Notos

N° 6 | 2022
Formes de l’empathie: arts et langages

L’empathie comme levier de conscientisation spectatorielle dans les scènes contemporaines

Sunga KIM *Maître de conférences*
Département Théâtre, UFR1
RiRRa21
Université Paul-Valéry, Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-6/771-l-empathie-comme-levier-de-conscientisation-spectatorielle-dans-les-scenes-contemporaines
DOI : numerev_1993
Date de publication : 08/06/2022

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : KIM, S. (2022) L’empathie comme levier de conscientisation spectatorielle dans les scènes contemporaines. *Notos*, (6). https://doi.org/10.34745/numerev_1993

Le théâtre contemporain, en mettant en scène des corps portant les cicatrices réelles d'une douleur ou d'une souffrance, impose au spectateur une participation « émotionnelle » reposant sur la subjectivation sensible de l'autre. Ce faisant, le spectateur est volontairement mis face à ses propres limites éthiques et morales d'une part, mais aussi aux limites de ce qu'il considère comme relevant de l'esthétique. La simultanéité de la réception théâtrale implique des relations d'empathie particulières entre le spectateur et ces présences fortes, reposant non seulement sur la coprésence, pouvant être remise en question dans certaines formes contemporaines expérimentales, mais aussi et surtout sur son caractère non-reproductible et définitivement ancré dans le présent. Cet article s'attachera à mettre en évidence l'ambiguïté de ce personnage portant un fort caractère réel, pour diriger la réflexion vers les réactions empathiques de rejet ou d'attraction que leur vision peut provoquer, révélant le lien entre l'acteur et le spectateur, et exposant au final le spectateur à lui-même. C'est alors une véritable réflexion sur la position spectatorielle dans le théâtre et en dehors, en tant que regardant face à un autre, regardé, qui pourra éclore.

Contemporary theatre, by staging bodies bearing scars of pain or suffering, imposes on the spectator an "emotional" commitment based on the sensitive subjectivation of the other. In doing so, the spectator is voluntarily confronted with his own ethical and moral limits on the one hand, and on the other with the limits of what he considers as aesthetic. The simultaneity of theatrical reception implies special empathetic relationships between the spectator and these strong presences, based not only on co-presence, which can be called into question in certain contemporary experimental forms, but also and above all on its non-reproducibility and the fact that it is definitely rooted in the present. This article will firstly aim to highlight the ambiguity of this character carrying a strong sense of reality, then try to direct the reflection towards the empathic reactions of rejection or attraction that could be caused, revealing the link between the actor and the viewer, and ultimately exposing the viewer to themselves. It is then a real reflection on the spectatorial position in the theater and outside, as a gazer in front of another, watched, which will be able to develop.

Mots-clés :
Empathie, Awareness, Empathy, Théâtre contemporain, Altérité du corps scénique, Conscientisation, Transgression, Contemporary theatre, Otherness of the performing body

L’empathie comme levier de conscientisation spectatorielle dans les scènes contemporaines

Sunga Kim[1]

Le théâtre contemporain (à comprendre dans ce texte en tant que genre hybride et multidisciplinaire et non en tant que théâtre « de notre époque ») depuis de nombreuses années déjà et à travers des scènes souvent controversées, place le spectateur face à des représentations singulières du personnage dramatique. Plutôt que de chercher une assimilation au personnage ou une transmission de ses émotions, la scène se peuple de modèles variés d’un être « autre » toujours plus à la marge. Ceux-ci sont alors incarnés par des corps altérés mis en scène pour ce qu’ils sont autant que pour ce qu’ils représentent (corps souffrants, abîmés, traumatisés, hybrides, réifiés, etc.) et qui font, du fait de leur nature même, brutalement rejaillir leur réalité sous-jacente et une part d’intimité liée.

L’exposition de ces corps met à mal les conventions habituelles du théâtre, car le quatrième mur s’effrite lorsque les spectateurs sont privés du confort lié à leur position d’observateurs distanciés. Cet article s’attachera à interroger les phénomènes empathiques alors mis en jeu par ces présences scéniques, problématiques en ce qu’ils se présentent comme autant de défis lancés à chaque spectateur : quelles sont les limites de ce qu’il est prêt à voir, à interpréter ? À quoi est-il prêt à donner du sens, quitte à transgresser ses propres valeurs ? Afin, sinon de répondre à ces interrogations à la frontière entre éthique et esthétique, au moins d’y apporter une réflexion à la lumière des recherches théâtrales actuelles, cet article mêlera arguments théoriques et analyse de scènes théâtrales figurant des visions marginales de l’autre. Pour saisir l’ampleur de ces phénomènes empathiques, il conviendra d’approcher dans un premier temps l’ambiguïté du personnage fictif portant un fort caractère réel. Ces observations conduiront, dans un deuxième temps, à étudier l’une des réactions émotionnelles provoquées par ces relations

empathiques particulières, à savoir une forme de ressentiment, et la manière dont elle résonne chez le spectateur. Enfin, l'étude de réalisations scéniques mettant en évidence le lien entre l'acteur et le spectateur dans une confrontation tendue permettra d'inscrire ces arguments dans la pratique. Les spectacles qui serviront, à ce titre, d'appui à ces réflexions sont les suivants : *Orphée et Eurydice* (2014) de Romeo Castellucci mythifiant la souffrance et le handicap, *Exhibit B* (2013) de Brett Bailey exposant la différence de l'autre dans une dissonance entre réel et représentation, et *La vallée de l'étrange* (2018) de Rimini Protokoll jouant du corps objet pour surprendre le spectateur.

