrai qu'assister à une représentation tragique doit d'une manière ou d'une autre, avoir un certain contenu moral, et que le spectateur doit pouvoir faire une expérience réflexive, à la faveur de l'expérience de ces émotions.

Dans ce bref propos introductif à cette très vaste thématique, je voudrais présenter la question suivante : en quoi le théâtre peut-il, et idéalement doit-il, être à la fois une expérience émotionnelle et un exercice de réflexion ? Mais avant d'en venir à quelques réponses possibles, il faut revenir à Platon dont la position hante, pour ainsi dire, toute la réflexion occidentale sur le théâtre.

CORPS EN SCÈNES

LE DÉFI DE PLATON : LES ÉMOTIONS INTERDISSENT DE PENSER

C'est dans l'*Ion* que Platon thématise pour la première fois le pouvoir des émotions tel qu'il peut être suscité par l'artiste chez les spectateurs. Ion est un rhapsode qui chante en public de la poésie en s'accompagnant de la lyre. Tel qu'il est décrit par Platon, il n'est pas loin de correspondre à ce que nous attendons aujourd'hui d'un chanteur d'opéra ou peut-être même d'un chanteur de rock : paré d'un vêtement haut en couleur et d'une couronne d'or, il donne sa représentation du haut d'une estrade face à plus de vingt mille spectateurs (535d). Le but de cette représentation consiste essentiellement à susciter des émotions fortes chez tous ces spectateurs. C'est en effet parce qu'il est lui-même transporté dans le monde qu'il décrit et qu'il éprouve les émotions que suscite ce monde, qu'il peut les transmettre à son audience : « Quand tu récites bien des vers épiques et que tu fais aux spectateurs le plus grand effet... N'es-tu pas hors de toi et ton âme enthousiasmée ne se croit-elle pas transportée au beau milieu des événements dont tu parles... ? », demande Socrate à Ion qui lui répond : « Je ne te cacherai rien : quand moi je raconte un épisode déchirant, mes yeux sont remplis de larmes, et quand je raconte un épisode effrayant ou extraordinaire, mes cheveux se dressent de peur sur ma tête et mon cœur s'emporte ». C'est donc, apparemment, grâce à un tel « enthousiasme » dans lequel il est lui-même pris que le rhapsode suscite de telles émotions – ici, la pitié et la peur – chez ses auditeurs. En effet, à la question de Socrate : « Et sais-tu que vous produisez aussi les mêmes effets sur la plupart des spectateurs ? », Ion répond : « Je le sais fort bien. Du haut de mon estrade, je les vois chaque fois qui pleurent, qui jettent des regards stupéfaits et qui sont saisis d'effroi à l'écoute de mes récits » (535d-e). Comme Platon l'explique, cet « enthousiasme », ou plus généralement ce que nous appelons « inspiration », est d'abord le fait du poète lui-

FICTION ET NARRATION

même qui est inspiré par la divinité (en l'occurrence, la Muse poétique), dont le rhapsode hérite et qu'il transmet à son tour à son auditeur. Cette transmission en chaîne est illustrée par la célèbre métaphore de l'aimant : tout comme l'aimant permet de faire tenir ensemble une série d'anneaux de métal, la divinité, à travers le poète et le rhapsode, « attire l'âme des hommes où bon lui semble » (536a).

Une telle thématique sera valorisée à partir de la Renaissance, notamment chez les Romantiques. Elle est en réalité (du moins, selon un certain nombre d'interprètes) une critique radicale de la part de Platon : le fait d'être attiré là où la divinité ou le poète le désire, signifie être attiré dans l'irrationnel¹. Si Homère est « possédé » par le dieu, et Ion « possédé » par Homère (536b-c), nous, spectateurs, sommes « possédés » par le rhapsode et son chant – et donc « déposés » de notre raison. Éprouver de telles émotions d'une manière vive est ce qui nous empêche de penser par nous-mêmes, pas du tout ce qui pourrait révéler notre Moi profond ou exprimer une quelconque transcendance. Dans ce texte qui est une véritable comédie, Platon se moque de cette métaphore de l'aimant que Ion semble prendre au sérieux, et qui le flatte, en lui faisant ajouter comme une sorte d'aveu : « C'est que je dois prendre bien garde à rester attentifs à eux : si je les fais pleurer, c'est moi qui rirai en recevant leur argent ; mais si c'est eux qui rient, c'est moi qui pleurerai de l'avoir perdu » (535e). Ce passage est crucial pour apprécier ce que la parodie de Platon veut dénoncer. Aristote en reprendra ensuite l'idée mais dans le cadre (moralement neutre) de sa description de la composition poétique : le poète doit pouvoir éprouver ces émotions lorsqu'il écrit, ou comme nous le disons aujourd'hui, se mettre dans la peau de ses personnages (voir *Poétique* 17).

1. Il existe une littérature considérable sur ce texte difficile. Pour une lecture très « anti-romantique » de S. Stern-Gillet, voir « On (Mis)interpreting Plato's *Ion* », *Phronesis* 49 (2004), p. 169-201.

CORPS EN SCÈNES

Mais cela signifie, aux yeux de Platon, qu'en réalité Ion (et plus généralement, tout poète ou acteur) est un charlatan qui vise à gagner de l'argent sur le compte de la naïveté de ses auditeurs. Autrement dit, cette fameuse « inspiration » divine dont se targuent les poètes n'est rien d'autre, à l'instar de l'image de l'aimant, qu'une métaphore poétique (dont Platon use de manière ironique) qui sert à masquer le subterfuge qui consiste à nous faire éprouver des émotions fortes et à nous déposséder de notre raison.

Dans la *République*, Platon reconnaît que les émotions peuvent, et doivent, jouer un rôle majeur dans l'éducation morale (voir surtout les livres 2 et 3). Il recommande pour les jeunes des odes de louange envers les hommes vertueux et des hymnes envers les dieux : on peut supposer que l'admiration qu'ils éprouveront pour ces œuvres saura leur faire admirer les vertus des citoyens qui ont rendu service à la cité et celles des dieux (moralement bons, selon Platon) qui doivent leur servir de modèles. À l'inverse, il rejette de manière assez radicale la poésie homérique et la tragédie qui nous font éprouver les émotions de peur et de pitié envers leurs héros. C'est que ces émotions, grâce au plaisir qu'elles nous donnent, transmettent aussi une vision du monde que ces jeunes risquent d'adopter : une vision tragique où le bonheur est hors d'atteinte. Dans ce cadre, ce n'est plus tant l'irrationalité des émotions qui est critiquée en tant que telle, que le fait que les émotions peuvent nous transmettre une vision du monde qui n'est pas celle que Platon défend. Bien entendu, une telle transmission n'est possible que parce que ce sont des héros qui éprouvent ces émotions : puisqu'Achille nous est présenté comme un héros et qu'il est le symbole même du courage (dans la culture grecque, le courage à la guerre est la première vertu que les jeunes garçons doivent acquérir), le voir se rouler par terre et pleurer violemment la mort de son ami Patrocle ne peut qu'induire une vision tragique de l'existence, où le bonheur est une chimère. Platon insiste surtout sur le lien

FICTION ET NARRATION

entre émotion et identification, et ce à travers la notion de plaisir : c'est dans la mesure où je m'identifie au héros tragique qui pleure et se lamente et où j'éprouve du plaisir à pleurer « avec » lui (c'est le sens de *sum-pathein* en grec), que je risque d'« absorber » la valeur que ces pleurs supposent (à savoir, ici, l'importance du destin). Platon n'ignore pas la distance mimétique : c'est bien parce que le spectateur peut jouir de telles émotions au théâtre qu'il se croit à l'abri de leurs effets. Autrement dit, un spectateur qui réprouverait de manière rationnelle cette vision du monde tragique, risquerait à la longue de l'adopter, inconsciemment, à travers les émotions que le théâtre tragique nous fait éprouver.

Cette conception du théâtre et des émotions qu'il suscite est un défi que les philosophes, depuis Aristote, ont voulu relever. Je vous propose de passer en revue quatre types de réponses.

DES ÉMOTIONS DISTANCIÉES

On dit souvent que Platon condamnait définitivement l'art. Mais une telle lecture, pour répandue qu'elle soit, oublie que Platon lui-même écrit des mythes qu'il considère comme des œuvres d'art, et plus précisément comme des spectacles de théâtre, mais qui au contraire du théâtre tragique, doivent faire réfléchir le lecteur. Le mythe d'Er en est un exemple assez frappant. Platon décrit un soldat, Er, qui revient de chez Hadès où il a pu assister au spectacle de la vie dans l'au-delà (Platon insiste sur ce fait en répétant les verbes « voir » et « regarder » indiquant le fait d'assister à un spectacle), et la manière dont il raconte ce spectacle invite le lecteur à y participer lui aussi. Je dis « participer », mais il faudrait dire plutôt voir comme de l'extérieur, avec un regard distancié. L'un des clous du spectacle que rapporte Er est le choix des vies. Il est difficile de dire si Platon croyait ou

CORPS EN SCÈNES

non à la métempsychose, mais en tout cas il se sert de cette croyance assez largement répandue à son époque comme toile de fond à la scène centrale, celle des âmes défuntées qui doivent maintenant décider de leur vie prochaine. Et que voit-on ? Des âmes qui choisissent leur vie future sans aucune réflexion, de manière purement automatique, à partir de leurs désirs les plus immédiats. On voit ainsi un personnage qui choisit la vie d'un tyran, qu'il croit être la plus heureuse ; il ne comprend pas que cette vie implique une fin absolument terrible : il finira par manger, sans le savoir, ses propres enfants. Il s'agit certainement d'une sorte d'allégorie destinée à nous faire réaliser l'importance de la philosophie qui seule, selon Platon, permet l'action moralement bonne, le choix d'une vie future symbolisant toute décision morale importante. Bien sûr, les personnages qui choisissent leur nouvelle vie représentent l'ensemble des hommes. Mais Platon a soin d'ajouter que face à ce spectacle nous, spectateurs, éprouvons aussi des émotions, en particulier de la pitié. Nous avons pitié de ce pauvre personnage qui fait un choix si catastrophique. Il s'agit donc, en quelque sorte, du retour du tragique et de l'émotion centrale de pitié. Mais pour Platon, cette pitié n'est pas empathique ; elle consiste en une sorte de pitié ironique, distanciée : c'est plutôt le fait de considérer ce personnage et le choix de la tyrannie comme pitoyables et pathétiques au sens péjoratif de ces mots. *Mutatis mutandis*, ce sera aussi la manière dont Brecht concevra le théâtre : seule une appréciation distanciée doit nous permettre de réfléchir à notre condition sociale ou politique.

DES ÉMOTIONS FICTIONNELLES

La seconde réponse au défi platonicien est de considérer les émotions ressenties au théâtre comme des fictions, comme des émotions fictionnelles ou des quasi-émotions.

FICTION ET NARRATION

Kendall Walton, a brillamment défendu cette version dans un livre qui fait référence en philosophie analytique². L'argument central est que la pitié que je peux éprouver pour Antigone par exemple, lorsqu'elle est injustement condamnée à mort par Créon, ne peut être une véritable émotion puisque je ne me lève pas pour aider l'héroïne en question. Une émotion véritable semble en effet impliquer une action. Cette version est particulièrement intéressante car elle permet non seulement d'expliquer « l'inaction » du spectateur, mais aussi de résoudre ce qu'on a appelé le paradoxe de la fiction : à savoir que je semble éprouver des émotions comme la pitié envers une personne qui souffre alors même que je sais que cette personne n'existe pas, qu'il s'agit précisément d'un personnage. Dire ainsi que ce que j'éprouve est en fait un jeu d'émotion, ou que je joue à être pris de pitié pour le personnage, permet de résoudre ce paradoxe et de comprendre pourquoi je n'ai, en effet, aucune raison de venir à son secours. Compte tenu de la réflexion que ces émotions permettent, cette position semble particulièrement prometteuse : en jouant à éprouver telle ou telle émotion par rapport à des personnages fictifs, je peux par là même réfléchir à la situation dans laquelle ce personnage se trouve, et à ma réaction envers lui. Tout se passe comme si jouer à éprouver des émotions permettait, ou du moins facilitait, le jeu réflexif sur des situations.

On peut cependant se demander si une telle vision, aujourd'hui assez répandue en philosophie de l'art, répond adéquatement à l'expérience théâtrale. Depuis l'Antiquité, ce qu'on remarque au contraire, c'est le fait que le spectateur est pris dans l'histoire qui est représentée. Aristote le premier,

2. Voir son ouvrage : *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Harvard University Press, 1990). Cette proposition n'est évidemment pas entièrement nouvelle ; l'Abbé Dubos, dans ses *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* publiées en 1719, parlait déjà de « passions artificielles » qu'il opposait aux « passions véritables ».

CORPS EN SCÈNES

dans sa *Poétique*, insiste sur le fait qu'il faut croire à l'histoire ou aux faits représentés pour pouvoir éprouver telle ou telle émotion. Bien entendu, le spectateur sait qu'il s'agit d'une fiction, et Aristote reconnaît lui-même que très souvent l'histoire ou l'intrigue repose sur des faits à vrai dire impossibles – par exemple, le fait qu'Œdipe dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ne sache pas dans quelles circonstances Laios a été tué et paraît l'entendre pour la première fois de la bouche de Jocaste. Mais là réside le talent du poète : il doit présenter les faits comme étant vraisemblables. Même s'ils sont fictifs et s'ils comportent des traits impossibles du point de vue du réel, il faut faire en sorte que le spectateur y croie, notamment, dit Aristote, en faisant en sorte que les faits paraissent découler les uns des autres, de manière logique. Sans doute Aristote admet-il qu'une certaine conscience de la fictionnalité de l'intrigue représentée permet de résoudre le paradoxe de la fiction ; d'ailleurs, lorsqu'il écrit que le poète doit procurer au spectateur « le plaisir issu des émotions de peur et de pitié à travers la mimesis » (*Poétique* 14, 1453b12), il faut comprendre que c'est bel et bien la mimesis, ou la conscience de la fictionnalité, qui permet d'éprouver du plaisir à ces émotions qui, éprouvées dans le réel, sont pénibles³. Mais il n'en est pas moins vrai qu'on éprouve bel et bien de « véritables » émotions au théâtre – avec sans doute à la fois de la peine et du plaisir. Comme plusieurs philosophes contemporains l'ont montré contre Walton⁴, on peut éprouver de vraies émotions envers les êtres de pensée que sont les personnages, comme l'attestent notamment les rêves (je peux me réveiller en tremblant d'un affreux cauchemar). Certes, ces émotions envers des êtres de pensée ne durent que le

3. Sur cette question, voir mon article « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure » (dans J. Levinson (éd), *Suffering Art Gladly*, London, Palgrave Macmillan, 2013).

4. Voir surtout les articles de Peter Lamarque et de Alex Neill traduits en français dans : J.-P. Cometti *et al.*, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005.

FICTION ET NARRATION

temps de notre implication dans le monde de ces êtres, pour ainsi dire, mais ce n'en sont pas moins des émotions fortes et intenses.

ÉMOTIONS ET COMPRÉHENSION ÉTHIQUE

Depuis quelques décennies, les travaux de Martha Nussbaum ont beaucoup fait pour réhabiliter l'idée que le théâtre, en particulier la tragédie, aurait une fonction morale⁵. Non pas une fonction morale qui consisterait, comme chez Platon, à inculquer de manière inconsciente une vision du monde, mais en nous faisant voir, à travers nos émotions, ce que d'habitude nous ne voyons pas, ou ne voulons pas voir. Relisant la *Poétique* d'Aristote de ce point de vue (qui n'est pas, à mon avis, celui d'Aristote lui-même), M. Nussbaum soutient que les expériences émotionnelles que suscite le théâtre tragique permettent d'avoir accès à un certain contenu moral qui est véhiculé par ces émotions, notamment l'essentielle précarité de la condition humaine. Le théâtre (et quelques grands romanciers comme Charles Dickens ou Henri James) nous fournirait ainsi un lieu privilégié pour un tel accès. Et en effet, dans un passage célèbre, mille fois répété, de la *Poétique*, Aristote n'hésite pas, peut-être contre Platon, à affirmer que « la poésie est plus philosophique que l'histoire » car elle représente des faits universels (*Poétique* 9, 1451b5-6). Aristote ne veut pas dire par là que le personnage d'Œdipe ou de Médée, par exemple, serait la représentation d'un universel (comme on l'a quelquefois compris à partir de Hegel ou de Freud), mais qu'en éprouvant de la pitié pour de tels personnages (dont Aristote affirme que ce sont des individus singuliers), c'est bel et bien à des traits universaux de la condition humaine que

5. Voir en particulier ses ouvrages : *The Fragility of Goodness* (1986) et *Love's Knowledge* (Oxford University Press, 1990).

CORPS EN SCÈNES

l'on a un accès privilégié. Cette réponse au défi de Platon propose donc de voir un lien direct et étroit entre émotions et réflexion : c'est l'émotion de pitié qui peut m'« éclairer » (c'est le sens que Nussbaum donne à la fameuse *catharsis* des émotions) sur la fragilité de la condition humaine. Loin de s'opposer à la réflexion, l'expérience émotionnelle au théâtre est ce qui permet la réflexion sur les bases même de l'éthique (pour Nussbaum, la reconnaissance de cette fragilité essentielle de l'homme est le point de départ de la notion centrale de justice).

Une telle lecture cependant laisse un peu perplexe. On admettra facilement que certains romans de Dickens ou *La Case de l'Oncle Tom* ont eu et peuvent encore avoir un réel impact au niveau éthique et politique ; on peut aussi reconnaître qu'une telle lecture peut s'appliquer au *Philoctète* de Sophocle, où l'on voit le jeune Néoptolème prendre peu à peu conscience de la souffrance et du malheur non mérité de Philoctète et se révolter à l'idée de lui faire violence (Ulysse lui a ordonné de lui voler ses flèches ou de le ramener de force à Troie, où les Grecs ont besoin de ses armes pour vaincre les Troyens). On peut douter fortement que l'*Oedipe-Roi* de Sophocle ou que l'*Iphignie en Tauride* d'Euripide, les deux pièces préférées d'Aristote, puissent aussi facilement s'y prêter. De plus, cette interprétation suppose une conception très intellectualiste des émotions, comme si la pitié était en elle-même un jugement de type éthique. Il est vrai que les émotions ont une base cognitive : si je crois que le personnage mérite son malheur, je n'éprouverai pas de pitié pour lui ; mais cela ne veut pas dire que l'émotion de pitié pourrait nous apporter un contenu cognitif (l'exemple de la jalousie est évident : si elle présuppose un jugement du type « l'homme, ou la femme, que j'aime me trompe », elle n'apporte aucun jugement ni n'« éclaire » une situation). On fera enfin remarquer que les émotions sont d'abord et avant tout des réactions face à une situation – des réactions qui peuvent être parfaitement irrationnelles (la peur est un cas évident).

FICTION ET NARRATION

Et de manière plus générale, ne retombe-t-on pas dans une vision très « éducative » du théâtre, ou de la littérature, comme le recommandait Platon, qui dénonçait Homère comme mauvais éducateur de la Grèce ?

ÉMOTIONS ET RÉFLEXION

Voici une dernière réponse, qui permet peut-être d'éviter mes critiques des tentatives précédentes. Une autre philosophe américaine, Jenefer Robinson, a proposé, elle aussi, de voir dans le théâtre tragique une « éducation sentimentale », mais en un sens assez différent de la position que Nussbaum défend⁶. Selon Robinson, une véritable expérience esthétique est celle qui revient, de manière réflexive, sur les émotions ressenties. C'est parce que j'ai pu éprouver de la pitié pour Antigone, et sans doute aussi de la colère face à Créon, que je peux réfléchir, *a posteriori*, sur les raisons de ma colère et de ma pitié. Autrement dit, l'art ne donne pas de leçons de morale ou de politique comme le prétend Nussbaum, mais tend à nous faire réfléchir à tel ou tel type de situation à partir de nos réactions émotionnelles face à des situations fictives similaires. Et plus l'expérience émotionnelle est forte, plus le spectateur se voit forcé, en quelque sorte, à revenir sur ses émotions, sur les raisons de ses émotions. Le théâtre tragique, et plus généralement l'art qui a pour but de susciter des réactions émotionnelles fortes, est ainsi considéré en tant qu'art, sans but « éducatif » que ce soit de nature éthique ou politique. Et l'on pourrait aller jusqu'à dire que le plaisir esthétique consiste à éprouver ces émotions pour elles-mêmes, ce qui est rendu possible par notre conscience que leur objet intentionnel est fictif. Ce

6. « A sentimental education », c'est le titre d'un des chapitres de son ouvrage, *Deeper than Reason. Emotion and its role in Literature, Music, and Art* (Oxford University Press, 2005).

CORPS EN SCÈNES

plaisir, pourrait-on ajouter, est de même nature que celui qu'on ressentirait dans un circuit de montagnes russes où l'on peut prendre plaisir à sa peur parce que l'on sait que rien ne peut arriver. Mais contrairement aux montagnes russes, le théâtre tragique doit nous inciter, par l'importance des faits que l'intrigue noue et dénoue devant nous, à réfléchir à ce que nos émotions peuvent nous révéler, sans doute tant au sujet de la situation mise en scène qu'à propos de notre propre réaction face à elle.

Les mises en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans les tragédies grecques

Anne-Sophie Noel

Pour les praticiens du théâtre d'aujourd'hui, la tragédie grecque représente par excellence une forme de théâtre politique – politique étant ici pris en son sens étymologique de ce qui est relatif à la *polis*, la cité-État, et à l'organisation de la vie en communauté au sein de la cité. Les metteurs en scène, les acteurs, tout comme le grand public, retiennent dans la tragédie des personnages en quête de justice ou en butte au pouvoir de l'État, pris dans des obligations contradictoires envers l'*oikos*, la sphère domestique, et la *polis*, la sphère publique de la cité.

Des pièces, comme *Les Perses* ou *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, semblent poser de façon universelle et intemporelle la question de la légitimité de la guerre. D'autres encore, comme la *Médée* d'Euripide, permettent d'interroger la place de l'autre dans l'ordre social – la femme, l'étranger, l'esclave. L'histoire de la réception d'*Antigone* de Sophocle au XX^e siècle illustre encore de manière éclatante cette « évidence » politique de la tragédie. Jouer *Antigone*, c'est un acte de résistance au pouvoir en place, et cela, quasiment à une échelle mondiale : pour Jean Anouilh qui réécrit le drame de Sophocle sous l'occupation nazie ; pour les prisonniers sud-africains qui jouent la pièce dans les années 60, avec, dans le rôle de Créon, Nelson Mandela ; pour les metteurs en scène et les acteurs qui ont choisi de monter cette pièce en Irlande du Nord ou en ex-Yougoslavie, dans les années 1980-1990 ; ou encore dernièrement pour Hadel Hakim, qui a monté cette tragédie en 2012 au Théâtre

CORPS EN SCÈNES

National Palestinien¹. Pour beaucoup de ces artistes, la tragédie grecque est politique, parce que nécessairement engagée – les mythes grecs se prêtant de façon extrêmement malléable à l'expression d'un positionnement politique.

LA TRAGÉDIE GRECQUE : ENTRE POLITIQUE ET UNIVERSALISME

Les antiquisants, spécialistes du théâtre antique, ont sans doute un rapport plus incertain à la dimension politique des tragédies grecques. Nous tenterons de donner ici un aperçu général et synthétique (mais par là même sans doute quelque peu réducteur), des principaux courants qui structurent jusqu'à aujourd'hui la critique savante sur la question. Depuis les études très influentes de Louis Gernet et de Jean-Pierre Vernant, la tragédie grecque n'est plus considérée comme un genre littéraire, mais comme un spectacle qui nécessite d'être replacé dans son contexte historique et culturel, les festivals civiques et religieux d'Athènes au V^e siècle av. J.-C. Cet héritage de la pensée de Vernant a toutefois donné naissance à deux postures critiques opposées, que l'on pourrait résumer à gros traits de la manière suivante : d'un côté, une lecture historiciste de la tragédie, considérée comme émanation des structures idéologiques et des institutions athéniennes, et donc nécessairement politique². Cette

1. Sophocle, *Antigone*, mise en scène d'Hadel Hakim, Coproduction Théâtre National Palestinien, Théâtre des Quartiers d'Ivry, 2012-2013. Sur ces exemples de parti pris politique des mises en scène d'*Antigone* au cours du XX^e siècle, voir S. Goldhill, « Tragedy and politics : what's Hecuba to him ? », in *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago, 2007, p. 119-152.

2. Ce courant est assez bien représenté dans l'ouvrage de référence de J. Winckler et F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos, Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1992, notamment le chapitre de S. Goldhill, « The Great Dionysia and Civic Ideology », p. 97-129. Suzanne Saïd fait également une bonne synthèse de la question dans « Tragedy and politics », in D. Boedeker, K. Raafaub, *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens*, Harvard 1998.

FICTION ET NARRATION

mouvance est elle-même partagée en deux courants divergents : pour les uns, le théâtre tragique, contemporain et consubstantiel de la démocratie, participe à la construction de l'État en venant affermir ses fondements idéologiques³. À l'opposé, et dans la droite ligne des écrits de Vernant, pour qui « la tragédie n'est pas le reflet de la réalité sociale » mais « la met en question »⁴, d'autres affirment que la fonction de la tragédie n'était ni de relayer ni de faire la propagande de l'idéologie civique athénienne, mais au contraire d'interroger et de mettre en crise le fonctionnement démocratique⁵.

Bien qu'opposés, ces deux courants critiques se rejoignent en ce qu'ils reconnaissent à la tragédie une nature profondément politique, liée à son inscription historique dans l'Athènes du v^e siècle av. J.-C. En tant que tels, ils vont à l'encontre d'une lecture dépolitisée et universaliste des tragédies. À l'image des positions prises par Jasper Griffin⁶, les tenants de ce second courant opèrent une dissociation entre le contexte idéologique très marqué des représentations théâtrales et le contenu des pièces, détachées de toute visée politique, produites avant tout comme des divertissements de masse pour un public cosmopolite réuni à l'occasion des Grandes Dionysies. Ils rappellent que la plupart des tragédies ne thématisent pas le politique (contrairement à la comédie grecque, qui se nourrit de l'actualité politique brûlante du moment) : elles mettent en scène des personnages étrangers aux citoyens (des dieux, des rois, des héros, des femmes), commettant des crimes effroyables – inceste, parricide, sacri-

3. Voir, en plus de la référence donnée dans la note précédente, M. Griffith, « Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia* », *CA*, vol. 14, n° 1, avril 1995, p. 62-129.

4. J.-P. Vernant, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque », *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, I.

5. S. Goldhill (voir référence *supra*) a notamment contribué à diffuser, consciemment ou non, l'héritage de la pensée de Vernant à Cambridge.

6. J. Griffin, « The Social Function of Attic Tragedy », *CQ*, vol. 48, n° 1, 1998, p. 39-61.

CORPS EN SCÈNES

fice humain, meurtre d'enfants – sans qu'il y ait d'ancrage dans une cité dont le sort serait mis en question. Ce sont des problèmes divins ou humains, au sens universel du terme, qui précèdent la formation de la *polis* et qui, selon Jasper Griffin, relèvent de tabous ainsi que de peurs primitives et universelles⁷. Plus décisif encore, le fait qu'il est impossible de tirer des tragédies des leçons de politique. Les poètes tragiques sont décrits par leur contemporain Aristophane comme des *didaskaloi*, des citoyens, des instructeurs, des conseillers privilégiés de la démocratie (toute l'intrigue des *Grenouilles* est fondée sur cette idée que les tragédies délivrent une forme d'instruction, morale, civique, existentielle). Mais Aristophane n'est pas un critique objectif et impartial, c'est un poète qui passe la réalité au filtre du comique pour faire rire. Il suffit de lire la lettre des tragédies pour constater qu'il est impossible d'en tirer un message clair sur la manière dont les affaires politiques devaient être menées. Comme le notent les auteurs d'un ouvrage récent sur la question, les conceptions idéologiques repérées par les critiques modernes dans un petit nombre de tragédies conservées se révèlent tantôt hautement démocratiques, tantôt au contraire anti-démocratiques⁸. En dernier lieu, le lien consubstantiel entre tragédie et démocratie est, selon ces critiques, battu en brèche par le fait qu'au moins deux de ceux qu'on appelle les Grands Tragiques, Eschyle et Euripide, ont produit des tragédies ailleurs qu'à Athènes, à la cour de tyrans⁹. Anne Duncan parle ainsi de la tragédie comme d'une forme « idéologiquement flexible », d'un produit culturel d'importation diffusé dans le bassin méditerranéen dès le V^e siècle av. J.-C.,

7. J.Griffin, *art. cit.*, p. 59.

8. M. Griffith et D.M. Carter, « Introduction », dans D.M. Carter, *Why Athens, A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, 2011, p. 3.

