

Ce texte est la version revue et corrigée de l'exposé prononcé par Chiara Cappelletto aux journées d'étude « Être soi dans l'autre? Mots et problèmes de l'empathie dans les arts du spectacle »

(Groupe de recherche *Identification, empathie, projection dans les arts du spectacle*, UMR ARIAS/Labex Transfers, 26-27 septembre 2013, Paris, INHA)

Pour citer ce texte : Chiara Cappelletto, « Notes sur la simulation et l'empathie au théâtre : le rôle de la fiction », journées d'étude *Être soi dans l'autre? Mots et problèmes de l'empathie dans les arts du spectacle*, Paris, sept. 2013 (<https://idem.hypotheses.org/files/2018/11/CAPPELLETTO-EMPATHIE-ET-SIMULATION.pdf>)

Chiara Cappelletto

Notes sur l'empathie et la simulation au théâtre : le rôle de la fiction

L'empathie pour soi

Le peuple est à genoux, tendant ses mains suppliantes vers le palais d'Œdipe. Les sentiments qu'il exprime et qui l'agitent sont ceux-là mêmes qui doivent pénétrer dans notre âme. C'est donc de l'attitude de la figuration que dépend l'impression que recevra le public. Cela demande une préparation savante. [...] Le premier soin est de déterminer l'attitude du corps, le mouvement des bras, des mains, et d'exiger que les regards ne quittent pas le point fixe sur lequel ils sont dirigés. On obtient de la sorte l'attitude suppliante, qui détermine chez les femmes agenouillées une disposition morale conforme à leur aspect physique. À son tour, cette disposition morale se réfléchit et donne à leur attitude cette ressemblance frappante avec la nature qui agit sur nous par une sorte d'influence identique. Il s'établit ainsi, chez les femmes agenouillées, un double courant qui va du physique au moral et qui retourne du moral au physique, double courant dont il ne faut qu'aucune distraction vienne interrompre le circuit. Le public subit [...] l'influence du tableau qu'on compose pour ses yeux, et ses dispositions morales se conforment à celles que les figurantes doivent à leur propre attitude. On voit que la science de la mise en scène a là un point de contact remarquable avec la physiologie¹.

Cet extrait décrit le spectacle lorsque le rideau se lève sur la première scène d'*Œdipe roi* de Sophocle, représenté à la Comédie Française en 1881 – la signification originare du terme « théâtre » est ici rappelée de manière implicite : le grec *theatron*, dérivé de *theamai*, indique un lieu prédisposé pour l'observation d'un événement qui se déroule ailleurs et normalement en face. Cette description fut écrite par Louis Becq de Fouquières dans *L'Art de la mise en*

¹ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale* (1884), Marseille, Entre/Vues, 1998, p. 174.

scène (1884), un ouvrage qui peut être considéré comme la première étude d'esthétique théâtrale au sens propre, parce qu'il tient ensemble une approche phénoménologique avant la lettre et une théorie de la représentation. Cette étude thématise l'expérience vécue de la scène et les exigences propres à la pièce. Becq de Fouquières était avant tout un homme de lettres, spécialiste d'André Chénier et éditeur de nombreux textes poétiques de la Pléiade. Sa formation littéraire rend d'autant plus notable la précision de cette analyse des éléments qui sont au fondement de la performance théâtrale. Je les résume :

- la correspondance entre les sentiments interprétés par les acteurs et ceux qui sont vécus par les spectateurs ;
- l'incarnation de ces sentiments ;
- l'accord physiognomique entre la posture corporelle et la disposition d'esprit, et *vice versa* (on dépasse ainsi l'opposition entre ceux qui pensent, comme le dira William James, que je suis triste parce que je pleure et ceux qui, au contraire, considèrent que c'est l'état d'esprit intérieur qui détermine l'expression du corps) ;
- l'ancrage physiologique de ce processus psychosomatique (nous dirions aujourd'hui : son fondement neurobiologique) ;
- l'idée que ce processus est figurable, et cela en un sens qui n'est pas simplement métaphorique.