Du personnage à la personne : l'ambiguïté du réel sur scène

Le théâtre semble s'évertuer, depuis qu'il a été ceint de murs, à instaurer une distance certaine vis-à-vis de la réalité extérieure, non seulement pour favoriser la production de scènes imaginaires, mais aussi pour pouvoir se placer en retrait du monde, l'observer et l'aborder selon une vision parallèle qui permet un détachement et un recul par rapport aux faits. Dans les scènes contemporaines cependant, cette frontière entre le dedans et le dehors, est constamment franchie pour accéder notamment aux lieux du quotidien, pour atteindre une forme d'imprévisibilité et d'instantanéité, ou encore pour introduire sur scène une personne réelle et son intimité. Cela s'observe la plupart du temps selon deux modalités qui, bien qu'elles aient souvent lieu de manière concomitante, offrent une approche du réel à la fois matérielle et dramatique : d'une part le théâtre documentaire, dans lequel le récit dramatique repose sur le fait historique ou personnel, et d'autre part l'exhibition du corps, de ses caractères phénotypiques à sa matérialité organique intérieure, offrant une visualisation immédiate et concrète des réactions nerveuses et émotionnelles. Les corps alors mis en scène, comme pour marquer plus fortement encore leur appartenance au réel, sont souvent abîmés, déformés, malades ou portent les traces physiques de blessures psychologiques ou corporelles, et peuvent tout aussi bien être des corps hybrides, des « corps-limite », des corps-mémoire qui instaurent un sentiment d'altérité. Qu'il s'agisse de douleurs corporelles ou de dommages mémoriels, ils portent la charge leur histoire propre, et deviennent dès lors objets scéniques.

De manière générale, lorsque l'acteur apparait en scène en incarnant un personnage, son identité propre est dissimulée derrière le rôle qui lui est confié, à travers les différents attributs qui lui serviront à l'endosser au mieux (maquillage, costume, masque, accessoire, etc.) et les techniques

d’interprétation dramatique (dénomination, geste, mouvement, narration, etc.). La présence d’un individu actant exposé en son corps singulier sera au contraire comme une mise à nu de son intimité, sa présence reposant avant tout sur certains traits personnels et corporels différenciant et marquant. Certes, l’acteur en personnage offre également à la vue des spectateurs une réalité de par son visage, sa voix, son allure, sa silhouette, ses habitudes comportementales, etc., tout comme il transmet des émotions en interagissant avec le regard spectatoriel, mais tout ceci vise néanmoins à ne représenter qu’un seul personnage englobant et à accorder du mieux possible ce qui est dit et ce qui est montré. Lorsque l’on met en scène des corps « hors norme » ou altérisés, ce n’est plus le personnage qui est visible au premier abord, mais c’est le corps qui est personnifié, dramatisé, mythifié et métaphorisé jusqu’à devenir lui-même narrateur de sa propre réalité, renversant la règle du *jeu*. De là surgit une ambiguïté issue de la constante cohabitation entre la fiction et le réel qui ne cesse de la dénoncer.

À ce propos d’ailleurs, Christian Biet et Chistophe Triau consacrent, dans leur ouvrage commun, une partie de leurs réflexions à l’acteur et à son corps, notamment au sujet du « corps exposé » dans une mise en scène dénuée d’illusion. Les auteurs évoquent alors la production d’une « émotion théâtrale » issue de l’ « appréciation d’une exhibition technique » mais aussi d’une manière particulière « de rendre sensible de l’ “humanité” » (Biet, Triau, 2006, p.805). L’intimité de l’individu ainsi exposée est, selon les deux chercheurs, source de complexité émotionnelle, et par la surprise qu’elle provoque, soumet au regard des spectateurs quelque chose qui dépasse ce qu’ils pensaient voir, accentuant ce faisant l’ambiguïté de ce qui est montré et de ce qui est perçu. Cette apparition brute de l’individualité corporelle de l’acteur contribue à faire, autant que possible de la « présence humaine » le moyen d’accéder à l’ « épreuve intime et partagée » (*ibid*., p. 811) dont parle les auteurs :

> Ni construction spectaculaire ni pur retrait, mais expérience intime, celle-ci se proposerait au spectateur pour qu’il s’y reconnaisse et en fasse, de sa propre manière, l’expérience déstabilisatrice – singulière et commune. Il s’agirait donc, dans ce type de théâtre, de faire de la présence de l’acteur le lieu d’une dépossession et d’une mise à nu. (*ibid*., p. 809)

Lorsqu’il est question de présences scéniques hors-normes, le témoignage du réel est porté par la seule présence de l’autre et par ce qu’il représente, en termes d’extrémité, par son corps lui-même, son histoire, sa mémoire, tout ce qui est véhiculé par le simple fait qu’il soit là, exposé au regard des

spectateurs. Parfois mise en exergue par le texte et la narration, c'est par cette présence en collision frontale avec le principe d'imitation (à comprendre ici comme la *mimesis* aristotélicienne fondamentale au théâtre et non selon les principes d'indentification empathique développés dans les champs psychologiques ou psychanalytique), et par l'empathie dont elle est la cible, que se déclencheront chez les spectateurs l'ensemble des processus empathiques étudiés ici. Cette empathie par intégration du réel repose sur une projection complexe du soi dans l'autre, semble-t-il, et sur un processus de renversement conduisant *in fine* jusqu'au retour sur soi de son propre regard. L'autre ne représentant plus en effet un être à voir, mais plutôt à reconnaitre, à faire résonner en soi, pour finir par se voir soi-même à travers lui. Ainsi, de la prise de conscience de la différence de l'autre naîtra un sentiment d'appartenance à une communauté d'êtres sensibles, ce que Jacques Hochmann décrit comme la reconnaissance d'un « semblable étranger » permettant la construction d'une conscience commune :

