

Théâtre et neurosciences : fiction versus naturalisation

écrit par Chiara Cappelletto

Théâtre et neurosciences : une rencontre de savoirs

Le théâtre a été décrit et compris par la philosophie et l'esthétique de façon pour le moins opaque et ce pour de multiples raisons. La première concerne le statut événementiel de cet art qui se déroule durant une période limitée dans le temps qui doit coïncider avec celui pendant lequel le public le reçoit et au terme duquel l'événement théâtral cesse, ne laissant qu'un souvenir pour ceux qui y ont participé ainsi que quelques objets de scène. Le théâtre est donc une expérience, non une œuvre. La deuxième raison concerne sa nature synesthésique à laquelle correspond l'idée – simpliste – qu'il est le résultat d'une collaboration entre différents arts, tels que la littérature, la peinture, l'architecture, la danse... et confond ainsi synesthésie et synthèse. Finalement, l'histoire du théâtre est, pour de nombreuses raisons, une histoire des théâtres répondant à des idées dramaturgiques, des styles interprétatifs et des instances sociales distinctes.

De Platon à Stanislavski pourtant, tous – auteur et public, acteur et spectateur, censeur et impresario – s'accordent à reconnaître un élément caractéristique du fait théâtral : l'« empathie[1] » du spectateur et / ou du public. Ce terme renvoie essentiellement au fait que le théâtre non seulement émeut celui qui regarde l'action se déroulant sur scène, mais le conduit à s'identifier aux personnages, provoquant en lui des passions analogues à celles qu'il éprouverait si l'action à laquelle il assiste était réelle. En outre, le bouleversement qui le secoue spirituellement et intellectuellement est toujours accompagné d'une affection physique. L'âme et le corps collaborent. Simultanément, on s'accorde à dire que le spectateur est bien conscient du fait que ce qu'il voit n'est « pas réel », et que par conséquent, il sait qu'il n'a pas à s'en occuper, malgré l'authenticité de ses propres réponses émotionnelles. Comme l'a révélé l'Abbé Du Bos dans ses *Réflexions* – aujourd'hui encore, l'un des textes les plus riches d'esthétique théâtrale – « il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre concourt à nous émouvoir, mais rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme imitation[2] ». Pour comprendre l'essence du fait théâtral, il faut donc s'interroger non sur la raison pour laquelle l'événement scénique possède éventuellement le même aspect que la réalité – dans le sens d'une fidélité historique des décors, des costumes et des dialogues – mais plutôt sur le *pathos* de la vérité : l'expérience du théâtre se fonde sur le paradoxe de l'« identification virtuelle » ou « analogique », autant de l'acteur au personnage que du spectateur à l'acteur déguisé.

Pour connaître le fonctionnement psychosomatique de l'être humain et en solliciter les passions, les acteurs et les pédagogues théâtraux ont eu recours depuis des siècles aux sciences de la vie et de la psychologie. Ils ont en particulier accordé leur attention aux techniques utiles pour rendre plus efficace la formation des acteurs et améliorer leur capacité à

porter sur scène un personnage, afin d'obtenir une captation immédiate du spectateur. Cette attention s'est désormais accentuée dans le sillage du développement des neurosciences, et le débat est vif. L'ouvrage de Rhonda Blair, *The Actor, Image and Action. Acting and cognitive neuroscience* [3] demeure un texte de référence. L'auteur prétend que son volume est un manuel permettant d'appliquer les nouvelles découvertes scientifiques aux processus de constitution de soi, considérant que le personnage est en substance un éventail de choix et de comportements. Dans une veine de recherche comparable, John Emigh a proposé une longue et intéressante liste de questions parmi lesquelles je rappellerai celles-ci : « La transe et le cerveau. Comment et pourquoi la privation sensorielle et l'excès d'émotion sont-ils utilisés comme stratagèmes théâtraux ? Comment les performances engagent-elles et encouragent-elles les modes de conscience altérés ? Comment cela peut-il être rapporté aux études sur les patients aux "cerveaux divisés" et postule de l'évolution du cerveau ? » et « Public et empathie. Comment le spectateur reconnaît-il et répond-il aux signaux émotionnels ? Quelle est la raison physiologique de l'empathie et quel est son rôle dans une mise en scène ? Quel rôle joue la mémoire dans ce processus [4] ? ». Dans cette perspective, l'événement théâtral devient équivalent à la performance de l'acteur – à savoir à l'exercice d'une *compétence* spécifique – et / ou à la *réaction* pré-culturelle du spectateur. Il se trouve ainsi fractionné selon les différents rôles de ceux qui y participent.