9. Voir notamment le chapitre d'A. Duncan, « Nothing to do with Athens, Tragedians at the courts of tyrants », dans D.M. Carter, *Why Athens, A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011, p. 69-84.

FICTION ET NARRATION

et que les poètes avaient à cœur d'adapter à des publics variés¹⁰.

Entre les deux pôles de ce débat, la critique fluctue encore aujourd'hui, même si des tentatives de conciliation existent¹¹. La longévité et l'ardeur de la querelle témoignent de la résistance que les tragédies conservées, dans leur diversité, opposent à une catégorisation trop rigide et systématique, et appellent peut-être à un décentrement du regard. La dimension spectaculaire de la tragédie, sans cesse rappelée par ceux qui prennent soin de replacer la représentation tragique dans son contexte historique et culturel, est un élément insuffisamment pris en compte. Il semble pourtant légitime de postuler que l'enjeu principal, pour les poètes tragiques, était de produire un spectacle qui gagne la faveur du public comme des juges. Artiste, poète, metteur en scène avant l'heure, compositeur, chorégraphe, et enfin acteur de ses propres pièces¹² : celui qu'on appelle par défaut le « poète tragique » était l'auteur d'une création globale présentée dans le cadre d'un concours dont le premier prix assurait de prestigieux honneurs ainsi que la possibilité de concourir d'année en année, sans être mis en danger par la concurrence d'autres poètes. Pour tenter un déplacement des termes du débat, la piste que nous explorerons donc est celle de l'articulation de la performativité politique de la tragédie à la performativité spectaculaire.

10. A. Duncan, *op. cit.*, 70.

11. Par exemple D. M. Carter (*The Politics of Greek Tragedy*, Exeter 2007) et P.J. Rhodes (« Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis », *JHS*, vol. 123, 2003, p. 104-119) rejettent tous deux l'interprétation selon laquelle les tragédies questionnent *par nature* les valeurs démocratiques athéniennes, mais sont d'accord pour dire qu'elles réfléchissent les problèmes de la *polis*, de manière générale – qu'elle soit démocratique ou non. Réelle avancée ou raffinement rhétorique spécieux ? La polémique qui persiste sur la question laisse penser que le débat n'est pas clos (voir notamment la suite que P.J. Rhodes a donné à son article en 2011, « The Dionysia and democracy again », *CQ*, 61, 2011, p. 71-74).

12. Ce fut le cas d'Eschyle et de Sophocle, au moins, selon les récits biographiques qui ont été transmis par la tradition.

CORPS EN SCÈNES

DRAMATURGIE, SPECTACLE ET SENS POLITIQUE

Les partisans de la lecture universaliste des tragédies ont eu tendance à opposer, de façon sans doute trop caricaturale, divertissement et dimension politique et/ou didactique, émotion et réflexion, plaisir des yeux, plaisir de sens et exercice de l'intellect. L'émergence des Performance Studies, études dramaturgiques appliquées au théâtre antique datant de la fin des années 1970, a contribué, peut-être involontairement, à gauchir cette opposition artificielle. En se focalisant sur la dimension spectaculaire du théâtre antique, contre les partisans d'une approche exclusivement littéraire du texte tragique, et en cherchant à éclairer l'ensemble des moyens de la mise en scène dont disposaient les poètes tragiques (organisation de l'espace, du décor, jeu de l'acteur, utilisation du masque, costumes, accessoires, performance chorale, etc.), ce courant critique a peut-être eu tendance à nier la dimension politique des tragédies, en les présentant comme de purs divertissements¹³.

Plutôt qu'opposer ces visées, pouvons-nous tenter de les articuler ? L'expérience pratique, corporelle, physique de la tragédie qu'ont les metteurs en scène et les acteurs d'aujourd'hui peut venir conforter cette tentative. Construire une dramaturgie efficace, afin de susciter l'émotion chez le plus grand nombre des spectateurs, et remporter les suffrages du public comme des juges, ce n'est pas faire de la représentation une mise en images d'un slogan politique. Rien de plus clivant que l'affirmation d'un parti pris politique, et rien de plus pauvre, d'un point de vue dramatique, qu'un pensum moralisateur qui impose aux spectateurs une doxa.

13. Voir par exemple l'ouvrage de référence d'O. Taplin, *Greek tragedy in action*, Londres, 1978, p. 162 : « For the Athenians the Great Dionysia was an occasion to stop work, drink a lot of wine, eat some meat, and witness or participate in the various ceremonials, processions and priestly doings which are part of such holidays the world over. It was also the occasion for tragedy and comedy ; but I do not see anyway in which the Dionysiac occasion invades or affects the entertainment... »

FICTION ET NARRATION

Pour en revenir à l'ambiguïté chère à Vernant, il semble en effet qu'elle existe et qu'elle soit centrale dans les tragédies grecques : il nous semble toutefois qu'elle n'est pas là pour questionner l'ordre social et politique – tout est dans le « pour », qui indiquerait une finalité intrinsèque à la tragédie ou une intention délibérée du poète. Elle est là, parce qu'elle est la condition d'un spectacle qui soit « fabrique du sens »¹⁴, production au moyen de signes d'un discours, qui ne se laisse toutefois pas réduire à un « message » univoque, de nature politique ou autre. Cette ambiguïté n'est pas là pour questionner l'ordre politique, mais elle laisse la place au questionnement que les spectateurs veulent y mettre. L'artiste « ne pratique pas autre chose que le discours ambigu, le discours indirect » écrit Patrice Chéreau¹⁵ ; suivant cette intuition, nous poserons l'hypothèse que les tragédies grecques ne sont politiques que de manière indirecte et pour ainsi dire accidentelle.

En effet, les tragédies construisent et donnent à voir un système constitué de rouages – la superposition du monde humain et du divin, les institutions, les valeurs, les codes moraux qui régissent la vie en société, l'éthos des personnages –, que la distance et le recul, permis par le choix de sujets tirés de la mythologie, font percevoir avec clarté. Pour créer une dynamique dramatique, il n'y a plus qu'à ébranler ce système constitué – c'est pour cette raison que tant de tragédies donnent à voir des dysfonctionnements, dans l'ordre familial, religieux, politique et/ou social. Cette logique dramaturgique est éminemment (même si secondairement) politique, en ce qu'elle apprend à réfléchir en termes de rouages, d'interactions, et d'interdépendances des faits dans une réalité humaine, qui par ses désordres et ses confusions, ne nous apparaît pas au premier abord comme quelque

14. Ch. Biet, Ch. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris 2006, p. 662.

15. P. Chéreau, « Une mort exemplaire », publié dans la revue *Partisan*, n° 47, avril-mai 1969.

CORPS EN SCÈNES

chose de cohérent. Les tragédies font du réel un monde, c'est-à-dire un ensemble lisible, cohérent, compréhensible, habitable et émouvant. Elles proposent en outre une parole qui est action, et qui fait l'action – c'est le propre du théâtre de façon plus générale : en ce sens un modèle de parole politique, performative et programmatique, qui se déploie dans une action visible et tangible qui est, là encore, organisation du monde. Quand il est bien construit, le spectacle de la tragédie est donc politique par nature, sans que cela implique que le dramaturge ait voulu y introduire une pensée politique, quelle qu'elle soit. Le dramaturge ne veut pas nécessairement thématiser le politique ou critiquer l'ordre social, mais la dynamique tragique y contribue d'elle-même. Autrement dit, et selon les termes employés par Hans-Thies Lehmann, « ce n'est donc pas par la thématisation directe du politique que le théâtre devient politique mais par la signification implicite de son mode de représentation ¹⁶ ».

LA TRAGÉDIE COMME MISE EN CAUSE DE L'IDÉOLOGIE GUERRIÈRE ATHÉNIENNE ?

Pour éprouver cette hypothèse, nous prendrons pour exemple deux scènes tragiques qui font fortement écho à une cérémonie civique de grande importance, qui précédait les concours dramatiques du festival athénien des Grandes Dionysies : le défilé des orphelins de guerre (rappelons-le, Athènes est presque constamment en guerre pendant toute la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C.). Les orphelins dont les pères étaient morts au combat étaient pris en charge par la cité et recevaient, à l'entrée dans l'âge adulte, une armure complète, pour devenir à leur tour soldats au service d'Athènes et de la démocratie. Ils recevaient cette panoplie la

16. H.T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, (traduit par Ph.-H. Ledru), Paris, 2002, p. 275.

FICTION ET NARRATION

veille ou l'avant-veille de l'agôn tragique dans le théâtre de Dionysos et obtenaient le privilège de s'asseoir au premier rang aux concours théâtraux¹⁷. Dans *Ajax* de Sophocle et *Les Troyennes* d'Euripide, deux scènes ont été analysées comme renvoyant à cette cérémonie civique, tissant un lien étroit entre le monde héroïque représenté sur la scène et le cadre civique et idéologique dans lequel prennent place les représentations théâtrales. Le spectacle radical orchestré dans ces deux scènes se laisse-t-il pour autant réduire à un discours politique clairement saisissable ?

L'*Ajax* de Sophocle (représenté dans les années 440) met en scène le héros fameux de la guerre de Troie, frappé de folie après qu'on lui a refusé les armes d'Achille. Il entend se venger en passant tous les Grecs au fil de l'épée, mais Athéna détourne son arme : Ajax massacre les troupeaux de l'armée, ce qui est source d'un déshonneur insupportable. La scène en question révèle un sens du spectacle remarquable – éléments verbaux et visuels y sont magistralement orchestrés pour produire ensemble un sens incarné dans la matérialité de l'action. On y voit Ajax, prostré, ensanglanté au milieu des dépouilles des animaux massacrés¹⁸ : les victimes l'entourent et l'isolent du reste du monde. Cerné, Ajax apparaît aussi comme un chasseur lui-même traqué comme une proie, pris aux « filets funestes » tendus par

17. Sur cette cérémonie, voir A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Londres 1968², p. 67 ; E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995, 117-119 ; S. Goldhill, *art. cit.* (1992, p. 63 sq.) ; P. Brillet-Dubois « Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans *Les Troyennes* d'Euripide », *REG*, 123, 2010, p. 29-49. Cet article de Pascale Brillet-Dubois a eu une influence décisive sur la réflexion menée ici : qu'elle en soit vivement remerciée.

18. Voir le texte de l'*Ajax*, v. 51-65 ; 207 ; 218-220 ; 308-309 ; 323-324. Nous disposons aussi d'une scholie ancienne mentionnant l'usage de l'eccyclème – chariot monté sur des roues – dans la représentation de cette scène révélant Ajax ensanglanté, assis au milieu des cadavres de bêtes (scholie au v. 346a) ; voir J. Jouanna, « La lecture de Sophocle dans les scholies : remarques sur les scholies anciennes d'*Ajax* », dans A. Billault, Ch. Mauduit, *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Lyon 2001, p. 9-26.

CORPS EN SCÈNES

Athéna¹⁹. La disposition des dépouilles et les mots qui les décrivent traduisent avec intensité l'isolement tragique d'Ajax, mais aussi la proximité effrayante et pathétique qui existe entre le bourreau et ses victimes. Les animaux égorgés par son épée maudite se révèlent des figures spéculaires qui annoncent son propre destin. Cet isolement qui présage sa mort est momentanément rompu à un seul moment : Ajax appelle son fils auprès de lui, pour lui faire don de son bouclier, au milieu du sang et des dépouilles des animaux massacrés.

Donne, donne-le moi. Il ne s'effraiera pas
de voir tout ce sang frais,
s'il est vraiment mon fils, s'il tient bien de son père.
Aux rudes mœurs d'Ajax, sans retard,
il faut le dresser, pour qu'il prenne un cœur semblable au sien.

Pour mes armes, j'entends qu'aucun juge
ne les mette au concours parmi les Achéens – surtout pas
l'auteur de ma perte !
Prends-le toi-même, fils, ce bouclier auquel tu dois ton nom,
Eurysacès, et manœuvre-le bien par sa courroie
solidement fixée, l'infrangible écu à sept peaux de bœufs.
Le reste de mes armes sera enterré avec moi²⁰.

Ce don intervient comme une seconde naissance : Ajax transmet à son fils Eurysacès (ce qui veut dire « large bouclier ») l'objet qui va lui permettre de réaliser sa destinée. Ainsi armé, l'enfant est exhorté à devenir un double de son père. Mais le cadre de cette transmission testamentaire, qui intervient sur le lieu même du déshonneur d'Ajax, peut interroger. Par ailleurs, cet objet, pensé par les Tragiques grecs comme un prolongement naturel et vivant du corps

19. *Aj.*, v. 60.

20. *Ibid.*, v. 572-580.

FICTION ET NARRATION

du guerrier²¹, rappelle celui que les orphelins de guerre recevaient de la cité.

Il est donc possible de percevoir dans cette scène frappante un écho de la cérémonie civique des orphelins de guerre. Les spectateurs de l'époque sont susceptibles de lui avoir donné ce référent historique et contemporain : les orphelins qui ont eux-mêmes reçu leur armure de la cité étaient assis au premier rang. Pour autant, ce spectacle peut-il donner lieu à une interprétation politique ? Cette mise en scène vient-elle conforter l'idéologie de la cité ? Le fils, qui reçoit le bouclier, serait destiné à égaler le père ; la transmission de l'*arète* guerrière passerait par les objets éminemment symboliques que sont les armes de l'hoplite – et le bouclier, plus que la lance et l'épée, est l'arme la plus représentative du statut hoplitique.

La lettre du texte ne donne pourtant pas d'éléments de réponse. On peinera à trouver dans les répliques des personnages ou du chœur une quelconque leçon politique immédiatement saisissable. En revanche, l'efficacité dramatique et visuelle de l'action semble incontestable. Le spectacle devient écriture, combinant tous les médias de la représentation théâtrale, verbaux et non verbaux, pour transmettre un sens à déchiffrer par les spectateurs²². La charge émotionnelle qui naît du spectacle de cette transmission paradoxale de l'*éthos* guerrier à travers un objet est, elle, clairement inscrite dans la trame du texte tragique : Sophocle a pris soin d'insérer dans cette scène la réaction de Tecmesse, concubine d'Ajax, et témoin de cette transmission solennelle du père au fils ; Tecmesse pleure, et ces larmes indiquent probablement à une partie des spectateurs au moins,

21. Voir l'exploitation qu'Eschyle et Euripide font par ailleurs respectivement de cet objet dans *Les Sept contre Thèbes* et les *Troyennes*.

22. Voir Ch. Biet, Ch. Triau, *op. cit.* : « sans rien perdre de sa matérialité et de son efficacité spectaculaire, mais au contraire en s'appuyant sur elles, la scène devient à part entière le lieu de la production de signes. »

CORPS EN SCÈNES

l'émotion que cette action visuelle pouvait légitimement susciter²³.

Un deuxième exemple, lié au premier par des liens d'intertextualité et d'allusions inter-scéniques, illustre à notre sens le caractère *secondaire* et *indirect* de l'éventuelle signification politique de la tragédie. Dans *Les Troyennes*, pièce datée de 415, Euripide choisit de montrer ce qui advient des femmes de Troie, après que leur cité a été mise à feu et à sang par les Grecs. On retrouve la mise en scène du même objet, le bouclier paternel, qui appartient ici au grand Hector. L'orphelin Astyanax est précipité du haut des remparts de Troie ; son cadavre est apporté sur scène sur le bouclier de son père, et c'est Hécube, la mère d'Hector, qui procède aux rites funéraires.

Posez sur le sol le bouclier d'Hector,
Ah ! quel spectacle triste et affreux à voir !
Ô Grecs, si orgueilleux de vos faits d'armes,
vous devez l'être moins de votre sagesse,
pourquoi craindre cet enfant
et avoir accompli ce meurtre inouï !

Et toi, ô arme qui fut mère de mille
belles victoires, bouclier d'Hector,
reçois cette couronne ! Tu ne peux pas mourir,
et pourtant tu meurs avec ce cadavre²⁴.

Euripide opère un retournement saisissant par rapport à l'*Ajax* : le bouclier n'est plus l'objet matériel qui assure la filiation héroïque, il devient le cercueil de l'enfant mort. Ce qui est frappant dans cette scène, c'est que l'enfant et l'objet sont placés sur le même plan : Hécube s'adresse à eux de la même manière (par l'apostrophe directe), et le bouclier

23. *Ajax*, v. 580.

24. *Ibid.*, v. 1218-1223.

FICTION ET NARRATION

anthropomorphisé est mis au tombeau en même temps que l'enfant. Nous avons interprété cette scène comme une mise à mort radicale et poignante de l'idéal héroïque, par des moyens scéniques efficaces²⁵. Le sens de la scène est ici encore porté par une conjonction particulièrement surprenante et féconde des différents éléments que la représentation articule sur le plateau : le discours de la lamentation funèbre trouve une réalisation visuelle frappante dans l'offrande funéraire par laquelle Hécube honore un enfant mort, et un objet, le bouclier, qui connaît ici *de facto* une mort quasi humaine.

Pouvons-nous aller plus loin et proposer de cette scène une interprétation politique ? Selon Pascale Brillet-Dubois, ce spectacle funèbre met en cause de manière extrêmement troublante l'idéologie guerrière athénienne, à travers le parallèle saisissable avec la cérémonie et la procession des orphelins de guerre.

Et si éduquer les garçons pour en faire des soldats et célébrer le sacrifice ultime comme le plus glorieux des services rendus à la patrie se révélait en fin de compte source d'auto-destruction ?

Si stimulante soit-elle, nous relèverons que cette analyse se fait sur le mode hypothétique. Notre éloignement temporel nous impose sans doute cette précaution, mais il n'est pas dit que le sens politique de cette action scénique ait été plus immédiatement lisible pour le public auquel Euripide s'adressait directement.

* *

Ainsi, ces deux exemples nous semblent bien illustrer la liberté d'invention que les dramaturges tragiques se sont

25. Cf. A.-S. Noel, *La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du V^e siècle avant J.-C. – Eschyle, Sophocle, Euripide* (thèse de doctorat soutenue à l'université de Lyon 3, le 01/12/2012).

CORPS EN SCÈNES

autorisée ; et cela même quand le référent réel du jeu tragique était une institution civique et politique d'importance en l'honneur des orphelins de guerre que la cité prenait symboliquement sous sa protection en échange de leur engagement dans les rangs de l'armée. L'intégration de cette cérémonie au sein même du festival théâtral a été perçue comme un argument décisif en faveur de l'ancrage profondément politique du théâtre grec²⁶. Toutefois, le traitement théâtral que Sophocle et Euripide font subir à cette cérémonie démocratique témoigne essentiellement, à notre sens, d'une absence délibérée de positionnement politique. La dramaturgie de l'ébranlement et la logique spectaculaire, qui vise à faire de la scène une « fabrique du sens » reposant sur « l'alliance du concret et de la signification (...), du plaisir et de la réflexion²⁷ », priment sur tout autre enjeu : ce sens qui passe par le jeu et le mouvement, ne peut être qu'un sens actif et ouvert qui ne s'impose pas au spectateur de manière autoritaire et univoque. Lecteur des signes multiples agencés dans la représentation, le spectateur est responsable en dernière instance de l'interprétation politique qu'il voudra faire, ou non, du spectacle tragique. Pour le spécialiste du théâtre contemporain Olivier Neveux, ce qui est politique au théâtre n'est pas tant le contenu ni la forme, que la place qu'un spectacle réserve à son spectateur²⁸ : vaste programme et piste féconde à explorer, pour sortir, peut-être, de l'impasse d'une approche purement historique des tragédies grecques.

26. Voir S. Goldhill, *art. cit.* (1992, p. 63 sq.) ; P. J. Rhodes, *art. cit.* (2003, 111-118).

27. Ch. Biet, Ch. Triau, *op. cit.* (2006, 661-662).

28. O. Neveux, *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, 2013.

Mises en scène de l'événement historique : la terreur dans le théâtre anglais contemporain*

Clare Finburgh

Terrere. L'étymologie même du terme terrorisme, qui provient du latin *terrere*, évoque à la fois une face négative, « terreur », et positive, « terrible ». Ces deux registres de signification se retrouvent dans la langue anglaise qui oppose « *terrible* », qui inspire la terreur et la crainte et a des conséquences funestes, et « *terrific* » qui renvoie au sensationnel, à l'incroyable (Warner, 1998). Or, s'il est indéniable que les actes terroristes seront toujours ravageurs et terrifiants, la peur ressentie face à de tels actes apparaît souvent, et de manière dérangeante, comme indissociable d'un attrait pour le spectacle visuel que suscite en général le terrorisme. Le spectacle du terrorisme contient donc en lui-même les sémantismes contradictoires de l'étymologie de « terrorisme » puisqu'il révulse en même temps qu'il attire, qu'il choque en même temps qu'il séduit.

Depuis environ 2004, un nombre très important de dramaturges britanniques ont choisi de traiter le sujet du terrorisme selon des formes éminemment variées – de l'expressionnisme à la docu-fiction, en passant par la performance –, en cherchant à rendre sensibles les complexités et les difficultés de la représentation de l'attentat. La contra-

* La semaine où j'ai terminé la rédaction de cet essai, de nombreux Parisiens ont perdu la vie dans des attaques sanglantes (les 7, 8 et 9 janvier 2015). Bien que je ne fasse pas mention directe de ces attentats, le lecteur comprendra combien ils hantent mes réflexions, que je dédie à la mémoire des victimes, ainsi qu'à la puissance de l'art et de la pensée face aux idéologies dogmatiques.

CORPS EN SCÈNES

diction contenue dans le terme *terrere*, qui met l'accent sur les réactions paradoxales de frayeur et de fascination que peut provoquer le terrorisme, conduit à examiner les créations qui y font référence, en attirant l'attention sur leurs dimensions sensationnelle et émotionnelle, ainsi qu'au type de relation qu'elles peuvent entretenir avec les médias audiovisuels.

LA REPRÉSENTATION MÉDIATIQUE DES ACTES TERRORISTES OU LA RÉDUCTION PAR LES IMAGES

Les études sociologiques, comme celles qui ont porté sur les attaques du 11 septembre aux États-Unis, rendent compte de l'homogénéité et de la simplification de la retransmission de l'acte dit terroriste. Dans la demi-heure qui a suivi le moment où le deuxième avion s'est écrasé sur le World Trade Center, l'image de l'impact a été repassée à onze reprises par la chaîne CNN, soit pas moins d'une fois toutes les deux minutes et demie (Reynolds et Barnett, 2003 : 97). En outre, pour la première fois dans l'histoire de la télévision américaine, les principaux réseaux ont partagé les images vidéo disponibles, ce qui a eu pour conséquence la retransmission des mêmes images sur toutes les chaînes. Les recherches de Clément Chéroux, historien de la photographie, montrent que sur près de la moitié des quatre cents unes de journaux parues les 11 et 12 septembre 2001 revenait la même image, celle de la boule de feu au moment de l'impact du vol 175 sur la seconde tour (Chéroux, 2007 : 124). L'uniformisation et la réduction de l'imagerie ne sont cependant pas spécifiques aux États-Unis ou au média télévisuel. Les cycles des retransmissions d'information vingt-quatre heures sur vingt-quatre, de même que la cybersphère qu'on croit infinie, donnent l'impression de fournir un reportage illimité des événements, ce qui nous amène à croire que nous disposons de la retransmission la plus fidèle du réel et que nous prenons connaissance de l'histoire dans son intégralité. Mais cette impression d'avoir

FICTION ET NARRATION

un panorama exhaustif dissimule ce que nous ne voyons pas. Les couvertures médiatiques finissent ainsi par « re-couvrir » l'événement plutôt que de rendre compte de toute son ampleur. Jacques Rancière a relevé ce paradoxe : notre culture n'a jamais été autant saturée par le spectacle visuel des informations, mais la gamme de ces images n'en a jamais été aussi limitée (Rancière, 2008 : 105).

REPRÉSENTER LES ACTES TERRORISTES AU THÉÂTRE

Après les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis (11/9) et du 7 juillet 2005 (7/7) à Londres, de nombreux textes et productions théâtraux, qui vont du registre du réalisme documentaire à celui de l'expressionnisme lyrique, ont vu le jour. J'examinerai ici *Decade*, un ensemble de dix-neuf courtes pièces écrites par différents auteurs et commandées par la Headlong Theatre Company². En revenant au sens étymologique du mot « théâtre » comme « le lieu d'où l'on regarde », il s'agit alors de se demander si le théâtre permet aux spectateurs de voir au-delà du spectacle aveuglant, sensationnel et séduisant du terrorisme, et d'envisager les origines et les causes possibles du conflit ainsi mis sur la scène. Comment le théâtre peut-il être en mesure de fournir une compréhension de la façon dont les représentations du terrorisme sont produites et propagées ?

Decade, écrit par Headlong en 2011, comprend une série de très courtes pièces qui commémorent le dixième anniversaire des attaques du 11/9. Je concentrerai ici mon attention sur deux d'entre elles : d'abord une pièce qui reproduit des faits réels intitulée *Epic*, de Simon Schama, puis une scène de fiction, *Gift*, écrite par Ella Hickson.

2. En 2005, « The Oxford Stage Company » est devenue « Headlong Theatre Company ». Elle met en scène à la fois des auteurs classiques et des contemporains, tout en mobilisant les thématiques les plus controversées de l'époque contemporaine.

CORPS EN SCÈNES

La scénographie de toute la mise en scène du cycle *Decade* a reproduit les images largement médiatisées du 11/9. L'entrée de la salle a été transformée en une maquette de la zone de sécurité d'un aéroport, munie de détecteurs de métaux et gardée par des acteurs costumés en douaniers américains. Une fois passé le contrôle, le spectateur a été invité à descendre un escalier luxueux menant à un espace rempli de tables couvertes de nappes. Il se trouvait alors au 107^e étage de la tour du nord du World Trade Center, au cœur des baies vitrées du restaurant « Windows on the World », depuis lesquelles on admirait tout Manhattan. Un fond de toile azuré reproduisait le ciel brillant et reconnaissable du jour où les deux avions se sont jetés dans le WTC. Une fois les spectateurs installés à leur table, entrait un homme vêtu d'une robe noire, les pieds nus et une calotte musulmane sur la tête. La serveuse vérifiait la liste des réservations et au moment où elle s'arrêtait sur le nom « Mohamed Atta », cet homme pliait la carte du restaurant en forme d'avion et la lançait comme une flèche dans la foule. La bande sonore évoquait alors le grondement d'un avion puis son impact. Des employés de bureau terrorisés se mettaient à courir dans tous les sens puis soudain, c'était le noir. On retrouvait ainsi, en son et en image, tous les tropes familiers avec lesquels le 11/9 a été construit et partagés dans les médias.

Cette scénographie immersive, clairement située à l'intérieur des Tours Jumelles, permet une réflexion sur l'excès de l'émotion souvent provoqué par la terreur. Dans un numéro spécial de *Theater Journal* après le 11/9, Jill Dolan décrit l'effet de compassion que les images médiatisées ont eu sur elle :

Alors que je regardais la télévision, que j'écoutais la radio, ou que je lisais les comptes rendus de journaux... je me sentais comme dans le World Trade Center, en train de descendre les escaliers des quatre-vingts étages... Je me sentais comme cette employée de bureau qui allume son ordinateur, entend un bruit de tonnerre

FICTION ET NARRATION

derrière elle et lève les yeux une dernière fois pour voir la scène inexplicable d'un avion en train de s'écraser contre la paroi... J'étais moi-même une de ces femmes sautant de la tour... (2002 : 106).

