

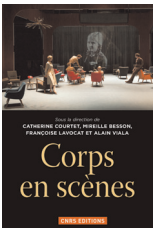
Sous la direction de

CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON, FRANÇOISE LAVOCAT ET ALAIN VIALA

Corps en scènes

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur



Entre émotion et pensée, le spectacle vivant engage le corps des danseurs, des comédiens, mais aussi celui des spectateurs. Perception, attention et émotion sont simultanément activées par les gestes ou par le récit. Les arts de la scène permettent le partage des expériences et la projection d'univers imaginaires. C'est aussi une pensée du monde qui s'invente, un jeu cognitif qui interroge notre relation aux autres, à la vérité, aux événements, aux valeurs, un moyen pour les sociétés de se raconter, de questionner le politique. En racontant les sentiments, les arts et la fiction contribuent aussi à modifier les sensibilités.

De la confrontation entre danseurs, auteurs, metteurs en scène et chercheurs émerge une nouvelle approche de questions essentielles. 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 cognitives recoupent et enrichissent ces questionnements. Les rituels d'initiation des sociétés africaines, les danses de pantomime du ive siècle des théâtres romains, les lectures multiples et changeantes de Shakespeare renouvellent notre regard sur les spectacles contemporains, expériences à la fois individuelles et collectives, politiques et sociales.

Ouvrage coordonné par Catherine Courtet, Département sciences humaines et sociales de l'Agence Nationale de la Recherche, Mireille Besson, directeur de recherche au CNRS en psychologie cognitive, Aix Marseille Université, Françoise Lavocat, professeur de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut Universitaire de France, Alain Viala, professeur de littérature à l'Université d'Oxford.

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.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2015
ISBN : 978-2-271-08735-5

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 apparaitre 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-

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.

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,

Marie José Malis, invités dans la 68e 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 dépas-

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

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 XIXe 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

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

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 recoupent 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

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

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

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 Zaides, 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-

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 medias 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-

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

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 Varella [1] 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 XVIIIe 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.

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.

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.

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

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 apparait à cet égard comme un laboratoire d'expérimentation, en résonance avec les préoccupations de son époque.

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 XVIIe 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 »