Les spécialistes de neurosciences considèrent le théâtre dans la même perspective : lors des protocoles expérimentaux, ils sont intéressés par la technique mimétique des acteurs et la prédisposition de chaque sujet à répondre instinctivement à certaines sollicitations physiques et émotives. Un cas paradigmatique nous est offert par l'expérimentation de Wicker et de ses collègues. Dans une étude célèbre destinée à comprendre « quel mécanisme neuronal est à la base de la capacité à comprendre les émotions des autres » et si « ce mécanisme implique des zones du cerveau généralement impliquées lorsque l'on *fait expérience* de la même émotion [5] », des sujets testés ont été exposés à une odeur répugnante et on leur a ensuite montré des images d'acteurs professionnels qui imitaient l'émotion faciale du dégoût. Dans les deux cas, les mêmes zones cérébrales que celles des « spectateurs » étaient activées. Laissant de côté le débat suscité par de telles informations, je relève que la capacité expressive de l'acteur est exploitée dans les expérimentations neuroscientifiques que ce soit en raison d'un comportement feint en mesure d'être reproduit, où parce que le protocole construit pour créer une copie visuelle relative à un état corporel reproduit le noyau du schéma d'observation qui se trouve à la base de la relation entre acteur et spectateur. Pour les chercheurs se consacrant au théâtre comme pour ceux des neurosciences, l'intérêt pour les découvertes et les compétences réciproques semble donc se résumer à un simple programme d'application.

Deux hypothèses et une équivoque : le théâtre comme catégorie naturelle

Avant de discuter de la légitimité d'une telle conception instrumentale et de ses implications épistémologiques, je tiens à rappeler les deux découvertes neuroscientifiques et leurs principes d'explications

relatives, sans aucun doute plus significatives pour la performance théâtrale, autant pour l'acteur que pour le spectateur. La première est celle d'Antonio Damasio. Dans *L'Erreur de Descartes*, le neurologue défend l'hypothèse du marqueur somatique, pour lequel dans notre corps, une « boucle comme soi » serait active : « Il existe des mécanismes neuraux qui nous procurent de perceptions "comme si" elles provenaient d'états émotionnels, comme si le corps les exprimait véritablement. Ces mécanismes de simulations nous permettent donc de court-circuiter le corps [...]. Nous évoquons, grâce à eux, quelque chose ressemblant à la perception d'une émotion par le biais du cerveau et de lui seul[6]. » Ce mécanisme de simulation serait à la base du sentiment de l'empathie[7], qui est précisément un sentiment et non une simple émotion, c'est-à-dire « la perception d'un certain état du corps ainsi que celle d'un certain mode de pensée et de pensées ayant certains thèmes[8] ». « Les sentiments ne dérivent pas nécessairement des états réels du corps – bien que ce soit possible –, mais des cartes réelles construites à un moment donné dans les régions sensibles au corps du cerveau[9]. » L'émotion ne serait en revanche que l'ensemble des changements de l'état corporel[10]. Ce qui compte, c'est la possibilité de ne pas répéter effectivement une certaine expérience connotée par une émotion, mais plutôt de recevoir des sollicitations semblables à celles que nous avons en mémoire, qui correspondent à un moment antérieur dans notre vie, et en tirer des états d'âme analogues. C'est ce que Stanislavski avait appelé « reviviscence[11] » : l'acteur renouvelle l'expérience de la qualité émotive éprouvée dans des circonstances antérieures, lesquelles peuvent être sans rapport avec – ou même dissemblables de – l'intrigue dramatique. L'analogie ne demande par conséquent aucune correspondance factuelle entre les deux situations qui donnent lieu à la même émotion.

La nature théâtrale de la boucle du « comme soi » est évidente pour Damasio[12] qui a réalisé une véritable répétition demandant à quelques sujets d'isoler un moment de leur propre vie en fonction de la force de son contenu émotif, de l'imaginer et d'annoncer par un geste de la main le moment où l'émotion était ressentie. Il a alors commencé à réunir les données à travers une tomographie par émission de positrons (TEP[13]), une technique d'imagerie cérébrale qui mesure le flux de sang dans les différentes zones du cerveau. Les zones somato-sensibles examinées – celles impliquées dans l'émission du signal sensoriel qui provient de n'importe quelle partie du corps et se trouve reliée au système nerveux central – montrent une altération significative. Il y a donc une « activité émotionnelle » effective y compris dans les cas d'expériences fictives.