> L'autre, en moi, se constitue à la fois comme semblable et comme étranger dans une réciprocité constitutive de notre "accouplement" (que Ricœur traduit par "appariement") et, par-delà, de la communauté des semblables, où l'autre me constitue, à son tour, comme semblable étranger. C'est d'ailleurs de cet accouplement (appariement) que jaillit la conscience d'un moi appartenant à ce que Montaigne appelait "l'humaine condition", une conscience co-produite avec la conscience de l'autre. Ce que je découvre dans cette "intersubjectivité transcendantale" c'est la possibilité d'un monde objectif. Perçue empathiquement, l'expérience de l'alter ego me donne un autre point de vue sur le monde. […] L'objectivité du monde, et la généralisation de la conscience de cette objectivité, est le résultat de cette correspondance empathique élargie à la communauté des hommes qui devient comme une conscience collective sur laquelle cette objectivité s'inscrit. (Hochmann, 2015, p. 30-31)

Cette acceptation de l'être scénique, malgré toutes les différences physiques qui le séparent du spectateur, comme un autre semblable à soi instaure les conditions nécessaires au développement d'une forme d'empathie particulière, que Frédérique de Vignemont nomme l' « empathie reconstructive » (Vignemont (de), 2008, p. 341) et qui repose sur la mise en jeu de ses « propres ressources émotionnelles pour comprendre autrui » (*ibid*., p. 342). En effet, contrairement à une réaction basée sur la seule identification/reconnaissance des émotions et des sensations de l'autre selon des indices corporels extérieurs (grimaces, réflexes, etc.), il s'agit là plutôt de la compilation d'informations tirées du contexte extérieur et des ressentis aboutissant à une « simulation de la situation émotionnelle de l'autre » (*ibid*.), et donc à une plus grande compréhension de ce qu'il ressent et de ce

qu'il est. Elle implique un important processus intellectuel de collecte et de tri des données perçues lors de la confrontation à l'autre. La vision de ce corps portant les stigmates d'une expérience de la douleur met ainsi en émoi les spectateurs, et les conduit à une réaction empathique révélant tout à la fois la fragilité et la résilience propres à l'homme. En effet, selon Luc Boltanski, c'est par un effort d'imagination et de projection que le spectateur se fera sa propre « représentation des sentiments et des sensations du souffrant » (Boltanski, 1993, p. 62), sans pour autant s'identifier à lui ou se mettre à sa place, mais en imaginant ses ressentis et ses émotions, dans un acte semblant dénué d' « intérêt égoïste » (*ibid*., p. 63). Il n'est en effet pas envisageable que le spectateur ressente une quelconque douleur à la place du souffrant, mais il est plutôt question de celle que ce dernier ressent et avec laquelle le spectateur entre en empathie.

Cette présence scénique peut de ce fait être source d'une certaine gêne pour le spectateur, qui aura à voir avec les préjugés moraux ou sociaux que la différence suscite parfois chez l'observateur n'y étant pas habitué. De là pourra naître un questionnement éthique, quant à cette présence et le positionnement moral du spectateur vis-à-vis de celle-ci. Il serait en effet compréhensible de mettre en doute les motivations justifiant l'exposition scénique de la douleur ou de ses réminiscences, et d'interroger sa nécessité artistique comme son « utilisation » à des fins de communication ou de sensationnalisme. Car il est indéniable que le corps altéré puisse être compris, selon les sensibilités de chacun, comme une forme d'expression scénique tout autant que comme la cible d'une curiosité sinon malsaine, au moins déplacée. Ces interrogations pourront, à partir des relations empathiques décrites jusqu'ici, initier des réactions de l'ordre de la résistance émotionnelle chez le spectateur, sur lesquels il conviendra de se pencher dans les paragraphes suivants.

L'indignation ou le premier pas vers un retour sur soi

Il ne s'agit donc plus ici de la question de la perception ou non des choses relevant de l'empathie vis-à-vis d'un personnage fictif, mais plutôt de la manière de percevoir l'autre dans une monstration crue de son intime et des possibles surprises, dérangements ou inquiétudes qu'elle peut susciter. C'est ce que semble confirmer Paul Ardenne lorsqu'il aborde les mécanismes d'une réception engendrée par une « forme *autre* » du corps, en dehors des normes et de la recherche du beau, visant à « faire valoir que le corps en soi est une construction aberrante », et par lequel les artistes chercheraient à affirmer que « l'image du corps la plus proche de la vérité est […] l'image du corps

anormal » (Ardenne, 2001, p. 381). Dès lors que cette forme extrême de réalité corporelle fait irruption sur scène, elle vient heurter les limites de l'illusion scénique, et de fait met en péril la position du spectateur inévitablement devenue précaire, déstabilisé par ce que cette démonstration de corps interroge quant à ses propres limites. Dans le même ouvrage, Paul Ardenne insiste en effet sur la notion de « figure dédoublée », sur le fait qu'un autre puisse « me représenter sans être moi », car dans la monstruosité de l'autre, c'est bien souvent sa propre intolérance et ses propres limites empathiques qui s'affichent. « L'individu en apparence normal, le voilà sans doute, le monstre vrai » (*ibid*., p. 384), ponctue-t-il. Chacun est par là mis face à lui-même, et la vision de la scène le ramène à sa propre personne, à son propre corps, ou selon les mots de Pierre Ancet dans un ouvrage dédié aux « monstres humains »[2], à sa « propre difformité intérieure » (Ancet, 2006, p. V). Le même auteur développe par ailleurs, dans un article dédié à un sujet connexe, une idée similaire en indiquant que lorsqu'un observateur fixe son regard sur un corps difforme, « pris au piège par sa pulsion scopique » (Ancet, 2018, p. 46), il finit par l'en détourner, et c'est alors en lui-même qu'il le dirige, pour mieux se jauger et se placer éthiquement vis-à-vis de l'autre. Ainsi, c'est vers ses propres faiblesses et ses propres peurs, par des expressions inconscientes d'attraction ou de dégoût, que le regard du spectateur sera dirigé, par l'intermédiaire de cette présence scénique écrasante de réel et par la douleur qu'elle représente. Le corps abimé ou marqué de l'autre renvoie donc le spectateur à ce qu'il cache et refoule en lui-même.