De tels événements ont de quoi stupéfier, ceux qui en sont témoins ne pouvant réagir que de manière émotionnelle et subjective, puisqu'étant potentiellement dans l'incapacité de comprendre la teneur historique, politique et économique de l'attaque. Dans son livre *Terror and Performance*, Rustom Bharucha³ met en garde contre les limites d'une telle confrontation entre l'atrocité et l'« empathie douloureuse » décrite par Dolan. Une réflexion politique, historique et sociale plus objective, trop souvent absente des reportages sur les attaques, est pourtant indispensable (Bharucha, 2014 : 62-4). Sans diminuer aucunement la violence de la tragédie des milliers de victimes qui ont péri ce jour-là, je rejoins Bharucha sur ce point : l'émotion et l'empathie suscitées par les scènes chargées de « catalyseurs sensoriels » que l'on retrouve dans les médias, et telles qu'elles sont décrites par Dolan, peuvent soulever un problème. En effet, les émotions collectives prennent notamment forme à partir des idéologies politiques et les discours médiatiques : « Nous devons être bien plus vigilants, écrit Bharucha, au moment où nos émotions, apparemment indépendantes, présentes et réelles, sont en fait déjà inscrites dans les récits et les discours de patriotisme et de citoyenneté régis par des moyens hégémoniques et des systèmes de valeurs qui leur sont propres » (Bharucha, 2014 : 65). L'examen des pièces de *Decade* me permettra de mettre en évidence la manière dont certaines de nos émotions apparaissent comme ancrées dans ces récits idéologiques.

Écrit par Simon Schama, historien et personnalité de la télévision britannique qui, au moment des attaques, travail-

3. Rustom Bharucha est spécialiste « performances studies » et professeur à l'université de Jawaharlal Nehru à Delhi. Il a notamment étudié le théâtre interculturel.

CORPS EN SCÈNES

lait à Manhattan, *Epic* se présente comme un monologue dans le style d'une conférence. Contrairement à ce que l'on attendrait d'un historien, l'intention de Schama, comme il le souligne, est de fournir non pas « de l'histoire » mais « seulement des souvenirs », « des restes et déchets flottants qui lui reviennent en mémoire » (2011 : 201). Schama était à New York à cette époque et, dès qu'il a appris les attaques, il a cherché désespérément à contacter sa femme dont le laboratoire donnait sur le WTC. Il avoue alors son incapacité tout à fait compréhensible à disposer de la distance intellectuelle nécessaire pour mettre en place un argument théorique, ou adopter une approche rationnelle. Son récit débordant d'émotions poignantes en témoigne :

Les Newyorkais se sont retrouvés par terre comme les tours : on titubait, au bord de la nausée, on devenait tous un peu fous ; les objets nous tombaient des mains ou nous les cassions ou les perdions ; on conduisait trop vite ou trop lentement ; on faisait de l'hyperventilation, on pleurait, on priait, on criait ; on fumait, on buvait ; on avalait des pilules ; on buvait trop de café ; on traversait la rue sans voir les camions, sans faire attention jusqu'à ce que les klaxons nous fassent détalier ; malgré la nausée, on cherchait à se réconforter en mangeant ; on vidait le frigo et les restes aigres périmés ; on avalait des poignées de glace, mordait les glaçons ; on se jetait sur la télécommande, incapables de rester sur une chaîne plus de quelques secondes ; on prenait des douches de vingt minutes pour que le flot de larmes disparaisse avec le savon (2011 : 202).

Mais, s'il est indéniable que ce jour du 11 septembre 2011 la plupart des habitants de New York City, Schama compris, ont dû se sentir complètement sidérés, terrifiés, la pièce de Schama propose un spectacle, une représentation, une image de la ville de New York et de la nation américaine toute entière en en faisant une sorte de victime collective ; cela peut alors être perçu d'une façon problématique. Car, si l'on suit une réflexion de Jean Baudrillard, ce sentiment

FICTION ET NARRATION

d'être victime peut coïncider avec une affirmation de la supériorité des États-Unis :

On pleure sur soi-même, et en même temps on est les plus forts. Et ce qui nous donne le droit d'être les plus forts, c'est qu'on est désormais des victimes. C'est l'alibi parfait, c'est toute l'hygiène mentale de la victime, par où se résout toute culpabilité, et qui permet d'user en quelque sorte du malheur comme d'une carte de crédit (2002 : 39-40)

Ce spectacle de la victime souffrante contre laquelle a été commis le plus grand des méfaits s'est propagé au sein de la politique américaine et des différents médias, excluant d'emblée toute discussion quant aux contextes historique, politique et économique qui pourraient expliquer ces actes de vengeance.

Il est de fait que, pour achever de poser les New-Yorkais en « victimes », Schama considère les auteurs des attaques comme l'exemple primaire du « Mal ». Il admet même sans hésitation : « Le mot qu'a prononcé le président ne m'a pas choqué. Si ce n'est pas le Mal qui a agi le 11/9, qui est-ce ? » (2011 : 204). L'attaque sans que l'ennemi ne soit déclaré, sans revendication territoriale ni intention clairement exprimée, se voit redéfinie par les politiciens selon une division manichéenne classique, opposant le mal et le bien, « eux et nous ». Généralement, aux États-Unis, les images des actes de violence dans les médias renvoient, plus au registre « privé » qu'au « politique ». Par exemple, les massacres au lycée Columbine ou ceux de Waco sont présentés comme relevant d'une violence perpétrée par des individus désespérés, dérangés. La cause présumée des attaques du 11/9 a été, de la même manière, très vite associée à une figure d'individu – Oussama Ben Laden – et un endroit identifiable – les caves Tora Bora en Afghanistan. Le motif de ces attaques s'est vu ainsi « personnalisé » et « privatisé » et du coup extrait de tout contexte politique éventuel (Weber, 2004 : 327, 333, 349). Dans ce récit

CORPS EN SCÈNES

qu'a écrit Schama pour le théâtre, le 11/9 est l'œuvre de malfaiteurs fanatiques qu'il soustrait à tout contexte politique, économique ou culturel. Schama condamne pourtant ceux qui chercheraient les explications simplistes d'un historien populaire : « Vous voulez la version Take-Away du désastre ? Je trouve cela odieux. C'est prendre les connaissances pour un cheeseburger » (2011 :200). Schama rejette la réduction de l'histoire à une interprétation simpliste, à un plat à emporter. Pourtant, en reprenant les images déjà bien connues des États-Unis comme victime innocente et de l'ennemi comme radicalement méchant, Schama n'apporte guère plus que les formules politiques que l'administration Bush a propagées dans les médias.

Dans la mise en scène de *Decade* par Headlong, la conférence de Schama, *Epic*, était prononcée par un homme d'une quarantaine d'années, en costume-cravate et qui s'exprimait sur ton impérieux, ce qui ajoutait potentiellement, pour le spectateur, une dimension néoconservatrice au discours. Autour de l'homme, les autres acteurs formaient des tableaux vivants reproduisant un cliché connu : Lynndie England, réserviste de l'armée américaine, à la prison Abu Ghraib, levant fièrement les pouces en souriant tandis qu'elle s'accroupit pour entrer dans le cadre près d'un prisonnier irakien nu en cagoule. Dès lors, la mise en scène semblait présenter un décalage entre d'une part le discours de Schama sur l'innocence des États-Unis et leur tolérance, et d'autre part ces images de tortures dont ils sont responsables. Le décalage ainsi proposé par la mise en scène pourrait mettre en exergue les périls vers lesquels mène la rhétorique des Républicains et rectifier les vues conservatrices de Schama en les présentant sur un ton plutôt ironique.

Dans l'autre pièce extraite du cycle de *Decade*, *Gift* d'Ella Hickson, le personnage de Karen, dont le mari s'est jeté de l'une des Tours Jumelles, est devenue guide sur le site de Ground Zero. À la fin d'une visite, et après que les visiteurs et elle-même aient versé une larme, elle les conduit vers le

FICTION ET NARRATION

magasin de souvenirs au Tribute Center : l'état émotionnel dans lequel ils ont ainsi été plongés les prédispose à l'achat de « badges en or et en argent, écussons, casquettes, pièces de monnaies, stylos, cartes postales, décorations de Noël... livres, verres à bière, aimants à frigo, T-shirts » (2011 : 67). Jason, personnage principal de la pièce – vendeur à la boutique, qui arbore une casquette et un T-shirt « WTC Tour » – remarque, et ce n'est certainement pas un hasard, que ce sont « les gommages » qui se vendent le mieux (2011 : 71) : les circonstances historiques qui auraient pu être évoquées à propos de l'attaque terroriste la plus importante sur le sol américain, celles-là mêmes que Schama omet délibérément dans son discours, sont effacées de la même façon dans les discours politiques et médiatiques aussitôt après les événements. Elles ont été remplacées d'abord par la présentation des États-Unis en victime innocente, puis transformées en un produit de consommation rentable.

De facto, la pièce de Hickson annonce un scandale advenu par la suite, en mai 2014, lors de l'inauguration du Memorial Plaza pour le 11/9, où la vente de jouets comprenant des camions de pompiers, des peluches de chiens chercheurs et sauveteurs ainsi que des plateaux à fromage du 11/9 a choqué ceux qui y ont vu une commercialisation plutôt qu'une commémoration de la tragédie nationale. Or, cette association entre le 11/9 et la commercialisation apparaît pertinente à différents niveaux. Rappelons que le WTC incarnait le symbole suprême de la mondialisation économique. Jean Baudrillard avait ainsi fait une lecture sémiotique de l'horizon de Manhattan, en interprétant la construction des deux tours identiques comme un substitut de la singularité au profit de la production de masse de ce même marché mondial (2002). En outre, Guy Debord, dans *La Société du Spectacle* (1967), décrivait déjà la façon dont le capitalisme colonise tous les aspects de la société moderne : en une évolution de l'être vers l'avoir, puis de l'avoir vers le paraître, nous sommes des consommateurs d'illusion. Selon Debord,

CORPS EN SCÈNES

le spectacle est une nécessité structurelle puisque le capitalisme est orienté vers la surproduction de marchandises, et qu'il doit par conséquent produire un désir perpétuel pour ces marchandises. Les gouvernements et les médias livrent information, opinion et divertissement sous une forme qui permet de séparer le conflit de ses contextes historique, politique et économique et de le faire consommer. Le discours de Schama dans *Epic* illustre la prédilection pour la médiatisation de l'événement en images facilement consommables. En revanche, *Gift* de Hickson montre les motivations économiques qui emballent la réalité dans des représentations faciles à consommer.

DES ENJEUX DE LA MISE EN SCÈNE

À partir de ces exemples, on peut reprendre la question de la relation entre création théâtrale et événements terroristes. En effet, si nous revenons à *Decade*, pris cette fois dans son ensemble, il apparaît que certaines pièces de la série et leurs mises en scène s'inspirent de ces signes, visuellement saisissants, des attaques terroristes du 11/9 : l'impact des avions, le ciel bleu immaculé, la stupéfaction des Newyorkais, les terroristes du Mal portant la calotte musulmane... Mais d'autres pièces de la série, *Gift* d'Hickson entre autres, permettent au spectateur de trouver dans le spectacle des ressources pour un regard qui va au-delà du choc sensationnel et du trait séducteur conférés par des présentations homogènes et limitées. Là où les spectacles médiatiques du terrorisme sont capables de produire des images qui hantent la conscience du public pendant des années, certaines pièces de la série, chacune à leur façon, prennent garde de ne pas faire de ces spectacles des « gommes » ou des « écrans » qui pourraient faire disparaître l'approche critique des contextes politique, social et économique, lesquels sont susceptibles de susciter des controverses.

FICTION ET NARRATION

On peut alors songer à une réflexion de Marie-José Mondzain, formulée *dans L'Image peut-elle tuer?*:

La bonne distance ou la place du spectateur est une question politique. La violence réside dans la violation systématique de la distance. Cette violation résulte des stratégies spectaculaires qui brouillent volontairement ou non la distinction des espaces et des corps pour produire un continuum confus où s'égare toute chance d'altérité (2002 : 54).

Lorsque les images médiatiques du terrorisme cherchent à se substituer à la réalité de l'événement qu'elles représentent, lorsqu'elles effacent la distinction entre l'espace, les corps et leur représentation médiatique, la violence est commise : une violence politique. Que se passe-t-il en effet lorsque les pièces et les mises en scène théâtrales reproduisent les mêmes signes du terrorisme qui ont été eux-mêmes mis en scène et propagés dans les médias ? Il advient ce que Paul Rae, dans *Theatre and Human Rights*, relève en faisant référence à « l'économie spectaculaire » à partir de laquelle ont été conçues certaines pièces produites après le 11/9 : la scénographie est envahie par ce qu'il appelle « les signes extérieurs théâtralisés de la Guerre contre la Terreur », comme la combinaison orange portée par les prisonniers du camp de détention Guantánamo et la cagoule noire utilisée par les Américains pour masquer les détenus irakiens pendant l'occupation (signes récupérés depuis par DAESH) (Rae, 2009 : p. 67). Le spécialiste de théâtre Hans-Thies Lehmann analyse ainsi cette circulation des signes :

L'habitude d'être spectateur est si prédominante dans une « société du spectacle » que même les problèmes politiques les plus graves perdent leur dimension urgente du fait qu'ils sont transformés en éléments de spectacle. Bien qu'il existe certaines exceptions dans le théâtre institutionnalisé de nos jours, je doute que le choc nécessaire à nos pratiques culturelles puisse être réalisé dans les limites d'un théâtre de représentation. (2013 : 97) (TDA).

CORPS EN SCÈNES

Rae, ainsi que Lehmann, évoquent donc les limites implicites qu'imposent les emprunts à un programme esthétique trop déterminé par les discours dominants politiques et des médias (2009 :67) et mettent ainsi en garde contre les modes de représentation qui reproduisent de façon mimétique les spectacles qui sont eux-mêmes des inventions des médias. Ainsi que nous avons pu l'observer à travers les exemples fournis par *Decade*, de telles mises en garde nous invitent à réfléchir sur les liens entre la création théâtrale, l'événement et les enjeux politiques dont sont lestés les choix esthétiques.

Shakespeare ou le scandale renouvelé

Line Cottagnies

Voltaire, on s'en souvient, est partagé entre dégoût et fascination face à *Hamlet*, dont il dit que « c'est une pièce grossière & barbare, qui ne seroit pas supportée par la plus vile populace de France et d'Italie.... On croiroit que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un Sauvage yvre » (Voltaire, 25-26). Il reconnaissait pourtant dans la pièce, « par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes, dignes des plus grands génies » (*ibid.*). Pour Victor Hugo, en revanche, le dramaturge anglais avait toutes les marques du génie précisément parce qu'il ne souffrait pas de « cette gastrite qu'on appelle le 'bon goût' » (Hugo, 285). Il sera ici question de la faculté de scandale propre à la langue et à l'esthétique shakespeariennes, faculté qui se réactive sous des formes diverses selon les époques. Pourquoi et comment Shakespeare fait-il scandale ? J'essaierai de montrer comment, pour le public français notamment, dont l'horizon d'attente est façonné par les classiques français, l'esthétique et la vision politique de Shakespeare constituent un scandale renouvelé. Je montrerai comment cette force d'ébranlement peut à son tour être une source de créativité pour les metteurs en scène en évoquant *Henry VI* mis en scène par Thomas Jolly pour l'édition 2014 du festival d'Avignon.

Il peut paraître paradoxal de parler de scandale à propos de Shakespeare en Avignon, dans un festival qui a lui si souvent donné droit de cité sous des formes parfois radicales comme avec un spectacle comme *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* de Castellucci – on se souvient de la controverse qu'il avait suscitée en 2011. C'est d'une autre façon que Shakespeare,

CORPS EN SCÈNES

lui aussi, fait scandale. Au sens étymologique du terme, il est *scandalum*, « ce sur quoi on trébuche » au propre et au figuré, du grec *skandalon*, « piège placé sur le chemin pour faire trébucher », comme dans l'expression *petra scandali* (employée dès la fin de l'Antiquité), « pierre d'achoppement », « abomination, objet de déplaisir ou de colère », à la manière du Christ qui est défini par les Juifs comme « scandale », non pas comme le messie, mais comme « ce qui fait tomber dans le péché, occasion de péché, de la perte de la vraie foi ¹ ». Albert Blaise, dans son *Manuel du latin chrétien*, atteste aussi les sens de « dispute », « désarroi, perturbation, scission », « esclandre », voire « calomnie » (1982). Le scandale, c'est ce qui perturbe, ce qui sème le désordre. René Girard, quant à lui, identifie le scandale comme ce qui déclenche les rivalités mimétiques au sein de la société, générant l'apparition, puis le sacrifice, du bouc émissaire (Girard 1982). Si Shakespeare est bien scandaleux, c'est qu'il déstabilise ce qu'on prend pour vérité établie, tout en thématissant le scandale dans son œuvre. Toutefois, ce qui fait scandale vers 1600 ne fait plus forcément scandale aujourd'hui, où les limites de l'irreprésentable ont été repoussées de manière vertigineuse – bien que les attentats parisiens de janvier 2015 nous aient rappelé, si besoin était, que ces limites ont été seulement déplacées.

HISTOIRE DE SCANDALES

La première forme du scandale shakespearien est esthétique. La réception de l'œuvre shakespearienne est en réalité marquée par l'incompréhension en Angleterre même, dès la seconde moitié du XVII^e siècle. L'Angleterre de la Renaissance ignore Aristote, et ce n'est qu'à la Restauration

1. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/scandale>, consulté le 21 janvier 2015.

FICTION ET NARRATION

anglaise, après 1660, que les règles et les convenances acquièrent droit de cité au théâtre, sous l'effet de l'influence française. Les pièces de Shakespeare sont alors lissées, voire radicalement réécrites pour satisfaire au goût du jour (Willems 1979, Dobson 1994). La verdeur de la langue est atténuée et les tragédies sont tantôt adaptées dans le style néoclassique par un Dryden, tantôt réécrites en tragi-comédies sentimentales sous l'influence de Nahum Tate. Les comédies, quant à elles, sont adaptées pour satisfaire au goût de la farce. C'est dans ces versions parfois tronquées que le théâtre shakespearien survit jusqu'au XIX^e siècle, alors que par ailleurs l'auteur Shakespeare est célébré comme génie national à partir du XVIII^e siècle. Ces réécritures shakespeariennes témoignent d'une résistance nouvelle en Angleterre à l'hybridité générique du théâtre élisabéthain. Or Shakespeare représentait une forme de synthèse entre culture populaire et culture plus savante – hybridité générique, hybridité sociale et hybridité des registres vont de pair dans son théâtre. Le dénouement du *Roi Lear* est ainsi perçu comme intolérable à la Restauration, avec la mort scandaleuse, dramatiquement « inutile », de Cordelia, la fille de Lear, par un accident fortuit. Lear arrive en effet quelques minutes trop tard pour la sauver, alors qu'Edgar et les autres guerriers sont trop occupés à commenter leur victoire pour s'enquérir du destin de la prisonnière. Il y avait là une infraction scandaleuse aux règles de la tragédie classique, qui veulent que la mort du héros soit une forme de sacrifice, d'autant que Cordelia est une victime collatérale de la pièce, sans d'ailleurs en être l'héroïne. Le grand critique Samuel Johnson jugera la tragédie irreprésentable. Nahum Tate la réécrit en 1681 pour lui donner une fin heureuse où Lear retrouve le trône et Cordelia épouse Edgar, et c'est cette version qui sera jouée jusqu'en 1838 (Tate 1681). C'est dire si Shakespeare dérange désormais dans sa propre patrie, alors même, paradoxe ultime, qu'il est célébré comme le génie national.

CORPS EN SCÈNES

UN SCANDALE ESTHÉTIQUE

La réception de Shakespeare en France est marquée par une ambivalence encore supérieure. L'histoire de ses traductions, à partir du XVIII^e siècle, notamment celles de La Place, de Letourneur, puis celles, entre autres, de François-Victor Hugo, a déjà été abondamment étudiée (Biet 2000, Déprats 2002, Treillhou-Balaudé 2006, Willems 2007). Comme le rappelle la réaction de Voltaire citée en ouverture, l'esthétique shakespearienne a très tôt constitué un scandale pour une tradition française classique marquée par le respect des règles et du bon goût. Les Français découvrent l'œuvre de Shakespeare aux XVIII^e et XIX^e siècles dans des traductions édulcorées, mais cela ne suffit pas à atténuer le choc esthétique de la rencontre d'un théâtre radicalement autre. Shakespeare écrit un théâtre hybride, où comique et tragique se marient parfois dans la même scène, dans une esthétique du mélange inconnue des Français formés à la lecture des classiques du XVII^e siècle. Dans une scène célèbre, Hamlet, héros tragique, joue au bouffon pour rire de la mutabilité de toute chose, avant d'être glacé d'horreur en apprenant à qui appartient le crâne avec lequel il joue (Acte 5, scène 1). Les dramaturges français hésitent parfois sur le ton à adopter face à ces ruptures de registres : la tentation est de lire tout Shakespeare au second degré, voire sur le mode grotesque, tant de tels écarts sont incompréhensibles à l'aune de l'esthétique classique française. Pourtant, Shakespeare passe bien d'un registre et d'une tonalité à l'autre, parfois sans transition, et prend chacun de ces modes successifs au sérieux. Dans les trois parties d'*Henry VI*, on peut ainsi passer de la bouffonnerie à la déclamation ou au lyrisme dans la même scène. L'hybridité de l'œuvre shakespearienne est aussi une hybridité sociale : les classes sociales se mélangent et leurs langues respectives s'entrechoquent. Hugo père avait été très sensible à cet aspect du texte et déclarait dans son *Shakespeare* : « Shakespeare est tout dans l'antithèse »

FICTION ET NARRATION

(Hugo 269). Il ajoutait : « ce Shakespeare ne respecte rien [...] il enjambe les convenances, il culbute Aristote » (285), pour louer la traduction par son fils d'un Shakespeare enfin « sans muselière » (279). Pourtant, si François-Victor Hugo offre au lecteur du XIX^e siècle un modèle de prose romantique qui allait faire date pour sa relative fidélité au texte original – une indéniable avancée par rapport aux traductions précédentes –, c'est au prix d'un certain nivellement stylistique. Prose et vers sont ainsi traduits uniformément par une prose souple, mais peu oralisable, avec des phrases longues qui passent mal en bouche. La fidélité est privilégiée aux dépens de l'énergie dramatique du texte, en particulier dans les scènes comiques, qui sont, il est vrai, souvent les plus complexes à traduire.

Autres sources de scandale aux yeux des Français, la représentation de la violence, qui peut être montrée sur scène de manière assez crue par Shakespeare – comme l'énucléation de Gloucester dans *Le Roi Lear* ou les massacres, dont celui d'un enfant, dans *Henry VI, 3^e partie* – ainsi que la verve et la profusion, toute rabelaisienne, de la langue. Les traducteurs du passé ont eu tendance, au nom des convenances, à lisser cette langue : dans la scène de la leçon d'anglais de la reine (française) Katherine de *Henry V* (où elle confond « foot » et « foutre », et « count » et « con »), F.-V. Hugo se garde bien de souligner les allusions grivoises, offrant un calque prudent de l'anglais volontairement approximatif du texte original : « De foot et de coun ? O Seigneur Dieu ! Ce sont mots de son mauvais » (Shakespeare 1959, 786). Dans les traductions ou adaptations très contemporaines, il est devenu courant, à l'inverse, d'exagérer les écarts dans les registres de langue, en accentuant les aspects familiers du texte, en les tirant même vers l'ordurier. Il s'agit là d'un effet de mode, un désir parfois outrancier de « rajeunir » le texte. Cette question de la modernisation est épineuse pour le traducteur. Le spectateur français, faisait remarquer Georges Lavaudant, a « la chance (ou la malchance) de rencontrer Shakespeare dans

CORPS EN SCÈNES

une langue moderne » (Déprats 2002, CX). Il n'est pas sûr, en effet, que Shakespeare dans la langue de Rabelais ou de Montaigne aurait le même succès chez nous. Il y a une historicité et une spatialité inévitables de la traduction : on traduit toujours forcément pour son temps, avec sa langue, pour un spectateur et un lecteur lui-même ancrés dans une culture nationale donnée. Si la traduction d'Hugo était moderne pour les Romantiques, elle est vieillie pour nous. Mais ce qui est certain, c'est qu'il n'est rien de plus démodable qu'un texte trop « modernisé », surtout s'il comprend de l'argot contemporain, idiolecte qui a tendance à vieillir très vite. Verdeur ne saurait être vulgarité.

HISTOIRE DE SUBVERSION : LA SCÈNE DU POUVOIR

Il est cependant une autre forme de scandale, qui se réactive à chaque époque et tient à la force subversive de ce théâtre. Un exemple manifeste concerne la mise en question du pouvoir royal dans *Richard II*, pièce qui, en 1595, fut perçue comme extrêmement subversive, à un moment où le pouvoir de la reine Elisabeth I^{re}, vieillissante, était de plus en plus contesté. La pièce fut d'ailleurs instrumentalisée par les opposants de celle-ci, puisque les amis du Comte d'Essex la firent représenter devant ses partisans la veille de la rébellion manquée contre la reine en février 1601. La scène de la déposition du Roi par son parlement et par son cousin et rival Bolingbroke (au cœur de la première scène de l'Acte 4), où Richard, inversant le rituel, se dépouille progressivement de ses attributs royaux, fut censurée dans les premières éditions de la pièce à la fin du XVI^e siècle (Shakespeare 2008b, 1427). Ce n'est qu'en 1623 que l'épisode fut réinséré dans sa version actuelle dans l'in-folio des œuvres complètes de Shakespeare, à une période moins tendue politiquement. C'est que montrer la désacralisation sur scène d'un roi de droit divin avait alors naturellement des implications poli-

FICTION ET NARRATION

tiques, religieuses et symboliques extrêmement fortes. Une telle représentation revenait à démystifier la notion de sacralité royale, tout en suscitant un regard sceptique sur les principes chrétiens aux fondements de la doctrine de droit divin, notamment sur la théorie des deux corps du roi. On retrouve ici le sens religieux du scandale : ce qui incite à s'éloigner de la « vraie » foi. Chez Shakespeare, on voit émerger une approche radicalement sceptique de la politique et de la religion comme de l'histoire, dans cette manière de montrer Richard II prenant subitement conscience du caractère essentiellement rhétorique et idéologique de la conception théologico-politique du pouvoir monarchique. Richard décrit ainsi le roi comme étant un simple acteur réduit à jouer son propre rôle, « une petite scène, / Pour faire le monarque » (« *monarchize* »), avant que d'une toute petite épingle, la mort ne « perce le rempart du château, et adieu roi ! » (Shakespeare 2008b, 117). La scène du pouvoir est un théâtre, mais réciproquement le théâtre est aussi pouvoir.

DU POLITIQUE AU TRAGIQUE

Dans la scène de découronnement, Shakespeare montre le rôle capital joué par le parlement, qui autorise la déposition de Richard au profit de Bolingbroke. On assiste alors au règlement politique d'une crise de succession, scène qui ne pouvait manquer d'entrer en résonance avec les conflits croissants entre Elisabeth I^{re} puis Jacques I^{er} et le parlement. À la Restauration, après une guerre civile qui a mené un roi de droit divin à l'échafaud en 1649, la pièce est d'ailleurs de nouveau censurée, en partie pour ce rôle qu'elle accorde au parlement, et malgré la réécriture qu'en offre Nahum Tate. Dans *L'Usurpateur sicilien* (1679), celui-ci transpose complètement la pièce, en faisant de Bolingbroke un diabolique usurpateur dans une Sicile de théâtre, ce qui ne suffira pas à éviter la censure : la pièce est interdite. La réflexion puissante

CORPS EN SCÈNES

du *Richard II* de Shakespeare sur la légitimité du pouvoir avait eu une pertinence forte pour l'Angleterre élisabéthaine. Loin de présenter des enjeux monolithiques, Shakespeare y montrait une légitimité contestée, toujours entachée, de quelque côté que l'on se place, puisque Richard II, roi légitime, règne en tyran, tandis que Bolingbroke, futur Henry IV, s'avère d'emblée un bon monarque, bien qu'il-légitime, à l'image peut-être d'un Essex s'il avait pu régner. Cette réflexion se trouvait réactivée à la période de la Restauration où Charles II avait retrouvé la couronne après vingt ans d'intermède républicain. La pièce était toujours sensible.