La seconde découverte est celle des neurones miroirs. Cette population de neurones a été isolée par un groupe de chercheurs italiens en neurosciences au milieu des années 1990, tout d'abord chez le singe, puis chez l'homme. Ces neurones présentent une activité – à une intensité variable – lorsqu'un sujet humain exécute une action que ce soit lorsqu'il voit la même action être exécutée, ou encore lorsqu'une action comparable est exécutée par un autre sujet qui peut être d'un sexe différent ou appartenir à une autre espèce que lui. L'action observée doit, dans tous les cas, être effectivement possible à accomplir par l'observateur. Elle

peut associer, ou pas, des objets et peut être dirigée, ou pas, vers un but. Ce but peut à son tour être réel ou fictif. Le mécanisme miroir semble fournir le substrat neurologique permettant de comprendre les actions d'autrui, puisque l'observateur simulerait en lui ce qu'il observe sans l'exécuter effectivement, reconnaissant l'intention motrice mise en acte par le sujet observé[14]. À la lumière de l'activité des neurones visiomoteurs – définition plus précise que celle de « miroirs » qui suggère de façon erronée la duplication, voire la représentation, de l'action observée –, il semble donc possible de soutenir que le corrélat neurobiologique de l'empathie a été identifié, c'est-à-dire celui de l'expérience d'identification du spectateur qui s'émeut à la vue d'un geste. Vittorio Gallese, l'un des neuroscientifiques les plus investis dans la compréhension théorique du mécanisme miroir, a proposé la notion de « simulation incarnée » pour rendre compte de ce type de participation à distance :

Que ce soient les prédictions concernant nos actions, ou celles concernant les actions d'autrui, elles peuvent [...] être définies en tant que processus de modélisation établi sur la simulation [...]. Percevoir une action *équivalut* à la simuler intérieurement. Cela permet à l'observateur d'utiliser ses propres ressources pour pénétrer le monde de l'autre au moyen d'un processus de modélisation qui possède le signalement d'un mécanisme qui n'est pas conscient, automatique et prélinguistique de simulation motrice. Ce mécanisme instaure un lien direct entre l'agent et l'observateur, dans la mesure où tous deux sont cartographiés de façon *anonyme* et neutre pour ainsi dire. Le paramètre « agent » est spécifié, alors que son signalement spécifique d'identité ne l'est pas[15].

Le geste et son style gagnent sur l'identité biographique de l'acteur.

La position de Gallese n'est pas la même que celle de Damasio, étant donné que pour ce dernier, les mécanismes de simulation sont activés « de l'intérieur », alors que le premier considère que leur activation peut aussi être induite par l'observation des autres. Je propose de considérer l'hypothèse de Damasio particulièrement pertinente pour le travail d'acteur et l'interprétation de Gallese plus appropriée pour comprendre les mécanismes à l'œuvre pour le spectateur. L'intérêt de ces deux positions dépend justement de l'impression à pouvoir justifier – sinon fonder – l'accord entre action et perception de l'action, c'est-à-dire entre performance et réception. Ce serait pourtant une erreur de méthode et de mérite de supposer que les hommes de théâtre possèdent de telles connaissances comme s'il s'agissait simplement de l'étape la plus récente de l'utilisation du savoir scientifique. L'ambition des neurosciences pour expliquer le fonctionnement du cerveau et du système nerveux est en effet telle qu'elle suggère de saisir l'essence même de l'action scénique. Elle prétend fournir une pédagogie scénique qui ne devrait plus naître de la recherche renouvelée par chaque acteur individuellement sur son propre corps et sa constitution physique, de façon à trouver les solutions idiosyncratiques qui résulteraient de l'exercice ayant effectivement eu lieu – pensons au travail que Julia Varley de l'Odin Teatret a conduit sur et avec sa faible voix, et aux résultats expressifs obtenus précisément grâce à la capacité pathique de son organe vocal. De telles solutions

paraissent s'appliquer plutôt directement à n'importe quel corps. A posteriori, la réception du public semble considérée comme s'il s'agissait d'un unique spectateur ignorant largement les réflexions que les hommes de théâtre ont livrées à sa formation, en particulier au xx^e siècle ; en outre, on lui attribuerait une valence purement réactive, au point d'avoir une conception de l'empathie plutôt triviale qui avait déjà suscité la critique de Bertold Brecht. Dans le milieu de la danse par exemple, il a été suggéré de « neuro-orienter » les chorégraphies [16].