C'est ainsi le caractère réel des émotions et des situations transmises par la scène qui sera à même de générer et d'agglomérer différents éléments tels que le choc, la peur, la pitié, la compassion, indépendants les uns des autres mais pouvant se combiner ou se superposer en ce que Catherine Naugrette nomme « un processus d'intellection » (Naugrette, 2011, p. 175) proche de la *simulation* évoquée précédemment par Frédérique de Vignemont et menant au final à un ressentiment de la part du spectateur, ou plus précisément à une forme d' « indignation » (*ibid*., p. 177). Ce mécanisme repose sur un phénomène de l'ordre de la révélation pouvant aboutir à une forme de devenir acteur du spectateur, c'est-à-dire à une interprétation consciente de ce qu'il voit et qui va à l'encontre du poncif habituel plaçant le spectateur dans une position inactive de torpeur et de passivité. Mettant en jeu les valeurs de chacun, l'indignation pousse le spectateur à s'interroger, aussi bien sur les sujets portés par les présences scéniques que sur les limites de ce qu'il accepte de considérer comme relevant de la création artistique. C'est

ici d'une réaction à diverses formes de transgression dont il est question, et de ce que Mathilde Arrigoni décrit dans son ouvrage *Le théâtre contestataire*, comme des « choc[s] mora[ux] » (Arrigoni, 2017, p. 114). Cette notion, que l'auteure emprunte à James Macdonald Jasper, repose sur une « réaction viscérale » (*ibid*.) dont l'origine serait un trop fort décalage entre la réalité visible et les valeurs de l'observateur. Transposée dans le contexte dramatique, le choc moral prend le rôle d'un « révélateur » ayant pour objectif de « provoquer émotionnellement » le spectateur pour qu'il « s'implique dans ce qu'il voit » (*ibid*., p. 115).

L'indignation pourra donc se produire dans le théâtre lorsqu'un élément quelconque entrera en collision avec les préconceptions et les préjugés du spectateur sur ce qui ne peut ou ne doit pas être fait, dit ou montré en termes d'éthique, de morale, de conventions ou de règles institutionnelles. Ainsi son impact, sa force et sa violence en somme sont-elles dépendantes des repères du spectateur, de ces origines sociales ou culturelles par exemple. C'est une forme de transgression qui s'appuie sur les individualités, leurs singularités et leurs perceptions. Lorsqu'elle est d'ordre intellectuelle, elle renvoie chacun à ses propres limites, et met ce faisant les spectateurs face à eux-mêmes, les amenant éventuellement à supporter ce qu'ils considèrent comme intolérable. C'est également ce que souligne Émilie Combes, à savoir qu'en soumettant le spectateur à une situation étonnante ou dérangeante, la transgression vécue au théâtre pourrait conduire le « lecteur-spectateur [à] accéder à une nouvelle prise de conscience du soi » (Combes, 2017, p. 55-56).

Pour faire suite à ces développements théoriques, et ancrer les réflexions sur les relations empathiques dont il était jusqu'ici question ainsi que le phénomène d'indignation dans la réalité des interactions théâtrales, les paragraphes suivants s'appuieront sur trois créations contemporaines qui serviront d'étude de cas. En s'appuyant sur la dramatisation de personnages réels, soit présents en scène soit existant ou ayant existé, les trois spectacles cités donneront non seulement un aperçu de la diversité de ces représentations de l'autre, mais aussi des modalités mises en œuvre pour provoquer l'indignation chez le spectateur. Ainsi sera-t-il plus aisé de décrire les mécanismes par lesquels l'empathie causée par ces présences à forte charge réaliste agit sur la réception du spectateur, en ébranlant ses valeurs et en entrant en dissonance avec le contexte fictif attendu.

Une relation empathique construite sur la dramatisation de l'intimité

Dans l'opéra *Orphée et Eurydice* (2014), mis en scène à la Monnaie de Bruxelles, Romeo Castellucci fait intervenir sur un écran disposé au sein de la scène une patiente atteinte du syndrome d'enfermement (*locked-in syndrome*)[3]. Comme pour marquer l'importance primordiale de cette présence, l'opéra débute avec l'affichage du prénom de la jeune femme, Els, seule indication dans le noir de l'ouverture du spectacle. Lorsque la chanteuse incarnant le personnage d'Orphée entame sa partition, la vidéo décrit, en temps réel, la route menant jusqu'à l'hôpital dans lequel Els est traitée, plaçant ainsi le spectateur à la première personne, en lieu et place de son conjoint, pendant que les surtitres lui révèlent quelques détails sur sa vie, de sa naissance à son accident. Ainsi sont-ils impliqués émotionnellement du simple fait de leur statut de regardant, endossant par procuration le rôle d'Orphée cheminant pour retrouver sa jeune épouse « métaphoriquement » emprisonnée, partageant la responsabilité du regard du héros mythique transposée sous la forme d'une interrogation sur le regard spectatoriel. Par la suite, Els occupera l'écran et l'attention, alitée dans sa chambre d'hôpital. Écoutant l'opéra en direct, elle représente une figure dédoublée de l'Eurydice du mythe interprétée par une autre chanteuse sur scène. Ce qui tient réellement lieu de rencontre frontale entre Els et les spectateurs ne surviendra pourtant qu'à la fin de la représentation, pendant un assez court moment de confrontation « à distance », dans les limites physiques de l'écran : son visage, filmé en gros plan, immobile exceptés les quelques frémissements de paupières et de pupilles, empli l'écran et la scène. Le mouvement de va-et-vient ainsi opéré entre les deux histoires permet au mythe et à la réalité de s'appuyer l'un sur l'autre pour amplifier leurs sens respectifs, et ainsi aboutir à une compréhension par rebonds successifs du récit global. La souffrance d'Els, l'enfermement dans son propre corps, la communication minimaliste à laquelle elle est contrainte, représentent autant de matières réelles amenant sur scène un contraste intense avec le récit tragique. C'est alors la théâtralité elle-même qui est remise en question par la force de représentation aussi crue qu'esthétique de ce corps ainsi contextualisé.

