

Identification et empathie dans le triangle acteur / personnage /spectateur

Journées d'étude des 12 et 13 mars 2015, Paris, INHA

organisées par le groupe de recherche *Identification, projection, empathie dans les arts du spectacle* (THALIM/LabEx TransferS)

Note d'intention

Dans le cadre de nos travaux visant à la construction d'un glossaire en ligne des mots et concepts désignant les différentes formes d'implication du spectateur dans les arts du spectacle, nous souhaitons focaliser les journées d'étude de mars 2015 sur **la connexion entre la manière dont l'acteur investit son rôle, et la manière dont le spectateur empathise avec, ou se projette dans, ce qui se déroule sur la scène ou à l'écran**. Alors que les premières journées d'étude du groupe (septembre 2013) avaient surtout donné lieu à des réflexions sur l'empathie du spectateur – que celle-ci s'adresse aux personnages, à la trame fictionnelle ou encore aux formes et aux atmosphères du spectacle – il s'agit cette fois de mettre au centre *l'acteur*, en posant l'hypothèse d'un triangle de l'empathie ou de l'identification, formé par l'acteur, le personnage dont il endosse le rôle, et le spectateur. Une telle hypothèse, qui devra elle-même être problématisée, aura pour fonction de décentrer les recherches sur l'empathie du spectateur.

Le problème n'est pas nouveau puisque c'était déjà celui que posait Diderot, dans le *Paradoxe du comédien* et ailleurs (problème alors articulé de manière plus subtile que ne le laisse croire sa réduction à une opposition entre maîtrise et enthousiasme) : quel degré d'émotion, quel degré de connaissance doivent animer l'acteur investissant un personnage ? Le spectateur sera-t-il plus ému si l'acteur l'est moins, contrôlant mieux ses effets ? La question du travail de l'acteur sur lui-même et sur son personnage, et de son implication corporelle et émotionnelle en vue d'un effet sur le spectateur, est au fondement de la théorie du *training* et du jeu de l'acteur – que l'on pense par exemple aux contributions de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Lee Strasberg ou Jovet.

Nous souhaitons toutefois renouveler l'approche de ce « triangle de l'identification » **en croisant des contributions interdisciplinaires, venues des études théâtrales et cinématographiques, des études sur la danse, et de la philosophie**. Il est clair que la différence radicale entre écran et espace scénique, entre le montage d'instant filmés, entre lesquels l'acteur a pu désinvestir totalement son personnage, et la continuité de la présence scénique, qui exige de l'acteur de théâtre ou du danseur un engagement constant dans son rôle, nécessite de poser différemment le problème au cinéma et dans les arts dits « vivants » ; de même que l'articulation du personnage textuel au personnage scénique chez l'acteur pose des questions spécifiquement distinctes de celles qui concernent la fusion de l'acteur de cinéma avec son rôle, ou encore de celles qui sont liées à l'espace de jeu entre mouvement et caractère dans la danse. Toutefois certaines évolutions contemporaines (par exemple la tendance à la dissolution du personnage théâtral ou la présence des écrans sur la scène) inciteraient à mettre en cause de telles distinctions. Surtout, nous pensons que l'exploration des **médiations** à partir desquelles peut être comprise la connexion entre l'investissement de l'acteur dans son rôle et l'implication du spectateur dans le spectacle peut permettre de construire un travail fécond sur cette connexion et ses différentes modalités à partir d'approches (ou de manières d'aborder les œuvres) distinctes : historique, philosophique (notamment avec la phénoménologie), esthétique, neuroscientifique.

Ainsi nous proposons, dans ces journées, un **axe méthodologique commun** en rapport direct avec les travaux de notre groupe, axe consistant à mettre en évidence des **mots et concepts centraux pour penser la médiation entre performance de l'acteur et implication du spectateur**. À travers la terminologie, on sera ainsi conduit à travailler sur des problèmes transversaux autant que sur leur spécification dans chacun des arts considérés (théâtre, cinéma, danse). Il ne s'agit donc pas d'écraser les perspectives propres à ces derniers les unes sur les autres, mais de cerner et de *faire jouer*, dans leur différence, des termes qui peuvent être communs. On sera tout autant conduit à déceler, à travers ces termes, les déplacements et transformations des notions, d'un contexte théorique, culturel ou artistique à un autre, ou encore, les réarticulations de la réflexion sur l'identification en fonction autour de ces notions médianes ou médiatrices : mettre l'accent sur le mouvement, ou sur l'incarnation, ou encore sur la « vie » dans le jeu de l'acteur/comédien/danseur déplace en effet à chaque fois légèrement la perspective sur la question de l'identification.

Dans ce qui suit, on tentera, à titre de base de travail pour les journées, de dresser une liste non exhaustive de ces termes qui qualifient la médiation entre prestation de l'acteur et implication du spectateur. On peut penser pour commencer à la notion de « **présence** », qui ne saurait être limitée à une dévalorisation simpliste du cinéma au profit du théâtre mais mérite d'être réarticulée aux effets de réalité, d'émotion, de corporéité, ou encore aux notions de *rayonnement* voire *d'incarnation*, mais aussi de *crédibilité*. À la présence est souvent liée l'idée d' « **énergie** », présente aussi bien chez Diderot que dans l'esthétique psychologique allemande de la fin du 19^{ème} siècle et dans les théories russes du jeu de l'acteur ; cette notion peut sembler floue alors même qu'elle est centrale dans la pratique, et gagnerait donc à être élucidée. Cette énergie est en lien direct avec le rôle de **l'espace** et du **corps** comme médiation, dont l'exploration sera évidemment centrale ici et ne pourra manquer de mettre en cause l'idée sans doute trop simple d'une absence du corps au cinéma; plus précisément encore, la *respiration*, le *souffle*, la *voix*, le *rythme* apparaissent – et pas seulement dans les arts de la scène – comme des médiations cruciales dans l'effet affectif produit sur le spectateur. Le **mouvement**, *in actu* sur la scène vivante, tend à devenir un concept central aussi au cinéma à l'époque de la *motion capture* ou *performance capture*, qui redéfinit la performance même de l'acteur et la manière dont le spectateur la reçoit. L'investissement de l'acteur oscille, pour reprendre la terminologie de Jouvett, entre incarnation et **dépossession** de soi, ou **dés-incarnation**, entre un se-laisser-emplir par le personnage, et un se-vider. La question de la composition du rôle se lie immédiatement à celle des **caractères** et de la typification, qui partant de la *Commedia dell'arte* ou, en un sens différent, de la physiognomonie et des études de psychologie scientifique (au 19^e et aujourd'hui) sur *l'expression* et le *geste*, est également transversale ; elle n'est pas sans lien avec la question des *codes* ou *formes codées* (esthétiques/stylistiques ou sociales) qui conditionnent simultanément le jeu de l'acteur et l'implication affective du spectateur. La manière dont **l'imagination** du spectateur est stimulée par le jeu de l'acteur et par sa place dans l'architectonique de la pièce ou du film pourrait, enfin, également être explorée.