Ce faisant, nous encourrons une équivoque épistémologique cruciale : si nous admettons qu'une réflexion sur le fait théâtral peut être menée à la lumière des mécanismes qui président aux actions et aux réactions neurobiologiques, nous travaillons subrepticement dans le sens de sa *naturalisation*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il s'agit précisément de la position de Gallese :

l'étude de la dimension neurale de l'intersubjectivité et le rôle crucial tenu en son sein par les mécanismes de simulation offrent des points de réflexion pour une naturalisation de la présence de l'acteur, pour la compréhension de la genèse de son expressivité mimétique, pour la compréhension sur des bases empiriques du rôle actif du spectateur, et plus généralement, pour l'origine mimétique des pratiques théâtrales [17].

En poursuivant dans cette direction, ce que nous faisons n'est pas tant de rendre le théâtre objet d'étude des sciences de la vie et de la psychologie – opération qui, pour une part, est déjà en acte comme nous l'avons vu – mais plutôt, plus radicalement, de le penser comme *catégorie naturelle*.

Cette position semble posséder l'avantage heuristique de saisir une constante que, pour des raisons qu'il n'est pas possible d'analyser ici, nous tendons, de façon neutre, à considérer comme un invariant anhistorique qui peut dissiper en partie certaines des opacités indiquées au début. Cependant, même en admettant qu'un tel invariant soit à la base de la relation acteur / spectateur, fondatrice du fait théâtral, elle n'aurait pas la valeur d'élément transhistorique capable de donner une forme aux styles et aux modes de mise en scène au cours des siècles. La naturalisation du théâtre comporte en effet, sur le plan épistémologique, non pas tant de ramener jeu et réception à la psychosomatique de l'acteur et du spectateur, que de le comparer à une quelconque pratique intersubjective, avec pour résultat paradoxal de perdre justement cette essence que nous recherchons. Le théâtre ne serait donc que l'expression prégnante de la relation quotidienne entre un corps intelligent qui exhibe sa propre action – l'acteur – et un corps intelligent qui la suspend en s'investissant dans l'observation – le spectateur [18]. L'approche neurobiologique de l'art, et plus généralement de tout processus réélaborant le factuel naturel et historique de l'homme, qui exprime donc un écart réflexif par rapport à l'élément purement biologique de l'existence, *neutralise* justement un tel écart parce qu'il comprend la *poiesis* et sa capacité de transformation comme une séquence de simples états émotifs et cognitifs sollicités différemment. L'intercorporité –

propre au théâtre – et l’intersubjectivité – propre à la vie vécue – sont pensées comme s’ils étaient identiques[19]. L’art performatif verrait ainsi transformée en sociabilité sa propre nature événementielle, et le théâtre se répandrait dans le monde perdant sa qualité artistique spécifique et en premier lieu fictionnelle.

Il ne s’agit pas de s’opposer à cela en proposant à nouveau l’antagonisme insatisfaisant entre nature et culture pour lequel le théâtre serait soit l’expression d’états corporels, soit un produit historique fondé sur des conventions et des choix de poétique. Pour comprendre la relation entre le geste mis en scène et la réaction de la salle, il faut plutôt saisir la qualité *idéale* du théâtre en tant que phénomène esthétique, c’est-à-dire la permanence tout au long des différentes représentations d’une structure typologique qu’on comprend à travers la perception et qui qualifie la forme essentielle du théâtre sans la traduire en concept pur, sans la rendre abstraite.

***Neighbors* : un cas d’étude**

Je ferai appel à un cas d’étude pour conforter cette affirmation et en débattre. Il s’agit du spectacle *Neighbors*, texte de Branden Jacobs-Jenkins, dirigé par Nigel Smith pour sa première au Public Theater de New York en mars 2010 et joué par une troupe d’acteurs afro-américains. La trame narre la rencontre entre la famille Patterson et la famille Crow qui vient tout juste d’emménager dans le voisinage. La famille Patterson est composée d’un homme noir, professeur de littérature grecque ancienne, qui a épousé une femme blanche dont il a eu une fille. La famille Crow est composée de cinq personnes, « plus noires » que Monsieur Patterson et sa fille ; leur profession : acteurs dans des spectacles de variété. Parmi les membres de la famille Patterson, les différences raciales ne semblent pas exister, tout au moins, jusqu’à l’arrivée des Crow. Le point central de l’histoire est la façon dont nous construisons et affirmons notre identité, mais ce ne sont pas tant les significations raciales, psychologiques et sociales qui m’intéressent ici, que le schéma fictionnel mis en scène.