La présence d'Els fait en effet surgir un espace parallèle de réalité, soigneusement juxtaposé à l'espace scénique de la fiction, jusqu'à ce que le premier imprègne quasi parfaitement le récit dramatique. Les surtitres projetés à l'écran, véritables didascalies donnant accès à l'intimité « dramatisée » d'Els, instaurent une distance délibérée entre la réalité de la vie de la patiente et la tragédie d'Eurydice, sans aucun enchevêtrement narratif, ce qui aura pour effet d'induire une complexité émotionnelle faisant

osciller les spectateurs entre bouleversement sensible et la révélation critique de leur regard. Ainsi le spectateur pourra-t-il envisager cette présence en dépassant tout sentiment de curiosité ou de superficialité. Car c'est en effet, comme l'expliquent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, la somme des informations connues sur un personnage qui permet un « sentiment de familiarité » (Ryngaert, Sermon, 2006, p. 135) chez le spectateur, donnant dès lors accès à l'intimité du personnage. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, la révélation de l'intimité est ici ce qui libère du sentiment de voyeurisme ou d'exhibitionnisme, du fait de la proximité affective qui s'instaure entre le regardant et le regardé. Dès lors, c'est d'une part le caractère du regard spectatoriel qui sera modifié par la réaction empathique, mais celui-ci sera également à son tour source d'un changement de qualité de son objet. Une boucle d'échanges émotionnels entre regardant et regardé est ainsi entretenue par cette confrontation ambiguë (physiquement distante, mais affectivement proche) qui brouille les positions de chacun autant qu'elle annule la distance psychologique qui les sépare habituellement.

Sans changer de position ni de statut, en demeurant face à l'écran et en soutenant le regard d'Els, le spectateur par sa fonction de regardant se superpose au rôle d'Orphée. L'accentuation du statut spectatoriel habituellement qualifié de passif, immobile et silencieux, crée un parallèle entre sa condition et la sujétion forcée d'Orphée face à la fatalité. Ainsi, comme le personnage mythique confronté à la disparition inéluctable de son amour, le spectateur doit composer avec le fait d'être incapable de faire quoi que ce soit pour la personne réelle qu'il observe depuis le début du spectacle et avec laquelle il noue inévitablement un lien empathique. C'est de cet inconfort et de cette situation inextricable que pourra naître le sentiment d'indignation évoqué plus haut, de la confrontation avec une personne qui à la fois peut paraître exploitée et souffrante tout en étant volontairement là pour la regarder et ne pouvant rien faire pour elle.

Susciter l'indignation par le corps fait Autre

Dans un tout autre registre, il est à présent plutôt question de l'indignation que peut provoquer une certaine image de l'autre contextualisée, théâtralisée et spectacularisée, à certains degrés même manipulée pour faire de lui un être altéré. C'est notamment le cas pour *Exhibit B* (2013) de Brett Bailey, une installation-performance constituée de douze tableaux vivants visant à dénoncer le système colonial, en établissant un « lien entre les représentations déshumanisantes des Noirs à l'époque coloniale » (Perrier,

2013, p. 53) et la situation présente, par l'évocation brute des zoos humains, dont le sombre apogée s'étend du milieu du XIXe au milieu du XXe s. Douze statues vivantes, décrites par des cartels détaillés respectant les formules muséographiques (titre, techniques et matériaux utilisés, nom, âge, état de santé, etc.) composent cette installation. Ici comme dans l'exemple précédent les corps sont exposés, mais cette fois directement par les performeurs qui jouent les personnages de plusieurs scénettes, à proximité directe du spectateur, pour instaurer un climat de tension entre ce dernier et l'image difficilement supportable que le performeur lui renvoie.

La discrimination raciale, qu'elle repose sur des ressorts anthropologiques, muséologiques, érotiques, ou même zoologiques, y est mise au jour et critiquée directement, soulignée par l'artificialité et l'étrangeté que suscite la vision successive de ces tableaux. L'image du corps de l'autre, « souvent réduits à l'état de chiffres, de statistiques ou d'objets » (*ibid*.), se trouve ici refabriquée, classée et scénographiée pour reproduire plus ou moins fidèlement les images d'un passé souvent imaginé, et informer littéralement le spectateur sur les exactions commises sous couvert de civilisation. Ces personnages exposés servent tous à leur manière d'allégorie d'une violence passée mais toujours vivante dans les mémoires, figurant tout autant le traitement qui était fait au corps humain à l'époque que l'affligeante banalité de ce traitement, et dévoilant par là une considération de l'autre semblant absolument dénuée d'empathie. Cette charge symbolique et historique est permanente lors de chaque confrontation du performeur et du visiteur, d'un corps-objet face à un regardant, d'une cruauté passée face à une reconnaissance consciente permise par le regard contemporain. La discordance entre l'image censée représenter à la fois l'étranger et l'étrange, et la présence qui l'incarne (qui n'est plus évidemment perçue ainsi aujourd'hui), est une forme de transgression en elle-même, une autocritique de la représentation qui implique une réévaluation de l'objet visuel en tant que tel.