Si l'*actualité* des monarques de droit divin n'a plus la même pertinence pour nos démocraties occidentales aujourd'hui – notre dernier monarque de droit divin, le Pape, s'est démis lui-même de ses fonctions sacrées, faisant fi de la doctrine des deux corps du roi et signalant la fin, *de facto*, d'un mythe fondateur et régulateur dont l'efficacité avait fait ses preuves –, la crise du sacré et la réflexion sur la légitimité du pouvoir que la pièce met en œuvre gardent cependant tout leur sens pour nous. On peut objecter que le caractère subversif de cette représentation est moins évident qu'au XVII^e siècle à notre époque profondément déchristianisée. Toutefois, l'irruption d'un islam radical sur la scène internationale nous démontre à nouveau, si besoin était, la pertinence d'une lecture critique de toute conception théologico-politique de l'ordre. Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que ce soit *Richard II* que Vilar ait choisi pour inaugurer la première Semaine d'Art en Avignon en 1947, au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Car *Richard II* nous parle aussi de l'invention d'une légitimité, ou sa nécessaire *réinvention*, avec la prise du pouvoir par le futur Henry IV, tant dans une perspective politique et personnelle qu'anthropologique.

La pièce fait aussi la part belle à la tragédie personnelle de Richard : cet homme qui se croyait immortel et se découvre simplement trop humain nous touche au plus

FICTION ET NARRATION

intime de ce que la tragédie peut avoir de plus universel et de plus poétique :

Couvrez vos têtes, et ce qui n'est que chair et sang, / Ne le bafouez pas par des hommages solennels, bannissez le respect, / La tradition, l'étiquette et le cérémonial, / Car tout ce temps vous vous êtes mépris : / Je vis de pain comme vous, je ressens le manque, / J'éprouve la douleur et j'ai besoin d'amis ; ainsi assujetti, / Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ? (*ibid.*).

Cette découverte d'un tragique presque banal de la condition humaine, un *scandale* au propre comme au figuré, est aussi au cœur de la tragédie de *King Lear*, où Lear, dépouillé de ses attributs royaux, fait l'apprentissage de son humanité nue, « la chose même » – « L'homme n'est-il rien de plus que cela ? » (Shakespeare 2002b, 159). Cette découverte apporte un démenti radical à la vision théologique de l'homme créé à l'image de Dieu au centre de la Création, comme le constate Hamlet méditant sur la misère de l'homme : « Quel chef-d'œuvre que l'homme !... la merveille du monde, le parangon des animaux ! Et cependant pour moi, que vaut cette quintessence de poussière ? » (Shakespeare 2002a, 781).

HENRY VI : ENTRE HISTOIRE PROVIDENTIELLE ET PASSIONS PRIVÉES

Dans *Richard II*, le tragique surgit au cœur d'une représentation sceptique de l'Histoire, vue, non pas comme obéissant à une Providence divine, mais comme un processus historique aveugle, où les passions privées comme l'appât du pouvoir ou la lâcheté rendent caduques les valeurs d'héroïsme et de loyauté. C'est ce que montrent aussi les trois parties d'*Henry VI*, épopée profondément pessimiste où sont mis en crise l'ordre, l'héroïsme et l'ethos aristocratique : l'Angleterre du XV^e siècle s'enfonce progressivement dans

CORPS EN SCÈNES

le chaos d'où émergent des figures de leaders charismatiques, dénués de toute morale. Ce sont successivement Jeanne d'Arc (1^{re} partie), traitée sur le mode satirique et fort peu conforme à nos attentes de Français élevés dans le culte de sa mémoire, Jack Cade, le leader populiste cynique de la rébellion des artisans de la 2^e partie, et enfin Richard d'York, père du futur Richard III dont il a déjà toute la hargne et l'orgueil (3^e partie). Ces personnages sortent littéralement du cadre, en mettant aussi en cause de manière radicale toute tentative d'illusion mimétique, nous rappelant sans cesse qu'ils sont des acteurs sur la scène de l'histoire.

Dans les *Henry VI*, il n'y a pas grand-chose qui échappe à ce jeu de massacres et l'on peut voir en quoi cette esthétique peut parler aujourd'hui aux jeunes générations confrontées à la faillite des grandes idéologies du XX^e siècle et à l'essor conjoint de nouveaux individualismes et de communautarismes totalitaires. Toute ressemblance avec une quelconque situation contemporaine n'est peut-être pas fortuite. Thomas Jolly, pour le festival 2014, en fait une fresque nihiliste de dix-huit heures qui s'enfonce peu à peu dans le chaos et les ténèbres – littéralement. Si Shakespeare est bien encore scandaleux aujourd'hui, c'est qu'il montre comment l'homme s'invente des fictions pour faire sens et idéologie de la société et de l'histoire, et comment ces fictions peuvent perdre toute action efficace par l'effet d'un simple changement de perspective. Les enjeux politiques et moraux ne sont jamais monolithiques chez lui ; il nous montre un monde en crise, où les schémas de signification convoqués sont remis en cause et subvertis, d'où un ébranlement profond du sens. Qu'on pense par exemple à la question de la légitimité et de l'obéissance dans *Henry VI*, 3^e partie. Les garde-chasses qui arrêtent le roi Henry VI pour complaire au nouveau roi Édouard IV exposent de manière radicale le paradoxe de la loi : c'est la fidélité à la loi qui justifie, dans une période politique troublée, la trahison. La relativité, voire la réversibilité, des valeurs d'obéissance et de

FICTION ET NARRATION

loyauté, et la possibilité de toute morale ne pouvaient être mieux mises en scène.

Il y a bien chez Shakespeare, me semble-t-il, une forme d'ébranlement plus dévastatrice, peut-être, que dans le spectacle de Castellucci, car, dans le contexte d'un régime autoritaire, c'est toute l'intelligibilité du monde, celle qu'on crée par le biais des récits et des fictions, qu'ils soient théologico-politiques ou personnels, qui est mise en scène pour être questionnée de l'intérieur dans une forme théâtrale qui interroge elle-même ses propres principes. On n'est peut-être pas très loin ici de cette déflagration qu'Artaud appelait de ses vœux dans son célèbre essai sur « le théâtre et la peste » (Artaud 1964).

Une pensée théâtrale

Olivier Saccomano, Nathalie Garraud

Depuis 2006, Nathalie Garraud et Olivier Saccomano composent des cycles de création autour de thèmes. Après *Les Suppliantes*, inspiré de la tragédie (2007-2010) et un cycle sur la jeunesse, *C'est bien, c'est mal* (2010-2013), ils ont engagé une réflexion sur les « Spectres de l'Europe » (2013-2015). Chaque cycle se compose de pièces courtes dites « études » qui permettent la création d'une pièce finale.

*Othello, Variation pour trois acteurs*¹ s'inscrit dans ces pièces d'étude qui, grâce à un dispositif léger et facilement transportable, sont jouées dans des lieux aussi différents qu'un centre pénitentiaire, une cour de château...

William Shakespeare s'est inspiré d'un conte du XVI^e siècle inclus dans l'*Hecatommithi* de Giraldi Cinthio. En traduisant et en adaptant la pièce shakespearienne, Olivier Saccomano et Nathalie Garraud poursuivent ce travail d'emprunt et de renouvellement. Ils écrivent un *Othello* contemporain qui concentre l'action sur trois personnages : Othello, l'étranger qui appartient à Venise, au même titre qu'un navire ou qu'une cargaison, Iago, rhéteur incomparable, conseiller de ses amis et séducteur de ses ennemis, et enfin Desdémone qui subit la haine de tous ceux qui lui repro-

1. Le texte *Othello, Variation pour trois acteurs*, d'Olivier Saccomano librement traduit et adapté d'*Othello, la Tragédie du Maure de Venise* de William Shakespeare, est publié aux Solitaires Intempestifs, 2014. *Othello* de William Shakespeare est publié aux éditions Gallimard, coll. « Folio théâtre », dans la traduction d'Yves Bonnefoy.

CORPS EN SCÈNES

chent sa désobéissance et son refus. Mais, en mettant au cœur de la pièce la réalité du « système » vénitien plutôt que la psychologie d'un Othello jaloux ou d'un Iago diabolique, les auteurs privilégient l'analyse des rouages économico-politiques qui ont permis à la Sérénissime République de devenir la première puissance capitaliste de la Méditerranée. Au plus près des spectateurs, dans une petite arène, les trois acteurs jouent tous les rôles, exposent les enjeux et questionnent notre présent grâce à la parole de ces héros mythiques et immortels.

(Jean-François Perrier pour le programme
du Festival d'Avignon 2014)

Lors de ces premières Rencontres Recherche et Création, une question fut heureusement balayée. Posée, puis balayée. Elle portait sur la façon de nous qualifier les uns les autres. Chercheurs ? Artistes ? Créateurs ? Universitaires ? Enseignants ? Autant d'identités préliminaires qui cèdent plus ou moins vite dès que l'on accepte de reconnaître qu'un travail soutenu, dans un laboratoire comme sur un plateau, est saturé de désirs, de hasards et de décisions. Car, au fond, c'est le « faire » qui nous importe et nous éclaire, bien davantage que le statut du « faiseur ». Aussi préférons-nous toujours laisser de côté les mots « créateurs » ou « artistes », pour dire que le théâtre est notre « discipline » : une discipline qui nous inscrit dans une histoire, dans une ligne de fraternité ou d'adversité avec ceux qui, en leur temps et en leur lieu, s'y sont essayés. C'est de là que nous parlons. Lors de ces journées, nous avons donc parlé de théâtre, des œuvres en cours, des principes qui nous guidaient, et nous avons fait retour – car telle était la règle du jeu – sur ce que nous entendions formuler à partir d'autres disciplines. Un tel exercice réclame assurément ce que l'on pourrait appeler une éthique de la rencontre : ne pas supposer trop vite un objet commun afin de pouvoir créer les conditions d'une

FICTION ET NARRATION

discussion de métier à métier, de pratique à pratique, où se mettent progressivement en partage les problèmes que nous pose notre époque. Plusieurs questions furent abordées : le statut d'une pensée théâtrale spécifique, distincte d'autres types de pensée ; la fonction du théâtre quant à la forme du récit ; la mise en scène des actes « violents » dans la tragédie ; la possibilité de transformer par le théâtre les émotions ou les sensibilités d'une époque, en repensant à nouveaux frais les mécanismes de l'identification. Autant de questions auxquelles nous essayons de répondre en actes dans notre travail de théâtre, et dont on trouvera ici le témoignage.

LE THÉÂTRE COMME EXPÉRIENCE DE PENSÉE

Pour nous, le théâtre ne donne pas à penser, il organise une expérience de pensée. Ce qui veut dire qu'avant de proposer des contenus qui pourraient être livrés à une réflexion ultérieure ou extérieure, il constitue une situation bien précise, dépendante de certaines conditions internes : il y faut un public, des acteurs, une trame qui se répète et qu'on peut appeler un « texte ». Dans ces conditions, la pensée ne se déploie pas comme la pensée de quelqu'un (d'un auteur, d'un metteur en scène, d'un acteur ou d'un spectateur), ni même comme la somme ou le produit de pensées individuelles. Elle procède, au sein de ce nouage particulier, par rebonds et par secousses, en provoquant une série d'ajustements et de déplacements subjectifs dont chacun doit faire l'épreuve. Mais on ne peut ni vraiment en cerner l'origine, ni l'attribuer exclusivement à l'un ou l'autre des termes que cette situation coordonne. Par exemple, le processus de pensée n'est pas nécessairement initié par les gestes ou les mots des acteurs, même si ces derniers mènent la danse. Car jouer, c'est soutenir une relation, et non produire quelque chose. Si bien que le public est toujours déjà impliqué comme partenaire fondamental de la relation de jeu, et

CORPS EN SCÈNES

qu'une disposition particulière du public (réelle ou projetée) peut tenir lieu, pour les acteurs, de « premier moteur ». Autant dire que les acteurs ne présentent pas une œuvre *devant* un public, ils jouent *avec* le public. De même, ils jouent *avec* l'espace et non dans l'espace, *avec* le temps et non *dans* le temps. Ils ont à arpenter le présent de la situation, à en prendre la mesure, et à manœuvrer à partir de leur partition pour qu'une transformation advienne, qui aura fait qu'au bout du compte, il y ait eu théâtre et non seulement spectacle. C'est pourquoi chaque expérience, chaque représentation est fortement déterminée par un ensemble de données, matérielles et idéologiques, qui « chargent » la situation. Parallèlement à nos créations pour les plateaux de théâtre, nous jouons régulièrement des pièces en itinérance, en France ou à l'étranger, dans les lycées des beaux quartiers ou dans des centres sociaux en banlieue des grandes villes. Si la pièce reste à peu près la même, l'événement théâtral change du tout au tout. En jouant *Othello, variation pour trois acteurs* au Centre Pénitentiaire du Pontet, nous rencontrons d'abord un certain nombre de questions matérielles : quels objets peut-on ou pas faire entrer dans la prison ? Impossible par exemple d'utiliser le cran d'arrêt qui passe de main en main dans notre scène finale. Dans ce cas, il faut trouver un substitut qui « tienne la route », et qui tienne aussi la promesse faite aux prisonniers : qu'ils verraient exactement la même pièce que les autres spectateurs du Festival. Chaque situation crée ses attentes et aussi ses craintes. À la prison, l'actrice qui joue Desdémone appréhendait un peu une scène de danse solitaire, plutôt lascive, qu'elle aurait à accomplir au milieu de ce public exclusivement masculin. Mais cela fait partie de l'expérience. Et c'est en prison qu'un spectateur a formulé le plus clairement un des enjeux de la pièce, en se demandant si le mal accompli par un individu (Iago) était plus condamnable que le mal produit par un État (Venise). Avant de conclure : « Non, c'est le même. »

FICTION ET NARRATION

DU RÉCIT : LE THÉÂTRE ENTRE CHAMP ET CONTRECHAMP

Romain Bertrand a montré que, pour faire de l'histoire², en tout cas de l'histoire politique, il faut, sur un même événement, être attentif à la fois au champ et au contre-champ. Ainsi, dans son exemple, le récit *européen* de l'arrivée des Européens en Asie est insuffisant pour celui qui veut faire de l'histoire au sens où il l'entend : on doit aussi aller voir ce qui s'est écrit (ou pas) de l'autre côté, si l'on y trouve un contre-récit (ou pas de récit du tout, comme c'est le cas dans son exemple). Ce qui fait apparaître, dans l'idée même de récit, une espèce de faille. Il y a là une résonance très forte avec l'art théâtral, dans la mesure où, dès sa naissance, le théâtre opère une rupture décisive avec les grands récits unificateurs que sont les épopées. Formellement d'abord, parce que le théâtre substitue à la fonction du narrateur unique (qui ordonne le récit) un ensemble de « rôles » qui, *a minima*, livrent des récits différents à partir d'un même fait. Le théâtre intègre donc en son cœur même la fonction du champ et du contrechamp. Il devient impossible, par exemple, d'avoir une seule « image » de la mort de Polynice parce que Créon et Antigone présentent cette mort selon des angles très opposés. Ainsi le récit unique est-il en quelque sorte congédié par le théâtre. Mais il n'a pas pour autant fonction d'alimenter le relativisme des opinions, la diversité des points de vue. Au contraire, on pourrait soutenir que le théâtre s'intéresse toujours à des situations dans lesquelles se rencontrent des positions subjectives radicalement hétérogènes. Entre Antigone et Créon, il n'y a pas de consensus possible. C'est sans doute pourquoi cet art accorde une si grande place aux amants et aux ennemis, aux étreintes et aux meurtres, à la ligne de partage qui travaille subjectivement

2. Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

CORPS EN SCÈNES

ceux qui s'engagent dans une aventure amoureuse ou politique. Comme si se transposait sur la scène, entre les rôles, la rampe symbolique infranchissable qui sépare les acteurs du public.

DES ACTES « VIOLENTS »

Dans notre mise en scène d'*Othello*, *variation pour trois acteurs*, les actes violents que sont les mises à mort sont « signifiés ». Dans notre version de la pièce, aller jusqu'au meurtre, qui tient généralement lieu de point final du mécanisme tragique, pose question pour ceux qui racontent l'histoire d'Othello, à savoir trois clowns chypriotes. De ce fait, les meurtres sont en quelque sorte « analysés » sur le plateau : quelques mètres séparent le bras qui porte le coup de poignard et le corps qui tombe. Il n'y a aucun contact. C'est pour nous une manière de conserver à chaque mouvement (frapper, tomber) sa violence propre, et sa répartition (l'un frappe, l'autre tombe), sans confondre ou noyer cette division dans une représentation générale (*un* meurtre). De plus, ces actes ont lieu pratiquement en silence. Nous n'avons quasiment rien conservé de l'acte cinq de Shakespeare, dans lequel chaque meurtre est précédé et suivi de longs développements. Cela déçoit parfois certains spectateurs qui attendent l'acmé lyrique des dernières paroles d'Othello (*Telle est la cause, mon âme*, etc.). Mais dans cette pièce où tout repose sur la parole, et singulièrement sur le crédit qu'Othello accorde à la parole de Iago, notre idée était plutôt que le passage à l'acte, interrompant la parole, mettait à nu la violence des rapports de rivalité qui enchaînent les rôles les uns aux autres. À partir de là, et comme Iago le conclut lui-même : « ce que vous savez, vous le savez, je ne dirai plus rien. » Avec cette violence-là, nous ne voulions pas être complaisants. Finalement, nos clowns chypriotes partagent avec Platon une certaine méfiance vis-à-vis de la

FICTION ET NARRATION

tragédie. Ce que Platon reprochait aux poètes tragiques, entre autres faiblesses, c'est bien une forme de complaisance à l'approche de la mort, un goût suspect pour la souffrance et pour la plainte, une manière un peu langoureuse de tourner autour de l'acte, comme si une vérité s'y tenait.

Il y a un autre « acte violent » dans la pièce, un acte mentionné par Shakespeare : la gifle qu'Othello donne à Desdémone. Dans notre mise en scène, il y a ce qu'on appellerait aujourd'hui une « vraie » gifle, au sens où il y a effectivement contact entre la paume de la main d'un acteur et la joue d'une actrice. Les spectateurs en sont d'ailleurs assez surpris. Il y a un mouvement de saisissement : la claquette résonne un moment... Notre idée, pourtant, n'était pas d'en faire un « effet », un « effet violent ». Mais cette gifle était nécessaire dans le déroulement de la pièce, parce qu'elle marque une sorte de seuil ou de palier. Dans l'existence, des personnes peuvent s'insulter pendant des années, mais dès lors que le premier coup est donné, la situation s'en trouve sensiblement modifiée. Il n'y a pas de violence anodine. Qu'il soit même seulement possible pour Othello de gifler Desdémone rend possible les meurtres qui adviendront trois actes plus tard... Les choix de représentation des actes de violences sur scène dépendent de leur fonction et de leur place au sein d'une construction générale. Mais cette « vraie » gifle, et le fait même qu'on utilise ce qualificatif, nous ramène sûrement à Aristote et aux interrogations de Pierre Destrée sur l'existence de « vraies » ou de « fausses » émotions au théâtre. Mais est-ce que c'est bien cela, la question d'Aristote ? Sa grande idée, n'est-ce pas de dire que la représentation (la *mimésis*) nous arrache aux plaisirs et déplaisirs immédiats de l'existence, pour proposer une nouvelle sorte de plaisir, le plaisir suscité par une forme (la forme d'une action ou d'une émotion) ? On pose toujours la question du point de vue du spectateur, du point de vue des émotions du spectateur. Mais le travail de représentation, qui est pour

CORPS EN SCÈNES

Aristote un travail d'épuration, et qui doit parvenir à dégager la *forme* d'une émotion, est accompli par le poète, non par le spectateur ou le lecteur. Le spectateur ou le lecteur prend plaisir à des émotions qui sont en quelque sorte déjà épurées par le travail du poète. Bien sûr, les émotions qu'il peut avoir au théâtre ne sont pas sans rapport avec celles qu'il peut avoir dans l'existence, mais s'il n'y a pas ce déplacement que provoque la mise en forme par le poème, on en reste à des émotions spontanées, immédiates, brutes. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans ce qu'Aristote appelle le « monstrueux » et qui n'a rien à voir avec l'« effet violent » : tout à coup, quelque chose arrive, qui peut provoquer une « vraie » émotion, mais qui, faute d'être directement reliée à la construction générale du poème, à l'enchaînement des faits, est entièrement extérieure à l'art. Cet « effet pur » produit bien une émotion chez le spectateur, mais ne le conduit pas à faire l'épreuve de l'« émotion purifiée » à laquelle travaille le poète qui, en inscrivant le développement d'une émotion au sein d'une chaîne de causalité, la fait accéder à un plan d'universalité.

DE LA TRANSFORMATION DES ÉMOTIONS

La transformation des émotions ou des sensibilités est une question qui traverse l'histoire de la politique révolutionnaire et, en un sens, celle du théâtre révolutionnaire. Marie-José Malis a rappelé la tentative de Robespierre d'établir une nouvelle forme de culte, le culte de l'Être Suprême, tentative qui visait une transformation des modes de croyance ou de célébration existants. Elle a aussi rappelé son échec, qu'il nous revient de méditer. À titre de contrepoint, nous pouvons penser à ce qui fit la nouveauté réelle du théâtre de Brecht, et une part de sa réussite. Car la question est finalement celle-ci : comment une émotion peut-elle se transformer au point, par exemple, que ce qui nous faisait peur puisse devenir un objet d'amour ? Ou, à l'inverse, pour reprendre les termes de

FICTION ET NARRATION

Brecht, que ce qui nous semblait le plus naturel du monde puisse nous sembler très étrange ? Tout le problème, c'est de savoir si les opérations du théâtre peuvent, doivent prendre en charge, en leur cœur même, ces processus de transformation. Car ce qui apparaît d'emblée comme radicalement nouveau, comme totalement étranger à la sensibilité dominante d'une époque a toutes les chances de susciter la peur, voire la haine. Or, pour ceux qui ne souhaitent pas se soumettre à cette sensibilité dominante, qui en souhaitent au contraire la transformation, le problème de la transition se pose. Ce sont là des problèmes stratégiques qui se posent à toute révolution. Et le risque, pour tout révolutionnaire, est de s'enfermer dans la posture du prophète, faute de pouvoir proposer des zones de transition pratiques entre l'ancien et le nouveau, entre le plaisir de l'ancien et le plaisir du nouveau. Ce n'est pas de la compromission, c'est de la dialectique. C'est une dialectique du plaisir dont Rousseau a estimé que le théâtre, condamné à devoir plaire, était incapable, et que Brecht a essayé de mettre en œuvre. Brecht s'est stratégiquement exposé au risque de partir de ce qui « plaisait », en tâchant que se produise, au cœur même de la relation théâtrale, quelque chose de nouveau.

Nous sommes tous disposés, à l'échelle d'une époque, à des émotions dominantes. Dans le théâtre conventionnel, celui qui recycle consciemment ou non les identifications dominantes, on sait à quoi s'attendre, et il se produit exactement ce que l'on attend. Il ne se produit aucun déplacement. C'est un théâtre identitaire : on y va pour s'y reconnaître. Quand, à l'inverse, se produit au théâtre ce que l'on n'attendait pas, la réaction majoritaire se traduit par un rejet. Certes, une minorité peut s'y reconnaître, mais en conservant ce critère de reconnaissance, nous ne sommes pas très avancés : une minorité ayant, après tout, autant d'identité qu'une majorité, ce théâtre-là risque de devenir le théâtre identitaire d'une minorité... Cependant, il y a encore une autre possibilité : qu'au théâtre se produise *ce que l'on ne*

CORPS EN SCÈNES

*savait pas qu'on attendait*³. Cela suggérerait qu'un certain type d'émotion, étouffé, empêché, cadencé par l'air du temps, une émotion présente bien que souterraine, peut affleurer au théâtre, et susciter un plaisir très particulier, comme un déplacement de soi. Cette émotion, on le voit, n'est pas une pure nouveauté, mais une chose d'abord informe qui prend forme en nous en même temps qu'elle prend forme sur le plateau. Le problème serait donc moins celui d'une nouveauté formelle qui s'imposerait ou pas, recueillerait ou non l'adhésion et la reconnaissance, mais de chercher les nouvelles transformations dans lesquelles le théâtre peut engager pratiquement nos sensibilités.

ÉMOTION, IDENTIFICATION, ÉTHIQUE

Le lien entre l'émotion et l'identification est souvent abordé selon le schéma classique d'une sorte de chaîne entre le personnage, l'acteur et le spectateur. Mais une spécificité du théâtre, c'est qu'il n'y a pas de personnages. Dans le roman, peut-être imagine-t-on des personnages, mais au théâtre, pour le dire avec Lacan ou avec Jouvet : Hamlet n'existe pas et rien n'autorise à le traiter comme une individualité psychologique dotée d'un inconscient et d'une pathologie spécifiques. Au théâtre, ce qui existe, ce sont des acteurs qui ont parfois affaire à des « rôles ». Alors, la question n'est pas du tout qu'un acteur s'identifie ou pas à un personnage imaginaire, mais qu'il joue un rôle, et qu'au sein d'une pièce, tous les rôles se créent réciproquement. Car Shakespeare ne nous dit rien d'Hamlet. Qui nous dit quelque chose d'Hamlet ? Hamlet, Ophélie, Polonius, Gertrude, etc. En un sens, on peut dire que Shakespeare écrit le rôle d'Hamlet dans tous les autres rôles, et que cela vaut de

3. Cf. Olivier Saccomano, *Le Théâtre comme pensée*, Les Solitaires Intempestifs à paraître 2015.

FICTION ET NARRATION

même pour tous les rôles de la pièce. Il y a là un réseau de relations dont les acteurs font l'épreuve sur la scène qui sort donc de la chaîne idéale, individuelle, « un personnage, un acteur, un spectateur ».

En un sens, cela revient à dire que le théâtre, pour créer des relations, a besoin de vide. C'est pour cela, peut-être, que nous n'aimons pas beaucoup les termes de personnage ou d'identification. Ils supposent un remplissage, une adhésion. Il faut du vide entre l'acteur et le rôle, entre le public et les acteurs. Alors là, oui, il peut peut-être se passer quelque chose : une émotion qui soit autre chose qu'une adhésion. Il faudrait trouver, pour parler de cela, des mots qui dépassent la grande opposition identification/distanciation qu'on fait répéter en boucle aux étudiants d'Études Théâtrales. Il faut surtout chercher les nouveaux rapports entre les acteurs et le texte que le théâtre peut proposer aujourd'hui, pour notre temps. Nous sommes en recherche.

Est-ce qu'il y a une technique de production de l'émotion ? Est-ce qu'il y a une technique par laquelle un acteur sera « crédible » ? Certes, on peut dire qu'il y a une *technè* de l'acteur, au sens d'une pratique qui s'élabore. Mais la question de l'émotion, précisément, est toujours un peu en excès sur la question de la technique. Quand on fait passer Platon pour un fou parce qu'il mettait tout le travail de l'acteur sur le compte de la possession et de l'enthousiasme, et qu'on lui oppose Aristote disant qu'il y a bien une technique, une manière de composer les tragédies qui s'ajusterait à l'effet recherché, on ne fait pas attention à ce que Platon essayait de sauver, à savoir que l'art n'est pas réductible à la technique. C'est une affaire de *praxis* plus que de technique, et ce sont donc des questions d'*éthique* qui se posent, éthique au sens large : une manière d'être, une manière d'éprouver, une manière d'agir et de sentir qui peut se transformer, se déplacer. Mais c'est un déplacement subjectif, qui se produit à l'intérieur de celui qui est en train de faire quelque chose au théâtre, ou pour le théâtre, que ce soit jouer, regarder, écrire.