L'ensemble de ces éléments permet l'instauration de l'expérience pathique propre au spectacle théâtral, qui consiste dans un processus qui contribue à établir la *Stimmung* (l'état d'esprit, l'humeur, l'atmosphère) de tous les participants à cet événement.

La réflexion sur l'expérience pathique déclenchée par la mise en scène et vécue durant le spectacle marque dès le départ le débat théorique sur l'art théâtral en Occident. Considérée de façon positive ou pas, vue comme souhaitable ou indésirable, cette expérience qualifie la chose théâtrale, à laquelle elle est nécessaire. Or, comme chacun sait, elle a été débattue dans la *Poétique* d'Aristote, même si ce dernier n'en donne pas une définition explicite ni exhaustive et ne suggère surtout pas de la penser comme un transfert émotif, comme l'avait bien fait Platon dans le *Ion*. On peut même reconnaître qu'il s'agit là d'un *hysteron proteron* mis en œuvre par la tradition philosophique projetant sur Aristote l'ouverture d'un débat qui pourtant en tant que tel sera posé bien après, et pour lequel la référence platonicienne sera décisive, comme nous le verrons. Cet anachronisme me semble symptomatique du fait qu'une enquête sur les passions théâtrales ne requiert pas, en dépit des idées reçues qui les concernent, de questionnement éthique.

Aristote écrit que la tragédie est « l'imitation d'une action [...] faite par des personnages en action [...] et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation [*kàtharsin*] propre à pareilles émotions² ». La question n'appartient pas à l'ordre du psychologique ou du physiologique, à moins de comprendre cette purgation comme une simple réaction nerveuse, alors qu'Aristote la décrit plutôt comme une réponse qui *dérive* d'un état émotif qu'elle-même a créé. Depuis un siècle, on a qualifié cet état d'« empathique », soulignant l'assimilation entre émotions éprouvées et émotions vues. Cette idée d'assimilation, fort problématique déjà dans la vie quotidienne, est intenable au théâtre, car elle sous-entend une circularité dont au contraire il faut expliquer la raison et la possibilité. La *catharsis* est l'effet d'un processus qui affecte le spectateur sur le plan psychosomatique et qui résulte du jeu mimétique de l'acteur. Si cette purgation opère une pédagogie des passions, c'est parce qu'au théâtre elles sont en fait construites – fictives. La *catharsis* et l'imitation constituent donc les deux pôles de la relation paradoxale qui caractérise le théâtre : l'authenticité de l'expérience esthétique d'un côté et l'irréalité de l'événement dramatique de l'autre, l'empathie étant leur point médian.

À mon sens, l'effort pour acquérir une compréhension précise de cette dernière dans le domaine de l'art, notamment performatif, aboutit à son résultat le plus exact dans la *Dramaturgie de Hambourg* de Gotthold Ephraim Lessing (1767-69). Malgré le fait que le mot « empathie » n'existe pas à son époque et qu'il utilise plutôt le mot « *Mitleid* », à traduire par « compassion », il nous offre tout de même la bonne approche méthodologique. Critiquant âprement les idées de Corneille exprimées dans son *Discours de la tragédie* (1660), où la *catharsis* est considérée comme la purification de toutes les passions³, Lessing prétend qu'il s'agit uniquement de la purification de la pitié et de la crainte. Il retient en particulier, et c'est ce qui attire ici mon attention, que l'homme se purifie à travers les sentiments de pitié et de crainte exprimés par la tragédie, à savoir la pitié ressentie pour autrui et la crainte que le malheur qui frappe l'un des personnages puisse le frapper lui-même à son tour. Il s'agit donc d'une émotion au deuxième degré :

La crainte telle qu'il [Aristote] l'entend n'est absolument pas celle qu'éveille en nous vis-à-vis d'un autre le mal qui va frapper cet autre : c'est la peur qui prend son origine en nous, pour nous-même, dans la ressemblance qui existe entre nous et le personnage souffrant, c'est la crainte que les malheurs suspendus au-dessus de ce personnage puissent nous frapper ; c'est la crainte pour nous-

² Aristote, *Poétique*, 1449b 24-28.