La vision de ce corps réifié et historiquement recontextualisé, pour être à nouveau exposé, a pour effet de conscientiser le regard du spectateur et de lui transmettre une certaine responsabilité quant à son regard. Cela, de fait, le rend plus attentif à son comportement, et le pousse à remettre en question sa position de regardant, ainsi que l'influence qu'il peut avoir en tant qu'observateur sur l'objet de son regard. Faisant partie intégrante de l'œuvre, le regard du spectateur ne peut plus, dès qu'il se pose sur les performeurs, se vouloir naïf et devient immédiatement sujet à une auto-interrogation. L'inconfort et le malaise sont palpables, issu du mélange

d’émotions diverses, de la colère à la culpabilité, en passant par la sidération ou la responsabilité. La déambulation à travers cette œuvre offre à chacun des spectateurs l’occasion d’être à la fois regardant et regardé par les performeurs, et donc au final de se projeter dans le regard de l’autre. Qu’il soit réifiant ou accusateur, cet échange sera à l’origine d’une réflexion sur le regard lui-même et agira, par identification ou par intellection, comme un acte de dénonciation.

Cette responsabilisation du regard ne se borne pas au contexte dramatique, étendant la réflexion du spectateur à des questionnements éthiques ou sociaux. Confrontant son auditoire à un sujet sensible de la réalité, amené brutalement et sans aucun filtre face à lui dans un contexte fictif, l’œuvre interroge le droit et le pouvoir du regard spectatoriel. Ce rapport à l’altérité incite le spectateur à se positionner par rapport à cette image caricaturale de l’autre, et donc forcément à concevoir mentalement les limites de ce qu’il accepte de considérer comme expression artistique, mais aussi à se retourner sur ses singularités propres qui peuvent être perçues par les autres comme une différence. Le statut de spectateur se trouve alors transcendé par l’identité et les valeurs de chacun, et la perception esthétique se mêle à une perception éthique de l’œuvre.

Empathie par procuration ou étrangeté comme garde-fou

Le troisième et dernier exemple qui sera traité dans cet article met lui aussi en jeu des relations empathiques complexes entre le spectateur et un sujet scéniques hors-normes, et dont les répercussions influeront directement sur la perception que le spectateur a du spectacle d’une part, mais aussi de son acte de regard d’autre part. En effet, contrairement aux exemples précédents reposant sur la présence d’êtres vivants, les paragraphes suivants s’attacheront à examiner la confrontation entre les spectateurs et une machine humanoïde visant à se substituer à la personne qu’elle représente, incapable de se présenter elle-même sur scène. Le collectif Rimini Protokoll met en effet en scène, dans *La vallée de l’étrange*, un robot hyperréaliste (de par les expressions de son visage, ses mouvements musculaires ou mêmes les tensions nerveuses précisément simulées), une copie quasi exacte de l’écrivain allemand Thomas Melle, l’auteur de cette pièce. Remplaçant la présence humaine sur scène, le robot géminoïde est l’incarnation de son être originel, volontairement absent du fait des souffrances causées par sa dépression chronique et ses difficultés maladives à rencontrer le public. L’écrivain prend vie sur scène à travers son double. Le robot solitaire, assis sur un fauteuil au milieu de la scène, emprunte la voix de l’auteur pour en

narrer longuement la biographie à la première personne, mais aussi des informations sur la vie du brillant et torturé mathématicien Alan Turing, évoquant notamment avec espièglerie le « test de Turing » (qui permet en théorie de déterminer si une intelligence artificielle peut être capable de simuler l'intelligence humaine). Dès le début du spectacle, le narrateur robotique annonce le sujet central de cette « conférence » au spectateur, à savoir « comment dépasser l'obstacle de la vallée de l'étrange », portant par-là l'attention des spectateurs sur le lien empathique qui se tisse progressivement envers cette présence machinique et l'ambiguïté de l'être qu'elle représente, à la fois présent et absent, à la fois réel et artificiel.

Tout au long de la pièce, l'auteur s'amuse de la multiplicité de ses propres apparitions (photos, vidéos, enregistrements audios et bien sûr, présence robotique) et joue d'un soi préenregistré, morcelé et fragmentaire, qui ne suffira pourtant jamais à égaler l'unité du soi original, mais qui rend parfaitement compte des afflictions mentales dont il souffre. Le narrateur trace d'ailleurs lui-même le parallèle entre le robot et son état psychologique. Il compare en effet son comportement, notamment lorsqu'il est atteint de crises de panique, à celui d'une machine, indiquant la souffrance que lui procure le fait d'apparaître en public ou dans les médias, de donner des interviews ou des conférences de manière répétitive. Dans ces moments-là, précise-t-il, agir « comme une machine » lui permet de créer une distance psychologique avec la réalité et de rompre les liens relationnels et émotionnels. Ainsi parvient-il à se rendre absent d'esprit quand il est présent de corps. Sur la scène de *La vallée de l'étrange*, c'est précisément l'inverse qui se produit, ce qui facilite le partage de sujets plus intimes.