Raconter les sentiments, modifier les sensibilités

Comment peut-on être ému par des êtres de fiction ? Quelle est la nature des processus émotionnels suscités par des objets dont nous savons qu'ils n'existent pas ? Et quelle est la valeur de cette expérience ? Les réponses à ces questions sont multiples et varient suivant les œuvres, les périodes historiques et les cultures. L'émotion éprouvée est souvent renvoyée à l'irrationalité de nos comportements. Mais son rôle positif fait aussi l'objet de nombreuses interprétations, qui vont de la catharsis, de la réactivation de notre mémoire affective, à l'expérimentation de mondes possibles, à l'invention de modes d'attention au monde, à l'apprentissage de l'acceptation d'émotions contradictoires. La fiction peut aussi être envisagée comme un jeu cognitif qui permet d'interroger notre relation à la vérité, aux événements, de faire apparaître l'énigme propre à toute situation.

Les sentiments et les émotions sont des ressorts essentiels de la dynamique tragique. Si les passions excessives paraissent souvent conduire à la catastrophe, une lecture approfondie de l'œuvre de Racine montre que le sensible est aussi valorisé comme une composante de l'ordre politique et de la vertu héroïque. Cette place accordée à l'émotion résonne avec les orientations esthétiques du « Grand Siècle », traversé par l'émergence de nouvelles formes, notamment le sensualisme et en peinture le colorisme. L'attraction impétueuse des corps de la tragédie répond à la

CORPS EN SCÈNES

recherche toute nouvelle du sublime dans le plaisir sensible. Les arts et la fiction contribuent ainsi à la construction et à l'usage social des émotions, au rapport au monde, en façonnant les communautés sociales ou politiques et en participant à la subjectivation des individus.

L'émotion dans la fiction

Alexandre Gefen

Dans son récent discours de réception pour le Prix Nobel de littérature, Patrick Modiano rappelait à quel point les êtres de fiction contribuaient pleinement à notre vie émotive : « Tolstoï s'est identifié tout de suite à celle qu'il avait vue se jeter sous un train une nuit, dans une gare de Russie. Et ce don d'identification allait si loin que Tolstoï se confondait avec le ciel et le paysage qu'il décrivait et qu'il absorbait tout, jusqu'au plus léger battement de cil d'Anna Karénine. Cet état second est le contraire du narcissisme, car il suppose à la fois un oubli de soi-même et une très forte concentration, afin d'être réceptif au moindre détail. » En quelques lignes, l'auteur de *La Place de l'Étoile* propose une puissante défense de la littérature en tant que capacité participative nous permettant de sortir de nous-mêmes grâce à l'émotion et d'aller chercher dans un personnage de fiction des espaces mentaux singuliers. Loin de relever de ce qu'on a pu appeler le « bovarysme » d'après Jules de Gauthier, c'est-à-dire d'une identification pathologique à un être de papier, la projection de Tolstoï dans un personnage strictement imaginaire relèverait de la mise en partage d'une expérience possible, capable d'enrichir notre conscience du monde en l'ouvrant par l'empathie à des situations tragiques et à nous conduire par projection à des formes d'attention au monde originales, mais essentielles. Mais ce faisant, l'écrivain français rouvre de lancinantes questions, qui hantent toutes nos réflexions occidentales sur le théâtre et la littérature depuis le célèbre débat mené par Aristote et Platon sur les dangers possibles de la fiction : celle de la nature des processus

CORPS EN SCÈNES

émotionnels en œuvre dans le contexte d'une fiction, narrative ou dramatique, et celle de la valeur, c'est-à-dire des bénéfiques et des dangers, de tels partages affectifs. Ce sont ces problèmes que je voudrais rapidement parcourir.

COMMENT PEUT-ON ÊTRE ÉMU PAR ANNA KARÉNINE ? LE PARADOXE DE LA FICTION

On se souvient du mot célèbre d'Oscar Wilde : « La mort de Lucien Rubempré est le plus grand drame de ma vie » : une telle réaction se rattache à une posture accordant à la fiction une place existentielle aussi importante que celle des événements du monde réel. L'attention de Modiano au destin tragique d'Anna Karénine renvoie directement à une question posée par un article de Colin Radford et Michael Weston resté célèbre dans l'histoire de la philosophie esthétique. Ceux-ci se sont en effet demandé « comment pouvons-nous être émus par le destin d'Anna Karenine ¹ ? ». Exposant ce qu'on a pu appeler « le paradoxe de la fiction » ², Radford et Weston soulignent en quoi ce que l'on a pu appeler d'après la formule de Coleridge, la « suspension d'incrédulité » propre à l'entrée dans un univers affectif de fiction s'accompagne de processus émotionnels contre-intuitifs et possiblement « irrationnels, incohérents et inconséquents » ³ dont il s'agit de rendre compte, puisqu'ils s'exercent sur un objet dont

1. Colin Radford et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* Vol. 49, 1975, p. 67-93. Traduction française : « Le destin d'Anna Karénine », in J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.

2. Sur ces questions, voir notamment la synthèse de Steven Schneider, « The Paradox of fiction », *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/fict-par/> et celle de J. Levinson, « Emotion in Response to Art », in *Contemplating Art*, Oxford, Oxford UP, 2006.

3. Colin Radford et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *op. cit.*, p. 75.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

nous savons parfaitement qu'il n'existe pas. Peu satisfaite par la réponse donnée par l'article ayant ouvert le débat et consistant à renvoyer l'irrationalité de notre adhésion à la fiction au cas général des émotions que nous ressentons communément et naturellement, comme la peur de la mort, la philosophie esthétique a cherché à justifier en raison nos réactions d'empathie sans en faire un cas d'espèce de notre incohérence comportementale.

En terme psychologique, un premier questionnement a été de savoir si c'était le destin d'Anna Karénine ou Anna Karénine elle-même qui était vecteur d'émotion et l'on a suggéré de considérer que nous ne sommes pas émus par les personnages eux-mêmes, mais par leur histoire en ce qu'elle nous renvoie à nos propres souvenirs. Ce ne serait pas une figure féminine qui nous émouvrait, mais une projection de notre possible et les échos de nos propres souffrances : hypothèse d'analyse à laquelle il est possible de répondre que, bien souvent, des événements fictionnels nous émeuvent aussi parce qu'ils nous renvoient à des réalités générales, problèmes philosophiques, moraux ou sociaux par exemple, autant qu'ils réactivent notre mémoire affective personnelle⁴.

D'obédience analytique, la philosophie anglo-saxonne de l'art s'est également interrogée sur la terminologie même dans laquelle s'énonce le paradoxe des émotions de la fiction : on a pu ainsi proposer de contester l'idée même que les émotions esthétiques soient bien des émotions au sens plein et non de simples états d'âme ou encore des émotions feintes et propres à l'ordre esthétique. Ce courant a été en particulier incarné par Kendal Walton⁵ pour qui nous sommes touchés non par des émotions au sens ordinaire, mais par des « pseudo-émotions » : nous faisons en

4. Voir J. Levinson « The Place of Real Emotion in Response to Fictions », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n° 1, hiver 1990, p. 79-80.

5. Voir notamment Kendall Walton, « How remote are fictional worlds from the real world », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 37, 1978, p. 11-23.

CORPS EN SCÈNES

quelque sorte semblant d'être émus, ce dont on doit pouvoir tenir pour preuve le fait que notre émotion n'a pas d'incidence sur notre vie et ne s'articule pas à des réactions. Le cas célèbre, relaté par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, de ce soldat en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, qui tira un coup de fusil sur Othello au cinquième acte de la tragédie en s'écriant « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche », relève d'une forme pathologique ne pouvant faire oublier que nous restons sans réponse face aux spectacles des émotions les plus extrêmes, que nous considérons comme des représentations. Un tel constat nous amène au passage à relativiser l'idée que nous suspendons complètement et réellement notre incrédulité devant une œuvre : comme le suggère Jean-Marie Schaeffer⁶, une part de notre esprit est immergée dans la fiction, qui fonctionne ici comme leurre, quoique nous ne perdions pas conscience de participer à un jeu cognitif, comme nous le rappelle largement notre corps. La vérité se situe donc sans doute entre ces deux extrêmes consistant d'une part à nier la distance minimale que nous possédons à l'égard d'une fiction et d'autre part à intellectualiser les émotions au point de n'en faire que des formes de savoir abstraites et conceptuelles.

POURQUOI FAUT-IL ALLER AU THÉÂTRE ? LE PARADOXE DE LA TRAGÉDIE

Le cas du suicide d'Anna Karénine est d'autant plus troublant que notre bonheur de lecture y est associé à des émotions négatives. En effet, le paradoxe ontologique s'est enrichi d'un autre questionnement d'ordre philosophique : en quoi pouvons-nous trouver plaisir à ressentir de la peur,

6. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

du désespoir, etc. face à un récit de fiction ? Ce nouveau problème, nommé également « paradoxe de la tragédie » ou « paradoxe de l'horreur »⁷ a reçu de nombreuses réponses, tant du côté de la philosophie de l'art que de celle des sciences cognitives. Pour emprunter son classement au philosophe américain Jerrold Levinson⁸, les réponses philosophiques possibles sont de plusieurs ordres. La première hypothèse est celle de la « compensation » : les plaisirs dépassent les peines et les font oublier ; c'est cette idée qui est au cœur de la théorie aristotélicienne de la catharsis dans son interprétation esthétique, comme purification du réel qui permet d'éprouver un plaisir esthétique devant un objet laid ou repoussant, en épurant et transformant la terreur du spectateur. En l'occurrence, notre effroi à la lecture du destin d'Anna Karénine nous débarrasserait en quelque sorte de nos fantasmes et de leur charge érotique et mortifère.

La seconde hypothèse d'explication relèverait d'un phénomène de « conversion » : selon Hume, lors d'un spectacle ou d'une lecture, les qualités esthétiques de l'œuvre, rhétoriques ou poétiques, nous conduisent à transformer mentalement les souffrances en un plaisir global. Ici, dans les derniers moments d'Anna (« Et la lumière, qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, déchirant les ténèbres, brilla d'un éclat plus vif, vacilla et s'éteignit pour toujours »⁹), c'est la puissance poétique de Tolstoï qui transcenderait l'horreur.

Une autre hypothèse est « organiciste » et affirme que l'art nous impose d'accepter des émotions contradictoires et

7. Voir N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, New York, Routledge, 1990. On pourra consulter également l'article de Peter Lamarque, « How Can We Pity and Fear Fictions ? », *British Journal of Aesthetics*, 21, 198, p. 291-304.

8. Voir J. Levinson, « Emotion in Response to Art », in J. Levinson (dir.), *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 51-54. Voir aussi la synthèse J. Levinson (dir.), *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

9. Tolstoï, *Anna Karénine*, Hachette, 1896, t. II, chap. 31.

CORPS EN SCÈNES

complémentaires, à la fois positives et négatives, et que la pertinence des émotions négatives dans l'ensemble serait même le critère déterminant d'évaluation globale de l'œuvre : dans le suicide d'Anna, nous serions sensibles à la parfaite nécessité dramatique qui rendrait légitimes et pertinents les affects négatifs qui l'accompagnent. Autre thèse encore : dans une explication « révisionniste », on défendra l'argument que seul le sujet détermine la « valence » positive et négative des émotions : à lui de savoir si le destin d'Anna est une histoire réellement émouvante, si elle suscite sa pitié, ou, pourquoi pas, et au contraire, son amusement et son ironie. Enfin, selon une hypothèse « déflationniste », incarnée notamment par Kendall Walton¹⁰ que j'ai déjà évoqué, les émotions que nous éprouvons ne se portent pas véritablement sur Anna Karénine et ne sont pas similaires aux émotions ordinaires, elles ne sont que des variantes artistiques de notre gamme émotionnelle activées dans un jeu de faire-semblance.

Des ouvertures sont encore à attendre des sciences cognitives, que ce soit du côté de la psychologie expérimentale ou de l'imagerie des neurosciences pour mieux comprendre les phénomènes psychologiques profonds impliqués dans notre rapport à l'émotion¹¹. Les réflexions de Jean-Marie Schaeffer autour de la notion de simulation restant centrées autour de la notion d'immersion et de l'idée de jeu, il n'est guère possible de trancher de manière déterminante entre ces modèles. Reste au demeurant à savoir si ces théories sont

10. De *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Harvard University Press, 1990 à *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

11. Malgré certains rares travaux : voir par exemple Marie-Noëlle Metz-Lutz, Yannick Bressan, Nathatie Heider, Hélène Otzenberger, 2000, « What physiological changes and cerebral traces tell us about adhésion to fiction during theater-watching? », *Frontiers in Human Neurosciences*, 4, article 59, p. 1-10. Sur cette question voir : F. Lavocat, « Fact, Fiction, Cognition », dir. Calin Mihaiulescu, *Neohelicon*, Décembre 2014, Volume 41, Issue 2, p. 359-370.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

véritablement incompatibles et si le rapport affectif que nous fabriquons devant la fiction ne dépendrait pas des genres, des tempéraments, des circonstances et des œuvres, en une matrice complexe de programmes culturels, de dispositifs et de formes psychologiques possibles d'implication.

Plusieurs champs de débat restent néanmoins ouverts et en particulier la question de l'identification et de l'empathie du lecteur pour des personnages et l'importance des genres et des formes littéraires comme caractérisant ou caractéristiques de certaines émotions.

On pourrait trouver un peu vaines ces tentatives d'explications propres à la philosophie esthétique dans leur manière de décrire des processus mentaux à la fois variables et opaques. Elles sont largement une tentative d'objectivation de débats qui s'étaient précédemment posés en termes de valeur, de sens et d'éthique. Si le paradoxe de la fiction interrogeait notre relation à la vérité, la question des affects engage notre relation aux événements, mais aussi à nous-mêmes : autrement dit, la compréhension du rôle des émotions dans la fiction narrative, romanesque ou théâtrale, implique à la fois une évaluation axiologique de l'œuvre littéraire, de valeur sociale et de valeur éthique. Il ne s'agit pas seulement de décrire des expériences de lecture ou d'attitudes de spectateurs en des termes mécaniques, mais de définir les pouvoirs et les limites de la fiction.

La preuve en est l'émergence, récente, d'un troisième problème, celui du paradoxe de « la résistance imaginative morale » (*imaginative resistance paradox*¹²), c'est-à-dire le refus de notre imagination à s'engager dans des récits déviants, au point, parfois, de contester l'autorité de l'auteur sur son récit et à refuser d'y répondre comme prescrit par le pacte

12. Voir en particulier T. S. Gendler, « The Puzzle of Imaginative Resistance » *Journal of Philosophy*, 97(2), 2000, p. 55-81. On trouvera une excellente synthèse de la problématique dans la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/imagination/>.

CORPS EN SCÈNES

fictionnel. Ainsi, chaque théorie de l'émotion fictionnelle est une théorie de l'art : favoriser une vision thérapeutique et positive du théâtre, c'est en effet, par exemple, défendre une version forte de la théorie de la compensation ; avoir peur, comme Platon, de la fiction et refuser la dimension de jeu pédagogique du théâtre défendue par Aristote, c'est être tenté par une version forte de la théorie de l'immersion ; considérer qu'un roman n'a pas à être jugé en fonction des sentiments d'horreur qu'il peut provoquer et que le lecteur est à même de contrôler ses sentiments, c'est défendre une autre analyse de la question des transferts affectifs ; refuser qu'une œuvre soit trop froide ou au contraire s'indigner qu'elle soit un « tire-larmes », c'est encore déployer une théorie des rapports entre valeur littéraire et mise en scène de l'émotion, etc.

Comment ne pas être d'accord, donc, avec Patrick Modiano : se joue dans notre émotion face à la mort d'Anna Karénine bien plus qu'une énigme abstraite, mais, par-delà l'apparente frontière entre émotions et quasi-émotions, toute la dynamique et la complexité de notre rapport au monde sensible.

Plaisirs d'« attache » et éros tragique au XVII^e siècle. D'une conjoncture historique autour de Racine

Sylvaine Guyot

Au printemps 1939, Étienne Gilson déplorait en première page des *Nouvelles littéraires* la récente tendance des actrices à « parler Racine » : « elles disent du Racine, elles chantent du Racine, mais *elles n'osent plus le jouer*. Elles ne jettent plus leur corps dans la bagarre¹. » Parler Racine *ou* jouer Racine : établie de longue date, cette alternative détermine encore nettement la manière dont sont représentées les tragédies raciniennes aujourd'hui.

De l'immobilité statuaire des acteurs de la Comédie-Française interprétant *Bérénice* sous la direction de Klaus Michael Grüber (1984) au sobre hiératisme des comédiens dirigés par Yannis Kokkos dans *Iphigénie* (1991), du corset entravant les mouvements de Phèdre chez François-Michel Pesenti (Gennevilliers, 1998) à l'univers pétrifié de l'*Iphigénie* de Daniel Jeanneteau (Lorient, 2001), nombreux sont les metteurs en scène à se situer dans la lignée de la tradition de représentation qui, depuis les années trente au moins, tend à réfréner la dimension corporelle du spectacle afin de mieux faire entendre la musique, la poésie ou le souffle des vers. Témoin de la fortune de ce théâtre du verbe, Marguerite Duras jugeait même qu'il fallait monter Racine sans la moindre « amorce de mouvements », et concluait : « Pour-

1. É. Gilson, « *Le Traité des Passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine ? », *Les Nouvelles littéraires*, n° 861, 15 avril 1939, p. 1.

CORPS EN SCÈNES

quoi on se ment encore là-dessus ? Bérénice et Titus, ce sont des récitants². »

Néanmoins, certaines mises en scène choisissent à l'inverse de donner pleinement corps au tragique racinien. C'est ainsi que le *Britannicus* grotowskien présenté par Michel Hermon à l'Épée de Bois en 1968 comme, plus récemment, le Mithridate bourgeois de Daniel Mesguich, fumant et dînant sur la scène (Vieux-Colombier, 1996), l'exaltation de Valérie Dréville incarnant une Phèdre dévorée de désir chez Luc Bondy (Odéon, 1998), les acteurs dévêtus et brutaux de l'*Andromaque* de Peter et Luk Perceval (Avignon, 2004), ou encore l'adaptation pugilistique et dénudée de *Phèdre* par Claudia Bosse (Genève, 2008) font surgir une tout autre image de Racine, où le bas corporel – nudité, violence, érotisme, appétits – renverse les règles de la bienséance « classique », souvent dans l'idée que cette subversion serait la seule condition à laquelle le public d'aujourd'hui pourrait retrouver une certaine familiarité avec le canon ancien³.

Au-delà de leur contraste manifeste, ces deux options de la dramaturgie racinienne contemporaine, qui opposent la retenue déclamatoire à l'expressionnisme passionnel, procèdent chez les metteurs en scène d'une même quête : à travers les tragédies de Racine, il s'agit d'atteindre une essence du tragique, que ce soit par la magie d'une parole désincarnée ou par la violence des désirs représentés. Depuis le XVIII^e siècle, Racine est en effet écartelé, tant dans le discours critique que dans la pratique scénique, entre les images contradictoires du « poète purement intellectuel ou purement sensuel⁴ ».

2. M. Duras, *La Vie matérielle*, Paris, POL, 1987, p. 15.

3. Pour un panorama des mises en scène de Racine depuis 1945, voir S. Guyot, « Les mises en scène contemporaines de Racine », in Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. A. Viala et S. Guyot, Paris, Garnier, 2013, p. 1143-1172 (désormais noté TC).

4. M. Yourcenar, Avant-propos à *Électre ou la chute des masques*, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 16.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

Son théâtre est ainsi associé soit au tragique de la poésie sublime, soit au tragique de la chair débridée ; en d'autres termes, soit au zénith de l'art, soit au comble de l'archaïque ; c'est-à-dire, dans les deux cas, à l'expression d'un universel.

LE TRAGIQUE, ENTRE PASSIONS NÉFASTES ET ÉMOIS FONDATEURS

Il nous semble pourtant que la représentation du corps sensible dans le théâtre de Racine est loin de se réduire à cette alternative universaliste, et que l'affect ne s'y confond pas toujours avec la pulsion dévastatrice. Certes, les passions excessives font souvent irruption pour mener à la catastrophe, tels le désir aveugle de Pyrrhus, la jalousie funeste de Néron, les fureurs incestueuses de Phèdre ou la haine viscérale d'Athalie. Mais la tragédie racinienne ne se résume aucunement aux conséquences désastreuses de l'expérience affective. En plusieurs occasions, la manifestation sensible se trouve valorisée comme une composante essentielle de l'ordre politique et de la vertu héroïque. Il en va ainsi des pleurs⁵, ceux qu'Alexandre invite ses sujets à verser pour sceller dans le deuil collectif le début de son règne (*Alexandre*, v. 1613-1616) ou ceux de Junie qui rassemble autour d'elle tout le peuple « attendri » (*Britannicus*, v. 1760-1763) ; ainsi, également, de la soudaine « pitié » qui pousse Mithridate à épargner les amants innocents (*Mithridate*, v. 1411), de l'amour qui « adoucit » le cœur supposé « endurci » d'Hippolyte (*Phèdre*, v. 522), ou encore du « trouble » d'Assuérus qui sauve le peuple juif (*Esther*, v. 655). Pitié, tendresse, douceur, trouble... Le corps tragique n'est donc pas seulement la chair qu'affole

5. Ch. Biet, *Racine ou la passion des larmes*, Paris, Hachette, 1996.

CORPS EN SCÈNES

une passion hyperbolique ; il est aussi le cœur qu'émeut un sentiment politiquement fécond. S'il y a bien un pessimisme fondamental dans la représentation racinienne des passions, il ne débouche jamais sur la nécessité d'éradiquer le corps sensible. Le théâtre de Racine ne cesse au contraire d'affiner les cadres d'un usage social des affects, de réfléchir à la manière dont ceux-ci façonnent les individus et la vie en communauté, de réévaluer la place qu'ils occupent dans la philosophie morale et l'expérience esthétique.

Cette distinction entre passions destructrices et émois fondateurs se comprend dans le contexte particulier du dernier tiers du XVII^e siècle. Le théâtre de Racine est partie prenante des mutations qui adviennent alors dans l'histoire des arts et des lettres (élargissement et féminisation des publics), dans l'histoire de la critique (affirmation du jugement de l'amateur), dans l'histoire de la sensibilité (attention portée aux manières de sentir) et dans l'histoire des représentations (valorisation des effets de plaisir) – ces mutations participant de l'essor de l'esthétique galante qui, comme l'a montré Alain Viala, impose peu à peu ses valeurs dans les champs artistique et politique⁶.

Racine propose dans son théâtre des « scripts émotionnels⁷ » qui entrent en résonance avec ce mouvement de revalorisation de l'*émotion* – dans son sens de *ce qui meut vers*. La dramaturgie racinienne offre de la sorte un cas exemplaire pour observer la manière dont les affects présentés sur une scène de théâtre sont tributaires, dans leurs manifestations comme dans les valeurs qui leur sont associées, du répertoire de formes émotionnelles disponibles (c'est-à-dire existantes, mais aussi émergentes, voire possibles

6. A. Viala, *La France galante*, Paris, Puf, 2008.

7. Nous empruntons ce concept à la psychosociologie, pour désigner des séquences dramatiques récurrentes où sont associées une émotion et une action paradigmatique. Voir R. A. Kaster, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford et New York, Oxford UP, 2005.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

à inventer) à une époque donnée⁸. Il ne s'agit pas de s'en tenir au constat que le théâtre refléterait les tendances observables hors de lui. La scène racinienne fonctionne plutôt comme une caisse de résonance pour un ensemble de questionnements contemporains qu'elle réinvestit, reformule ou infléchit, et qui, communs aux champs des beaux-arts, de la rhétorique, de la politique, de la religion et de la civilité, définissent au Grand siècle une conjoncture historique particulière, marquée par un intérêt accru pour la place des émotions dans les dynamiques d'adhésion⁹. Cette focalisation sur ce qu'on nomme alors « l'attache » sensible se fait dans le cadre de plusieurs querelles – autour des fins de la peinture, de la nature du sublime, de la moralité du théâtre – au sein desquelles nous voudrions montrer que Racine prend position par le biais de sa dramaturgie du désir, laquelle innerve des pièces aussi différentes en apparence que *Bérénice*, la galante, et *Esther*, la biblique.

MAGNÉTISME AMOUREUX ET ADHÉSION ARTISTIQUE : L'APPEL DES CORPS DANS *BÉRÉNICE*

En 1670, Racine compose une tragédie singulière, centrée non sur un péril de mort, mais sur l'*attache* amoureuse. Tragédie d'une séparation – « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, [...] la renvoya de Rome, malgré lui, et malgré elle¹⁰ » –, *Bérénice* est d'abord la tragédie d'une irrésistible attraction qui aimante deux amants et dans

8. Sur l'idée d'un terreau émotionnel commun dans chaque société, voir B. H. Rosenwein, « Worrying About Emotions in History », *American Historical Review*, n° 107, 2002, p. 821-845, ainsi que P. Stearns et C. Stearns, « Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *American Historical Review*, n° 90, 1985, p. 813-836.

9. Pour une analyse plus développée de cette question, voir S. Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, Puf, 2014.

10. Préface de *Bérénice*, *TC*, p. 479.

CORPS EN SCÈNES

laquelle se dissout la transparence supposée du langage du corps. Dans les premiers actes en effet, le visage de Titus demeure énigmatique pour Bérénice. Alors que l'empereur, aphasique, mise sur le pouvoir suggestif de son trouble, la reine ne perçoit pas que ses pleurs lui signalent leur séparation imminente, dont elle ignore encore la menace :

J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur
Lui feraient pressentir notre commun malheur ;
Mais sans me soupçonner, sensible à mes alarmes,
[...] [Elle] ne prévoit rien [...] dans cette obscurité.
(II, 2, v. 477-481)

Or, corrélé à cette « obscurité » des signes, un magnétisme impérieux attache les corps amoureux l'un à l'autre. Titus et Bérénice se sont fait « un plaisir nécessaire » de se voir « chaque jour » (v. 423) et l'acte IV spatialise cette captation spéculaire. Bérénice repousse sa confidente pour entrer en scène précipitamment, happée par la vue de Titus :

BÉRÉNICE, *en sortant*
Non, laissez-moi, vous dis-je ;
[...] Il faut que je le voie. Ah ! Seigneur, vous voici !
(IV, 5, v. 1040-1042)

Plus loin, c'est Titus qui cède à cet élan irrationnel, jeté « hors de lui-même » :

Mais je sens ma faiblesse :
Il faudra vous combattre et vous craindre sans cesse,
Et sans cesse veiller à retenir mes pas,
Que vers vous à toute heure entraînent vos appas.
(IV, 5, v. 1131-1134)

« Attaché[s] sur [l]a vue » l'un de l'autre (v. 156), Titus et Bérénice sont du début à la fin de la pièce « entraînés » l'un vers l'autre. Au dénouement, c'est paradoxalement Bérénice

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

qui s'en va : elle « *se laisse tomber sur un siège* », avant d'annoncer en « *se levant* » sa décision de partir, se dressant par ce double mouvement en figure exemplaire d'un héroïsme inédit, celui de l'arrachement déchirant à l'immanente fatalité d'une aimantation opaque et désirante.