On sait que la famille Crow est plus noire que la famille Patterson à la façon dont est montrée l’exagération stéréotypée des gestes de noirs américains, de leurs composantes : l’accent, la démarche... La question est de savoir comment il est possible de *montrer* ce « plus noir que noir » sans le dire et sans rendre le contenu immédiat du drame étant donné qu’il en est la condition préalable. En outre, sur le plan de l’information, il aurait suffi de choisir des acteurs blancs pour les personnages de couleur et de les maquiller en noir, alors que ce sont au contraire les acteurs de couleur qui interprètent les Crow et qui sont fardés, c’est-à-dire maquillés en ce qu’ils sont déjà : des gens à la peau noire. Les Crow ne portent pas un masque artificiel, un objet étranger à leur propre corps, mais ils l’exposent sur leur peau sans la dissimuler ; lorsque, par exemple, ils salissent leurs vêtements avec le fond de teint, ils indiquent volontairement qu’ils ont vu la tache. Au premier coup d’œil, on pourrait prêter à ce masque la qualité d’instrument métathéâtral, pirandellien, qui répond à un choix poétique justement. Les choix

métathéâtraux sont toutefois limités à la présence du corps de l'acteur sur la scène et à ses métamorphoses, et c'est précisément cela que *Neighbors* thématise.

Au terme du spectacle, Monsieur Patterson, abandonné par son épouse blanche, reçoit la visite de Monsieur Crow dont il est jaloux : ils en viennent aux mains et dans la fougue de la lutte, le premier enlève le maquillage du visage du second. À partir de ce moment, les deux hommes se heurtent au ralenti en s'éloignant vers le fond de la scène où ils continuent à lutter à moitié cachés par un rideau tiré volontairement jusqu'à les couvrir presque entièrement, pendant que les quatre autres membres de la famille Crow progressent vers l'avant-scène et déclament leur rôle dans le spectacle de variété dans lequel ils ont été engagés. Ils donnent leur dernière réplique et se taisent. Ils attendent les applaudissements et le public applaudit. Au début, il applaudit les Crow, pensant effectivement participer à un jeu métathéâtral. Après quelques instants, il commence à comprendre que la comédie est terminée et applaudit les acteurs professionnels. Après quelques instants, il attend impatiemment de voir les deux acteurs qui interprétaient les maris, ils ne reviennent pourtant pas en scène : ceux restés sans masque ne reviennent pas pour recevoir les applaudissements et se joindre au public.

En perdant son maquillage, le personnage de Crow a perdu sa qualité fictive, et l'acteur jouant Crow est déjà devenu « l'un d'entre nous » car son masque n'est pas en premier lieu un signe pour rendre le personnage reconnaissable ; il est plutôt ce qui permet à l'acteur d'être tel, c'est-à-dire quelqu'un d'autre par rapport à sa propre identité biographique, réussissant la double tâche de ne pas effacer son existence idiosyncratique et de donner vie à une personne de fiction. Sur les visages des acteurs afro-américains, les masques noirs neutralisent leur noirceur naturelle *sans la cacher*, et leur attribuent simultanément le rôle qu'ils auront durant tout le récit. Cette duplicité qu'exprime et explicite le masque est une duplicité existentielle propre à l'homme en tant que tel, et c'est aussi une duplicité esthétique, au sens où l'on entend par ce terme une connaissance de soi qui se développe par la voie sensible et analogique à partir de l'expérience de son propre corps.

L'ex-centricité de l'homme et la fiction du théâtre

L'acteur incarne et représente la fracture qui définit l'homme comme tel et qui naît de sa double expérience qui consiste à la fois à être et avoir un corps par rapport auquel il se trouve toujours dans une position d'ex-centricité, le contrôlant tout en étant simultanément limité par sa constitution. La coïncidence impossible de soi avec soi-même est le fruit de l'activité réflexive qui – bien avant l'intelligence – nous distingue de l'animal justement à partir du fait que nous partageons avec lui une constitution sensomotrice qui ne rend toutefois pas entièrement compte de notre existence. Comme l'a écrit Helmuth Plessner, « l'homme non seulement vit et fait l'expérience de, mais il fait l'expérience de son expérience. [...] Pour lui, le changement de l'être à l'intérieur de sa propre corporéité à l'être en dehors de sa propre corporéité est une irréductible duplicité d'aspect de l'existence, une réelle fracture dans sa nature [\[20\]](#)

».

Si l'homme engagé dans un travail quelconque peut et même doit s'oublier lui-même, portant son attention au rôle nécessaire à accomplir une tâche, à son masque extérieur, dans le cas de l'acteur ce rôle :

comprend l'acteur même, comme corps vivant et âme. Il est lui-même son propre moyen, il se scinde en lui-même et reste toutefois, maintenant l'imagination à l'arrêt, de ce côté de la fente, derrière le personnage qu'il incarne. L'acteur ne peut s'abandonner à la scission, comme l'hystérique ou le schizophrène, mais en contrôlant le personnage qu'il incarne, il doit en maintenir la distance[21].