Pour cerner les liens empathiques qui peuvent se tisser entre les spectateurs et la machine à laquelle ils font face, il peut être utile de s'intéresser à la différence développée par Serge Tisseron entre « l'anthropomorphisme (je projette mes émotions et mes pensées sur un objet ou un animal, mais je sais qu'il s'agit d'une projection) » et « l'animisme (je prête à l'objet en question des capacités cognitives et émotionnelles identiques aux miennes) »[4]. D'après le psychiatre, la conscience humaine, lorsqu'elle a affaire à des objets, n'est pas toujours capable d'une gestion émotionnelle efficace, et peut aboutir à des phénomènes de dissonance cognitive, c'est-à-dire qu' « on a beau savoir que ce sont des machines, on ne peut pas s'empêcher de développer avec elles la même relation qu'avec des humains »[5] et donc de leur imaginer des sentiments. Dans le même ordre d'idée, Laurence Devillers nous explique que dès lors qu'un robot semble nous gratifier de son attention ou ressentir une forme de souffrance, « nous nous surprenons à développer

des sentiments empathiques pour lui [et] nous éprouvons très naturellement de la compassion » (Devillers, 2020, p. 149) à son égard.

Dans *La vallée de l'étrange*, cette relation empathique sera encore renforcée par la voix que l'auteur prête à la machine, et qui la rend plus proche encore de son original. Apparaît cependant un paradoxe empathique, une étrangeté révélée par une familiarité « en négatif » : plus l'apparence du robot s'humanise, plus il paraît familier pour l'observateur, mais cette proximité corporelle et comportementale peut paradoxalement faire surgir un certain inconfort, phénomène que le roboticien Masahiro Mori a nommé « la vallée de l'étrange » (Mori, [1970] 2012, p. 26) et qui a donné son nom à ce spectacle. Il s'avère en effet que les réactions parfois surprenantes et inattendues des machines humanoïdes peuvent brusquement briser le sentiment de familiarité, comme par exemple la perception d'une mimique faciale non naturelle et très machinique. C'est notamment ce qui survient quand, vers la fin du spectacle le robot, alors contrôlé par l'image du « vrai » Thomas Melle apparue à l'écran, effectue un geste grotesque et dérangeant, une rotation de son pied sur l'axe de la cheville, qu'accompagne le désagréable son d'un craquement. Cette séquence est immédiatement source d'une étrangeté extrême car ce mouvement relève clairement de l'anomalie, et s'avèrerait sans aucun doute dangereux pour n'importe quel humain. C'est une application directe du concept de vallée de l'étrange dont le spectateur ne peut qu'être témoin, et dès lors recentrer son attention sur son propre ressenti et sa position en tant qu'humain face à cet être artificiel.

L'inclusion dans les scènes contemporaines de ces personnages machiniques inédits donne lieu à des possibilités nouvelles. N'étant pas considérées comme de simples artefacts, ils sont souvent assimilés au genre humain, de par leur apparence ou leur comportement paraissant autonomes et mués par une volonté propre. Ces présences sont pour le spectateur la cible d'une relation complexe dans le sens où, conscient d'être face à une présence artificielle et « non-vivante », il peut s'émanciper des émotions qu'elle provoque chez lui sans pour autant pouvoir les ignorer complétement. Ce spectacle en est un exemple frappant dans le sens ou le robot est la cible d'une empathie double : l'une repose sur l'identification directe des mouvements et des expressions faciales, tenant de l' « empathie miroir » (Vignement (de), 2008, p. 338) évoquée par Frédérique de Vignemont à partir des théories de Theodor Lipps du début du XXe s. dans l'ouvrage cité précédemment ; l'autre basée sur l'histoire et les souffrances personnelles de Thomas Melle et ayant trait à l'empathie reconstructive décrite plus haut. Cependant, lorsque le robot effectue son geste étrange, le spectateur

reprend soudainement et violemment conscience du caractère artificiel de ce personnage qui lui fait face, brisant de ce fait automatiquement l'empathie miroir et excluant le robot de la « communauté des semblables » vantée par Hochmann, et affirmant du même coup sa propre appartenance à celle-ci.

Conclusion

Ces trois exemples de présences scéniques hors du commun, altérisées et volontairement marginales, ont permis d'illustrer le cheminement qui conduit le spectateur de l'empathie à un retour sur soi, une prise de conscience de son état, de sa fonction, et des implications profondes de ce que peut signifier l'acte du regard, le fait d'être spectateur. Et ce qui place le théâtre au rang de medium particulier à ce titre, c'est qu'il est, par essence, l'art de la simultanéité, du présent et de l'ici et maintenant. Même lorsque la coprésence, si importante soit-elle, est mise en doute comme sur la scène d'*Orphée et Eurydice* ou même, dans une certaine mesure, celle de *La vallée de l'étrange*, le fait de vivre un instant insaisissable et non reproductible agit comme un catalyseur des émotions ressenties lors de la représentation.

Ainsi, par ces expériences reposant sur la confrontation à une présence hors norme de l'autre, le théâtre peut-il être le lieu d'un renouvellement de la pensée du soi en lien avec ces pairs, par ce qu'il en voit, ce qu'il pense en voir et en savoir. Qu'elle soit infusée dans le drame par son entremêlement à la tragédie ou utilisée comme matière première d'une écriture pseudo-dramatique, la réalité exposée sur la scène d'*Orphée et Eurydice*, *Exhibit B* ou *La vallée de l'étrange* semble être source d'un retour sur soi qui remet en question de la place que le spectateur pense occuper, non pas seulement dans la salle, mais aussi au sein de la société.