Si la représentation du désir comme attraction s'enracine dans une tradition ancienne, héritée de la *fin'amor* médiévale, la dramaturgie de *Bérénice* participe aussi des débats contemporains sur la séduction du visible. En effet, le scénario dramatique racinien, qui associe obscurité du langage corporel et magnétisme de la présence, fait écho à la conception sensualiste de la peinture, qui s'affirme à partir de 1671 tandis qu'une vive polémique ébranle le champ pictural : d'un côté, les peintres de l'Académie royale de peinture et de sculpture estiment, comme Charles Le Brun, que la qualité d'un tableau tient à la lisibilité de son message et ils prennent pour référence l'exactitude du dessin chez Poussin ; de l'autre côté, les coloristes, avec à leur tête Roger de Piles, valorisent la séduction qu'opèrent les teintes colorées d'une toile et citent en modèle les chairs de Rubens. Le coloris est ainsi célébré pour captiver le spectateur au premier coup d'œil, avant même qu'il ne saisisse la signification du tableau :

[La véritable Peinture] ne permet à personne de passer indifféremment [...], sans s'arrêter et sans jouir quelque temps du plaisir de sa surprise. La véritable Peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher [...].¹¹

Cette fiction d'un *appel* inarticulé de la toile qui, antérieur à toute intellection, accroche le regard avant d'attirer le corps spectateur pour y produire des effets de jouissance, apparente

11. R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Coll. « Tel », 1989, p. 8.

CORPS EN SCÈNES

la contemplation picturale à l'aimantation qui *attache* Titus et Bérénice l'un à l'autre.

L'esthétique coloriste converge également avec le pathétique singulier de la pièce. Antoine Coypel prend l'exemple d'un honnête homme occupé à « rêver » devant un tableau pour illustrer l'effet du coloris qui, « tournant [l'âme] du côté de la tristesse », lui fait « trouver dans sa langueur un je-ne-sais-quoi qui l'occupe agréablement » et la plonge dans une « espèce de volupté plus douce » que les plaisirs vulgaires¹². Les termes de Coypel font écho à cette « tristesse majestueuse » que Racine fait valoir dans la préface de *Bérénice*, et dont il fait la clé d'une tragédie qui « attache durant cinq actes » et « touche même en plusieurs endroits », au point de se laisser revoir « encore avec plaisir¹³ ». Ils font aussi écho au propos de Rapin lorsqu'il décrit le « trouble » de l'âme devant une représentation tragique, « qui la jette dans une douce & profonde rêverie », de sorte qu'elle « s'abandonne à tous les objets qu'on lui propose¹⁴ ». Rêverie et tristesse, troubler et toucher, s'abandonner et s'attacher, volupté et plaisir... Dans le second XVII^e siècle, peinture et tragédie promeuvent une nouvelle manière de susciter l'adhésion, fondée sur l'art de captiver la sensibilité des spectateurs¹⁵. Puisque la valeur d'une œuvre se mesure dès lors à sa capacité à (é)mouvoir, l'autorité critique cesse d'être l'apanage des doctes ; elle revient à qui est disposé à « trouver du plaisir » aux « belles choses » (de Piles) ou à qui sait « se réserver le plaisir de pleurer et d'être attendris » (Racine), indépendamment des règles poétiques ou morales.

12. A. Coypel, « Sur l'excellence de la peinture » [1721], *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, ENSBA, 2003, p. 512.

13. *TC*, p. 479-481.

14. R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, F. Muguet, 1674, II, 18, p. 174-175.

15. S. Guyot, « Sur la toile comme en scène, peindre l'amour pour "toucher". Proposition pour une évolution de la sensibilité à l'âge classique », *Littératures classiques*, n° 69, 2009, p. 35-49.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

QUERELLES AUTOUR DES SÉDUCTIONS SENSIBLES : *ESTHER* OU LA GRÂCE TROUBLANTE

Comme chez Rubens, où l'*appel* du coloris anime aussi bien la « carnation » de la bacchante dévêtue qui gît éméchée au premier plan du *Silène ivre* que le baiser déposé par la pénitente sur le pied nu du Christ au centre de *La Madeleine chez Simon le Pharisien*¹⁶, l'*attache* chez Racine trouve autant sa place dans les tragédies de l'amour profane (telle *Bérénice*) que dans les pièces bibliques, où elle sert un dessein providentiel. Ainsi, dans *Esther*, écrite en 1689 pour les demoiselles de Saint-Cyr à la demande de Mme de Maintenon, Racine place au centre de la pièce la fameuse entrevue du roi et de la reine : Esther se présente devant Assuérus pour lui révéler ses origines juives afin de le convaincre d'épargner le peuple juif dont Aman, le perfide ministre, a ordonné l'extermination. Au seuil de la salle du trône, Esther « *tombe évanouie* », foudroyée de terreur :

Hélas ! sans frissonner, quel cœur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux ?
(II, 7, v. 651-652)

Mais au spectacle de sa femme alanguie, Assuérus s'adoucit aussitôt :

Je me trouble moi-même, et sans frémissement
Je ne puis voir sa peine et son saisissement.
[...] Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce,
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
(II, 7, v. 655-657 et v. 669-670)

16. R. de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, N. Langlois, 1681, p. 103-104.

CORPS EN SCÈNES

Au *frisson* devant l'éclair souverain s'oppose le *frémissement* devant la « je ne sais quelle grâce ». Le « charme » d'Esther, dont Assuérus voudrait pouvoir jouir continûment, s'apparente aux « appas » magnétiques de Bérénice ; mais loin de porter ici la moindre menace, il s'avère au contraire l'instrument providentiel du salut.

La dramatisation racinienne du face-à-face biblique recoupe les termes de la querelle des sublimes au cours de laquelle, à partir des années 1670, l'agrément du *je-ne-sais-quoi* s'impose comme une alternative au sublime de la majesté éblouissante :

les véritables grâces, celles qui touchent le plus, ne se peuvent que malaisément passer de la délicatesse ; & les grandes choses, comme la pompe & la magnificence, sont moins faites pour plaire que pour donner de l'admiration. La beauté même quand elle a tant d'éclat, étouffe plus qu'elle ne plaît. C'est que l'on se lasse d'admirer longtemps [...].¹⁷

Pour Bouhours, ce qui différencie « les grandes choses » des « véritables grâces » – comme ce qui oppose Assuérus à Esther –, c'est la nature de l'émotion (admiration *vs.* plaisir), son intensité (éclat *vs.* délicatesse) et sa durée (lassitude *vs.* durée). Que le *je-ne-sais-quoi* puisse aussi bien imprégner la conversation ou une œuvre d'art qu'émaner de la « divine grâce », « si forte & si douce tout ensemble¹⁸ », fait alors scandale. Hostiles à l'amalgame de l'humain et du sacré, les augustinien protestent contre ce mouvement de sécularisation de la grâce, qui tend à devenir, en cette fin de XVII^e siècle, la notion clé des beaux-arts et de la distinction sociale.

17. D. Bouhours, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes* [1689], Brighton, Sussex, 1971, p. 404.

18. D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Paris, Champion, 2003, Entretien V, p. 294.

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

Pour sa part, à travers les « doux et puissants attraits » de son Esther, en qui l'ultime chant du chœur célèbre aussi bien l'élue de Dieu que la beauté profane, Racine prend acte du troublant contact entre le théologique et le corporel qui caractérise le *je-ne-sais-quoi* mondain¹⁹ ; et ce faisant, il légitime le recours à cet indéfinissable charme comme moyen efficace pour transmettre un message de foi. À cet égard, il affirme dans sa préface avoir voulu exprimer « de grandes leçons d'amour de Dieu » en exploitant les « bons effets » que peuvent produire, si l'on sait en faire usage, les « impressions » théâtrales²⁰. Non sans polémique, le dramaturge prend ici le contre-pied de ses détracteurs rigoristes, aux yeux de qui le théâtre suscite par nature des émotions diaboliques contraires à toute moralité.

En effet, « l'attache » constitue, dans la lignée augustinienne, un argument privilégié des réquisitoires anti-théâtraux des années 1660-1690. En 1667, Nicole prend pour cible l'« amour de passion et d'*attache*, qui nous fait trouver notre joie et notre plaisir dans une créature » : en aucun cas le théâtre ne peut être moral, dit-il, « puisque l'on y voit toujours une vive représentation de cette *attache* passionnée » qui contamine le public et le détourne de Dieu²¹. En 1694, Bossuet infléchit le motif, stigmatisant non plus seulement la passion représentée, mais aussi « l'*attache* forcée au plaisir sensible et son attrait indomptable » lors de la représentation. Non sans écho avec Le Brun qui, en 1672, dénonçait le risque de se « laisser submerger dans l'océan de la couleur où beaucoup de gens se noient²² », Bossuet incrimine les sentiments qui insensible-

19. S. Guyot, « Entre éblouissement et “véritables grâces”. Racine ou les tensions de l'œil classique », *Littératures classiques*, n° 82, 2013, p. 127-142.

20. Préface d'*Esther*, TC, p. 916.

21. P. Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, chap. X, p. 54-57. Nous soulignons.

22. Ch. Le Brun, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », *Les Conférences de l'Académie...*, *op. cit.*, p. 221.

CORPS EN SCÈNES

ment « submergent » le spectateur au théâtre : « vous ne sentez bien le mal [...] que tôt après, quand vous vous noyez », conclut-il²³. Et de citer l'exemple de Racine et... « sa *Bérénice*, que je nomme parce qu'elle vient la première à mon esprit²⁴ ».

La valorisation de l'émotion artistique se fait, on le voit, à la faveur d'un écheveau de discours qui se répondent plus ou moins directement au sein d'un espace polémique multiple et poreux. En 1666, c'est anonymement que Racine publie sa première réplique à Nicole, avant de renoncer, sur le conseil de son cousin Vitart, à publier la seconde. Quatre ans plus tard, il semble que ce soit dans sa dramaturgie qu'il trouve le lieu d'une riposte aux arguments du janséniste : d'une part en plaçant « l'amour d'attache » au cœur de sa *Bérénice*, et d'autre part en faisant valoir dans sa préface « l'attache sensible » de ses spectateurs. En miroir, en 1686 (ou 1688), Soanen prononce devant Louis XIV un sermon qui dénonce le charme pernicieux du « coloris » théâtral²⁵, tandis qu'en 1694, cinq ans après le succès (et le scandale) d'*Esther*, Bossuet est le premier des rigoristes à parler de la nocivité du théâtre en termes de *je-ne-sais-quoi*²⁶ : comme la tragédie qu'ils dénoncent, les discours théâtrophobes se nourrissent autant de motifs anciens que de catégories « modernes ».

* *
*

23. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, in *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 196-198. Nous soulignons.

24. *Ibid.*, p. 175.

25. J. Soanen, « Sermon sur les Spectacles », in *Sermons sur différents sujets, prêchés devant le roi*, Lyon, B. Duplain, 1769, p. 49.

26. Le théâtre flatte en l'homme « je ne sais quelle disposition inquiète et vague au plaisir des sens », en ce qu'il déploie « je ne sais quoi pour les yeux, qui affaiblit insensiblement la vigueur de l'âme » (*Maximes...*, *op. cit.*, p. 194 et 208).

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

L'*attache* tragique, l'*appel* du coloris, la *rêverie* des amateurs, la *grâce* mondaine, l'indéfinissable *je ne sais quoi* : ces catégories composent dans le second XVII^e siècle un nouveau paradigme émotionnel qui, même s'il ne s'accompagne pas encore d'une terminologie stable, tend à s'imposer dans tous les champs de la représentation. La sensibilité trouve ainsi sa place dans la tragédie des Anciens (Racine qui triomphe à la Cour comme à la Ville), au moment où elle devient essentielle dans la peinture (les coloristes qui l'emportent à l'Académie royale) et où elle est valorisée par le courant galant qui informe les nouveaux modèles sociopolitiques. Entre les marges de l'exil auquel est condamnée Bérénice et le centre conquis par Esther, les héroïnes raciniennes portent la trace des hésitations qui accompagnent, dans le dernier tiers du siècle, l'institution progressive d'un art d'attirer impérieusement les spectateurs par le biais d'un plaisir délicat, médiatisé par cette jouissance haptique que les rigoristes chrétiens, au même moment, condamnent avec virulence.

À rebours de l'idée, souvent reprise depuis Foucault, que l'âge « classique » tout entier serait habité par le souci de purger le discours des éléments sensibles, théories picturales, traités de civilité, arts du spectacle, rhétoriques profanes et chrétiennes confèrent un rôle déterminant à l'impact émotionnel des représentations. La scène racinienne apparaît dès lors comme l'un des laboratoires où, dès le milieu du XVII^e siècle, s'est ébauchée et éprouvée une pensée de l'adhésion esthétique conçue non pas comme expérience du beau, mais comme expérience d'un attachement sensible fondateur de valeurs communes. La conjoncture historique dont nous avons tracé les contours permet ainsi d'observer, à travers le cas de Racine, la manière dont le théâtre met en jeu – pour les confirmer ou pour les reconfigurer – les façons dont une époque conçoit et négocie les formes, la valeur et la figuration des émotions, autrement dit l'éthique.

Poésie du plateau et énigmes théâtrales.
Pour une résonance sensible
de la scène contemporaine

Giorgio Barberio Corsetti
Entretien avec Sylvaine Guyot

Metteur en scène de théâtre, Giorgio Barberio Corsetti est né à Rome en Italie. Il fonde en 1976 sa première compagnie, La Gaia Scienza. En 1984, il crée la Compagnia Teatrale Giorgio Barberio Corsetti, devenue en 2001 Fattore K.

Giorgio Barberio Corsetti aime à allier corps, voix, textes, machines et vidéos pour explorer de nouveaux modes de représentation et élaborer des spectacles ambitieux, qu'il présente aussi bien dans des salles de théâtre que *in situ*. Ses mises en scène s'attachent à traduire ce qu'il considère comme la seule chose importante au théâtre : la poésie.

Grand amateur d'œuvres dramatiques comme de littérature romanesque et de philosophie, il a depuis 1976 fait entendre en Italie, en France, en Allemagne, au Portugal, aux Pays-Bas ou à Singapour les textes de Thomas Mann, Georg Büchner, Ovide, Shakespeare, Molière, Goldoni, Pirandello, Howard Barker, Dimitris Dimitriadis, Pasolini, Vladimir Maïakovski, Chrétien de Troyes, avec une prédilection affirmée pour Franz Kafka. Pour la 68^e édition du Festival d'Avignon en juillet 2015, Giorgio Barberio Corsetti accepte la proposition d'Olivier Py de présenter *Le Prince de Hom-bourg* de Heinrich von Kleist dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, dans une traduction d'Eloi Recoing et Ruth Orthmann.

CORPS EN SCÈNES

Sylvaine Guyot : La poésie et le rêve sont au centre de votre travail. Dans quelle mesure ces notions sont-elles pour vous constitutives du théâtre ?

Giorgio Barberio Corsetti : La poésie au théâtre ne désigne pas la seule poésie du texte, mais la poésie générée par le langage propre du plateau, lequel inclut à la fois les mots proférés, la présence des comédiens, les images visuelles, les autres impressions des sens. Je conçois toujours une pièce comme un flux où viennent se fondre ces différents éléments. Je ne parviens pas, dans l'acte poétique, à faire la différence entre un mot, un mouvement, une image, un objet : j'utilise toutes les expressions artistiques dont je dispose (musique et chant, arts plastiques et visuels, chorégraphie et cirque, entendu comme danse extrême du corps) pour créer une matière unique qui s'adresse aussi bien aux affects qu'à l'esprit des spectateurs. Quand les spectateurs viennent au théâtre, ils ont les yeux, les oreilles, le cœur et l'âme ouverts, et la grande curiosité que j'ai pour les différentes formes d'art tient à ce que j'explore les moyens de me mettre en relation avec leur sensibilité. Nous possédons tous une certaine vitesse d'appréhension des images, des sons et des mots ensemble, qui nous vient de l'expérience quotidienne. Au théâtre, il s'agit de jouer avec cette capacité de perception à différents niveaux, ou de la déjouer, de l'évider. Je ne suis pas contre cette dernière option : il n'est pas nécessaire de remplir la scène de toutes les sollicitations possibles pour faire acte de poésie.

Quant au rêve... Le théâtre a partie liée avec la vérité humaine : c'est un lieu où l'on peut voir l'invisible, où l'on peut faire apparaître le fantôme du père ou faire entendre des paroles inouïes dans la vie réelle. Les mots des poètes au théâtre nous conduisent dans un autre monde comme le font les mots-clés de certains rêves. On entre dans le symbolique, c'est-à-dire au point de jonction entre le visible et l'invisible. C'est en ce sens-là qu'il y a une

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

connexion entre le théâtre et le rêve. C'est également le cas avec la peinture, qui est elle aussi contact avec ce que l'on ne voit pas : la peinture n'est pas seulement une question de style, de couleurs ou de formes ; elle engage la manière dont ces rapports formels ou colorés nous introduisent dans un espace autre. Dans la tradition byzantine de l'église orthodoxe, l'iconostase, cette cloison qui porte les icônes, n'est pas un mur : les icônes sont des fenêtres ouvertes sur le monde des saints, c'est-à-dire sur l'ailleurs, sur l'au-delà, sur le mystère d'après la mort. Au fond, le questionnement du théâtre dans son essence est un questionnement non seulement sur l'existence, mais aussi et surtout sur *l'être en plus*, sur *l'être ailleurs*, sur le *pas ici*. Le poète, et le poète vivant qu'est le comédien, sont des passeurs : ils ouvrent un entre-deux, ils frayent un passage entre l'ici et l'ailleurs. Il n'y a là rien de spirituel : l'invisible dont je parle ne réfère pas à une transcendance, mais il faut admettre que l'on ne voit pas tout et qu'il est nécessaire de retrouver un contact avec cette part d'invisible ; car si l'on s'en tient à une idée de la réalité circonscrite, restreinte aux limites de ce que l'on voit, on en meurt. Certes, la réalité aussi a sa puissance poétique propre, mais elle est de l'ordre des rapports de pouvoir et d'exploitation, de la violence et de la guerre, de la vieillesse et de la mort, de la place des individus dans l'Histoire.

Bien sûr, l'écriture d'une pièce est toujours liée à son contexte de production, ne serait-ce que parce que les grands poètes ont souvent écrit pour leur propre troupe. Dans mon travail, j'accorde beaucoup d'importance au système de références historiques du texte, mais je finis toujours par le considérer en soi, comme s'il était retrouvé dans une bouteille à la mer, parce que j'estime qu'il définit un monde qui, même s'il fait partie d'un corps plus grand, celui de l'époque à laquelle il a été écrit, dépasse cette dernière pour ouvrir sur quelque chose de fondamental. Chaque pièce contient une énigme, qui n'est pas seulement liée aux circonstances de l'écriture mais qui touche à une

CORPS EN SCÈNES

matière profonde qui traverse le temps. Ce qui importe, c'est donc d'accéder à ce noyau du texte. Et ce n'est pas facile : il faut trouver la clé pour y entrer soi-même, puis savoir ouvrir des portes pour y faire entrer le spectateur.

SG : *À quelles conditions un comédien parvient-il à se faire ainsi « passeur de l'invisible » ? Quel rapport estimez-vous qu'il doit entretenir avec son personnage : s'agit-il d'une interprétation, d'une incorporation, d'une appropriation, d'une représentation, ou de tout autre chose ?*

GBC : Tout d'abord, la notion même de personnage est une notion complexe. Chaque poète a sa propre manière de concevoir cette individualité qu'est le personnage, selon le type de rapport qu'il pose entre son propre moi et les mots qui seront proférés, comme selon la distance qu'il cherche à établir avec ceux à qui il destine cette parole. Autrement dit, il existe de multiples façons dont un poète peut s'offrir à l'écoute au travers de cette constellation de voix qu'est un personnage.

Ce qui est essentiel au théâtre, c'est une certaine évidence dans la présence des comédiens, ici et maintenant, dans le flux qu'est une pièce. Si le comédien ne vit pas à fond cette expérience de la présence, s'il ne se laisse pas traverser par le texte, les éléments du spectacle et les autres comédiens autour de lui, le théâtre n'existe pas. C'est à la condition de cet engagement, de cette traversée des comédiens sur scène que l'on peut nouer une communication avec le public. Le comédien doit donc trouver avec le personnage un rapport non pas psychologique ou réaliste, mais un rapport poétique. Le jeu relève en effet de la création poétique – sauf que les moyens dont dispose un acteur, c'est son propre corps. Le comédien a une conscience forte de la posture de son corps au présent. C'est en ce sens que la peinture du Caravage, par exemple, est très théâtrale : elle saisit l'acte à l'instant même

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

de son accomplissement, à la différence des actes suspendus dans l'éternité que l'on voit chez Piero della Francesca. Regardez *La Vocation de saint Matthieu* : elle nous montre, pendant que Matthieu compte son argent, l'acte de sa reconnaissance par le Christ en train de s'accomplir. Le théâtre peut aussi bien opter pour l'une ou l'autre de ces modalités d'action – celle du Caravage et celle de Piero della Francesca ; mais, dans les deux cas, il faut une implication totale des comédiens sur scène, dans le moment présent.

La notion de représentation implique l'idée de semblant et d'artifice ; c'est une option de fiction. Je lui préfère celle d'exécution – avec la dimension extrême que ce geste peut avoir : exécuter, cela signifie aussi couper une tête ; sur scène, il faut aller jusqu'au bout, être entièrement dans le lieu et le temps où l'on joue.

SG : *La vidéo occupe depuis toujours une place importante dans vos mises en scène. Pensez-vous que ces ressources visuelles soient aujourd'hui devenues un élément indispensable pour capter l'attention du public et le rendre sensible à ce que vous appelez le « noyau du texte » ?*

GBC : Je ne sais pas si c'est un trait propre à notre époque, mais c'est quelque chose qui m'appartient, au sens où cela fait partie de ma poétique. Lorsque je mets en scène une pièce, je ne cherche pas seulement à saisir la cohérence d'ensemble du texte, mais plutôt à inventer un monde autour de cette pièce. Et ce monde peut parfois inclure des images. Certes, le théâtre n'a besoin pour exister que d'un plateau et d'un ou deux comédiens ; mais ce qui fait sa richesse, c'est qu'on peut créer sur scène un langage poétique composé de plusieurs éléments qui s'entremêlent et se court-circuitent pour raconter autant et autrement que les mots.

Par exemple, j'aime le théâtre baroque et la manière dont il joue avec l'espace. J'aime bien que l'espace soit une contrainte pour les comédiens, de sorte qu'ils soient

CORPS EN SCÈNES

obligés de se mettre en jeu physiquement et de prendre un certain risque, qui n'est pas seulement le risque de se faire mal, mais qui a partie liée avec la gravité. Pourquoi est-ce que j'utilise un vérin qui fait basculer la scène à plusieurs reprises dans *Le Prince de Hombourg*? Non seulement le plan incliné crée une difficulté pour les comédiens, mais il raconte aussi autre chose que les mots prononcés, dans la double mesure où il est agi et où il engage le rapport à la verticalité. De la même manière, l'utilisation de la vidéo me permet de faire surgir de nouvelles dimensions. Dans *Le Prince de Hombourg*, au moment de la charge de cavalerie, le cheval du prince [dont la silhouette géante galopant dans les airs est projetée sur le mur en fond de scène, NdE] ne représente pas seulement un cheval ; c'est à la fois le rêve et le cauchemar du héros, le désir qui le pousse à faire ce qu'il ne devrait pas faire, ce quelque chose d'énorme et d'excessif qui le conduit à croire à la victoire alors que c'est cela même qui le conduit à la défaite ; ce pourrait être aussi la toile d'un peintre symboliste du XIX^e siècle. Pour moi, il s'agit d'ouvrir une possibilité, un questionnement – qui est en lien avec la pièce, mais qui peut aller au-delà – et de prendre un temps pour raconter cette autre chose.

Je ne conçois donc pas le décor comme l'illustration de ce qui est décrit : il n'est pas besoin de construire une chambre réaliste pour raconter un drame familial. Tout ce que l'on ajoute au plateau entre en rapport poétique avec les mots proférés, la présence des comédiens, le mouvement des corps, et cet ensemble de gestes pris dans un même flux crée un autre langage, parallèle au langage verbal – une autre couche, comme en peinture. Prenez *Pâris et Vénus* de Francesco Furini par exemple : pourquoi Pâris se tient-il là, songeur, avec une pomme dans la main et un chien à ses pieds? Et pourquoi le chien et Pâris sont-ils peints sur un fond? En quoi ont-ils tous deux affaire avec la déesse? Pour un mémoire de recherche, j'ai travaillé sur Furini, qui est un peintre baroque peu connu du début du XVII^e siècle, lié à la

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

cour des Médicis à Florence et très influencé par le néoplatonisme : ce qui l'intéressait, c'était la résonance des images, le fait que chaque image contienne, au-delà de son message explicite, une énigme cachée. De manière similaire, les images que l'on crée quand on monte une pièce sont des énigmes que l'on met sous les yeux des spectateurs. Et je crois que les spectateurs sont prêts à recevoir de telles énigmes. Même si la plupart des gens voudraient trouver des explications claires et tranchées, ce qui importe, c'est qu'ils interrogent ce qu'ils voient, de la même façon que lorsqu'ils entendent un vers poétique – s'ils l'écoutent vraiment.

SG : En parlant du vers... De quelle manière la forme ou le style du langage participent-ils à cette interpellation des spectateurs ? Est-ce que cette question est mise en jeu de la même manière dans la comédie et dans la tragédie, deux genres dont je sais que le mélange et le contraste vous ont toujours intéressé ?

GBC : Je crois tout d'abord qu'on ne peut donner au comique ou au tragique toute leur force qu'à la condition de ne pas partir de l'idée qu'il faudrait *jouer tragique* ou *jouer comique*. Pour que le tragique apparaisse, il ne faut pas le considérer comme un genre. Il faut écouter « à fond » ce que telle tragédie raconte et la manière dont elle fait travailler et résonner le mythe dont elle s'empare. C'est à la condition de ressaisir ce noyau qui a déterminé l'impulsion poétique qu'on atteint le tragique. En cela, la forme de l'écriture est essentielle. Dans la poésie de Racine par exemple, qui est à la fois limpide et tranchante, polie comme du marbre et traversée de fulgurances, l'alexandrin constitue une forme musicale de répétition : de même que les vagues touchent toutes le rivage au même rythme mais sont chacune différentes les unes des autres, de même le vers impose une contrainte de régularité tout en laissant une énorme part de liberté. Cette cadence engage quelque chose de primaire,

CORPS EN SCÈNES

qui se tient au-delà de l'histoire racontée. Tous les grands poèmes de l'Antiquité étaient d'ailleurs écrits en vers, autant pour faciliter la mémorisation que pour rendre compte d'une vérité profonde. Il en est de même dans la comédie. Dans Molière par exemple, il faut être tout entier à l'écoute de la dimension obsessionnelle qui caractérise autant sa dramaturgie que la langue même qu'il utilise, et qui produit un rythme, une temporalité qui a affaire avec l'inconscient. Ce que je veux dire, c'est que même dans la forme de l'écriture, *surtout* dans la forme de l'écriture, il y a quelque chose qui excède la pure forme, et qui touche ailleurs, dans la zone de l'inconscient, ouvrant ainsi sur un temps autre.

SG : Vous avez l'habitude de monter des spectacles sur des scènes traditionnelles comme dans des lieux atypiques. Ces expériences théâtrales engagent-elles un rapport différent entre l'espace et le texte ?

GBC : Il y a en effet des lieux très distincts. Le théâtre est un lieu symbolique fort, avec ses multiples polarités : le côté cour et le côté jardin, le ciel et l'enfer, et l'horizon, qui constitue imaginairement le fond de la scène. Il s'agit d'un espace défini *a priori* comme théâtre, où la place du public est déterminée et qui est gouverné par des lois établies, auxquelles on peut choisir de se plier ou de résister, ou bien avec lesquelles on peut jouer. Au sein de ces lieux conventionnels, certains présentent des contraintes particulières, comme la Cour d'honneur à Avignon, avec son plateau énorme, en plein air, fermé par ce mur monumental qui place les acteurs comme au fond d'un abîme. Mais il m'est aussi arrivé d'investir des espaces qui n'étaient pas destinés au théâtre. Tandis que dans un espace régi par la convention les mots viennent trouver leur place, dans ces lieux autres ce sont les mots qui construisent l'espace. C'était le cas, par exemple, lorsque j'ai adapté *Amerika*, le premier roman de Kafka. *Amerika* raconte l'histoire de Karl Rossmann, un jeune

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

homme chassé par sa famille et qui cherche sa place dans le monde, sans jamais la trouver. Au début, à son arrivée dans le port de New York, il voit la statue de la liberté avec un glaive dans la main, avant de se perdre dans le bateau, où il croise l'un des chauffeurs : « je me suis perdu », lui dit-il, « ce bateau est incroyablement grand ». La pièce a été créée dans la gare Cadorna à Milan, là où les gens prennent quotidiennement le train pour aller travailler. Le public se tenait sur le quai et voyait arriver un train, conduit par un comédien, et dans lequel Karl prononçait ces mots. Le terme « bateau » appliqué à un train produisait un court-circuit, un télescopage : ce n'est pas un bateau, pouvaient constater les spectateurs, mais un train ; ce n'est donc pas New York, mais là où nous passons chaque jour pour aller travailler ; et dès lors, peut-être l'Amérique rêvée par ce jeune homme n'est-elle pas autre chose que notre lieu de travail, ce lieu où, pas plus que Karl dans son exil, nous ne trouvons la place que nous cherchons dans le monde. Tel était le court-circuit poétique créé entre le mot et l'espace.