³ Corneille, *Discours de la tragédie*, dans *Trois discours sur le Poème dramatique*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963, où il parle à plusieurs reprises de la « purgation des passions ».

mêmes de devenir l'objet de cette pitié. En un mot, cette crainte est la pitié rapportée à nous-mêmes.⁴

La *catharsis* résulte donc d'une « pitié réflexive » dans l'épreuve de laquelle le spectateur est bien conscient de sa propre individualité ; elle n'est pas le produit d'une action dramatique qui s'achève par l'applaudissement, c'est-à-dire par une action du corps qui marque l'issue de la communion entre l'acteur et le public grâce à un relâchement collectif des nerfs.⁵

Première et troisième personne

Dans leurs grandes lignes, les travaux sur la façon dont le spectateur peut atteindre cette condition pathico-réflexive s'articulent de la manière suivante : étant donné que l'acteur *doit* incarner le personnage, il le fait soit en en représentant le caractère selon l'axe Diderot-Brecht, soit en s'identifiant à lui selon l'axe Rousseau-Stanislawski. De son côté, le spectateur adhère *de fait* à l'acteur sur scène. Cette adhésion est même recherchée, puisqu'elle révèle que le spectacle fonctionne et témoigne de sa réussite, bien qu'elle puisse susciter un jugement négatif, dans la mesure où elle indique que le spectateur perd de sa froideur critique. De toute manière, d'un point de vue pragmatique, pour qu'il y ait théâtre, l'acteur doit « accrocher » le spectateur à son personnage, traduisant ses émotions de façon convenable.

C'est bien à cette convenance que la littérature et la critique ont consacré la plus grande part des réflexions sur la manière dont les acteurs arrivent à produire et à régler l'identification fictive du public, dont il est ici question. Cette identification est en fait conçue comme un rapport, une relation entre la naturalité des comportements humains ordinaires et la stylisation qui permet de les figurer sur scène. Peter Brook parle encore de cela après 2 500 ans de jeu, lorsque dans *L'Espace vide* (1968) il analyse les raisons pour lesquelles le théâtre devient « mortel », et montre la variété des éléments qui rendent la mise en scène convenable, pour un certain public, à un moment donné⁶.

⁴ G. E. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg* (1767-69), trad. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, LXXV, p. 252.

Il me semble que dans ce contexte la « crainte » tient la même place de médium que le « désir » dans la conception du désir mimétique proposée par René Girard, voir en particulier *Shakespeare : Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

⁵ É. Souriau, *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, Cours de Sorbonne, Paris, CDU, 1956, p. 73.

⁶ P. Brook, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. par Ch. Estienne et F. Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Éditions du Seuil, 1977. Lessing était revenu déjà sur l'avertissement aristotélicien selon lequel ce qui est le plus important est cette ressemblance entre nous et le caractère rencontré : « Mais cette possibilité se présente et devient hautement vraisemblable quand le poète ne rend pas le héros malheureux pire que nous ne sommes communément, quand il le fait penser et agir absolument comme nous aurions pensé et agi ou comme du moins nous croyons qu'il nous aurait fallu penser et agir dans les circonstances où il est : bref, quand le poète nous le peint comme fait d'une pâte identique à la nôtre. » (G. E. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg* (1767-69), trad. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, LXXV, p. 253).