Qu'est-ce en effet que le soi fictif à la recherche duquel l'acteur va, sinon ce double que l'homme est déjà ? Et que vise toute formation d'acteur sinon la prise de possession de ce soi ? Voilà alors qu'« un élan effectif, un sentiment authentique » – comme celui des acteurs afro-américains qui incarnent Crow et Patterson durant la lutte, quand la corporéité humaine originaire gagne sur le récit et sur la distribution des rôles – « peuvent aider [l'acteur] à trouver l'expression authentique ; ils ont cependant une valeur seulement s'ils sont effectivement à disposition de l'acteur. Il est *seulement* s'il a soi-même[22] », autrement, il perd le masque, c'est-à-dire la face : c'est exactement ce qui advient dans la scène mentionnée de *Neighbors*. L'expérience de la nature ex-centrique de l'homme que l'acteur présente au public n'est donc pas limitée à une relation scène / salle déterminée, comme pourrait le suggérer le théâtre à l'italienne ; il faudrait plutôt dire au contraire que si l'homme lui-même n'était pas un et binôme à la fois, il ne pourrait exister quelque chose comme l'acteur. Ce dernier l'imite en le représentant en tant que personnage auquel il ne s'identifie pourtant pas : pour cette raison, il en est l'emblème.

La différence entre identification et *mimesis* correspond à l'écart entre la présence d'un corps animal et celle d'un corps humain. S'il est vrai que certaines des « réactions » préconscientes de l'homme surviennent aussi chez les animaux – comme on l'a dit, le mécanisme miroir a été par exemple découvert dans un premier temps chez le macaque –, toutefois « l'animal vit l'esthéticité de son existence ; il ne la chante pas[23] » contrairement à l'homme dont l'une des caractéristiques essentielles est l'activité représentative et autoreprésentative, aucunement compréhensible si l'on ne saisit pas l'écart intrinsèque à chacun de ses gestes et en particulier à chaque production artistique qui se fonde sur la transcendance de sa propre réalité corporelle. Incidemment, il n'est donc pas inexplicable qu'à un certain point dans l'histoire du *minstrel show*[24] – à laquelle *Neighbors* renvoie – on se soit passé de la présence d'acteurs blancs maquillés en noirs et animés par des intentions racistes à celle d'acteurs noirs maquillés en noir pour exhiber ironiquement ce même racisme justement, l'ironie étant, sur le plan narratif, la figure de toutes les émancipations possibles de l'évidence factuelle. Nous pourrions même dire que tout acteur est immédiatement ironique une fois qu'il a endossé le masque du personnage qu'il n'est pas.

De la différence entre identification et mimétisme naît l'événement théâtral. Celui qui s'identifie reproduit un état psychique et corporel en exhibant l'expression ; celui qui s'identifie à l'intérieur d'un rôle, nous impressionne, comme le magicien. Celui qui imite au contraire décuple notre capacité à actualiser des émotions latentes, des situations virtuelles, comme l'acteur[25]. L'identification est un art de la persuasion, le mimétisme est un art de l'expérience pathique. C'est la raison pour laquelle l'authenticité du théâtre n'a rien à voir avec la vraisemblance de la mise en scène mais avec le *pathos*, le *pathos* n'étant rien d'autre que notre disposition originaire aux émotions qui se développent au fur et à mesure que l'histoire représentée se déroule comme dans les biographies des spectateurs se trouvant dans la salle. Cela dépend donc avant tout de la capacité du théâtre à montrer la nature originaire de l'homme, de cet animal réflexif. Nous pouvons désormais mieux comprendre l'invitation de Blair à « [mettre] la pièce dans le corps de l'acteur, de façon aussi vivante et immédiate que possible[26] », et l'affirmation complémentaire de Gallese pour qui « dans les relations intersubjectives, l'autre est un oxymore vivant, en étant juste un *autre soi-même*[27] ». L'acteur peut incorporer une histoire parce que – en tant qu'homme – il est déjà scindé et ainsi ouvert pour accueillir l'autre de lui. Quant à considérer l'autre comme un oxymore vivant, celui-ci n'étant qu'un autre moi-même, de nouveau, cela arrive parce que je suis le premier à m'être aliéné. Le spectateur sait pour sa part que le théâtre met en scène sa propre duplicité, et que l'acteur feint sans tromper, parce que dans la relation entre acteur et personnage, il reconnaît sa propre excentricité. Ainsi, il n'est pas seulement le destinataire du spectacle, mais concourt à sa mise en scène.