Ces fragments de réel seront la base d'une conscientisation reposant sur une implication émotionnelle et intellectuelle dans l'œuvre, et dont le ferment sera l'empathie envers les présences scéniques. Bien que faisant intervenir des concepts généraux, les phénomènes étudiés engagent les individus dans leur particularité, pour les atteindre dans leur intimité soit en tant qu'émetteur, soit en tant que récepteur, selon un processus auto-réflexif dont l'axe de symétrie est le regard, non pas celui venant de la scène, mais bien celui du spectateur. Ainsi ce dernier devient-il, par l'intermédiaire de la scène théâtrale, observateur du monde et de ses propres contradictions et paradoxes représentationnels.

Bibliographie

Ancet Pierre, 2006, *Phénoménologie des corps monstrueux,* Paris, Presses Universitaires de France.

Ancet Pierre, 2018, « Handicap et visibilité. De l'outrance involontaire du corps à l'outrance volontaire de l'apparence », *Revue des sciences sociales*, n°59, p. 46-53.

Ardenne Paul, 2001, *L'image corps*, Paris, Éditions du regard.

Arrigoni Mathilde, 2017, *Le théâtre contestataire*, Paris, Presses de Sciences Po.

Biet Christian, Triau Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard.

Boltanski Luc, 1993, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié.

Castellucci Claudia, Castellucci Romeo, 2001, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les solitaires intempestifs.

Combes Émilie, 2017, « Le dépassement de soi par la transgression des interdits chez Arrabal : quand l'érotisme brutal devient vecteur de communion avec le sacré », *Aletria*, vol. 27, n°1, p. p. 53-71.

Devillers Laurence, 2020, *Les robots émotionnels. Santé, surveillance, sexualité… : et l'éthique dans tout ça ?*, Paris, Éditions de l'Observatoire.

Féral Josette, 2012, « Les paradoxes de la théâtralité », *Théâtre/Public*, n°205, p. 8-11.

Hochmann Jacques, 2012, *Une histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob.

Hochmann Jacques, 2015, « Une histoire de l'empathie », dans Botbol M. et al. (dir.), *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*, Doin, p. 13-46.

MacDorman Karl, 2019, « La Vallée de l'Étrange de Mori Masahiro », *e-Phaïstos*, VII-2 [En ligne] :URL : http://journals.openedition.org/ephaistos/5333 (consulté le 20 juin 2021). DOI : https://doi.org/10.4000/ephaistos.5333

Mori Masahiro, [1970]2012, « La vallée de l'étrange », *Gradhiva*, n°15, p. 26-33.

Naugrette Catherine, 2011, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, n°51-52, p. 172-179.

Naugrette Catherine, 2010, « Cathartique (matériau) », dans Sarrazac J-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, p. 33-36.

Perrier Jean-François, 2013, « Entretien avec Brett Bailey », *Festival d'Avignon 67e édition* [dossier de presse], p. 53-55.

Perrier Jean-Louis, 2014, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Picon-Vallin Béatrice, Magris Erica (dir.), 2019, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque.

Pluta Izabella, 2012, « La performance de la machine, ou comment les cyborgs et les robots jouent sur la scène », *Ligeia*, n°117-120, p. 169-184.

Poirson Martial, 2015, « Tristes spectacles : exhibitions fin-de-siècle », dans Moindrot I. et Coutelet N. (dir.), *L'altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 67-81.

Quinchez Emmanuel, 2015, « Écran total sur la distraction », *Specimen*, n°8, p. 37-42.

Ryngaert Jean-Pierre, Sermon Julie, 2006, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales.

Saisons Maryvonne, 1998, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan.

Tackels Bruno, 2005, Les Castellucci. Écrivains de plateau I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Tisseron Serge, 1996, « La catharsis purge ou thérapie ? », *Les cahiers de médiologie*, n°1, p. 181-191.

Tisseron Serge, 2011, *L'intimité surexposée,* Paris, Hachette.

Tisseron Serge, 2011, « Intimité et extimité », *Communication*s, n°88, p.

83-91.

Tisseron Serge, 2018, *Robots, de nouveaux partenaires de soins psychiques*, Toulouse, Érès.

Tisseron Serge, 2018, *Petit traité de cyberpsychologie*, Paris, Pommier.

Vignemont (de) Frédérique, 2008, « Empathie miroir et empathie reconstructive », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 133, n°3, p. 337-345.

---

[1] **Sunga Kim**, Docteure en esthétique, sciences et technologies des Arts, Chargée de cours en études théâtrales,Université Paris 8, Scènes du monde, création, savoirs critiques - EA 1573, email de contact : kkimsunga@gmail.com

[2] L'auteur avertit le lecteur en préambule de cet ouvrage quant à l'usage de ce terme tendancieux et possiblement blessant : « Cette difficulté [de percevoir l'autre] se retrouve dans l'usage même du terme de "monstre" : il est inacceptable éthiquement de qualifier ainsi un être humain réel, même mort-né, et pourtant ce terme s'impose à l'esprit au-delà d'un certain degré de difformité. » (Ancet, 2006, p. V).

[3] Romeo Castellucci a fait intervenir deux jeunes femmes lors des représentations de ce spectacle, Karin au Museumquartier dans le cadre du festival Wiener Festwochen de Vienne (dans la version de 1762 en italien de Gluck) et Els à la Monnaie de Bruxelles (dans la version française de 1859 remaniée par Hector Berlioz).

[4] Vincent Catherine, *LeMonde.fr*, « Serge Tisseron : "Les robots vont modifier la psychologie humaine"â□□», consulté le 20 juin 2021, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/07/12/serge-tisseron-les-robots-vont-modifier-la-psychologie-humaine_5330469_3232.html

[5] *Ibidem*.