Comme on l'a rappelé, le premier à s'occuper du rapport entre acteur et spectateur a été Platon. Il n'est pas inutile de reprendre les principaux arguments qu'il développa, car ce sont eux qui ont déterminé la forme de toutes les réflexions et prises de position à ce sujet qui se sont succédées durant plusieurs siècles. Au livre III de la *République*, Platon présente une véritable théorie de l'interprétation dramatique, examinant les différents styles de diction, « ce qui doit se dire et comment cela doit se dire⁷ ». Pour conclure, il affirme qu'il est possible d'accepter les formes d'interprétation dans lesquelles l'acteur parle à la troisième personne, mais qu'il faut en revanche censurer (et donc idéalement exclure) celles où il parle à la première personne. Dans les premières, c'est de narration qu'il s'agit, dans les secondes, d'imitation. Dans la narration, Homère, tout en étant lui-même, peut dire : « Le prêtre [Chrysès] étant venu pria les dieux de leur accorder de prendre Troie en les préservant d'y périr, et il demanda aux Grecs de lui rendre sa fille en échange d'une rançon et par respect pour le dieu. Quand il eut fini de parler, tous les Grecs témoignèrent leur déférence et leur approbation⁸ ». Cette façon de procéder permet à l'action de se dérouler en public, mais dispense le spectateur de l'obligation de prendre à son propre compte le vécu du protagoniste. Dans *Sur la poésie épique et la poésie dramatique* (1797), Goethe et Schiller montreront clairement pourquoi l'épique fonctionne comme correctif de ce partage émotionnel. La question ne concerne pas le genre littéraire choisi, mais la façon dont le texte est effectivement joué. Alors que le poète épique est un rhapsode qui, « semblable à un être supérieur, ne devrait point apparaître dans son poème : le mieux serait qu'il lût derrière un rideau, de telle sorte que l'on fit abstraction de toute sa personnalité⁹ », le poète dramatique, c'est-à-dire le mime, « veut qu'on s'intéresse exclusivement à lui et à son entourage immédiat, que l'on ressente avec lui les souffrances de son âme et de son corps, et qu'on s'oublie soi-même à travers lui¹⁰ ». Si l'épique semble être plus fidèle à la vérité des choses, c'est parce qu'il manifeste la qualité fictive du récit – comme Bertolt Brecht le comprendra pleinement¹¹.

Corps en présence

La qualité fictive du théâtre se base sur la présence corporelle de l'acteur en masque, présence qui nous permet de distinguer entre empathie et imagination. Dans *Upheavals of thought. The*

⁷ Platon, *République.*, 392c.

⁸ Platon, *République*, 393e. Platon fait référence à Homère, *Illiade*, I 22-42.

⁹ J.W. Goethe et F. Schiller, *Sur la poésie épique et la poésie dramatique*, in *Correspondance 1794-1805*, traduction de L. Herr, éd. C. Roëls, Paris, Gallimard, 1994, lettre du 23 décembre 1797, pp. 503-505, ici p. 505.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ On peut saisir l'idée du théâtre épique comme *forme* pour maîtriser l'identification du spectateur en plusieurs passages consacrés par Brecht à Aristote. Voir B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

intelligence of emotions, Martha Nussbaum affirme : « Empathy [designates] an imaginative reconstruction of another person's experience, without any particular evaluation of that experience.¹² » Alors que je partage pleinement sa distinction entre empathie et évaluation éthique, la manière dont elle associe l'empathie à l'imagination est toutefois imprécise, car il existe entre les deux une différence cruciale concernant la façon d'exister de ce qui est imaginé et de ce qui devient objet d'empathie. Tandis que l'imagination ne s'appuie pas sur le corps de l'image que le sujet qui imagine se représente librement, l'empathie requiert la présence *hic et nunc* du corps avec lequel le sujet éprouvant de l'empathie est en rapport. L'empathie n'est pas une faculté cognitive comme l'imagination, même si elle peut déclencher de processus cognitifs. Elle dénote plutôt la disposition à agir en syntonie, qui a besoin de la coprésence assurée du sujet qui la ressent et d'un corps autre, ici celui de l'acteur. Alors que le corps d'une chimère habite l'espace virtuel de l'imagination, le corps qui exprime une disposition existentielle pour laquelle je ressens de l'empathie est en relation avec moi. L'imagination est représentation *in absentia*, l'empathie est reconnaissance *in praesentia*. C'est en ayant compris cela que Platon invite à honorer l'acteur pour son talent et à l'expulser hors des remparts de la *polis*¹³, loin, à distance de sécurité. Sinon, comme l'acteur « conforme autant que possible son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole¹⁴ », il deviendra *naturel* pour le spectateur d'adhérer à celui-là. Par conséquent, même si apparemment Platon fait de la mise en scène un problème de contenu, soutenant que l'acteur ne doit pas faire dire à son personnage des choses indignes qui légitimeraient un comportement répréhensible de la part du spectateur, il s'agit avant tout d'une question de médium corporel. Bien qu'il exclue du théâtre les lamentations funèbres des héros et tous les vers qui, en attribuant des sentiments de convoitise et de méchanceté aux dieux, rendraient leurs inclinaisons acceptables aux yeux des hommes, le danger de cet art n'est pourtant pas dans le texte, mais dans l'effet que la puissance pathique due à l'incarnation du texte exerce sur le spectateur.