À la lumière de la contribution d'anthropologie esthétique de Plessner, le marqueur somatique et le système visiomoteur suggèrent de considérer l'empathie – initialement indiquée comme une attitude générique au *consentement* – une action virtuelle pour laquelle à la performance de l'acteur répond la performance du spectateur. Le spectateur théâtral est une figure idéalement et typiquement spéculaire à celle de l'acteur : il vit dans son expérience réceptive la tension que le théâtre représente entre nature et culture, corps et personnage. Répondre viscéralement à l'acteur en scène et ne pas croire à ce que l'on voit lui est possible parce que ce qu'il regarde est déjà essentiellement double : le corps vivant de l'acteur qui joue et le masque d'un personnage artificiel. C'est alors qu'à bien y regarder *le spectateur ne réagit pas comme si ce qu'il voyait était réel – en ignorant l'artifice – mais comme si ce qu'il voit n'était pas feint*, car il y reconnaît la disposition originaire de l'homme. D'un point de vue épistémologique, il ne s'agit pas de suspendre le doute à la fiction, mais de comprendre qu'elle n'est que l'expression de l'excentricité de l'homme à soi-même, la réalisation de la simulation qui est incarnée par certains objets scéniques et certaines structures architectoniques, tels que le masque, le cadre de scène, etc. Comprise ainsi, la fiction dissout le paradoxe cité initialement de « l'identification virtuelle » ou « par analogie ».

Nous avons donc vu comment la base neurobiologique du travail d'acteur et

de spectateur correspond à notre nature psychosomatique, que le théâtre met en mouvement. Reconnaître le rôle de la fiction comme manière de gouverner l'ex-centricité de l'homme permet de s'intéresser au fait théâtral comme à une expérience esthétique spécifique sans le penser trivialement comme une somme de compétences et de réactions.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XI

Bibliographie

R. Blair, *The Actor, Image, and Action. Acting and cognitive neuroscience*, Londres – New York, Routledge, 2008.

R. Blair, « Cognitive neuroscience and performance. Imagination, conceptual blending, and empathy », *The Drama Review*, 53/4, 2009, p. 93-103.

B. Calvo-Merino, C. Jola, D. E. Glaser, P. Haggard, « Towards a sensorimotor aesthetics of performing art », *Consciousness and Cognition*, n° 17 (3), 2008, p. 911-922.

A. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions* (1994), traduit de l'anglais par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.

A. Damasio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions* (2003), traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Paris, Odile Jacob, 2003.

J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), préface de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

J. Emigh, « Performance studies, neuroscience, and the limits of culture », in N. Stucky, C. Wimmer (dir.), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University, 2002, p. 261-276.

V. Gallese, « "Being like me" : Self-other identity, mirror neurons, and empathy », in S. Hurley, N. Chater (dir.), *Perspective on Imitation. From Neuroscience to Social Science*, Cambridge, The MIT Press, 2005, vol. I, p. 101-118.

V. Gallese, « Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neurofenomenologica », in M. Cappuccio (dir.), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milan, Bruno Mondadori, 2006, p. 293-326.

V. Gallese, « Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata », *Culture teatrali*, 16, 2008, p. 13-38.

V. Gallese, « The two sides of mimesis. Girard's mimesis theory, embodied simulation and social identification », *Journal of Consciousness Studies*, 16/4, 2009, p. 21-44.

I. Hagendoorn, « Towards a neurocritique of dance », *BalletTanz Yearbook*, 2004, p. 1-6.

A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Rome-Bari, Laterza, 2011.

H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928), in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, vol. IV.

H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982, vol. VII.

W. Prinz, « An Ideomotor Approach to Imitation », in S. Hurley, N. Chater

(dir.), *Perspective on Imitation. From Neuroscience to Social Science*, Cambridge, The MIT Press, 2005, vol. I, p. 141-156.

G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs* (2006), traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Odile Jacob, 2007.

É. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965.

K. S. Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, introduction de Jean Vilar, Paris, Payot, 1963.

R. C. Toll, *Blacking Up. The Minstrel Show in Nineteenth-century America*, Londres, Oxford University Press, 1993.

B. Wicker, C. Keysers, J. Plailly, J. P. Royet, V. Gallese, G. Rizzolatti, « Both of us disgusted in my insula: the common neural basis of seeing and feeling disgust », *Neuron*, 40, 2003, p. 655-664.