SG : ***Vous parlez de « court-circuit », de « langage parallèle », d'« entre-deux », de « passeur ». Or, vous travaillez depuis toujours dans/entre deux langues, le français et l'italien. Ce bilinguisme a-t-il influencé votre pratique et votre conception de la parole théâtrale ?***

GBC : Oui, et cela parce que le rapport à la langue des Français et des Italiens est complètement différent. L'Italie n'a pas connu « l'âge classique », c'est-à-dire la centralisation et la formalisation linguistiques opérées en France sous Louis XIV. Les pères fondateurs de la langue italienne sont venus à la fois plus tôt et plus tard, et c'est en tout cas beaucoup plus tard qu'ils ont été reconnus. Outre l'école, c'est la télévision qui a fini par imposer l'italien aux Italiens. Là où le français est une langue forte, charpentée, dotée de formes et de structures précises, la langue italienne demeure

CORPS EN SCÈNES

beaucoup plus floue, plus confuse, en plus du fait qu'elle est déterminée par la communication de masse. Sans compter que beaucoup de textes intéressants sont aujourd'hui encore écrits en dialecte, et qu'il n'y a pas de vraie dramaturgie forte en Italie, car les théâtres qui programment des textes contemporains sont rares. En même temps, cette anarchie de l'italien recèle une richesse formidable par rapport au dire, au *parler la langue*. Les comédiens français ont souvent un rapport à la langue parlée contraint, d'autant que le code n'est pas seulement celui de la langue, mais aussi celui du jeu. Il faut donc toujours casser cela, ou négocier avec, même si beaucoup des comédiens français que j'aime sont évidemment, par leur force et leur talent, très au-delà de ces codes. En Italie, on est pris entre des codes de déclamation très formels, qui existent aussi, et une approximation sur laquelle il faut travailler. Le caractère formel du français est néanmoins tout à fait différent de celui de l'allemand, qui est une langue plus tranchante, pourvue d'une précision quasi chirurgicale dans l'expression de la pensée, offrant à la fois moins de libertés et de vertigineuses potentialités poétiques si l'on se joue de ses limites. Pour *Le Prince de Hombourg*, j'ai eu à faire avec un texte allemand traduit en français, et c'est dans l'espace entre l'original et sa traduction qu'il était intéressant de trouver du jeu.

SG : *Vous travaillez sur des textes canoniques comme sur des créations libres, parfois en Italie et parfois en France, et aussi souvent pour un public d'habitues que pour des publics plus larges. Avez-vous le sentiment de faire des théâtres différents suivant ces changements de contexte ?*

GBC : Je ne crois pas. Dans tous les cas, je travaille pour le public. Il y a bien une impulsion personnelle à laquelle je ne peux pas ne pas répondre, mais ce n'est jamais un acte privé. Je suis un artisan. Mes mains ne sont pas celles qui travaillent

RACONTER LES SENTIMENTS, MODIFIER LES SENSIBILITÉS

le bois ; c'est un autre genre de manualité : la manualité du travail quotidien avec les comédiens. Or, l'artisan a toujours affaire avec ceux qui vont prendre en compte ce qu'il produit. L'artisanat est fait pour le public. Il y a, je crois, une nécessité profonde de théâtre et de poésie. Pour y répondre, il faut bien sûr qu'il y ait une pensée dans une mise en scène, mais il ne faut pas que la dimension intellectuelle submerge tout le reste. Le théâtre doit avant tout entrer en résonance avec la sensibilité du public. C'est une entreprise compliquée parce qu'il n'y a pas un seul public, mais une multiplicité de publics. Il faut donc trouver plusieurs manières de formuler un langage qui résonne avec ce qui nous entoure pour faire en sorte qu'un public toujours plus large s'approche du théâtre. J'ai pu aussi bien adapter les *Métamorphoses* d'Ovide avec des circassiens, interpréter un monologue de ma composition accompagné d'un violoncelliste ou monter un Labiche à la Comédie-Française. Sur une commande de la région Lazio, je viens de créer une performance sous forme de match de foot, avec des textes de Pasolini, dans le stade de la ville de Rieti, et je travaille en ce moment sur *Gospodine*, une pièce de Philipp Löhle, un jeune auteur allemand. Je cherche toujours la même chose, même si je change de forme et que j'explore de nouveaux espaces.

SG : *On vous présente comme « l'un des principaux représentants du théâtre contemporain en Italie ». Y a-t-il un sens, pour vous, à parler de théâtre contemporain ?*

GBC : Oui, si par théâtre contemporain on entend une forme de théâtre qui s'inscrit dans le monde dans lequel nous vivons. Je ne cherche pas seulement à créer quelque chose qui ait affaire avec le passé, mais quelque chose qui ait affaire avec les formes contemporaines. Je parle du monde présent, avec ses contradictions et ses questionnements. Je me suis éduqué avec l'avant-garde. J'appartiens même, je crois, à une

CORPS EN SCÈNES

génération pour laquelle l'avant-garde était la tradition, la référence. Il y a eu un moment où les maniéristes étaient à l'avant-garde par rapport à la Renaissance, qui avait représenté elle-même, avec l'invention de la perspective, une avant-garde par rapport au Moyen Âge – même si ce n'est pas parce qu'ils manquaient de technique que les artistes médiévaux n'utilisaient pas la perspective, mais parce qu'ils jugeaient que d'autres choses étaient plus importantes. Or, l'avant-garde renaissante s'est amplement nourrie des arts grec et latin. Regardez Pasolini : il écrivait des textes radicaux, tout en disant : « *Io sono una forza del passato* », « je suis une force du passé ». Quand je marche dans Rome, je suis au contact de l'architecture baroque, de l'architecture romaine, comme du mouvement par lequel les édifices baroques ont été construits avec le marbre des bâtiments romains. Nous sommes pris dans les cycles de l'histoire, qui sont aussi les cycles de l'histoire de l'art, où sont englobées la peinture, la littérature, la poésie, l'architecture, etc. Si en travaillant sur les *Métamorphoses*, je vais m'asseoir sur le Palatin à Rome, je me trouve au milieu des ruines et peux imaginer qu'Ovide passe à côté de moi ; mais le bus aussi passe à côté, je l'entends. Il y a donc un rapport possible de contemporanéité, ce que j'appelle une « amitié » possible avec les poètes du passé ; mais il serait illusoire de vouloir reconstituer leur époque. On les lit aujourd'hui, avec les bruits qui nous viennent du monde actuel. Pour moi, être contemporain, c'est cela : être attentif à ce qui se passe autour de nous, avoir les pieds complètement dans son temps, sans ignorer que le temps du théâtre est toujours un temps autre, traversé par l'autre ; c'est en cela que je considère que les auteurs du passé sont aussi mes contemporains. C'est *in fine* sur notre présent que nous devons poser notre regard, critique ou interrogatif. Le théâtre est avant tout le lieu où l'on se retrouve ensemble pour écouter et regarder – c'est-à-dire le lieu où l'on retrouve enfin, dans le silence et le résonnement de la poésie, un sentiment de collectivité.

Bibliographie

Rituel, corps, performance

Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l'ambivalence d'une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée (Laurent Gabail)

Beaudet, J-M., « Le lien. Sur une danse des Wayāpi », *Protée*, 29 : 59-66, 2001.

Gabail, L., *Morphologie sociale, initiation et danse dans un groupe de villages bassari (République de Guinée)*, Nanterre, Thèse de doctorat non publiée, 2012.

Lévi-Strauss, C., *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983.

Mauss, M., « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 1936.

Smith, P., « Le mystère et ses masques », *L'Homme*, XXIV (3-4) : 5-34, 1984.

Théâtre et performance : l'évasion de la représentation (Philip Auslander)

Auslander, Philip, « Musical Personae », *TDR: The Drama Review* 50(1) : 100-119, 2006.

Auslander, Philip, *Glam Rock : La subversion des genres*, Philharmonie de Paris/La Découverte, 2015.

Féral, Josette, « Performance and Theatricality : The Subject Demystified », Trans. Terese Lyons, *Modern Drama* 25(1) : 170-181, 1982.

Goffman Erving, *Frame Analysis : An Essay in the Organization of Experience*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974.

Goldberg RoseLee, *Performance : Live Art from 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1979.

Kirby, Michael, « On Acting and Not-Acting », in *Acting Reconsidered : A Theoretical and Practical Guide*, 2nd Ed., Ed. Phillip B. Zarrill, London, New York, Routledge, 40-52, 2002.

McKenzie, Jon, *Perform Or Else : From Discipline to Performance*, London, New York, Routledge, 2001.

CORPS EN SCÈNES

- Schechner, Richard, « Magnitudes of Performance », in *Performance Theory*, London, New York, Routledge, 290-332, 2003.
- Shepherd, Simon and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance (The New Critical Idiom)*, London, New York, Routledge, 2004.
- States, Bert O., « The Actor's Presence : Three Phenomenal Modes », in *Acting Reconsidered: A Theoretical and Practical Guide*, 2nd Ed., Ed. Phillip B. Zarrill, London, New York, Routledge, 23-39, 2002.
- Wilkinson, Chris, « Noises off: What's the difference between performance art and theatre? », *The Guardian*, 2010.
<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>. Accessed 15 January 2015.

Perception, attention, émotions***Perception du temps et illusions temporelles : mécanismes physiologiques et conséquences pour la narration (Franck Vidal)***

- Akkal, D., Escola, L., Bioulac, B., and Burbaud, P., « Time predictability modulates pre-supplementary motor area neuronal activity », *Neuroreport* 15, 1283-1286, 2014.
- Casini, L., & Macar, F., « Effects of attention manipulation on judgments of duration and of intensity in the visual modality », *Memory & Cognition*, 25, 812-818, 1997.
- Chauvin, R., *Les sociétés animales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Coull, J. T., Nazarian, B., and Vidal, F., « Timing, storage and comparison of stimulus duration engage discrete anatomical components of a perceptual timing network », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 20, 2185-2197, 2008.
- Coull, J. T., Vidal, F., Nazarian, B., and Macar, F., « Functional anatomy of the attentional modulation of time estimation », *Science* 303, 1506-1508, 2004.
- Davies, N. B., and A. I. Houston, « Owners and sat-ellites: the economics of territory defense in the Pied Wag-tail, *Motacilla alba*. *Journal of Animal Ecology* 50:157- 180, 1981.
- Gill, F. B., « Trapline foraging by Hermit Hummingbirds : competition for an undefended, renewable resource », *Ecology*, 69 (6), 1933-1942, 1988.
- Gibbon, J., Church, R. M. & Meck, W. H., « Scalar timing in memory », in J. Gibbon & L. Allan (Eds.), *Timing and time percep-*

BIBLIOGRAPHIE

- tion, New York, Annals of the New York Academy of Sciences, 1984.
- Gross, S. D., « Real Time, Life Time, Media Time: The Multiple Temporality of Film », in J. T. Fraser and M. Soulsby (eds.): *Dimensions of Time and Life: The Study of Time VIII*. Madison, CT: International Universities Press, 133-146, 1996.
- Hicks, R. E., Miller, G. W. & Kinsbourne, M., « Prospective and retrospective judgments of time as a function of amount of information processed », *American Journal of Psychology*, 89, 719-730, 1976.
- Macar, F. & Jackson, J. L., « Towards an understanding of subjective judgements of time », in F. Macar, V. Pouthas & W. Friedman (Eds.), *Time, Action and Cognition*. Towards bridging the gap. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1992.
- Mita, A., Mushiake, H., Shima, K., Matsuzaka, Y., and Tanji, J., « Interval time coding by neurons in the presupplementary and supplementary motor areas », *Nature Neuroscience*. 12, 502-507, 2009.
- Vuust, P., Pallesen, K. J., Bailey, C., van Zuijen, T. L., Gjedde, A., Roepstorff, A., Østergaard, L., « To musicians, the message is in the meter. Pre-attentive neuronal responses to incongruent rhythm are left-lateralized in musicians », *NeuroImage* 24, 560-564, 2005.
- Perception des expressions corporelles d'émotions: bases neurales (Béatrice de Gelder, Aline de Borst, Rebecca Watson)***
- Candidi, M., Stienen, B. M., Aglioti, S. M., & de Gelder, B. (2011), « Event-related repetitive transcranial magnetic stimulation of posterior superior temporal sulcus improves the detection of threatening postural changes in human bodies », *The Journal of neuroscience: the official journal of the Society for Neuroscience*, 31(48), 17547-17554. doi: 10.1523/JNEUROSCI.0697-11.2011
- Candidi M., Stienen B.M.C., Aglioti S.M., de Gelder, B. (2015). Virtual lesion of right posterior Superior Temporal Sulcus modulates conscious visual perception of fearful expressions in faces and bodies. *Cortex*. 65, 184-194. doi:10.1016/j.cortex.2015.01.012
- de Gelder, B. (2006), « Towards the neurobiology of emotional body language », *Nature reviews. Neuroscience*, 7(3), 242-249. doi: 10.1038/nrn1872
- de Gelder, B., Meeren, H. K. M., Ahlfors, S. P., Hämäläinen, M. S., & Hadjikhani, N. (2014), *Human right parietal cortex shows early preferential responses to naturalistic emotional stimuli: an MEG study*, Paper presented at the Society for Neuroscience, Washington DC.

CORPS EN SCÈNES

- de Gelder, B., Snyder, J., Greve, D., Gerard, G., & Hadjikhani, N. (2004), « Fear fosters flight : a mechanism for fear contagion when perceiving emotion expressed by a whole body », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101(47), 16701-16706. doi : 10.1073/pnas.0407042101
- Grèzes, J., Pichon, S., & de Gelder, B. (2007), « Perceiving fear in dynamic body expressions », *NeuroImage*, 35(2), 959-967. doi : 10.1016/j.neuroimage.2006.11.030
- Ishizu, T., Amemiya, K., Yumoto, M., & Kojima, S. (2010), « Magnetoencephalographic study of the neural responses in body perception », *Neuroscience letters*, 481(1), 36-40. doi : 10.1016/j.neulet.2010.06.047
- Jastorff, J., & Orban, G. A. (2009), « Human functional magnetic resonance imaging reveals separation and integration of shape and motion cues in biological motion processing », *The Journal of neuroscience: the official journal of the Society for Neuroscience*, 29(22), 7315-7329. doi : 10.1523/JNEUROSCI.4870-08.2009
- Jellema, T., & Perrett, D. I. (2003), « Cells in monkey STS responsive to articulated body motions and consequent static posture: a case of implied motion? », *Neuropsychologia*, 41(13), 1728-1737.
- Kret, M. E., Pichon, S., Grezes, J., & de Gelder, B. (2011), « Similarities and differences in perceiving threat from dynamic faces and bodies. An fMRI study », *NeuroImage*, 54(2), 1755-1762. doi : 10.1016/j.neuroimage.2010.08.012
- Lamm, C., & Decety, J. (2008), « Is the extrastriate body area (EBA) sensitive to the perception of pain in others? », *Cerebral cortex*, 18(10), 2369-2373. doi : 10.1093/cercor/bhn006
- Mather, G., Pavan, A., Bellacosa Marotti, R., Campana, G., & Casco, C. (2013), « Interactions between motion and form processing in the human visual system », *Frontiers in computational neuroscience*, 7, 65. doi : 10.3389/fncom.2013.00065
- Perrett, D. I., Smith, P. A., Mistlin, A. J., Chitty, A. J., Head, A. S., Potter, D. D., Jeeves, M. A. (1985), « Visual analysis of body movements by neurones in the temporal cortex of the macaque monkey: a preliminary report », *Behavioural brain research*, 16(2-3), 153-170.
- Pichon, S., de Gelder, B., & Grezes, J. (2009), « Two different faces of threat. Comparing the neural systems for recognizing fear and anger in dynamic body expressions », *NeuroImage*, 47(4), 1873-1883. doi : 10.1016/j.neuroimage.2009.03.084

BIBLIOGRAPHIE

- Stekelenburg, J. J., & de Gelder, B. (2004), « The neural correlates of perceiving human bodies: an ERP study on the body-inversion effect », *Neuroreport*, 15(5), 777-780.
- Stienen, B. M., & de Gelder, B. (2011), « Fear detection and visual awareness in perceiving bodily expressions », *Emotion*, 11(5), 1182-1189. doi: 10.1037/a0024032
- Stienen, B. M., Tanaka, A., & de Gelder, B. (2011), « Emotional voice and emotional body postures influence each other independently of visual awareness », *PloS one*, 6(10), e25517. doi: 10.1371/journal.pone.0025517
- Tamietto, M., Geminiani, G., Genero, R., & de Gelder, B. (2007), « Seeing fearful body language overcomes attentional deficits in patients with neglect », *Journal of cognitive neuroscience*.
- Vuilleumier, P., Richardson, M. P., Armony, J. L., Driver, J., & Dolan, R. J. (2004), « Distant influences of amygdala lesion on visual cortical activation during emotional face processing », *Nature neuroscience*, 7(11), 1271-1278. doi: 10.1038/nn1341
- Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires (Guillemette Bolens)***
- Berthoz, A., *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Bolens, G., *La Logique du corps articulaire: Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, réimprimé en 2007.
- Bolens, G., *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, foreword by Alain Berthoz, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012a.
- Bolens, G., « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », in *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, eds. Dee Reynolds & Matthew Reason, Bristol and Chicago, Intellect, 2012b, pp. 143-156. <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:23589>
- Borlik, T. A., « "Painting of a Sorrow": Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's *Hamlet* », *Shakespeare Bulletin* 25.1, pp. 3-31, 2007.
- Calvo-Merino, B., D.E. Glaser, J. Grèzes, R.E. Passingham, & P. Haggard, « Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers », *Cerebral Cortex* 15, pp. 1243-1249, 2005.
- Dickens, C., *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, ed. Tim Cook, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1995.

CORPS EN SCÈNES

- Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, 3 vols. *Le Paradis*, vol. 3, éd. et trad. Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 1990, 2004.
- Flaubert, G., *Bouvard et Pécuchet*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979.
- Folengo, T., *Baldus*, 3 vols, éd. Mario Chiesa, trad. Gérard Genot & Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- Gallese, V., « Embodied simulation : From neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4, pp. 23-48, 2005.
- Jeannerod, M., *Motor Cognition : What Actions Tell the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2006, réimprimé en 2007.
- Jeanneret, M., *Des Mets et des mots : Banquets et propos de table à la Renaissance*, José Corti, Paris, 1987.
- Kaschak, M. P. and A. M. Glenberg, « Constructing Meaning : The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension », *Journal of Memory and Language* 43, pp. 508-529, 2000.
- Markman, K. D., W. M. P. Klein, & J. A. Suhr, eds., *Handbook of Imagination and Mental Simulation*, New York, Taylor and Francis, 2009.
- Morsella, E., J. A. Bargh & P. M. Gollwitzer, eds. *Oxford Handbook of Human Action*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Pezzulo, G., M. Candidi, H. Dindo & L. Barca, « Action simulation in the human brain : Twelve questions », *New Ideas in Psychology* 31, pp. 270-290, 2013.

Fiction et narration : expérience de pensée et expérience politique
Des langues et des récits dans l'espèce humaine : une perspective évolutive (Salikoko Mufivene)

- Bickerton, D., *Language and species*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Bickerton, D., *Adam's tongue : How humans made language, how language made humans*, New York, Hill & Wang, 2010.
- Bolles, E. Blair, *Babel's dawn : A natural history of the origins of speech*. Berkeley, CA, Counterpoint, 2011.
- Hockett, C. F., « Animal "languages" and human language », *Human Biology* 31 : 32-39, 1959.
- Koster, J., « Ceaseless, unpredictable, creativity », *Biolinguistics* 3 : 61-92, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- McArthur, D., « Le langage considéré comme une technologie », *Cahiers de Lexicologie* 50 : 157-164, 1987.
- Mithen, S., *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006.
- Mufwene, S. S., « Language as technology: Some questions that evolutionary linguistics should address », In *In search of Universal Grammar: From Norse to Zoque*, dir. par Terje Lohndal, 327-358. John Benjamins, 2013a.
- Mufwene, S. S., « What African linguistics can contribute to evolutionary linguistics », in *Selected Proceedings of the 43rd Annual Conference on African Linguistics: Linguistic Interfaces in African Languages*, dir. Olanike Ola Orié and Karen Wu, 52-67, Somerville, MA: Casadilla Press, 2013b.
- Mufwene, S. S., « The origins and the evolution of language », in *The Oxford handbook of the history of linguistics*, dir. par Keith Allan, 13-52. Oxford University Press, 2013c.
- Mufwene, S. S., « The evolution of language as technology: The cultural dimension », in *Beyond the meme*, dir. par William Wimsatt & Alan Love. University of Minnesota Press, à paraître.
- Mühlhäusler, P., *Language of environment, environment of language: A course in ecolinguistics*. London, Battlebridge Publications, 2003.
- Emotions et expérience de pensée. Quatre réponses au défi platonicien (Pierre Destrée)***
- Aristote, *La Poétique*, trad. et notes par P. Destrée, Paris, Flammarion GF, 2015.
- Cometti, J-P. et al., *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005.
- Destrée, P., « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », dans J. Levinson (éd), *Suffering Art Gladly*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Nussbaum, M., *The Fragility of Goodness*, Cambridge UP, 1986.
- Love's Knowledge*, Oxford UP, 1990.
- Platon, *Ion*, Introduction, traduction et notes par J.-F. Pradeau, Ellipses, Paris, 2001.
- Robinson, J., *Deeper than Reason. Emotion and its role in Literature, Music, and Art*, Oxford UP, 2005.
- Stern-Gillet, S., « On (Mis)interpreting Plato's *Ion* », *Phronesis* 49, 2004.

CORPS EN SCÈNES

Walton, K., *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard UP, 1990.

Mises en scène de l'événement historique : la terreur dans le théâtre anglais contemporain (Clare Finburgh)

Baudrillard, J., *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002.

Bharucha, R., *Terror and Performance*, London, Routledge, 2014.

Chéroux, C., « 11 septembre 2001, L'Événement à l'ère de la globalisation », in *L'Événement : Les Images comme acteurs de l'histoire*, Hazan, Paris, 2007.

Debord, G., *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996.

Dolan, J., « A Forum on Theatre and Tragedy in the Wake of September 11, 2001 », *Theatre Journal* 54.1, 2002.

Headlong Theatre Company (eds), *Decade*, London, Nick Hern, 2011.

Lehmann, H-T., « A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic », in Karen Jürs Munby, Jerome Carroll et Steve Giles (dir.), *Postdramatic Theatre and the Political*, Bloomsbury, London, pp. 87-110, 2013.

Mondzain, M-J., *L'Image peut-elle tuer?* Paris, Bayard, 2002.

Rae, P., *Theatre & Human Rights*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Barnett B. and Reynolds A., « 'America under Attack': CNN's Verbal and Visual Framing of September 11 », in Steven Chermak, Frankie Y. Bailey, Michelle Brown, eds, *Media Representations of September 11*, Praeger, Westport, London, 2003.

Warner M., *No Go the Bogeyman : Scaring, Lulling and Making Mock*, Straus and Giroux, Farrar, New York, 1998.

Weber, S., *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

Shakespeare ou le scandale renouvelé (Line Cottagnies)

Artaud, A., « Le théâtre et la peste », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Biet, C., « *Le Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 18, p. 27-46, 2000.

Blaise, A., *Manuel du latin chrétien*, Strasbourg, Le Latin Chrétien, 1955.

BIBLIOGRAPHIE

- Déprats, J.-M., « Traduire Shakespeare », in Shakespeare, p. LXXIX-CXXI, 2002.
- Dobson, M., *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Girard, R., *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- Hugo, V., *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, 1864.
- Shakespeare, W., *Histoires*, t. I, *Œuvres complètes V*, dir. J.-M. Déprats et G. Venet, trad. J.-M. Déprats, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2008a.
- , *Histoires*, t. II, *Œuvres complètes VI*, dir. J.-M. Déprats et G. Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2008b.
- , *Tragédies*, t. I, *Œuvres complètes I*, dir. J.-M. Déprats et G. Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002a.
- , *Tragédies*, t. II, *Œuvres complètes II*, dir. J.-M. Déprats et G. Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002b.
- , *Œuvres complètes*, t. I, dir. André Gide, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959.
- Tate, N., *The History of King Lear*, London, 1681.
- Treilhou-Balaudé, C., « Le spectaculaire shakespearien et sa réception en France à l'époque romantique : l'exemple de *Macbeth* », in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, sous la direction d'Isabelle Moindrot, CNRS Éditions, Paris, p. 61-69, 2006.
- Voltaire, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », in *La Tragédie de Sémiramis*, Paris, 1749.
- Willems, Michèle, « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, p. 224-237. 25, 2007.
- , *La Genèse du mythe shakespearien, 1660-1780*, PUF, Paris, 1979.
- Plaisirs d'« attache » et éros tragique au XVII^e siècle. D'une conjoncture historique autour de Racine (Sylvaine Guyot)***
- Biet, C., *Racine ou la passion des larmes*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- Bossuet, J.-B., *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], in *L'Église et le théâtre*, éd. Ch. Urbain et E. Levesque, Paris, Grasset, 1930.
- Bouhours, D., *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Paris, Champion, 2003.
- Bouhours, D., *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes* [1689], Brighton, Sussex Reprints, 1971.

CORPS EN SCÈNES

- Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, éd. A. Mérot, Paris, ENSBA, 2003.
- Gilson, É., « *Le Traité des Passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine ? », *Les Nouvelles littéraires*, n° 861, 15 avril 1939.
- Guyot, S., « Sur la toile comme en scène, peindre l'amour pour "toucher". Proposition pour une évolution de la sensibilité à l'âge classique », *Littératures classiques*, 69, 2009, p. 35-49.
- Guyot, S., « Entre éblouissement et "véritables grâces". Racine ou les tensions de l'œil classique », *Littératures classiques*, 82, 2013, p. 127-142.
- Guyot, S., « Les mises en scène contemporaines de Racine », in Racine, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 1143-1172.
- Guyot, S., *Racine et le corps tragique*, Paris, Puf, 2014.
- Kaster, R. A., *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford et New York, Oxford UP, 2005.
- Nicole, P., *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998.
- de Piles, R., *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, N. Langlois, 1681.
- de Piles, R., *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.
- Racine, J., *Théâtre complet*, éd. A. Viala et S. Guyot, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Rapin, R., *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, F. Muguet, 1674.
- Rosenwein, B. H., « Worrying About Emotions in History », *American Historical Review*, 107, 2002, p. 821-845.
- Soanen, J., « Sermon sur les Spectacles », in *Sermons sur différents sujets, prêchés devant le roi*, Lyon, B. Duplain, 1769.
- Stearns, P. & C. Stearns, « Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *American Historical Review*, 90, 1985, p. 813-836.
- Viala, A., *La France galante*, Paris, Puf, 2008.