Telle est également la perspective qu'adopteront les Pères de l'Église, leur censure des contenus étant à la mesure de la lucidité avec laquelle ils analysent les effets de la passion sur le spectateur. En s'opposant au théâtre, ils développent en fait une esthésiologie de sa réception. Parmi les premiers figure Tertullien, au II^e siècle par. J.-C. Il est le témoin d'un monde théâtral animé par une culture spectaculaire très forte dans laquelle les mimes, les

¹² M. Nussbaum, *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*, Cambridge University Press, 2001, pp. 301-302.

¹³ Platon, *République*, 398a.

¹⁴ Platon, *République*, 393c.

gladiateurs et les actrices prostituées dominent la scène, où ce que nous appellerions aujourd'hui « performance » prévaut sur la théâtralité. Guidé par un projet de sauvegarde de l'intériorité de l'âme, siège de la vérité, Tertullien lance une croisade contre les spectacles comme médium d'une contamination des sens dont la porte principale se situe dans les yeux et les oreilles. Après avoir parlé de l'idolâtrie, il s'intéresse à la « contamination » des hommes par les spectacles. Celle-ci se produit parce qu'« aucun spectacle ne se déroule sans un profond secouement de l'esprit : là où se trouve le plaisir, se trouve aussi la passion qui provoque – naturellement – la jouissance¹⁵ ». Ce « secouement », ou cette secousse, est physiologique :

Parce que les mêmes actes qui, exprimés par la bouche, contaminent l'homme, s'ils sont perçus à travers les yeux et les oreilles, ne devraient pas le contaminer ? Ce sont en effet les oreilles et les yeux qui sont au service de l'esprit, ce dernier ne pouvant demeurer pur si ses serviteurs sont contaminés¹⁶.

La *mimèsis* théâtrale est donc dommageable non seulement parce qu'elle offre un masque à Dieu, mais parce qu'elle produit un état de possession¹⁷ : l'homme se trouve pris par un monde dont il saisit l'apparence à travers la vue, la présence à travers l'ouïe, et dont il s'approche à travers l'érotisme de la scène et l'invitation à des comportements sexuels qui impliquent une propension à l'adhésion, à la suppression de la distance que le théâtre pose, tout en invitant à en franchir les limites.

Les arguments développés dans *Contre les spectacles* deviendront, par la suite, des lieux topiques des commentateurs, tout comme nombre de passages de *La Cité de Dieu* d'Augustin (412-413) dans lesquels le théâtre produit non pas tant une seconde image de la réalité qu'une réalité effective et feinte, capable de « contaminer » la conscience des spectateurs¹⁸. La métaphore de la contamination se retrouvera chez Antonin Artaud¹⁹. Soulignons que ces renvois d'un siècle à l'autre ne veulent pas suggérer une approche horizontale ou synchronique au théâtre qui en nierait l'histoire, mais visent plutôt à en reconnaître le schéma interne, fondé sur des comportements pathiques récurrents, et sur les pédagogies et les dramaturgies élaborées pour les maîtriser. Salviano reviendra sur le problème dans *De Gubernatione Dei* (439-451). Avec l'intention d'illustrer les causes et les effets des invasions

¹⁵ Tertulliano, *De spectaculis*, éd. E. Castorina, Firenze, La Nuova Italia, 1961, 15-3, p. 413.

¹⁶ Tertulliano, *De spectaculis*, 17.5-6, p. 416.

¹⁷ Voir R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, Carocci, 2004, en particulier le chapitre 6 « Folli, fate e arlecchini. Dal Medioevo al Cinquecento ».

¹⁸ Augustin, *La Cité de Dieu*, tr. par Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, livre I, XXXII-XXXIII, pp. 44-45.