-
- [1] Pour une vision d'ensemble sur l'empathie, voir A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Rome-Bari, Laterza, 2011.
- [2] J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), préface de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, I^{er} partie, section 43, p. 145.
- [3] R. Blair, « The Actor, Image, and Action. Acting and cognitive neuroscience », Londres – New York, Routledge, 2008. Voir aussi R. Blair, « Cognitive neuroscience and performance. Imagination, conceptual blending, and empathy », *The Drama Review*, 53/4, 2009, p. 93-103.
- [4] J. Emigh, « Performance studies, neuroscience, and the limits of culture », in N. Stucky, C. Wimmer (dir.), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University, 2002, p. 261-276, ici p. 264-265.
- [5] B. Wicker, C. Keysers, J. Plailly, J. P. Royet, V. Gallese, G. Rizzolatti, « Both of us disgusted in my insula: the common neural basis of seeing and feeling disgust », in *Neuron*, 40, 2003, p. 655-664.
- [6] A. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions* (1994), traduit de l'anglais par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 201-202.
- [7] A. Damasio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions* (2003), traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 124-127.
- [8] A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p. 94.
- [9] A. Damasio *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p. 122.
- [10] Voir A. Damasio, *L'erreur de Descartes*, *op. cit.*, p. 189.
- [11] Voir K. S. Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, introduction de Jean Vilar, Paris, Payot, 1963.
- [12] A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p. 105-107.
- [13] La tomographie par émission de positrons (TEP) dénommée PET scan (positron emission tomography) dans la terminologie anglosaxonne, est une méthode d'imagerie médicale pratiquée par les spécialistes de la médecine nucléaire qui permet de mesurer en trois dimensions l'activité métabolique d'un organe grâce aux émissions produites par les positons issus de la désintégration d'un produit radioactif injecté au préalable.
- [14] Voir G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs* (2006), traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Odile Jacob, 2007.
- [15] V. Gallese, « Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neurofenomenologica », in M. Cappuccio (dir.), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milan, Bruno Mondadori, 2006, p. 293-326, ici, p. 304-305 (premier italique de l'auteur).
- [16] B. Calvo-Merino, C. Jola, D. E. Glaser, P. Haggard, « Towards a sensorimotor aesthetics of performing art », *Consciousness and Cognition*, n° 17 (3), 2008, p.

911-922, ici p. 918. Voir aussi le travail du chorégraphe Ivar Hagendoorn, « Towards a neurocritique of dance », in *BalletTanz Yearbook*, 2004.

[17] V. Gallese, « Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incaranata », *Culture teatrali*, 16, 2007, p. 37.

[18] Cette perspective me semble avoir quelque intérêt pour une version faible de la performance dans laquelle serait perdu tout enjeu rituel. Je parle de « version faible », car si la question de l'interdépendance de l'acteur et du spectateur est déplacée sur le plan biologique et donc supposée innée, le seuil de différence entre le quotidien et le rituel mis en jeu dans la performance perd de sa puissance en étant à nouveau absorbée par l'indifférence biologique de l'acteur et du spectateur.

[19] Voir V. Gallese, « The two sides of mimesis. Girard's mimesis theory, embodied simulation and social identification », *Journal of Consciousness Studies*, 16/4, 2009, p. 5.

[20] H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928), in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, vol. IV, p. 364-365.

[21] H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982, vol. VII, p. 407-408.

[22] H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, *op. cit.*, p. 409.

[23] É. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965, p. 105 .

[24] La citation du « minstrel show » et de la « black face comedy » est en effet évidente, deux sous-genres du vaudeville américain qui se sont développés au milieu du XIX^e siècle dans un milieu de culture clairement raciste qui jouait sur les stéréotypes liés à ce que l'on appelait la négritude. Voir R. C. Toll, *Blacking Up. The Minstrel Show in Nineteenth-century America*, Londres, Oxford University Press, 1993. Je remercie Giulia Palladini pour les occasions de réflexion qu'elle m'a offert à ce sujet.

[25] Il est intéressant de remarquer que certaines données expérimentales montrent comment les sujets réagissent selon une direction de bas en haut pour l'induction perceptive d'un mouvement engendré par une stimulation, et du haut vers le bas pour l'induction intentionnelle d'un mouvement direct vers un objectif. Voir W. Prinz, « An Ideomotor Approach to Imitation », dans S. Hurley, N. Chater (dir.), *Perspective on Imitation. From Neuroscience to Social Science*, vol. I, The MIT Press, 2005.

[26] R. Blair, « The Actor, Image, and Action. Acting and cognitive neuroscience », *op. cit.*, p. 89.

[27] V. Gallese, « "Being like me" : Self-other identity, mirror neurons, and empathy », dans S. Hurley, N. Chater (dir.), *Perspective on Imitation...*, *op. cit.*, p. 101-118, ici p. 106.