Liste des auteurs

Philippe Auslander est professeur à l'École de Littérature, Media et Communication de l'Institut technologique de Géorgie à Atlanta. Il enseigne dans le domaine des arts de la performance, de la musique et des médias. Ses ouvrages les plus récents sont la seconde édition de *Live-liness: Performance in a Mediatized Culture* (Routledge, 2008) et *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (Michigan, 2006). Il est le fondateur et éditeur du journal en ligne *The Art Section*. Il est aussi acteur pour des films expérimentaux. Ouvrages traduits en français: *La performance en direct dans une culture médiatisée*, *L'Annuaire Théâtral* n° 29, Canada, 2001; « Le direct numérique: perspective historico-philosophique », in *Le réel à l'épreuve des technologies*, ed. Josette Féral et Edwige Perrot, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Mireille Besson est directeur de recherche au CNRS et travaille au Laboratoire de Neurosciences Cognitives, CNRS et Aix-Marseille Université. Elle s'intéresse à la plasticité cérébrale et à l'apprentissage chez l'enfant et chez l'adulte. Elle a notamment étudié les relations entre cerveau, langage et musique, et le rôle de l'apprentissage de la musique pour faciliter l'apprentissage du langage et des langues étrangères. Quelques publications: Chobert, J., Francois, C., Velay, J.-L., and Besson, M. (2014), « *Twelve months of active musical training in 8-to 10-year-old children enhances the preattentive processing of syllabic duration and voice onset time* », *Cerebral Cortex* 24, 956-967; Besson, M., Chobert, J. & Marie, C. (2011), « Transfer of training between music and speech: common processing, attention, and memory », *Frontiers in Psychology*, Review Article published: 12 May 2011 doi: 10.3389/fpsyg.2011.00094),

Guillemette Bolens est professeure de littérature anglaise et de littérature comparée à l'Université de Genève. Ses recherches portent sur l'histoire du corps, les gestes, la cognition motrice et l'intelligence kinésique dans l'art et la littérature de différentes périodes (Antiquité, Moyen Âge, époque moderne). Elle a reçu le Prix Latsis et le Prix Barbour pour *La Logique du corps articulaire*: les articulations du corps humain dans la littérature occidentale. Son livre *Le Style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire* (BHMS, 2008, Préface d'Alain Berthoz, Collège de France). Elle travaille en ce moment sur un projet du Fonds National Suisse, *Kinesic Knowledge in Anthropology and Literature*; sur le Projet Balzan de Terence Cave, *Literature as an Object of Knowledge* (Oxford University), et sur le projet interdisciplinaire *A History of Distributed Cognition* (University of Edinburgh, Durham University, Arts & Humanities Research Council, UK).

CORPS EN SCÈNES

Giorgio Barberio Corsetti est metteur en scène de théâtre, d'opéras et de spectacles circassiens. Né à Rome en Italie, il fonde en 1976 sa première compagnie, La Gaia Scienza. En 1984, il crée la Compagnia Teatrale Giorgio Barberio Corsetti, devenue en 2001 Fattore K. En 2001, il devient pour trois ans directeur artistique de la section théâtre de la Biennale de Venise, dont il ouvre la programmation aux diverses formes de la création contemporaine, y compris le cirque. Conseiller pendant six ans à l'Auditorium Parco della Musica de Rome, il crée et dirige plusieurs festivals, parmi lesquels *Metamorfosi*, consacré au cirque, *Equilibrio*, consacré à la danse, ainsi que le Festival international de la Villa Adriana à Tivoli.

Line Cottegnies est professeur de littérature anglaise à l'université Sorbonne Nouvelle et membre du Laboratoire Langues, Textes, Arts et Cultures du monde Anglophone, EA 4398 PRISMES. Ses recherches portent principalement sur le théâtre et la poésie de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle et tout particulièrement sur les femmes auteurs. Elle a co-dirigé le *Théâtre élisabéthain* paru dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2009 (avec F. Laroque et J.-M. Maguin). Elle édite aussi le texte anglais des *Œuvres complètes* de Shakespeare publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade depuis 2002 (en collaboration), et a traduit et annoté la trilogie des *Henry VI*, dont Thomas Jolly a proposé l'intégralité au Festival d'Avignon en 2014. Elle a récemment édité *Henry IV*, 2^e partie de Shakespeare pour Norton.

Catherine Courtet est coordinatrice scientifique au département sciences humaines et sociales de l'Agence Nationale de la Recherche. Elle a été responsable du Programme environnement de l'Association Descartes, puis du Groupement d'intérêt scientifique GEP Environnement (CNRS, CIRAD, CEMAGREF, INRA). Elle a été coordinatrice scientifique du département sciences humaines et sociales, ainsi que responsable du volet recherche du Plan National Santé Environnement et du Plan Santé Travail (2004) pour la Direction de la Recherche, au ministère chargé de la Recherche. Elle a, également, mis en place et animé de nombreux programmes de soutien à la recherche en sciences humaines et sociales. Elle a dirigé (avec Michel Gollac) l'ouvrage *Risques du travail, la santé négociée*, La Découverte, 2012.

Pierre Destrée est chercheur qualifié du Fond de la Recherche Scientifique (FNRS) et professeur de philosophie à l'Université de Louvain. Il est l'auteur de nombreux travaux en éthique et en esthétique anciennes, et a édité plusieurs volumes en esthétique : *La Poétique d'Aristote. Lectures éthiques et politiques*, Paris, Presses Universitaires de France (Les Études Philosophiques 2003, 4) ; (avec F. G. Herrmann), *Plato and the Poets*, Brill, 2011 ; (avec C. Collobert & F. Gonzalez), *Plato and Myth : Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, Brill, 2012 ; (avec Carole Talon-Hugon), *Le Bien et le Beau. Approches Historiques*, Éditions Ovidia, 2012 ; (avec Penelope Murray), *A Blackwell Companion to Ancient Aesthetics*, Wiley-Blackwell, 2014.

LISTE DES AUTEURS

Clare Finburgh est maître de conférences en théâtre moderne au Centre d'Études Théâtrales à l'Université d'Essex, Angleterre. Ses recherches portent sur les théâtres moderne et contemporain britannique, français et francophone. Elle prépare actuellement une monographie sur la notion de « spectaculaire » dans la représentation de la guerre et du terrorisme dans le théâtre britannique depuis 2001, qui paraîtra chez Bloomsbury. Sur le théâtre français, elle a coédité *Contemporary French Theatre and Performance* (Palgrave, 2011). Elle a coédité aussi un recueil d'essais sur le théâtre et la politique de Jean Genet, *Genet: Performance and Politics* (Palgrave Macmillan, 2006) et coécrit un livre sur la mise en scène du même auteur (avec David Bradby, Routledge, 2010).

Laurent Gabail, ethnologue, docteur de l'Université de Paris-Ouest Nanterre la Défense, est actuellement chercheur post-doctorant au Centre d'Études Africaines, à l'Université d'Oxford, grâce à un financement de la fondation Fyssen. Ses recherches portent sur l'organisation sociale des sociétés tenda et sur une analyse pragmatique des pratiques rituelles. Il est également membre de l'équipe de recherche TIP (Traitement Informatique de la Parenté), dont les travaux visent à fournir des outils et des méthodes pour l'analyse comparative des réseaux de parenté. Ce dernier volet de recherche est actuellement financé par l'Agence Nationale de la Recherche dans le cadre du projet Kinsources (2013-2016).

Nathalie Garraud a une formation d'actrice. Elle crée la compagnie du Zieu en 1998 à Paris. Elle en fait d'abord un lieu de recherche et d'expérimentation où se croisent de jeunes auteurs, des acteurs, des architectes, notamment dans le cadre d'un festival qu'elle crée à l'École Spéciale d'Architecture : *Vues d'Ici – scénographie d'un lieu* (1999-2001). Entre 2003 et 2005, après une expérience marquante dans les camps de réfugiés palestiniens du Liban, elle crée en France *Les Européens* d'Howard Barker. Depuis 2006, elle codirige la compagnie avec Olivier Saccomano. Ils conçoivent ensemble les cycles de création, dont elle signe les mises en scène. Parallèlement, Nathalie Garraud conduit des projets de formation et de création à l'étranger, notamment, avec le collectif Zoukak (Beyrouth), dans le cadre du projet européen *Cities on Stage* (2012) en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe ou encore du projet STAMBA (2013) en Irak.

Béatrice de Gelder est professeur de neurosciences cognitives à Maastricht, aux Pays-Bas et au département de neurosciences de l'Université de Louvain en Belgique. Après une double formation en philosophie et psychologie expérimentale, elle a initié des recherches innovantes en perception faciale, intégration multi-sensorielle, conscience visuelle et dans le domaine de la perception émotionnelle du corps en utilisant des méthodes psychophysiques et des techniques d'imagerie. Elle est l'auteur de plus de 180 articles et chapitres d'ouvrages. Elle est l'une des coordinatrices du projet TANGO sur les interactions sociales et du projet COBOL sur la perception émotionnelle du corps et sur les frontières humaines de la science. Elle a

CORPS EN SCÈNES

reçu une bourse de recherche avancée de l'European Research Council (2012-2017). Son livre, *The Emotional Body*, est publié aux presses universitaires d'Oxford, New York (2014).

Sylvaine Guyot est professeur associé dans le département de Langues et Littératures romanes de Harvard University. Ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée de lettres classiques, docteur en littérature de la Sorbonne Nouvelle, elle est l'auteure de *Racine ou l'alchimie du tragique* (PUF, 2010) et de *Racine et le corps tragique* (PUF, 2014). Elle a également co-édité avec A. Viala le *Théâtre complet de Racine* chez Garnier et co-dirigé avec T. Conley un numéro de *Littératures classiques* sur *L'Œil classique* (2013). Ses travaux portent sur les convergences entre fiction dramatique et peinture, la représentation des corps sensible et politique, les mises en scène du tragique et l'historiographie du sublime « classique ». Elle travaille actuellement sur la culture visuelle et les théâtralités de l'époque moderne, et participe au projet des Registres de la Comédie-Française (CFRP), coordonné par Christian Biet, dans le cadre d'un financement ANR. Elle a également dirigé des mises en scène de pièces classiques et contemporaines en France et aux États-Unis.

Alexandre Gefen est chargé de recherche au Centre d'Étude de la Langue et des Littératures Françaises (CNRS-Université Paris), membre du Conseil Scientifique de l'INSHS. Il travaille sur les questions de théorie littéraire appliquées à la littérature française contemporaine et, notamment, sur la question du statut, des fonctions et des effets de la fiction. Il codirige un programme de recherche international intitulé « Pouvoirs des arts », financé par l'Agence Nationale de la Recherche. Dernières parutions : *Empathie et esthétique*, avec Bernard Vouilloux, Paris, Hermann, 2013 ; *Vies imaginaires de la littérature française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014 ; *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

Françoise Lavocat, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes est professeure de littérature comparée à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle. Ses recherches portent sur le roman et le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, les théories de la fiction, les mondes possibles, la mémoire des catastrophes. Elle a notamment publié *Arcadies Malheureuses* (1997), *La Syrinx au bûcher* (2005), *La théorie littéraire des mondes possibles* (éd. 2010), *Fiction et cultures* (éd. 2010), *Pestes, Incendies, Naufrages* (éd. 2011), *Fait et fiction. Pour une frontière* (à paraître, Seuil coll. « Poétique », 2016).

Sandrine Maisonneuve est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon, ainsi que du Diplôme d'État pour l'enseignement de la danse. Elle est interprète depuis 1992, notamment pour Andy Degroat, Christiane Blaise, Abou Lagraa, Yann Lheureux, Mohamed Shaffik, Olivier Dubois et collabore étroitement avec Toméo

LISTE DES AUTEURS

Verges depuis 2006. Elle enseigne depuis 2005 à Tunis, Alger, au Caire et au Conservatoire National Supérieur Musique et Danse (CNSM) de Lyon. En tant que chorégraphe, elle crée quelques pièces en France et à Taiwan, et développe aujourd'hui son propre processus de création autour de la composition instantanée, pour le jeune ballet du CNSM de Lyon, en 2010, puis pour des danseurs égyptiens au sein d'un projet soutenu par la commission européenne : RAQS AL TAYER. En 2013, son dernier projet « Echo est un corps plastique » fait l'objet d'une résidence à Bagnolet avec les Rencontres chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis.

Salikoko S. Mufwene est linguiste et « The Frank J. McLoraine Distinguished Service Professor of Linguistics and the College » à l'Université de Chicago. Ses recherches portent, notamment, sur l'évolution linguistique, dont l'émergence des créoles, la spéciation langagière et la vitalité des langues. Ses publications : *The Ecology of Language Evolution* (Cambridge University Press, 2001) ; *Créoles, écologie sociale, évolution linguistique : cours donnés au Collège de France* (L'Harmattan, 2005) ; *Globalization and Language Vitality : Perspectives from Africa* (Continuum Press, 2008, avec Cécile B. Vigouroux) ; *Language Evolution : Contact, competition and change* (Continuum Press, 2008) ; *Colonisation, globalisation et vitalité du français* (Odile Jacob, 2014, avec Cécile B. Vigouroux), et *Iberian Imperialism and Language Evolution in Latin America* (University of Chicago Press, 2014).

Anne-Sophie Noel est ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée de lettres classiques et docteure en littérature grecque. Elle a soutenu en 2012 une thèse à l'université de Lyon 3 intitulée « La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du V^e siècle av. J.-C. », portant sur l'ensemble des pièces d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Chercheuse associée au laboratoire HiSoMA, Histoire et Sources des Mondes Anciens, Université Lyon 2 et 3, ses principaux domaines de recherche sont la tragédie et la comédie grecques, les textes techniques anciens relatifs aux théâtres grec et romain, l'objet au théâtre de l'Antiquité à nos jours, la réception ainsi que les représentations modernes et contemporaines de théâtre antique.

Olivier Py est auteur, metteur en scène et acteur. Après des études à l'École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), il entre au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique en 1987, tout en faisant des études de théologie. En 1988, il fonde sa compagnie. Il crée l'événement au Festival d'Avignon en 1995 en proposant *La Servante, histoire sans fin*, cycle de pièces d'une durée de 24 heures. En 1998, Olivier Py est nommé à la direction du Centre dramatique national d'Orléans. Il prendra ensuite la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe de 2007 à 2011. Il est directeur du Festival d'Avignon depuis septembre 2013. Il est l'auteur de nombreux romans, de pièces de théâtre, de traductions et adaptations, notamment des contes de Grimm, des pièces d'Eschyle. Il a publié *Les mille et une définition du théâtre*, chez Actes Sud en 2013.

CORPS EN SCÈNES

Olivier Sacomano, après des études de philosophie, fonde dans les années 90 à Marseille la compagnie *Théâtre de la Peste*, au sein de laquelle il met en scène une dizaine de spectacles, adaptés de textes de Brecht, Sophocle, Kafka, Duras, Darwich, Dostoïevski. Il expérimente une forme théâtrale légère (*Les Études*) qui lie l'idée d'œuvre à celle d'exercice. Parallèlement, il a enseigné au secteur Théâtre de l'Université de Provence et soutenu en 2011 une thèse de philosophie intitulée *Le Théâtre comme pensée* (*Les Solitaires Intempestifs* 2015). En 2006, il rejoint la compagnie du Zieu. Il travaille avec Nathalie Garraud à la conception des cycles de création (*Les Suppliantes*, *C'est bien c'est mal*, *Spectres de l'Europe*), d'abord comme co-metteur en scène, puis signe, comme auteur, les textes des *Études* (2010-2012), de *Notre jeunesse* (2013) et d'*Othello, variation pour trois acteurs* (2014).

Alain Viala est diplômé de l'ENS Cachan et agrégé de lettres modernes et docteur ès Lettres. Il est actuellement professeur émérite à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle et professeur (Chaire de Lettres Françaises) à l'Université d'Oxford. Il a notamment publié : *Naissance de l'écrivain* (Minuit, 1985), *Racine. La stratégie du caméléon* (Seghers, 1990); *Le théâtre en France* (Puf, 1996); *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire* (Puf, 2004); *La France galante* (Puf, 2009); *Le Théâtre*, avec D. Mesguich (Puf, 2011).

Franck Vidal est professeur de neurosciences à l'Université d'Aix-Marseille et membre du Laboratoire de Neurosciences Cognitives, CNRS. Ses recherches portent sur les mécanismes d'estimation des durées brèves et leurs bases neurales, l'architecture du traitement de l'information sensorimotrice, le contrôle de l'action et la détection de l'erreur. Publications représentatives : Coull J.T., Vidal F., Nazarian B. & Macar F. (2004), «Neuroanatomy of the attentional modulation of time estimation», *Science*, 303: 1506-1508; Casini L., Ramdani-Beauvir C., Burle B., Vidal F. (2013), «How does one night of sleep deprivation affect the internal clock?», *Neuropsychologia* 51: 275-283; Bonini F., Burle B., Liégeois-Chauvel C., Régis J. Chauvel P., Vidal F. (2014), «Action Monitoring and Medial Frontal Cortex : Leading Role of Supplementary Motor Area», *Science*, 343, 888-891.

Georges Vigarello est ancien élève de l'école normale supérieure d'éducation physique et sportive, agrégé de philosophie, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Science sociales (EHESS), membre de l'Institut universitaire de France, ancien Président du conseil scientifique de la BnF. Derniers ouvrages : *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Point Seuil, 2007; *Les métamorphoses du gras, histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, 2010; *Histoire de la virilité*, co-dir. avec A. Corbin et J.-J. Courtine, 3 vol. 2011; *La silhouette histoire d'un défi*, Seuil, 2012; *Le sentiment de soi, histoire de la perception du corps*, Seuil, 2014.

LISTE DES AUTEURS

Ruth Webb a enseigné aux Universités de Princeton et de Londres. Elle est actuellement professeur de Langue et littérature grecques à l'Université Lille-Nord de France. Elle est l'auteur de deux livres sur le théâtre de l'Antiquité tardive (*Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, 2008) et sur l'emploi des images mentales dans la littérature et la rhétorique antique (*Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* 2009).

Arkadi Zaides est originaire de Biélorussie. Il rejoint Israël en 1990 et intègre la Batsheva Dance Company. En tant que danseur et chorégraphe, il allie aujourd'hui cet héritage avec de nombreuses autres techniques et influences. Il privilégie les coproductions internationales lui permettant de croiser les points de vue, les inspirations et de décentrer son regard vers son fil rouge : le vivre ensemble dans un environnement partagé et conflictuel. Il fut ainsi le premier à faire danser ensemble Israéliens juifs et arabes dans *Quiet*, avant de s'interroger sur le concept de territoire dans *Land-Research*. Ce cheminement artistique autant humain que citoyen, il le poursuit aujourd'hui avec *Archive*, annonciateur d'une génération aux regards nouveaux.

Remerciements

Nous remercions le comité scientifique de l'édition 2014 des « Rencontres Recherche et Création ».

Carole Alexandre, adjointe enseignement supérieur, Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie, ministère de la Culture et de la Communication

Mireille Besson, directeur de recherche CNRS, psychologie cognitive et neuroscience, Aix Marseille Université

Christian Biet, professeur de théâtre, Université de Nanterre Paris Ouest la Défense

Catherine Courtet, coordinatrice scientifique, département sciences humaines et sociales, ANR

Jan Clarke, professeur, Université de Durham, Secretary General International Federation for Theatre Research

Nicolas Donin, responsable de l'équipe « Analyse des pratiques musicales », laboratoire « sciences et technologie de la musique et du son », IRCAM-CNRS-Université Pierre et Marie Curie

Emmanuel Ethis, sociologue, président de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, vice président du Haut Conseil de l'Éducation artistique et culturelle

Jean-Louis Fabiani, sociologue, directeur d'études, EHESS, Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron

Clare Finburgh, Department of Literature, Film and Theatre Studies, University of Essex

Astrid Brandt-Grau, chef du Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie, ministère de la Culture et de la Communication

Laurent Jeanpierre, sociologue, professeur, Université de Paris 8

CORPS EN SCÈNES

Françoise Lavocat, professeur de littérature comparée,
Université Sorbonne nouvelle

Jerrold Levinson, philosophe, professeur, Université du
Maryland

Pierre Livet, philosophe et épistémologue, Aix Marseille
Université

Damien Malinas, sociologue, vice-président « Culture,
campus et communication » de l'Université d'Avignon et
des pays du Vaucluse

Christine Mauduit, professeur de langue et littérature
grecques à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, Département
des sciences de l'antiquité, ENS ULM

Pierre Moeglin, professeur, sciences de l'information et de
la communication, Université Paris 13

José Morais, professeur, unité de recherche en neuros-
ciences cognitives, Université Libre de Bruxelles

Jacques Neefs, professeur émérite Université de Paris VIII
et professeur de littérature Johns Hopkins, Baltimore

Bernard Rimé, professeur de psychologie cognitive, Uni-
versité Catholique de Louvain, Centre d'étude du compor-
tement social

Paul Rondin, directeur délégué, Festival d'Avignon

Carlo Severi, directeur d'études et directeur de recherche
CNRS, Laboratoire d'Anthropologie Sociale du collègue de
France, EHESS

Anne Simonin, historienne, directrice de recherche
CNRS, directrice de la Maison française d'Oxford

Bruno Tackels, direction générale de la Création Artis-
tique, ministère de la Culture et de la Communication

Françoise Thibault, déléguée générale, Alliance Athéna

Philippe Vendrix, musicologue, directeur de recherche
CNRS, Centre d'étude supérieure de la renaissance, Univer-
sité François Rabelais Tours

Alain Viala, professeur, Chaire de lettres françaises, Uni-
versité d'Oxford

Table des matières

Préambule.....	5
Préface, OLIVIER PY.....	9
Introduction, CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON, FRANÇOISE LAVOCAT, ALAIN VIALA.....	15
Comment la parole et la représentation s’inscrivent dans les corps	17
Expression et réception	19
Exercice de pensée et expérience politique.....	22
Sensibilités et émotions.....	24

RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l’ambivalence d’une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée, LAURENT GABAIL	33
Du regard éloigné au corps impliqué.....	33
Techniques du corps et artefacts relationnels.....	36
Corps collectif et sujets singuliers.....	39
Suspendre le jugement esthétique.....	41
Le « corps parlant » du danseur antique : gestuelle, identité et perception, RUTH WEBB	45
La pantomime ou la narration par le corps.....	48
Le spectateur impliqué.....	52
Face aux identités multiples du danseur, la crainte de la contagion des spectateurs.....	53
Vivre l’expérience des personnages.....	55
Danser pour témoigner : l’histoire immédiate et la mémoire des corps, ARKADI ZAIDES.....	59
Théâtre et performance : l’évasion de la représentation, PHILIP AUSLANDER	67

CORPS EN SCÈNES

La « performance » : histoire d'un concept.....	67
Entre artifice et réel.....	69
Créer l'illusion ou questionner l'illusion.....	72
Entre présence et représentation.....	73

PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

Perception du temps et illusions temporelles : mécanismes physiologiques et conséquences pour la narration, FRANCK VIDAL.....	79
Le temps : une source d'information.....	80
Les propriétés de l'estimation temporelle	82
<i>Variations dans l'estimation des intervalles de temps : un phénomène commun à certains animaux et à l'homme.....</i>	83
<i>Effets de l'attention sur la perception des intervalles de temps..</i>	84
<i>Une métrique du temps.....</i>	84
La théorie du temps scalaire : quand l'attention est détournée du temps.....	85
Le temps qui passe : activité cérébrale.....	87
Estimation temporelle et narration cinématographique.....	88
<i>Manipulation du temps et illusions spatiales</i>	89
<i>Effets des pauses dans l'expression orale</i>	90
<i>L'attention étire la durée du temps qui passe.....</i>	90
<i>Quand l'action raccourcit le temps.....</i>	91
<i>Le cinéma de Sergio Leone : dilater la sensation de la durée....</i>	92
Perception des expressions émotionnelles corporelles : bases neurales, BÉATRICE DE GELDER, ALINE DE BORST, REBECCA WATSON	95
Perception et reconnaissance des expressions corporelles affectives.....	96
Les expressions corporelles comme informations pour l'action...	97
La perception subconsciente des expressions corporelles.....	99
Intégration multi-sensorielle : émotion de la voix et gestuelle corporelle	100
Le corps collectif en danse, SANDRINE MAISONNEUVE, ENTRETIEN AVEC CATHERINE COURTET.....	105

TABLE DES MATIÈRES

Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres
d'art littéraires, GUILLEMETTE BOLENS..... 115
Le langage verbal comme source de simulations perceptives..... 117
Une communication kinésique au Paradis..... 120
Une simulation kinesthésique au XVI^e SIÈCLE..... 122

Histoire d'une conscience incarnée, GEORGES VIGARELLO 127
La dominance des « sens externes »..... 128
 Le symbole des sens « externes »..... 128
 Enveloppe privilégiée, intérieur déprécié..... 130
 La douleur et le dedans..... 131
L'être « sensible » 133
 Vivre c'est sentir..... 133
 Expérience du corps et expérience du moi..... 135
 Éprouver le corps : l'invention de la cœnesthésie..... 136
 Littérature et géographie du sensible..... 138
 La culture de la détente..... 140
L'être « informé..... 141
 La « prise de conscience » du corps..... 142
 « Schéma corporel » et « image du corps »..... 143
 Observation intérieure et expression esthétique..... 145

FICTION ET NARRATION : EXPÉRIENCE
DE PENSÉE ET EXPÉRIENCE POLITIQUE

Des langues et des récits dans l'espèce humaine : une
perspective évolutive, SALIKOKO S. MUFWENE..... 151
Origines des langues : monogenèse ou polygenèse?..... 153
Fonction des langues : penser ou communiquer?..... 155
Représenter la réalité et créer des univers imaginaires..... 157
Se raconter des histoires..... 160

Émotions et expérience de pensée : quatre réponses au défi
platonicien, PIERRE DESTREE 163
Le défi de Platon : les émotions interdisent de penser 164
Des émotions distancées..... 167
Des émotions fictionnelles..... 168
Émotions et compréhension éthique..... 171
Émotions et réflexion 173

CORPS EN SCÈNES

Les mises en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans les tragédies grecques, ANNE-SOPHIE NOEL..... 175

La tragédie grecque : entre politique et universalisme 176

Dramaturgie, spectacle et sens politique..... 180

La tragédie comme mise en cause de l'idéologie guerrière athénienne ?..... 182

Mises en scène de l'événement historique : la terreur dans le théâtre anglais contemporain, CLARE FINBURGH 189

La représentation médiatique des actes terroristes ou la réduction par les images 190

Représenter les actes terroristes au théâtre..... 191

Des enjeux de la mise en scène..... 198

Shakespeare ou le scandale renouvelé, LINE COTTEGNIES 201

Histoire de scandales 202

Un scandale esthétique 204

Histoire de subversion : la scène du pouvoir..... 206

Du politique au tragique..... 207

Henry VI: entre histoire providentielle et passions privées..... 209

Une pensée théâtrale, OLIVIER SACCOMANO, NATHALIE GARRAUD 213

Le théâtre comme expérience de pensée..... 215

Du récit : le théâtre entre champ et contrechamp 217

Des actes « violents » 218

De la transformation des émotions..... 220

Émotion, identification, éthique..... 222

RACONTER LES SENTIMENTS,
MODIFIER LES SENSIBILITÉS

L'émotion dans la fiction, ALEXANDRE GEFEN 227

Comment peut-on être ému par Anna Karénine ? Le paradoxe de la fiction 228

Pourquoi faut-il aller au théâtre ? Le paradoxe de la tragédie 230

TABLE DES MATIÈRES

Plaisirs d'« attache » et éros tragique au XVII^e siècle.
D'une conjoncture historique autour de Racine,
SYLVAIN GUYOT..... 235
Le tragique, entre passions néfastes et émois fondateurs..... 237
Magnétisme amoureux et adhésion artistique : l'appel des corps
dans *Bérénice*..... 239
Querelles autour des séductions sensibles : *Esther* ou la grâce
troublante 243

Poésie du plateau et énigmes théâtrales. Pour une
résonance sensible de la scène contemporaine,
GIORGIO BARBERIO CORSETTI, ENTRETIEN AVEC
SYLVAIN GUYOT..... 249

Bibliographie..... 261

Liste des auteurs 271

Remerciements 279