¹⁹ A. Artaud, *Le théâtre et la peste*, dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 19-45. La référence à Augustin est à la page 35.

barbares, il consacre les livres VI et VII à la dénonciation de l'ignominie des spectacles. Suite à la contamination par des athlètes, des funambules et des pantomimes, « les pensées viles [prennent possession] de l'esprit, les regards [sont] la licence des yeux, les discours, la lascivité des oreilles²⁰ ».

Au milieu du XVII^e siècle, en pleine Contre-Réforme, le jésuite Paolo Segneri écrit *Il cristiano istruito nella sua legge* (1686) dans le but de condamner les comédies obscènes. La dénonciation antithéâtrale qui se répand en Italie après le Concile de Trente (1545-1563) y culmine. Segneri distingue les arts scientifiques – la peinture par exemple – de ceux qui se répandent plutôt dans les habitudes sociales, comme le spectacle théâtral à propos duquel il affirme avec une certaine inquiétude: « Les livres sont vivants, les peintures sont sonores, la vue est liée à la parole, les mots sont animés par des gestes²¹ ». Le spectateur qu'on souhaite protéger est par conséquent l'homme qui risque non seulement de perdre la pleine maîtrise de ses propres passions, mais d'avoir de véritables comportements mimétiques. Il doit donc être éloigné de ses propres émotions, en étant tout au plus un témoin de l'action scénique, un gardien et en aucun cas un complice.

Toutefois, c'est justement en fonction de l'expérience du spectateur que s'établit ce qui doit se produire sur scène, et pas simplement parce que son adhésion garantit le succès d'un spectacle. En effet, si l'acteur est le protagoniste de l'action scénique, c'est pourtant le spectateur qui, en le regardant, actualise son geste et donc sa capacité à produire des effets qui, autrement, demeureraient en puissance, inaccomplis. S'il n'en était pas ainsi, se produire face à un public ou face à un miroir ne présenterait, pour l'acteur, aucune différence. Le spectateur rend le théâtre effectif. Sa prétendue passivité masque sa qualité d'agent.

Public et spectateurs

Si l'on s'en tient aux auteurs cités jusqu'à présent, l'efficacité de la relation acteur/spectateur semble dépendre de la collaboration entre la vue et l'ouïe, les deux sens de la distance. Toutefois, l'analyse de l'expérience à laquelle nous donne accès l'ouïe, le sens de l'ouverture permanente auquel on ne peut se soustraire,²² permet de mettre en lumière une distinction toujours posée, mais jamais interrogée : la distinction entre un public et des spectateurs, ces derniers pouvant renforcer ou affaiblir respectivement la réception de l'œuvre. A. W. Schlegel

²⁰ S. di Marsiglia, *Œuvres*, tome II, *De Gouvernement de Dieu*, éd. G. Lagarrigue, Paris, Cerf, 1975, livre VI, III-16, p. 370.

²¹ P. Segneri, *Il Cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali di Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, Baglioni, Venezia MDCLXXXVII, cité par F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 298.

²² Voir M. Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987.

écrivait dans son *Cours de littérature dramatique* qu'« un grand nombre d'hommes réunis sont un objet de distraction les uns des autres, tant qu'ils ne dirigent pas leurs regards ainsi que leur attention vers un but commun, en dehors de leur propre enceinte. L'auteur dramatique, de même que l'orateur, doit donc, dès le commencement, produire une impression assez forte pour faire sortir ses auditeurs d'eux-mêmes et les attirer à lui²³ ».

Le rôle que l'on reconnaît à l'ouïe rend compte de la sensibilité du public à la scène représentée, mais sans doute moins de la réponse d'un spectateur singulier. A ce propos, le concept de « résonance » est précieux. Dans le contexte qui est le nôtre, nous le devons à Waldemar Conrad, le premier à élaborer une esthétique dans le cadre de la phénoménologie husserlienne. Dans *Bühnenkunst und Drama* (1911), il décrit le public comme un sujet collectif, un « nous tous », comme il dit, qui participe au drame silencieusement, mais aussi en sifflant, en chuchotant, en étouffant ses rires et ses pleurs : « Il s'agit d'un contact "réel" où les opinions et l'état d'âme, la *Stimmung*, de l'individu singulier sont déterminés par des signes directs et clairs ou par d'imperceptibles allusions provenant de son proche voisinage²⁴ », ce dernier étant composé d'auditeurs. L'idée d'un sujet spatialisé nous permet de distinguer une réception partagée d'une réception individuelle, et d'éclairer la confusion macroscopique qui a caractérisé le débat autour de la participation émotionnelle au théâtre.

Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), par exemple, Edmund Burke définit la sympathie

comme une sorte de substitution, qui nous met à la place d'autrui et nous permet d'être affecté presque de la même manière [...]. C'est essentiellement d'après ce principe que la poésie, la peinture et les autres arts faits pour nous émouvoir transmettent les passions d'un cœur à un autre, et peuvent souvent entrer du délice sur le malheur, sur la misère et sur la mort même²⁵.

Quoi qu'il en soit, dans cette perspective, plus le théâtre s'approche de la réalité et éloigne de nous toute idée de fiction, plus son pouvoir est parfait²⁶. Burke conclut de façon cohérente en précisant que les événements réels sont de toute façon plus puissants que le plus séduisant des événements théâtraux. Comment lui donner tort, dès lors que la question a été ainsi posée ? Toutefois, la simulation de la réalité n'explique pas la raison pour laquelle, face à la rage du personnage, le spectateur s'accorde à cette rage mais n'éprouve pas lui-même de colère.

²³ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Mme Necker de Saussure, Paris, Librairie internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie éditeurs, 1865, tome I, p. 64.

²⁴ W. Conrad, « Bühnenkunst und Drama », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1911, VI, pp. 249-277 et pp. 355-404, ici p. 271.

²⁵ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. par B. Saint Girons, Paris, Vrin, 2009, p. 103.

²⁶ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 107.

L'extrait de l'ouvrage de Lessing cité plus haut, lorsqu'il parle de la pitié réflexive de l'homme qui est le spectateur, nous suggérait déjà implicitement une telle distinction.

Je considère que l'expérience véritable de l'empathie au théâtre est celle vécue par l'intermédiaire du personnage, du masque, de la fiction, d'un seuil qui marque l'hétérogénéité à la base de l'instauration de cette expérience esthétique à laquelle l'acteur et le spectateur prennent part *individuellement*, chacun de son côté. Alors qu'au quotidien on comprend l'empathie comme une forme d'intelligence émotionnelle théorique qui participe à la construction de la société, parmi les formes de vie artificielle au sommet desquelles se tient l'art, l'empathie renforce l'individu, justement parce qu'elle l'attire jusqu'au moment du transfert émotionnel – que pourtant elle l'empêche d'achever. Dire, donc, que l'ensemble des éléments sensibles mentionnés par Becq de Fouquières permet l'instauration de l'expérience pathique propre au théâtre, n'est suffisant que si nous considérons le « nous tous », comme le fait d'ailleurs l'auteur de *L'art de la mise en scène*, alors que la différence entre la première et la troisième personne attribuée à l'acteur – mime ou rhapsode – vaut aussi pour le récepteur – spectateur ou public. La reconnaissance de ce schéma permet de ne pas confondre le théâtre, qui pourrait se satisfaire d'un seul spectateur, et la fête, qui nécessite une communauté d'individus – le théâtre prenant appui principalement sur l'empathie, la fête principalement sur la simulation.

Réalité et théâtre

Octave Mannoni distingue l'acteur en scène et le névrosé par le fait que, dans le cas de ce dernier, le rôle que le sujet se propose de jouer est vécu en agissant réellement. Ce qui garantit la différence entre réalité et théâtre serait alors le fait que « ce qui se produit sur scène est nié de façon proprement théâtrale : le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole originaire de dénégarion [*Verneinung*] grâce auquel ce qui est représenté de la façon la plus véridique possible est simultanément présenté comme étant faux, sans qu'aucun doute ne soit possible. »²⁷ À mon sens, toutefois, le fondement d'une telle possibilité de dénégarion ne réside pas dans le fait que le théâtre est une institution qui envisage la dénégarion et y consent : c'est le jeu de l'acteur et du spectateur, dont le théâtre est l'expression, qui la prend en compte, parce que l'expérience empathique du spectateur donne à la fois la garantie « de la réalité de la figuration scénique et de l'absence de vérité de la fiction scénique »²⁸. Cela

²⁷ O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 304.

²⁸ A. Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 311.

explique finalement le paradoxe du théâtre mentionné en ouverture : un art de fiction auquel nous correspondons jusque dans nos entrailles, en pleurant *et* sans y croire.

L'empathie dont on fait l'expérience au théâtre n'est donc pas simplement l'émotion que l'on éprouve en s'identifiant à une autre personne, en se mettant à sa place, mais une condition pathique de second degré qui est issue d'une relation d'imitation à trois termes – acteur-personnage-spectateur –, et non d'une stimulation émotionnelle ponctuelle, comme lorsqu'on voit quelqu'un pleurer et que l'on pleure à son tour. Cette condition pathique peut se réaliser parce que le théâtre est porté par un processus d'identification explicitement artificiel. Nous nous dirigeons là dans une direction opposée à celle qu'indiquaient les Pères de l'Église, dont nous pourrions parcourir à nouveau les textes en substituant aux mots « spectacle », « spectateur » et « identification » les mots « fête », « communauté » et « simulation » – il est clair que je m'appuie ici sur des arguments qui suivent une direction opposée à celle prise par Coleridge avec son idée de la « suspension de l'incrédulité »²⁹.

S'il n'en était pas ainsi, le spectateur ne vivrait pas une expérience empathique, mais une « simulation incarnée », c'est-à-dire une *embodied simulation* selon l'expression utilisée par le neuroscientifique Vittorio Gallese qui écrit :

Percevoir une action équivaut 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 ressemble à un mécanisme inconscient, automatique et pré-linguistique de simulation motrice. Ce mécanisme instaure un lien direct entre l'agent et l'observateur³⁰.

De ce point de vue, l'intersubjectivité dépend donc de l'intercorporéité, c'est-à-dire de la réciprocité des comportements sensoriels et moteurs intentionnels et signifiants, parce que les êtres humains partagent les mêmes objets intentionnels et parce que leurs systèmes moteurs suivent des circuits similaires pour atteindre des objectifs de base similaires.

Toutefois, si intersubjectivité et intercorporéité étaient équivalentes, le théâtre deviendrait l'expression la plus pure de la relation quotidienne entre un corps intelligent qui exhibe sa propre action – l'acteur – et un corps intelligent qui la suspend en se plongeant dans l'observation – le spectateur. Cette perspective me semblerait de quelque intérêt pour une éventuelle « version faible » de la performance, car si nous ne posons la question de l'interdépendance entre acteur et spectateur que sur le plan neurobiologique, alors l'écart entre quotidien et fictif perd en puissance, absorbé par l'équivalence de l'acteur et du spectateur en

²⁹ Voir S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, chap. XIV.

³⁰ V. Gallese, « Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neurofenomenologica », dans M. Cappuccio (éd.), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 293-326, ici pp. 304-305. Nous soulignons.

tant qu'êtres vivants. Le théâtre irait alors se répandre dans le monde de ce qui est simplement vivant en réduisant son espace de jeu à un contexte social ³¹. Toutefois, le corps, comme nous avait averti Max Scheler, alors qu'il offre une sorte de « *grammaire universelle* [...] fournissant le critère suprême à l'aide duquel nous sommes à même de comprendre tous les genres de mimique et de pantomime³² », ne dit rien du fait que je comprends l'autre en tant qu'autre. Seul le corps déformé, manipulé de l'acteur masqué en personnage incarne le seuil de la fiction et garantit au théâtre sa spécificité dans le domaine du spectaculaire.

³¹ Voir E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne* (1956), Paris, Éd. de Minuit, 1992.

³² M. Scheler, *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective*, trad. par M. Lefebvre, Paris, Payot, 1971, p. 21.